SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI STUDI EUROPEI AMERICANI E INTERCULTURALI
DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DEL TESTO
CURRICULUM DI SLAVISTICA, CICLO XXVIII

I fratelli Čapek a Parigi: riflessi letterari e teorico-figurativi del soggiorno in Francia

DOTTORANDA: ELEONORA BENTIVOGLI

TUTOR: CHIAR.MA PROF.SSA ANNALISA COSENTINO

Anno Accademico 2014/2015

PREMESSA

Il lavoro che qui presentiamo si pone come obiettivo l'analisi dei riflessi che il soggiorno di studio in Francia del 1910-1911 ha determinato sul percorso filosofico e creativo di Josef e Karel Čapek. La ricerca ripercorre gli itinerari parigini, sia artistici sia letterari, che hanno maggiormente influenzato la poetica e l'opera di queste figure, senza dubbio tra le più significative nella cultura ceca del Novecento. In particolare ci si propone di individuare negli scritti dei fratelli Čapek non solo le tracce dell'interazione con l'ambiente francese, ma anche i segni di una originale rielaborazione di tali spunti. Si prendono dunque in considerazione tanto le fasi di collaborazione e scrittura a quattro mani quanto gli esiti delle riflessioni individuali, che proprio a partire da questa esperienza condivisa si fanno più autonome e profonde.

Al centro del nostro studio si trovano non solo gli aspetti della produzione čapkiana direttamente riconducibili all'incontro con le avanguardie figurative, la letteratura francese dell'epoca o l'arte primitiva e popolare, ma anche lo sviluppo organico del pensiero estetico e letterario dei due fratelli, di cui il viaggio a Parigi costituisce una tappa fondamentale. Per tale ragione non limitiamo l'arco temporale dell'analisi soltanto al periodo immediatamente successivo all'esperienza francese, ma a partire da questo estendiamo la trattazione ai decenni seguenti per determinare se essa abbia avuto anche effetti a lungo termine.

Ampliando così la prospettiva sul rapporto dinamico tra l'opera čapkiana e i fenomeni filosofici, pittorici e letterari dell'epoca si ha inoltre l'occasione di osservare un luminoso esempio di come la cultura ceca sia parte integrante di quella europea, cui apporta il proprio contributo innovativo favorendo un fertile scambio intellettuale tra le diverse comunità nazionali.

Il lavoro che proponiamo è dunque per sua natura molto eterogeneo e presuppone lo studio di fonti e linguaggi assai diversi tra loro, che comprendono per esempio tipologie testuali come il trattato filosofico e la novella, la recensione e la traduzione poetica, nonché un necessario riferimento a opere figurative come tele, schizzi, illustrazioni e copertine di volumi. Dal punto di vista metodologico una tale varietà di materiali rende necessario il confronto con risorse e documenti di carattere altrettanto multiforme: studi critici di ambito sia figurativo sia letterario, ipotesi filologiche sulla genesi dei testi, pubblicazioni e testimonianze dell'epoca.

Per quanto riguarda le coordinate teoriche e metodologiche relative alle diverse problematiche trattate rimandiamo pertanto ai singoli capitoli del nostro lavoro, limitandoci

qui a inquadrare il *corpus* delle fonti primarie e della critica rivolta alla produzione čapkiana su cui si fonda la ricerca nel suo insieme.

I principali testi di riferimento sono costituiti da *Spisy Josefa Čapka* (in corso di pubblicazione dal 2008 a Praga presso Triáda) e *Spisy Karla Čapka* (Československý/ Český spisovatel, 1980-1995). Sono queste infatti le più organiche raccolte degli scritti čapkiani, curate nella composizione e nell'apparato di note, dedicate separatamente a ciascuno dei fratelli e pertanto distinte dalle precedenti iniziative editoriali *Spisy bratří Čapků* (Aventinum, 1928–1932) e *Dílo bratří Čapků* (Československý spisovatel, 1954–1971).

Come si può notare, *Spisy Josefa Čapka* è un progetto recente, ancora incompleto del suo settimo e ultimo volume, che rappresenta un chiaro segnale della rinnovata attenzione, in Repubblica Ceca, per la produzione letteraria indipendente dell'artista, rimasto per certi aspetti della sua opera all'ombra del più celebre fratello minore. Nell'attesa che sia portata a termine la pubblicazione dell'opera di Josef Čapek possiamo risalire ai testi apparsi finora solo su rivista usufruendo delle indicazioni bibliografiche fornite da Luboš Merhaut, studioso di storia della letteratura ceca attivo presso il Dipartimento di letteratura ceca e comparata dell'Università Carlo di Praga.

Con l'uscita, nel 1995, di un venticinquesimo volume di appendice, si è invece definitivamente conclusa la pubblicazione di *Spisy Karla Čapka*, progetto concepito alla fine degli anni Settanta e caratterizzato da una programmazione mutata in corso d'opera a causa delle circostanze politiche. In origine, infatti, non era prevista l'inclusione di scritti in cui fosse messa in risalto la critica čapkiana alla società e l'adesione ai valori democratici e liberali della Prima repubblica cecoslovacca, ovvero *Hovory s T. G. Masarykem* (Colloqui con T. G. Masaryk), *Kritika slov* (Critica delle parole) e alcuni degli interventi giornalistici che sarebbero rientrati nei volumi intitolati dalla redazione *O umění a kultuře* (Sull'arte e sulla cultura) e *Od člověka k člověku* (Da uomo a uomo). Dopo il 1989 vengono dunque recuperati e aggiunti in appendice testi precedentemente tralasciati non solo per la loro valenza sociale, ma anche per una certa economia dei volumi. Gli scritti scientifici del giovane scrittore, redatti durante gli studi universitari, insieme a brevi glosse, commenti o notizie sono rimasti tuttavia esclusi dalla serie di *Spisy Karla Čapka*, che ricopre all'incirca i quattro quinti delle voci registrate dalla bibliografia compilata da Boris Mědílek nel 1990. Questo prezioso strumento, che riporta dettagliatamente prime pubblicazioni, riedizioni, traduzioni, nonché sigle e pseudonimi adottati dallo scrittore, permette di rintracciare su giornali e riviste gli scritti minori utili al nostro studio. Ulteriori testi usciti dalla penna di Karel Čapek sono infine emersi successivamente dagli archivi per essere proposti al pubblico

in volume (*Tichý hlas. Neznámé i známé texty z roku 1938,* a cura di J. Opelík, ARSCI, Praha 2005; *Vám oddaný: dosud nepublikovaná korespondence*, a cura di M. Dandová, J. Opelík, Arsci, Praha 2007) o all'interno di studi specialistici (A. Catalano, *Neznámý Čapek*, in "Souvislosti", n. 4, 2013).

A proposito della riflessione critica ci possiamo avvalere innanzitutto delle ricerche pluriennali di Miroslav Halík, il primo grande estimatore e divulgatore dell'opera čapkiana nonché intimo conoscitore della biografia di Karel Čapek (*Karel Čapek. Život a dílo v datech*, Academia, Praha 1983), e di Jiří Opelík, autore di una fondamentale monografia sulla produzione letteraria di Josef Čapek (*Josef Čapek,* Melantrich, Praha 1980) e di altri considerevoli interventi come i saggi raccolti in *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi* (Torst, Praha 2008).

Nella nostra trattazione è indispensabile anche il confronto con il percorso pittorico di Josef Čapek, e in particolare con un'analisi rigorosa che esula dal settore scientifico di nostra competenza. In questo ambito consideriamo le voci più autorevoli, a oggi rappresentate da Pavla Pečinková, che ha dedicato diversi studi all'opera figurativa e al pensiero estetico dell'artista, e Jaroslav Slavík, coautore con Opelík del più completo e recente volume illustrato *Josef Čapek*, Torst, Praha 1996.

Oltre ai lavori più aggiornati prendiamo in esame altri studi monografici, a partire da quelli apparsi prima della morte dei due fratelli (Václav Černý, *Karel Čapek*, Borový, Praha 1936; Vítězslav Nezval, *Josef Čapek*, Borový, Praha 1937) fino a quelli proposti al di fuori dell'ambito cecoslovacco da boemisti attivi all'estero (Oleg Malevič *Bratři Čapkové*, Ivo Železný, Praha, 1999; Bohuslava Bradbrooková, *Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory*, Academia, Praha 2007). Anche la varietà metodologica che caratterizza le analisi dell'opera čapkiana emergerà nel corso della nostra trattazione, per la quale possiamo servirci di contributi di ispirazione assai diversa tra loro, come quelli del critico strutturalista Jan Mukařovský e del poeta e slavista italiano Angelo Maria Ripellino. Particolare cautela è poi indispensabile nell'affrontare le interpretazioni avanzate dalla critica marxista (per esempio da Josef Branžovský e František Buriánek), per sua natura incline a rimproverare soprattutto a Karel Čapek la sua vicinanza alla cultura francese e angloamericana, nonché la sua posizione relativista, o per meglio dire scettica, nei confronti delle ideologie, compresa quella comunista.

Una certa prudenza occorre anche nella lettura dei testi memorialistici che ci hanno lasciato alcuni membri della famiglia Čapek o altri conoscenti, più o meno intimi, dei due fratelli

scrittori. L'attendibilità di tali fonti risulta infatti estremamente variabile, giacché una certa distorsione dei fatti su base emotiva non si può escludere nemmeno nel caso delle testimonianze dirette degli autori.

Su quest'ultima tipologia di testi e sulla corrispondenza privata degli anni 1910-1911 si fonda in larga misura la prima delle tre parti in cui è strutturato il nostro lavoro. Innanzitutto si cerca infatti di ricostruire le prime tappe del cammino formativo che i fratelli Čapek percorrono insieme fino alla partenza per l'estero, presentando le loro prime opere composte a quattro mani. Si passa quindi a considerare il soggiorno parigino non solo come incontro con la realtà francese contemporanea, ma anche come primo momento di crisi nella collaborazione tra i due fratelli, rappresentata dal fallimento del progetto teatrale *Loupežník* (Il Brigante). Il rientro in patria e il nuovo impegno nella vita culturale di Praga costituiscono l'ultimo punto di questa prima sezione in cui si osserva contemporaneamente l'evoluzione delle riflessioni e delle poetiche personali di Josef e Karel Čapek.

La trattazione prosegue infatti separando i percorsi indipendenti dei due fratelli. Per quanto riguarda Karel Čapek il discorso si sviluppa su tre aree. La prima riguarda gli studi di filosofia ed estetica intrapresi presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Praga, nonché l'impegno dello scrittore nell'ambito della critica d'arte. Nel secondo capitolo si osserva come la critica del soggettivismo estetico si traduca successivamente sul piano gnoseologico e morale. Viene quindi presentata la lettura čapkiana del pragmatismo americano e del pensiero di autori come Émile Durkheim e Henri Bergson; si indagano a questo proposito anche i riflessi di tale meditazione filosofica nelle prime prove autonome di Karel Čapek. Il terzo capitolo è invece dedicato al rapporto dell'autore con la letteratura francese contemporanea e al suo contributo come traduttore, recensore e critico letterario. Punto focale di questa sezione è la celebre antologia poetica *Francouzská poezie nové doby* (Poesia francese moderna), apparsa nel 1920 e ampliata nel 1936, analizzata finora soprattutto in merito alla tecnica traduttiva e all'influsso della lingua poetica čapkiana sulla produzione lirica ceca degli anni successivi. La nostra ricerca si pone invece l'obiettivo di ricostruire per quanto possibile la scelta degli autori operata da Karel Čapek, mettendo in relazione la panoramica della poesia francese derivata da tale selezione con le opinioni critiche altrove espresse dal traduttore stesso.

La terza parte della trattazione interessa nello specifico l'opera di Josef Čapek ed è suddivisa in due capitoli, il primo dei quali esplora la fase ricettiva degli spunti pittorici e letterari provenienti dalla Francia e il ruolo dell'autore come mediatore tra cultura ceca e francese. Si prendono pertanto in esame da un lato l'impegno nella critica d'arte e lo sviluppo del

pensiero estetico, dall'altro il contributo di Josef Čapek come traduttore, recensore e curatore di volumi, anche dal punto di vista della veste grafica e delle illustrazioni. Il secondo capitolo è quindi incentrato sulla personale rielaborazione letteraria degli impulsi tratti dell'incontro con l'arte moderna, umile e primitiva, a partire dai primi "schizzi" in prosa composti per il volume *Almanach na rok 1914* (Almanacco per l'anno 1914), fino ai volumi di novelle e saggi sull'arte. In particolare ci si sofferma sulla relazione tra la produzione letteraria degli anni Venti e Trenta e *Umění přírodních národů* (L'arte dei popoli primitivi), il complesso studio sulle origini dell'arte pubblicato nel 1938 ma ispirato alla visita del Trocadéro parigino e concepito già tra il 1912 e il 1914.

Questo progetto è stato realizzato nell'ambito dei corsi di formazione alla ricerca offerti dal Dipartimento di studi europei, americani e interculturali dell'Università La Sapienza di Roma e dal Dipartimento di letteratura ceca e comparata dell'Università Carlo di Praga. Un sincero ringraziamento va in particolare ai proff. Annalisa Cosentino e Luboš Merhaut, che hanno supervisionato il lavoro in ogni sua fase, e ai proff. Xavier Galmiche, Libuše Heczková e Jiří Opelík per i loro preziosi suggerimenti.

PARTE PRIMA

I. DALLA BOEMIA ALLA FRANCIA

L'opera letteraria, artistica e filosofica di Josef Čapek (1887-1945) e Karel Čapek (1890-1938) costituisce uno dei capitoli più ricchi della storia culturale ceca del Novecento. La varietà e l'originalità della produzione dei due fratelli, sia comune sia individuale, è stata riconosciuta anche al di là dei confini del paese di provenienza, soprattutto nel caso dei testi narrativi e teatrali del più giovane Karel. Attraverso le loro opere i fratelli Čapek si sono inoltre mostrati capaci di assimilare e rielaborare gli stimoli provenienti da altre realtà nazionali, accostandosi con spirito critico e consapevolezza della tradizione alle novità che il secolo appena iniziato proponeva in ambito non solo artistico, ma anche sociale e politico.
Nel prendere in esame proprio i rapporti che l'opera čapkiana ha intrecciato con la cultura europea, e più specificatamente con quella francese, occorre tenere in considerazione il percorso che condusse due giovani originari della Boemia settentrionale, allora studenti universitari praghesi, a misurarsi con la capitale internazionale dell'arte moderna. Volendo cogliere i molteplici aspetti della loro formazione e il significato profondo di un legame non solo fraterno, ma anche artistico e intellettuale, non si può prescindere dal ricapitolare almeno brevemente i principali avvenimenti che precedono il viaggio parigino, con lo sguardo rivolto a ciò che la cultura francese rappresentava per i Čapek prima della loro partenza.

I.1. Gli anni della formazione fino alla partenza per Parigi

I due figli del medico Antonín Čapek e della moglie Božena trascorrono l'infanzia nella regione di Hradec Králové. Josef, così come la sorella maggiore Helena (1886-1961), nasce a Hronov, Karel invece a Malé Svatoňovice, località in cui la famiglia risiede fino al trasloco del 1890 a Úpice, dove i fratelli frequentano la scuola primaria. È questo il luogo della fanciullezza, del gioco, del contatto con la natura e i suoi misteri che riecheggerà nella raccolta *Krakonošova zahrada* (Il giardino di Krakonoš), uscita con la firma di entrambi Josef e Karel. Questo titolo, secondo la *Předmluva autobiografická* (Premessa autobiografica) che dalla prima edizione del 1918 accompagna il volume, si riferisce all'atmosfera fiabesca della vallata di Úpice, così ricca di figure leggendarie come Krakonoš, lo spirito protettore

delle Montagne dei Giganti, e al tempo stesso così fortemente segnata dall'avanzata della moderna industrializzazione[1].

Dalla madre, che raccoglieva fiabe, leggende e canti popolari, i figli ereditano la passione per il folclore e un'alta concezione dell'arte[2], anche nelle sue forme più umili. Se l'interesse precoce per le sfumature linguistiche e i giochi di parole è alimentato dalla vivacità della nonna materna Helena Novotná[3], la curiosità intellettuale è indissolubilmente legata alla figura del padre, la cui biblioteca, infatti:

"Era piena di libri già a Svatoňovice e più tardi, in doppia o anche terza fila, traboccava fino all'impossibile. E c'era di tutto; classici cechi e tedeschi, Shakespeare in una bella edizione, la Němcová al completo, tutto ciò che era stato pubblicato da Neruda, Jirásek e Třebízský, l'intera collana di classici di Kober, Čech, Vrchlický, versi e prose di autori di tutto il mondo. Leggeva con particolare piacere Dickens e il vecchio Marryat, aveva molte monografie di arte, etnografia e scienze naturali, innumerevoli volumi antologici e continuava ad aggiungerne."[4]

La presenza, nella biblioteca famigliare, di volumi di genere diverso, che spaziano dalla poesia alla prosa, dalla saggistica alla letteratura specialistica, si rifletterà nella eterogenea produzione dei fratelli Čapek, comprensiva di opere in versi, aforismi, racconti, romanzi,

[1] "In senso stretto il giardino di Krakonoš è proprio quella regione, quella vallata dell'Úpa conficcata nella terra dura, attorno alla quale si stagliano profili grandi, santi, fiabeschi [...]. Ma la valle è irta di camini delle fabbriche, coperta da un velo di cenere e fumo. Le fabbriche respirano esalazioni, rumori e vapori; la loro sporcizia si riversa e scorre come cenci unti e iridescenti in un torrente senza pesci." ["Krakonošova zahrada v užším smyslu je onen kraj, ono do tvrdé země zaryté údolí Úpy, kolem něhož se rýsují veliké, svaté, pohádkové obrysy [...]. Ale údolí se ježí továrními komíny, zastřeno závojem sazí a dýmu. Továrny dýchají kouřem, hlukem a parou; špína z nich prýští a plyne jako duhově mastné cáry bezrybnou horskou řekou."] Bratři Čapkové, *Krakonošova zahrada. Předmluva autobiografická*, in Id., *Ze společné tvorby*, *Spisy Karla Čapka* II, a cura di E. Macek, Československý spisovatel, Praha 1982, pp. 9-11.

[2] "La mamma ci leggeva Erben e raccoglieva da tutta la regione canti e leggende popolari. Da tutto ciò noi bambini avevamo concluso che forse è l'arte ciò che di più bello e più alto si ha nella vita." ["Maminka nám předčítala Erbena a sbírala po celém kraji lidové písně a pověsti. Z toho ze všeho jsme my děti soudily, že asi umění je ve životě to nejlepší a nejvrcholnější."] J. Čapek, *Jedno k druhému*, ["Do života" 1931], in Id., *Publicistika I*, *Spisy Josefa Čapka* IV, a cura di J. Opelík, Triáda, Praha, 2008, p. 357. Cfr. anche *Náš vodník* ["Lidové noviny" 1939], *ivi*, p. 543.

[3] "Avevo una nonna, mugnaia e campagnola, che aveva davvero una forte personalità. Brillava letteralmente per la sua sensibilità e il suo umorismo popolare: era tutta proverbi, nomignoli e canzoni, anche le parole si inventava lei stessa, quando voleva caratterizzare qualcosa accuratamente." ["Měl jsem babičku, venkovskou mlynářku, která byla opravdu silnou osobností. Přímo jiskřila lidovou citovostí a lidovým humorem: samé pořekadlo, přízvisko a písnička, i slova si sama tvořila, když chtěla něco důkladně charakterizovati."] J. Čapek, *Jedno k druhému*, cit., p. 359.

[4] "Byla plná knih už ve Svatoňovicích a později dvěma i třema řadami přecpána do nemožnosti. A bylo v ní všechno; klasikové čeští i němečtí, Shakespeare v krásném vydání, celá Němcová, vše, co vyšlo od Nerudy, Jiráska i Třebízského, celá knihovna Koberova, Čech, Vrchlický, verše i próza světových autorů. Dickense četl obzvláště rád, i starého Marryata, měl hodně monografií uměleckých i etnografických a přírodovědeckých, bezpočet svazků vybrané četby a doplňoval je neustále." H. Čapková, *Moji milí bratři*, Československý spisovatel, Praha 1986 [1962], p.18.

articoli giornalistici, studi e recensioni. Se guardiamo all'infanzia di Josef e Karel, non ci stupiremo di individuare tra le letture preferite da un lato i calendari illustrati e gli atlanti naturali[5], dall'altro i romanzi di avventura, da Daniel Defoe a Jules Verne e Karl May, storie fantastiche e esotiche che instillano nei giovani lettori il desiderio del viaggio[6].

Dopo i primi anni segnati da un'intensa complicità fraterna, le strade dei Čapek si separano nel 1900, quando Josef, ritenuto dai genitori più portato per attività di tipo pratico che per gli studi, viene indirizzato alla scuola tedesca di tessitura a Vrchlabí. Lo studio biennale, preceduto da un soggiorno a Žacléř mirato all'acquisizione di un adeguato livello di lingua tedesca, è seguito da un impiego presso la fabbrica tessile F. M. Oberländer a Úpice. Sulla base di questa esperienza, che pure non giudicherà mai in maniera del tutto negativa, Josef decide di non proseguire la specializzazione come operaio, bensì di imbastire la propria carriera sul disegno e la pittura:

"Quando ho deciso che sarei diventato pittore, in quel momento ero impiegato in fabbrica come tessitore, montatore e fabbro. Non posso dire di essere stato scontento né che il lavoro con le macchine mi ripugnasse. Per niente, ma avvertivo molto chiaramente questo: che se fossi rimasto lì per sempre, la mia vita sarebbe trascorsa a vuoto, che così non avrei sfruttato appieno la mia vita."[7]

[5]"I libri. Il primo libro che ti ha incantato non è stata, bisogna dirlo, né la Bibbia né i canti eroici, bensì il grande Atlante naturale. Da lì hai attinto le prime impressioni sui temperamenti delicati e terribili, hai imparato a fiutare il pericolo in ogni arbusto, a essere vigile e timoroso." ["Knihy. První kniha, které tě okouzlila, nebyla, nutno to říci, ani bible, ani hrdinské zpěvy, nýbrž velký Obrázkový přírodopis. Odtamtud čerpal jsi první dojmy o povahách mírných i hrozných, naučil jsi se tušiti nebezpečí v každém křoví, býti ostražitým a báti se."] Bratři Čapkové, *Krakonošova zahrada. Předmluva autobiografická*, in Id., *Ze společné tvorby,* cit., p. 12.

[6] "Le mie letture infantili? Con odio e disgusto ho letto i raccontini del bravo Fridolínek e persino la cosiddetta letteratura nobile per bambini di Třebízský. Mi piacevano Karl May, molto Jules Verne, in generale avventure e resoconti di viaggio dove c'erano animali, mari, navi, mongolfiere, pericoli." ["Dětská moje četba? S odporem a nenávistí jsem četl povídačky o hodném Fridolínkovi, ba i Třebízského tak zvanou ušlechtilou dětskou literaturu. Líbil se mi Karl May, velmi Jules Verne, vůbec dobrodružné a cestopisné věci, kde byla zvířata, moře, lodě, balony, nebezpečí."] J. Čapek, *Má první vzpomínka*, ["Paměti českých spisovatelů z dětství"1946 (1925)], in Id., *Publicistika I*, cit., pp. 218-219.

A queste letture si aggiungono i primi contatti con l'arte popolare: "Nella biblioteca del padre c'erano tre volumi delle Völkerkunde di Ratzel, che allora attirarono la curiosità del ragazzino, incantato lettore di Robinson Crusoe e Jules Verne, per suscitare poi un interesse più profondo." ["V otcově knihovně byly tři svazky Ratzelovy Völkerkunde, které záhy připoutaly chlapeckou zvědavost okouzleného čtenáře Robinsona Crusoe a Jules Verna a později potom i zájem hlubší."] J. Čapek, *Umění přírodních národů*, in Id., *Knihy o umění*, *Spisy Josefa Čapka* V, a cura di L. Merhaut, Triáda, Praha 2009, p. 130.

[7] "Když jsem se odhodlal státi se malířem, tehdy jsem zrovna byl v továrně zaměstnán jako tkadlec, montér a zámečník. Nemohu říci, že jsem tam byl nešťasten a že by se mně byla ta práce se stroji protivila. Naprosto ne, ale cítil jsem strašně jasně tolik – kdybych tu provždy setrval, že by zde můj život uplynul marně, že bych takto svůj život cele nevyžil." J. Čapek, *Čapek o Josefovi*, ["Přítomnost" 1924], in Id., *O sobě*, Československý spisovatel, Praha 1958, p. 69.

Determinato a seguire la propria vocazione, o meglio, come sosterrà successivamente, il proprio "destino"[8], Josef Čapek inizia nell'autunno del 1904 a frequentare i corsi di Disegno e Pittura decorativa presso la Uměleckoprůmyslová škola (Scuola di arti applicate) di Praga. Questa istituzione è all'epoca caratterizzata da un insegnamento profondamente influenzato dalla Secessione viennese, che trova il suo analogo in Francia con la denominazione Art nouveau. Raggiunto nella capitale dal fratello e dai genitori, dal 1907 Josef risiede con la famiglia in via Říční, a Malá Strana.

A Praga Karel Čapek si iscrive all'Akademické gymnázium, dove consegue la maturità nel 1909. È questa la conclusione di un percorso di formazione liceale iniziato nel 1901 a Hradec Králové e proseguito a Brno. Qui si era trasferito nel 1905, lasciando l'istituto di provenienza per avere fatto parte di un circolo studentesco segreto, progressista e di simpatie antiaustriache. Alle letture dell'infanzia si aggiunge in questi anni la scoperta dei classici, che secondo lo stesso Karel completano il quadro degli influssi letterari per lui fondamentali:

"Penso che l'influsso letterario più forte l'abbiano avuto su di me le letture dell'infanzia, la lingua popolare e la prosa latina; poi tutto ciò che di buono e di cattivo ho letto. Potrei forse elencare tre o quattro autori che non hanno avuto effetto su di me; per il resto miro a imparare da tutto ciò che mi capita in mano; non ho una grande opinione dell'originalità."[9]

La prosa latina qui citata rientra nelle letture svolte nel corso degli studi liceali[10], durante i quali agli autori greci e latini (Omero, Ovidio, Cicerone, Virgilio, Tacito) si aggiungono Goethe, e, sempre mediati dalla traduzione tedesca, Shakespeare e Dickens. La formazione scolastica non sembra dunque puntare sulla letteratura francese, di cui Karel conosce per primi Verne, Dumas e Hugo[11]. Gli autori "maledetti" citati nella premessa a *Krakonošova*

[8] Si vedano gli aforismi nell'opera pubblicata postuma *Psáno do mraků* (Scritto alle nubi), per esempio "Ma no, l'arte non è un 'servizio' (a un committente, e tantomeno nel senso di un sacrificio!). – L'arte è destino" ["Ba ne, umění není 'služba' (zákazníkovi, tím méně ve smyslu dokonce nějaké obeti!). – Umění je osud."]; o ancora: "L'arte non mi mantiene in vita; sarei io a dovere tenere in vita l'arte!" ["Umění mne neživí; já bych měl živiti umění!"] J. Čapek, *Psáno do mraků*, in *Beletrie II*, *Spisy Josefa Čapka* II, a cura di J. Opelík, Triáda, Praha 2010, p. 117.

[9] "Myslím, že největší literární vliv na mne měla dětská četba, lidový jazyk a latinská próza; potom všecko dobré i zlé, co jsem kdy četl. Mohl bych snad uvésti tři nebo čtyři autory, kteří na mne neměli vliv; jinak hledím se poučit ze všeho, co mi přijde do rukou; nemám valného mínění o originalitě." K. Čapek, *Karel Čapek o sobě*, ["Rozpravy Aventina" 1925], in Id., O *umění a kultuře II*, *Spisy Karla Čapka* XVIII, a cura di E. Macek, M. Pohorský e Z. Trochová, Československý spisovatel, Praha 1985, pp. 587-588.

[10] Cfr. la voce "Domácí četba" ("Letture per casa") negli anni 1905-1908 in M. Halík, *Karel Čapek. Život a dílo v datech*, Academia, Praha 1983, pp. 17-20.

[11] "Le mie letture, in quegli anni ai confini dell'infanzia in cui per altri finiscono le fiabe e iniziano Verne e compagnia, erano costituite da: Neruda, Dumas, Hugo – Sotto queste influenze la mia anima si è sviluppata in modo troppo precoce e inconsueto – certo, così mi hanno anche distrutto completamente i nervi, che ho tuttora malsanamente tesi, privandomi della mia giovinezza." ["Moje lektyra tam, kde u jiných končí pohádky a začíná

zahrada non sono quelli consigliati dagli insegnanti, bensì quelli apertamente accusati di "corrompere la gioventù":

"Gli influssi letterari. Se gli autori dovessero stilare una lista sincera degli influssi subiti, ovvero dei libri che in quel periodo apprezzavano di più, sarebbe evidente quanto poco eruditi fossero all'epoca. Senza dubbio leggevano ciò che in quel momento corrompeva la gioventù intera; non li risparmiò l'incantesimo degli occhi della Messalina di Jarry, si lasciarono anch'essi incantare da Salomè e da Dorian Gray di Wilde; furono anch'essi toccati da Strindberg, Hamsun e Garborg e più tardi da Stendhal, conoscevano Poe, Baudelaire e Huysmans, vale a dire quello che chiunque non conosceva le lingue straniere poteva a quel tempo leggere in traduzione."[12]

Proprio autori come Wilde e Huysmans contribuiscono in questi anni all'evoluzione dei due fratelli nei *dandy* che la sorella Helena presenterà nelle sue memorie[13]. L'ostentazione di uno stile raffinato e il distacco da ciò che è convenzionale, prevedibile e grossolano risultano essere per i Čapek una posa letteraria, prima che esistenziale. Ne prende atto il poeta Stansilav K. Neumann (1875-1947)[14], il quale decide di segnalare al collega Viktor Dyk

---

Verne a spol., v těch polodětských letech byla: Neruda, Dumas, Hugo – Pod takovými vlivy se duše moje příliš předčasně a příliš neobyčejně rozvila – ovšem, že mi to také úplně zničilo nervy, že je mám teď až chorobně přepjaté, a že mne to zbavilo mládí –"] Lettera a Anna Nepeřená (1905), in K. Čapek, *Korespondence I*, *Spisy Karla Čapka* XXII, a cura di M. Dandová, Český spisovatel, Praha 1993, p. 283. L'effetto che l'autore sostiene sia stato prodotto dalle letture citate deve essere considerato alla luce dell'intento comunicativo di queste righe. Si tratta infatti di una lettera indirizzata a Anna Nepeřená, amore adolescenziale non corrisposto di Karel Čapek liceale, qui determinato a dare alla ragazza un'idea di sé che lo distinguesse dai coetanei. L'immagine affettata del giovane tormentato e malinconico, reso precocemente adulto da letture impegnative, è indice di un sentimentalismo diffuso nella letteratura di tematica amorosa che riecheggia anche nei primi versi dello stesso Karel.

[12] "Literární vlivy. Kdyby autoři měli upřímně vypsati, kterým literárním vlivům tehdy podléhali, to jest, které knihy se jim v oné době nejvíce líbily, ukázala by se jejich tehdejší pranepatrná sečtělost. Nepochybně četli to, čím tenkráte se kazila všechna mládež; i jich dotklo se kouzlo očí Jarryho Messaliny, i je očarovala Wildova Salome a Dorian Gray; také je dojímal Strindberg, Hamsun a Garborg a později Stendhal, znali Poea, Baudelaira a Huysmansa, tedy to, co tehdy mohl v překladech čísti kdokoliv, kdo neznal cizích řečí." Bratři Čapkové, *Krakonošova zahrada. Předmluva autobiografická*, in Id., *Ze společné tvorby*, cit., p.14.

[13] "'No, madame, al contrario, scusate. Non ci siamo mai sopportati meglio, perché finalmente ci comportiamo l'uno con l'altro come persone raffinate. Non ci piacciono più la volgare familiarità e banalità. Vogliamo essere rispettati proprio come noi stessi mostriamo rispetto; ecco tutto.' E come no! Del resto leggevano e ammiravano Huysmans, Wilde, i poeti maledetti e ogni esclusiva eleganza stilistica." ["'Ne, madame, naopak, promiňte. Nikdy jsme se líp nesnášeli, protože se konečně chováme k sobě jako kultivované lidé. Nelíbí se nám už vulgární familiárnost ani trivialita. Chceme být respektováni právě tak, jako respektujeme sami; to je všechno.' Jak by ne! Vždyť četli a obdivovali Huysmanse, Wildea, prokleté básníky a všechnu exkluzívní vybranost stylu."] H. Čapková, *Moji milí bratři*, cit., p. 239.

[14] Stanislav Kostka Neumann era poeta, giornalista, traduttore dal russo e dal francese. Vicino dapprima agli ambienti culturali di stampo decadente e simbolista, presto si rivela un fervente anarchico e propagatore di una letteratura politicamente impegnata, fino a diventare, a partire dagli anni Venti, uno dei più noti rappresentanti della cosiddetta poesia proletaria.

(1877-1931)[15] "due giovani che si firmano fratelli Čapek e hanno sia buona volontà che talento. Purtroppo finora sono immersi fino alle orecchie nell'estetismo, ma forse con il tempo si correggeranno."[16] La fama di tale forma di autostilizzazione, che pure non è assoluta e si presta ad alcune battute ironiche da parte degli autori stessi, sembra dunque precedere i due fratelli nei circoli intellettuali della capitale. Ciò finirà per causare un certo stupore in chi avrà occasione di fare la loro conoscenza di persona, come per esempio lo scrittore e drammaturgo František Langer (1888-1965), che ricorda così la prima impressione suscitata dall'incontro con i due giovani:

"Fino ad allora la firma Bratří Čapkové era considerata dai lettori come uno pseudonimo fuorviante di un qualche arguto autore proveniente da una grande città, per sbaglio o per miracolo smarrito nell'ambito ristretto della letteratura ceca. E ora li avevamo davanti a noi in forma doppia. La sorpresa fu ancora più grande perché l'aspetto dei due fratelli era in netto contrasto con la posa delle loro prose, una posa da dandy, da uomini di mondo, quasi metropolitana. Entrambi infatti facevano il loro ingresso con gli stessi abiti di foggia studentesca, marrone come la cioccolata al latte, con le stesse bombette e cravatte, la pelle di entrambi aveva l'aria sana e rosea, i capelli scuri erano pettinati con cura, per cui, in tutto e per tutto, sembravano quasi l'incarnazione della salute, della freschezza, della semplicità e forse anche del provincialismo."[17]

L'arrivo a Praga costituisce dunque un passo fondamentale per i due fratelli; esso rappresenta non solo l'approdo a istituti di prestigio in cui proseguire gli studi secondo le proprie attitudini, ma anche, con il trasferimento di Karel, la riunione dei fratelli dopo un lungo periodo di separazione. La realtà metropolitana, inoltre, esercita sui giovani il fascino del moderno, del luogo dove il dibattito e l'esperimento rendono possibile lo sviluppo di

[15] La produzione dello scrittore, giornalista e parlamentare Viktor Dyk spazia dalla poesia alla prosa, dal teatro alle memorie e saggi politici. Anch'egli appartenente in gioventù alle cerchie anarchiche, entra in seguito nelle file della destra nazionalista, dimostrandosi un fermo oppositore della politica dei primi presidenti della Repubblica cecoslovacca , T.G. Masaryk e E. Beneš.

[16] "Dovolte, abych Vás upozornil na dva mladé hochy, kteří se podpisují bratři Čapkové a mají i dobrou vůli, i talent. Bohužel jsou dosud až po uši v artismu, ale snad se časem napraví." V. Dyk, S. K. Neumann, Bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, ČSAV, Praha 1962, p. 23.

[17] "Dosud byl podpis Bratří Čapkové pokládán u čtenářů za matoucí pseudonym nějakého velkoměstsky duchaplného autora, omylem nebo zázrakem zabloudivšího do malého prostoru české literatury. Nyní tedy jsme jej měli před sebou ve vlastní dvojité podobě. Překvapení bylo tím větší, že zjev obou bratří naprosto kontrastoval s dandyovskou, světáckou, ba skoro metropolitní pózou jejich próz. Neboť zde vstupovali oba v stejných studentsky šitých šatech, hnědých jako mléčná čokoláda, se stejnými buřinkami a vázankami, pleť obou byla zdravě zardělá a tmavé vlasy pečlivě přičísnuté, takže celí ve všem všudy byli téměř ztělesněním zdraví, svěžesti, prostoty a snad i venkovanství." F. Langer, *Na počátku byli bratři Čapkové*, in *Malíř-básník. Vzpomínání na Josefa Čapka*, Academia, Praha 2003, p. 20.

un'arte nuova al passo con un ritmo di vita in continua accelerazione. Praga è associata, nella *Předmluva autobiografická*, proprio alla "vita stessa", che con "forza", "lusso sensuale" e "artificialità elettrica" diventa fonte di "sorpresa", "incanto", "meraviglia"[18].

Nel 1909 Karel si immatricola alla Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università Carlo. È qui, secondo le ricostruzioni di Miroslav Halík basate sugli attestati degli studi universitari[19], che la cultura francese entra a far parte del suo *curriculum* ufficiale di studi. Insieme ai corsi di filologia e letteratura germanica, critica letteraria, storia dell'arte, boemistica e anglistica, nel corso dell'anno accademico 1909/1910 il giovane frequenta lezioni di grammatica e storia della letteratura francese. Come evidenziato da Jiří Opelík, in questi primi semestri sembra prevalere in Karel l'interesse filologico, che lascerà spazio a una prospettiva di studio più spiccatamente filosofica solo al rientro dal viaggio a Parigi[20]. Come vedremo, sarà dall'anno accademico 1911/1912 che il giovane includerà nella propria formazione non solo la logica e la noetica, ma anche materie come la sociologia, la psicologia, l'estetica, la pedagogia; porterà a termine gli studi nel 1915, conseguendo con la tesi *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění* (Il metodo obiettivo nell'estetica dal punto di vista dell'arte figurativa) il titolo di dottore in filosofia.

Intanto, già a partire dal 1909, i Čapek, frequentano uno dei maggiori caffè letterari e artistici di Praga, il caffè Union, familiarmente detto "Unionka", situato all'angolo tra Národní třída (allora Ferdinandova) e la via Na Perštýně. Qui, dove erano a disposizione degli avventori le più conosciute riviste di Monaco, Londra e Parigi[21], si incontravano pittori e scrittori impegnati nel dibattito teorico sullo stato dell'arte ceca e sui nuovi stili importati dall'estero. Insieme Qui si trovavano per esempio i futuri cubisti Emil Filla (1882-1954) e Bohumil Kubišta (1884-1918), fondatori, nel 1906, del gruppo di pittori denominato Osma, ovvero gli Otto. Esso nasce in seguito al contatto con l'espressionismo di Edvard Munch, di cui nel 1905 viene allestita la prima mostra praghese.

---

[18] "E Praga. La vita stessa. Prima che i giovani autori si fossero ripresi dalla prima sorpresa davanti alla forza della metropoli, dal primo incanto del suo lusso sensuale, dalla prima meraviglia davanti ai suoi scorci (apparentemente) enormi, prima che la sua artificialità elettrica si proiettasse nella lavagna vuota del loro mondo, era ormai tardi – questo libro era già stato scritto." ["A Praha. Sám život. Nežli se mladí autoři vzpamatovali z prvního překvapení nad silou velkoměsta, z prvního okouzlení jeho smyslným luxem, z prvního úžasu nad ohromnými (zdánlivě) průhledy, jež jeho elektrická umělost promítala na nepopsanou tabuli jejich světa, bylo již pozdě – tato knížka byla již napsána."] Bratři Čapkové, *Krakonošova zahrada. Předmluva autobiografická*, in Id., *Ze společné tvorby,* cit., p. 14.

[19] Cfr. M. Halík, *Karel Čapek. Život a dílo v datech*, cit., pp. 21-22.

[20] Cfr. J. Opelík, *Cesty za vědou. Univerzitní studia Karla Čapka* (2006), in Id., *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi*, Torst, Praha 2008, pp.34-35.

[21] Anche negli anni successivi Josef sarebbe tornato, in compagnia della moglie, al caffè Union, dove era possibile sfogliare riviste e fotografie tra cui Jarmila Pospíšilová-Čapková ricorda il francese "L'Illustration" e l'inglese "The Sketch". Cfr. J. Čapková, *Vzpomínky*, Torst, Praha 1998, p. 269.

Se da un lato l'accademia promuoveva ancora lo stile della Secessione guardando principalmente a Vienna, dall'altro la volontà di diffondere in ambito ceco le proposte più recenti in termini di pittura era testimoniata dalla nascita spontanea di gruppi di artisti che volgevano lo sguardo alla Francia. L'associazione degli artisti figurativi Mánes[22], fondata già nel 1887 sotto la guida del pittore e grafico Mikoláš Aleš (1852-1913), contribuì alla riflessione sulle tendenze dell'arte non solo ceca, ma anche tedesca e poi parigina, mediante un'intensa attività editoriale (in primis con il mensile "Volné směry") e l'organizzazione di mostre indipendenti e innovative, tra cui un'esposizione di Auguste Rodin (1902), una, già citata, dedicata a Munch (1905), e una di pittura impressionista e postimpressionista (1907).
A proposito di quest'ultima compare su "Moravskoslezská revue" la prima recensione firmata insieme dai fratelli Čapek, i quali cominciano così a farsi conoscere non solo come prosatori, ma anche come studiosi e critici d'arte. Nel rievocare le loro prime apparizioni alla "Unionka", Langer evidenzia come "i Čapek, tuttavia, si distinguevano in ambito artistico per conoscenze e aspetti fino ad allora non del tutto affermati, interessandosi all'arte periferica e mostrandosi non allineati nella loro umiltà di fronte alle ultime importazioni parigine"[23]. Inizialmente, pur essendo noto che Josef, allievo della Scuola di arti applicate, dipingeva, i fratelli vengono percepiti principalmente come una coppia di letterati che lavorava all'unisono e con metodo:

"Dal primo giorno misero in chiaro che formavano una coppia inseparabile. [...] Non si facevano adescare da nessun resoconto della sensazionale vita notturna praghese per unirsi a spedizioni cameratesche, nemmeno per il fatto che al tavolo di fianco al nostro all'enoteca u Petříků, dove giocavamo a carte con Hašek, bevevano quarti di vino i pezzi grossi della "Moderní revue", per la quale soprattutto Karel nutriva grande curiosità."[24]

Tale complementarità, accompagnata alla volontà di mantenere un certo distacco da uno stile di vita che rischiava di distogliere la loro attenzione dalla ricerca e sperimentazione artistica, resterà una costante fino all'esperienza parigina. Il termine "okouzlení", ovvero "incanto", che introducendo *Krakonošova zahrada* i Čapek scelgono per descrivere il fascino

[22] L'associazione Spolek výtvarných umělců Mánes prendeva nome da Josef Mánes (1820-1871), il più grande pittore del Romanticismo ceco, di cui Mikoláš Aleš era considerato l'erede.
[23] "Oba Čapkové však se vyznačovali v oblastech umění znalostí i zjevů dosud a ne naplno osvědčených, zajímali se o periferii umění a byli neortodoxní v pokoře před posledními pařížskými importy." F. Langer, *Na počátku byli bratři Čapkové*, in *Malíř-básník,*cit., p. 21.
[24] "Od prvního dne zdůrazňovali, že tvoří neoddělitelnou dvojici. [...] Nedali se zlákat žádným líčením senzací pražského nočního života, aby se zúčastnili kumpánských výprav, ani tím, že vedle našeho stolu ve vinárně u Petříků, kde jsme hrávali s Haškem karty, popíjeli čtvrtky vína koryfejové z Moderní revue, na které zejména Karel byl velmi zvědav." *Ivi*, pp. 20-21.

esercitato su di loro da Praga, ritornerà in riferimento a Parigi mantenendo questa stessa accezione. Entrambe le città sono fonti di ispirazione uniche e suggestive, ma non hanno mai il sopravvento sulla ricerca razionale dei due fratelli, determinati a pianificare, criticare, correggersi a vicenda. La tendenza dei Čapek a lasciarsi coinvolgere ma non travolgere si traduce, secondo lo storico dell'arte Václav Vílem Štech (1875-1974), anch'egli studente e frequentatore della "Unionka", in una forma di ambizione supportata da un'intelligenza rigorosa:

"Erano acuti e perspicaci, si istruivano con efficacia e programmaticità durante le sedute al caffè e le gite nei dintorni di Praga, anche se non ballavano e non bevevano. Erano ordinati e corretti al di sopra della media, per questo si notavano nella compagnia di bohémien, gente che improvvisava di giorno in giorno, tirando avanti con l'aiuto delle 'cinque corone passeggere'. Questi certo puntavano a qualcosa, ma non investivano nella propria carriera, mentre per i Čapek era evidente l'orientamento verso la via del successo. Rappresentavano una sostanziale differenza rispetto alla folla scompigliata degli eccentrici che rincorrevano le proprie chimere. Pian piano ci siamo avvicinati, perché erano straordinariamente intelligenti, persino tattici."[25]

Questo procedere logico e meticoloso nell'indagine, così come nella creazione letteraria, rimarrà una costante della permanenza parigina, segnando una delle principali differenze tra i due fratelli e il compagno di studi Štech. Il suo atteggiamento meno sistematico, forse più socievole e meno autodisciplinato, verrà giudicato dai Čapek come boria e presunzione, tanto che Karel lo definirà "di carattere vistoso e ingombrante"e "assemblato di cinque pezzi che difficilmente stanno bene insieme"[26].
L'intenzione di partire per Berlino e Parigi, una scelta in controtendenza che lasciava Vienna in secondo piano, viene annunciata proprio da Štech agli amici del caffè Union quando anche Josef Čapek prepara il suo soggiorno in Francia. Prima di raggiungere il fratello, però,

[25] "Byli bystří a chápáví, vzdělávali se účelně a programově při sezeních v kavárně, při výletech do pražského okolí, ačkoliv netančili ani nepili. Byli nad průměr pořádní a korektní, takže se odráželi v bohémské společnosti lidí improvizujících ode dne ke dni, protloukajících se pomocí 'cestující pětikoruny'. Kteří sice cosi chtěli, ale nespekulovali o kariéře, kdežto u Čapků bylo znát záměrnost cesty k úspěchu. Znamenali bytostný rozdíl od nespořádaného houfu výstředníků, pronásledujících vlastní chiméry. Ponenáhlu jsme se s nimi sblížili, neboť byli neobyčejně chytří, rovněž taktičtí." V. V. Štech, *V zamlženém zrcadle*, Československý spisovatel, Praha 1967, p. 159.
[26] Cfr. K. Čapek, *Korespondence I*, cit., pp. 108-115. Karel tratta lungamente il rapporto con il collega Štech nelle lettere indirizzate a Vlastislav Hofman (1884-1964), architetto, urbanista, scenografo e pittore, amico dei Čapek e in particolare di Josef .

Karel desidera trascorrere un primo semestre a Berlino e si organizza quindi per realizzare un programma di viaggio del tutto simile a quello del collega[27].

Se è vero che per una permanenza più lunga i Čapek preferiscono Berlino e Parigi a Monaco e Vienna, è opportuno ricordare che in queste due ultime città si erano entrambi recati tra il 1908 e il 1909, in una sorta di "pellegrinaggi" nei luoghi dell'arte decorativa. Qui avevano potuto osservare da vicino lo stile della Secessione, in Germania connotato come stile giovane, ovvero Jugendstil, che faceva dell'ornamento il suo principio motore. Dopo essersi accostati alle opere di pittori quali Kandinskij, Klee e Klimt, i due fratelli rivolgono la loro attenzione a van Gogh, Cézanne, Gauguin e Matisse. Quando le riviste illustrate nei caffè e le mostre del circolo Mánes non riescono più a esaurire la curiosità verso la nuove frontiere dell'arte, è tempo per i Čapek di pianificare un itinerario di cui Parigi è un'irrinunciabile tappa.

Il primo documento che attesta l'intenzione di Josef di intraprendere un viaggio di formazione all'estero, interrompendo così lo studio presso la Scuola di arti applicate di Praga, è datato 8 marzo 1910. Si tratta di una breve comunicazione rivolta al direttore dell'istituto, nella quale l'allievo chiede di essere sollevato dall'incombenza dell'esame scritto obbligatorio per il secondo semestre. La prova viene infatti identificata come un ostacolo a un soggiorno avvertito come "necessario" per un approfondimento delle proprie conoscenze in campo non solo artistico, ma anche letterario. Tale specificazione, indizio di una varietà di interessi condivisa con il fratello, rende ulteriormente incisiva la richiesta dello studente, che manifesta così il desiderio di una educazione a tutto tondo, internazionale, prolungata nel tempo, davanti alla quale i doveri accademici sembrano ridotti a un mero intralcio burocratico:

"Il sottoscritto si permette rispettosamente di chiedere la gentile dispensa dall'ultimo esame scritto che dovrebbe sostenere per il conseguimento del titolo durante il secondo semestre dell'anno scolastico 1910/1911; come motivazione adduce la necessità di recarsi per ulteriori

[27] "Sarei dovuto tornare un anno dopo, perché volevo trascorrere del tempo all'estero, alle università di Berlino e Parigi. […] All'epoca si andava a studiare a Vienna, io però avevo un rifiuto programmatico nei confronti della cosiddetta scuola viennese e volevo andare a Berlino, dove ero attratto soprattutto dalla personalità di Heinrich Wölflin, di cui stavo traducendo 'L'arte classica'. Gli amici e compagni della Unionka sapevano della mia intenzione di partire dopo la laurea. I Čapek sembravano avere intenzioni simili; Josef era diretto a Parigi, Karel voleva unirsi a me." ["K mému návratu mělo dojít až za rok, protože jsem chtěl pobýt v cizině na berlínské a pařížské universitě [...] Tehdy jezdilo se studovat do Vídně, já však měl programní odpor k takzvané vídeňské škole a chtěl jsem do Berlína, kam mne lákala hlavně osobnost Heinricha Wölflina, jehož 'Klasické umění' jsem tehdy překládal. Přátelé a kamarádi z Unionky znali můj úmysl odejet po promoci. Čapkové chtěli patrně cosi obdobného; Josef mířil do Paříže, Karel se chtěl připojít ke mně."] V. V. Štech, *V zamlženém zrcadle*, cit., p. 227.

studi artistici e letterari in Germania, a Parigi, in Inghilterra e in Italia per un soggiorno della durata dai tre ai quattro anni, viaggio da cui lo trattiene solo la rimanente prova obbligatoria."[28]

Il progetto è dunque di ampio respiro, prevede un percorso e una durata impegnativi e comprende quattro diversi paesi, anche se la Francia è rappresentata dalla sola Parigi, città in cui Josef dichiarerà di avere "a lungo vissuto con il pensiero, prima di vederla"[29].
Pochi mesi dopo, nella lettera del 12 luglio indirizzata a Jarmila Pospíšilová, la futura moglie di Josef Čapek, il piano di viaggio è già in parte modificato:

"È diritto e inclinazione di noi tutti Fanatici desiderare di conoscere tutto quanto che ci alletta e incanta: le terre straniere, tutto ciò che è fugace, in lontananza, in distanza. Tutto quello che voglio conoscere è a mia disposizione; vado a Parigi, in Italia, in Spagna, poiché sono tutti bei paesi che voglio conoscere e dove si sta sempre bene."[30]

Alcune tappe sono cambiate: la Spagna figura al posto della Germania e dell'Inghilterra, mentre Parigi rimane un punto centrale e insostituibile, l'unico su cui Josef avvia preparativi concreti. Oltre alla modifica dell'itinerario, nell'osservare i due scritti che precedono la partenza emerge una differente esposizione delle ragioni del viaggio.
Il fatto che la motivazione non sia espressa negli stessi termini dipende naturalmente dai due diversi destinatari: in un caso l'illustrazione lucida, centrata sul valore istruttivo del soggiorno all'estero, è rivolta al direttore della scuola; nell'altro lo slancio verso l'esplorazione di nuovi mondi, quasi un ritorno all'entusiasmo suscitato dalle letture dell'infanzia, è trasmesso in tono familiare alla giovane con cui Josef ha da poco intrapreso una corrispondenza in cui intende sfruttare un'immagine di sé audace, oltre che colta. Ciò non significa che si debba escludere, al di là dello sfoggio di diverse strategie comunicative,

[28] "Nížepsaný dovoluje si uctivě žádati o laskavé prominutí poslední klauzury, kterou by měl během druhého semestru školního roku 1910/1911 k dosažení absolutoria provésti; k čemuž důvodem uvádí potřebu odebrati se za účelem dalšího uměleckého i literárního studia do Německa, Paříže, Anglie a Itálie k pobytu rozpočtenému na tři, respektive čtyři roky, od kteréžto cesty ho jedině ona zbývající klauzura zdržuje." La trascrizione del documento è riportata come inserto nel volume: J. Čapek, *Dvojí osud. Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*, a cura di J. Dostál, J. Opelík e J. Slavík, Odeon, Praha 1980, p. I.
[29] "Dlouho má mysl žila v Paříži, než jsem ji uviděl", J. Čapek, *Rodné krajiny*, [manoscritto per "Almanach Kmene" 1938/39], in Id., *Publicistika I,*cit., p. 518.
[30] "Je to právo a charakter všech nás Fanatiků toužiti poznat vše, co nás vábí a okouzluje: cizí země, vše, co prchá a vše vzdálené a daleké. Vše, co chci znáti, je v mém dosahu; pojedu do Paříže, do Itálie, do Španěl, neboť to vše jsou krásné země, jež toužím poznati a ve kterých je dobře napořád." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 12.

la sincerità di entrambe le interpretazioni presentate per giustificare la partenza. Per quanto Josef riconosca realmente la necessità di approfondire la sua preparazione tecnica e culturale là dove tradizione e modernità sono più fruttuosamente congiunte, non si può certo negare la sua genuina trepidazione. Anche se non diventerà mai un vero "fanatico" delle nuove terre in cui si reca alla ricerca di ispirazione, Josef ne subirà sicuramente l'"incanto". Questo termine, più volte utilizzato dai Čapek in riferimento agli anni giovanili, mette quindi in relazione fascino della scoperta e fervore creativo, poiché, come sosterrà Josef nelle sue successive riflessioni, uno dei presupposti per la produzione artistica risiede proprio nell'elemento "magico"[31].

I.2. Arte e letteratura francese negli esordi čapkiani

Prima di ripercorrere le tappe del viaggio parigino può essere utile accennare anche agli interventi con i quali i Čapek si inseriscono gradualmente nel mondo della critica e della letteratura, soffermandoci in particolare sui primi contatti con la cultura francese.

Nel 1905 Josef inizia a pubblicare brevi recensioni di mostre in "Moravský kraj", mentre l'esordio di Karel, di tutt'altro genere, risale all'anno precedente con l'uscita, sulle pagine della rivista di Brno "Neděle", di alcuni componimenti poetici di tematica amorosa, versi nostalgici adattati al gusto letterario alla moda e ispirati dall'infatuazione per Anna Nepeřená[32].

Il 1907 segna l'inizio di un'attività più vivace e rafforzata dalla collaborazione tra i due fratelli: giudizi critici su esposizioni, recensioni letterarie, riflessioni sulla teoria e sulla storia dell'arte compaiono con la firma Bratří Čapkové dapprima su riviste morave e poi praghesi (tra le altre "Snaha", "Horkého týdeník", "Stopa", "Přehled", "Umělecký měsíčník"), mentre le prime prose trovano spazio anche su "Národní obzor" e "Lidové noviny".

---

[31] Si vedano per esempio le successive riflessioni degli anni Trenta: "Può essere che mi sbagli, ma mi sento sempre più propenso a considerare che l'origine di ogni arte è nella magia!" ["Možno, že se mýlím, ale jsem čím dále tím více nakloněn mínění, že původ všeho umění je v magii!"] J. Čapek, *Umění přírodních národů*, in Id., *Knihy o umění*, cit., p. 153; "L'origine dell'arte è magica, religiosa. […] Dal principio l'arte ha servito la vita, la divinizzazione della vita, la magia delle forze e di certo non solo il la fatua tendenza all'imitazione." ["Původ umění je magický, náboženský. […] Od začátku sloužilo umění životu, zbožštění života, magii sil, a zhola ne pouze bezduchému napodobovacímu sklonu."] J. Čapek, *Psáno do mraků*, in Id., *Beletrie II*, cit., p. 137.

[32] A proposito di questo esordio, destinato a rimanere uno dei pochi episodi lirici nella vasta produzione di Karel Čapek, cfr. E. Macek, *Vydavatelské poznámky* e M. Pohorský, *Básník a překladatel*, in K. Čapek, *Básnické počátky. Překlady*, *Spisy Karla Čapka* XXIV, a cura di E. Macek e M. Pohorský, Český spisovatel, Praha 1993.

Dei numerosi interventi sull'arte ricordiamo il primo scritto del 1907 firmato da entrambi i fratelli, che riferisce della XXIII mostra del circolo Mánes[33]. Dopo una prima parte dedicata alla tanto celebrata pittura impressionista, viene presentata, in una rassegna altrettanto ricca di apprezzamento, la generazione successiva di artisti che "avanzavano parallelamente all'impressionismo con gli stessi profondi interessi, ma con un nuovo obiettivo", come Degas, Cézanne, e van Gogh.

L'entusiasmo dimostrato nei confronti del postimpressionismo non si traduce tuttavia nell'accettazione incondizionata delle novità francesi, come dimostra l'aspra critica mossa dai Čapek alla seconda mostra del gruppo Osma del 1908[34]. Analizzando la diversa concezione che dell'opera artistica hanno l'impressionismo e la "sintesi", termine con cui viene identificata la "nuova arte" di matrice espressionista, i fratelli Čapek si mostrano diffidenti nei confronti di quelle "mode" nate in Francia che rischiano di diventare uno "spauracchio" se assimilate dalla realtà ceca. Pochi mesi dopo i due fratelli non mancheranno di ribadire tale considerazione, nonché di compiacersi per lo scioglimento di Osma. Essi esprimono in *Z pražských výstav* (Dalle mostre praghesi) il loro biasimo nei confronti della nuova generazione di "emissari parigini della sintesi", il cui lavoro rientra in "ciò che oggi è una moda in Francia" e minaccia quindi di trasformarsi in "un dogma"[35] per la cultura ceca. Ciò che emerge da queste prime riflessioni è un atteggiamento di sospetto non tanto davanti delle novità parigine in quanto tali, "mode" che possono anche rivelarsi passeggere, quanto nei confronti della reazione che ci si può attendere a Praga, dove la meccanica adozione di tendenze artistiche provenienti dall'estero può finire per immobilizzare la discussione teorica locale.

Attenti al dibattito filosofico e metodologico, i Čapek dedicano alcune pagine anche a volumi che, tradotti in ceco, allargano le prospettive sulla produzione nazionale, concorrendo al più ampio dibattito sulle dinamiche artistiche in Europa. Nel 1909, oltre alla relazione sulla mostra dello scultore Émile-Antoine Bourdelle, escono infatti due notizie di pubblicazioni francesi uscite in traduzione: *Noa-Noa*, lo scritto autobiografico di Paul Gauguin, e uno studio di filosofia dell'arte moderna di Charles Morice[36].

[33]K. Čapek, *XXIII. výstava Spolku výtv. umělců Mánes v Praze*, ["Moravskoslezská revue" 1907], in Id., *O umění a kultuře I, Spisy Karla Čapka* XVII, a cura di E. Macek, M.Pohorský e Z. Trochová, Československý spisovatel, Praha 1984, pp. 9-12.

[34] K. Čapek, *Syntéza a výstava Osmi*, ["Snaha" 1908], *ivi*, pp. 42-46.

[35]K. Čapek, *Z pražských výstav*, ["Moravskoslezská revue" 1908], *ivi*, pp. 57-58.

[36] K. Čapek, *Paul Gauguin: Noa-Noa*, ["Horkého týdeník" 1909], *ivi*, pp.88-89; K. Čapek, *Charles Morice: O moderních podmínkách krásy*, ["Horkého týdeník" 1909], *ivi*, pp. 94-95.

L'anno successivo i due fratelli continuano a riferire delle mostre del gruppo Mánes, evidenziando in particolare quella degli Indépendants francesi[37], in cui vengono esibiti, tra gli altri, quadri di Matisse, van Dongen, Braque e Derain, scelti dagli organizzatori direttamente a Parigi. In seguito a questa esposizione il severo giudizio dei Čapek sull'espressionismo si attenua e Josef inizia a integrare nella propria pittura alcuni elementi caratteristici della corrente francese del fauvismo, a partire dall'olio *Kinského zahrada* (I giardini Kinský, 1910)[38].

Già da questi primi passi nel mondo della critica risulta tuttavia evidente che l'interesse dei Čapek non si limita alle arti figurative e alla letteratura "alta". Nel 1908 un intervento dedicato alla caricatura, "figlia illegittima dell'arte", collocata in un'area di confine tra il disegno e la letteratura, offre l'occasione ai giovani autori di fare convergere le considerazioni sull'arte e una riflessione sull'umorismo, fattore chiave delle prose composte in quegli anni. *Karikatura a francouzští humoristé*[39] (La caricatura e gli umoristi francesi), tuttavia, non è solo l'indizio di una particolare attenzione alle forme d'arte non accademiche, ma fornisce una prima caratterizzazione, in termini umoristici, delle tendenze francesi, percepite in contrapposizione alla realtà tedesca. Oltre alla differenza tra queste due culture, ricondotta ironicamente al contrasto "tra la birra amara e cupa tedesca e il gioioso vino dei vigneti francesi", leggiamo in queste righe una divertente evocazione di Parigi. Nell'immaginario dei giovani Čapek, infatti, non potevano non essere filtrate anche alcune figurazioni dell'atmosfera disinibita e euforica della capitale francese e, nello specifico, del vivace Quartiere Latino, dove anch'essi andranno a stabilirsi:

"Ma se pensiamo alla caricatura francese, ricordiamo molto più volentieri questi umoristi di 'Le Rire', che è più facile sentire nei cabaret, al Quartiere Latino e nei boudoir piuttosto che dalle tribune dei demagoghi. Invece di stare a capo di dimostranti e comunardi, preferiscono ballare la gavotta e il cancan, si scagliano innanzitutto contro il retrogrado e lo sciocco, tenendo a mo' di stendardo una sottoveste e il tovagliolo della vineria e impugnando come arma i leggeri coriandoli delle loro battute."[40]

[37] K. Čapek, *31. Výstava spolku výtvarných umělců Mánes: Les Indépendants*, ["Stopa" 1910], *ivi*, pp. 114-117.
[38] Sull'influsso in questa opera non solo del fauvismo, ma anche della pittura non accademica che si rifaceva a Honoré Daumier, cfr. J. Opelík, J. Slavík, *Josef Čapek*, Torst, Praha 1996, p. 57 e P. Pečinková, *Josef Čapek*, Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, p. 11.
[39] K. Čapek, *Karikatura a francouzští humoristé*, ["Snaha" 1908], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 30-34.
[40] "Ale myslíme-li na karikaturu francouzskou, vzpomeneme daleko raději na tyto humoristy z Le Rire, kteří spíše dají se slyšeti v kabaretech, Latinské čtvrti a budoárech než z demagogických tribun. Místo aby táhli v čele demonstrantů a komunardů, raději tančí gavotu a kankán a útočí nejvýš proti filistrům a hloupostem, majíce za prapor spodničku a vinárenský ubrousek a za zbraň lehké konfety svého vtipu." *Ivi*, p. 33.

Oltre all'umorismo, come ha sottolineato a più riprese Jiří Opelík, nelle opere giovanili[41] dei fratelli Čapek ricorrono motivi facilmente individuabili quali l'estetismo, il grottesco, il panerotismo, nonché il rifiuto delle convenzionali categorie temporali e morali che lo studioso riassume con i termini "astoricismo e amoralismo". Riconducibili all'esperienza storico-artistica della Secessione, del decadentismo e del simbolismo francese, gli elementi sopra citati si possono ravvisare anche nei progetti di recensione e saggi critici portati avanti dai Čapek in questa fase, ad esempio la preparazione, nel 1908, di un contributo dal titolo *Žena u francouzských dekadentů* (La donna nel decadentismo francese)[42].

Notiamo inoltre che proprio nel 1908 si concentrano i primi commenti su opere letterarie di autori stranieri, francofoni e non (tra gli altri Poe, Tolstoj, Grazia Deledda e la norvegese Amalie Skram), mentre i contributi pubblicati tra il 1909 e il 1910 verteranno principalmente sulla storia e la critica dell'arte.

Per la maggior parte siglate K.J.Č. e pertanto attribuite al solo Karel[43], le riflessioni prettamente letterarie, indipendenti dal legame con le arti visive, sono inaugurate da *O humoru* (Sull'umorismo)[44], apparso su "Snaha" nell'agosto 1908. Soffermandosi sull'origine dell'umorismo e sulle sue manifestazioni nelle diverse tradizioni culturali, Čapek prende in esame il riso "amabile" dello svizzero Gottfried Keller, quello "isterico" di Gustav Meyrink e quello "olimpico" di Honoré de Balzac. Čapek dimostra di sapere sfruttare un linguaggio ricco quanto energico per esplorare la storia evolutiva dell'"intero cosmo dello humour", formato a suo parere dal "paradiso di Keller, l'inferno di Meyrink e la terra di Balzac". Inseriti nello sviluppo del riso francese, di cui viene messa in risalto la radice rabelesiana, *Le sollazzevoli storie* nate dal "cervello titanico" di Balzac descrivono quindi una terra che è "la

[41] Con il termine "opere giovanili" intendiamo gli scritti narrativi e teatrali pubblicati dai fratelli Čapek tra il 1907 e il 1912. Esse comprendono i brevi racconti, riflessioni, aforismi degli anni 1908-10 raccolti poi in *Krakonošova zahrada* (1918) così come quelli del periodo 1910-12 usciti nel 1916 con il titolo *Zářivé hlubiny a jiné prózy* (Gli abissi splendenti e altre prose), e la *pièce* ispirata alla commedia dell'arte italiana *Lásky hra osudná* (Gioco d'amor fatale) , composta nel 1910 e uscita in tre parti nel 1911 sulla rivista "Lumír". A questo proposito si vedano gli studi di Jiří Opelík, in particolare il capitolo *Secesní Juvenilie* nella sua monografia *Josef Čapek*, Melantrich, Praha1980 e la postfazione alla più recente riedizione delle opere giovanili in Bratři Čapkové, *Duhové fantazie*, ARSCI, Praha 2010.

[42] La relazione non è mai stata stampata, né ci è pervenuto il manoscritto. Ne abbiamo notizia dalle lettere di Karel a Božena Benešová, responsabile dell'inserto "Žena v umění" della "Ženská revue". Cfr. K. Čapek, *Korespondence I*, cit., pp. 8-10.

[43] Se l'esplicita firma dei due fratelli (Bratři Čapkové, Br. Čapkové, o B.Č.) non lasciava spazio a dubbi sulla composizione a quattro mani di buona parte dei primi scritti, a lungo si è discusso sui pezzi siglati K.J.Č. e J.K.Č. In base alla corrispondenza privata di Josef, Jiří Opelík ha infine potuto respingere la tesi secondo cui l'ordine delle iniziali segnalava una maggiore partecipazione dell'uno o dell'altro autore. Non solo Josef, il cui secondo nome di battesimo era Karel, si firmava infatti J.K.Č. anche nelle lettere indirizzate alla futura moglie, ma distingueva espressamente il loro "nome comune" dalla cifra del fratello K.J.Č. Cfr. J. Opelík, *Komentář*, in Bratři Čapkové, *Duhové fantazie*, cit., p. 272.

[44] K. Čapek, *O humoru*, ["Snaha" 1908], in Id., *O umění a kultuře I*, cit, pp. 50-54.

più terrena di tutte", dove non si trova "né dio né diavolo, né male né morale: solo il riso, che s'innalza dal suolo e dalla gente".

Il mese successivo appare la prima vera e propria recensione, dedicata a *La badessa di Castro* di Stendhal, uscita quell'anno in traduzione ceca. Čapek si concentra sulla scelta di Stendhal di utilizzare l'ambientazione storica rinascimentale non come ricostruzione realistica, bensì come espediente drammatico, "perché Stendhal non era sulle orme del tempo, ma della passione, e si diresse nel Rinascimento come un sensibile pellegrino alla ricerca di cieli più azzurri, vini più forti e uomini più grandi."[45] Lo stesso linguaggio usato da Čapek è evocativo, incisivo, ha il ritmo serrato di elencazioni e contrapposizioni ("invece del sentimento la passione, invece dell'uomo il paladino, invece della vita il dramma eroico") che tendono, come riconosce lo stesso autore, ad audaci paradossi, tra cui spicca la conclusiva definizione del "timbro dello spirito" di Stendhal, originato da "sangue irrigidito in cristalli purpurei" e "fuoco cristallizzato nelle fredde sfaccettature della levigatura del diamante."

Tra ottobre e novembre compaiono le recensioni a *Le mort* e altri racconti del belga Camille Lemonnier, e di *A una cena di atei*, dal ciclo *Le diaboliche* di Jules Barbey d'Aurevilly[46]. Ci troviamo qui nell'ambito di racconti del soprannaturale, dell'insolito e del decadente, rappresentati innanzitutto dall'opera di Poe. La colpa e la perversione nelle pagine di questi autori hanno però il potere di aprire la porta a un misticismo di matrice cristiana: la miseria è "il terreno adatto e pronto per l'arrivo della luce dall'alto e la visita di Cristo" in Lemonnier, mentre l'arte di Barbey d'Aurevilly, teorico del dandysmo e "demoniaco cattolico", sa gettare il lettore nelle profondità degli inferi, in un "inno" terribile quanto seducente.

Sempre con il termine "inno", ma in questo caso si tratta di un "concerto argenteo", è descritto il romanzo di Judith Gautier *Les Princesses d'amour*[47], in cui il dramma, addolcito da note romantiche, si svolge in ambiente giapponese. L'orientalismo, o più in generale il gusto dell'esotico, che dall'Ottocento andava vieppiù ad arricchire l'immaginario europeo, emerge anche dalla recensione di una pubblicazione di Eugène Fromentin[48], artista francese affascinato dalla cultura araba e africana, che dedicava alcuni studi ai grandi maestri di area belga.

[45] "Neboť de Stendhal nešel po stopách času, nýbrž po stopách vášně a odebral se do renesance jako citový poutník hledající modřejší nebe, silnější vína a větší lidi." K. Čapek, *De Stendhal (Henri Beyle): Abatyše v Castru*, ["Snaha" 1908], *ivi*, p.55.

[46] K. Čapek, *Camille Lemonnier: Mrtvý aj.*, ["Snaha" 1908], *ivi*, pp. 62-63; K. Čapek, *Jules Barbey d'Aurevilly: Hostina ateistova*, ["Snaha" 1908], *ivi*, pp. 63-64.

[47] K. Čapek, *Judith Gautier: Princezny lásky*, ["Snaha" 1908], *ivi*, cit., pp. 64-65.

[48] K. Čapek, *Eugène Fromentin: Někdejší mistři. I. Belgie*, ["Studentská revue" 1908], *ivi*, pp.65-66.

Dalla "moderna Francia lavoratrice", "appassionata arena dello sviluppo artistico", arriva anche l'ultima opera recensita quell'anno da Karel Čapek, la *Messalina* di Alfred Jarry[49]. In questo romanzo sono contenuti diversi dei motivi linguistici e letterari che Čapek ha già mostrato di apprezzare. La "stravagante e assurda architettura del libro", la creatività linguistica manifesta nell'uso di un latino deformato e la rielaborazione della figura decadente della *femme fatale* sono inserite in una ricostruzione dell'antichità che non sfocia nell'anacronismo di uno sterile viaggio nel passato, ma incorpora la vicenda nel "sogno erotico sulla divinità peccaminosa" dell'imperatrice. Con l'accostamento del romanzo di Jarry alle prose di Marcel Schwob e Hugues Rebell, Čapek conclude il suo giudizio dando prova di conoscere il simbolismo francese nella moltepicità delle sue manifestazioni.

Del panorama francese emerge quindi, insieme alla predilezione dei fratelli Čapek per la letteratura decadente, quella per la grande narrativa ottocentesca, di cui ammirano maggiormente la sensibilità romantica rispetto all'intento realista. Tra i nomi comparsi in queste recensioni, alcuni sono citati non soltanto tra gli "influssi letterari" della *Předmluva autobiografická*, ma anche negli epistolari e nelle pagine giovanili dell'opera čapkiana. Sottolineiamo per esempio i riferimenti a *Il Rosso e il Nero* presenti sia nella prima lettera di Josef alla futura moglie Jarmila Pospíšilová (luglio 1910) sia in *Fejeton*[50], scritto del novembre 1910 da cui emerge una lettura di Stendhal come "analitico e ideologo dell'amore"[51].

Anche se accenni a opere e personaggi di Molière, Rostand, Maupassant, Zola sono rintracciabili nei primi scritti dei fratelli Čapek, a nessuno di essi i giovani autori cechi sembrano volere dedicare analisi più approfondite. Notiamo inoltre un certo distacco dai classici francesi del secolo dei Lumi; ad eccezione dell'apprezzamento per l'ironia dissacrante di Voltaire, si intuisce infatti un atteggiamento scettico nei confronti del pensiero francese settecentesco. Karel, che sceglierà in seguito la narrazione antiutopista per parlare della società moderna, definisce apertamente "assurde" posizioni idealiste come "il sogno di

[49] K. Čapek, *Alfreda Jarryho Messalina*, ["Snaha" 1908], *ivi*, pp.70-71.

[50] Nella lettera del 4 dicembre successivo Josef prenderà le distanze da questo pezzo che attribuisce principalmente al fratello minore e la cui pubblicazione giustifica solo con il bisogno di denaro alla vigilia della partenza per l'estero. Il *Fejeton* sarà tuttavia inserito nel volume *Krakonošova zahrada*. Cfr. J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., pp. 37-40.

[51] Jiří Opelík ricollega tale interpretazione alla mediazione dello scrittore e saggista ceco Arthur Breiský (1885-1910), noto per il suo amore per la letteratura decadente e per la sua posa da dandy alla maniera di Oscar Wilde. Cfr. J. Opelík, *Dvojí historie*, in J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 299.

Rousseau sull'uomo allo stato naturale e la favola di Diderot sul buon selvaggio tahitiano"[52] e l'illusoria ricerca della terra promessa in Persia intrapresa da Montesquieu[53].

Insieme a Balzac, Barbey d'Aurevilly e Baudelaire, nelle lettere di Josef che precedono la partenza per Parigi figurano anche Shakespeare, Nietzsche e Flaubert. Quest'ultimo nome rappresenta, insieme a quello di Verlaine, una delle presenze intuibili sulla base di ispirazioni e citazioni indirette, che come vedremo emergeranno chiaramente nella successiva lavori opera di Karel Čapek come critico e traduttore. Se la primissima prosa dei due fratelli, *Pokušení bratra Tranquilla* (La tentazione di frate Tranquillo), sembra riproporre il motivo dei religiosi eremitici sedotti da forze demoniache già riemerso nella *Tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert, lo scritto intitolato *Rozmluva* (Una conversazione) del 1908 pare rielaborare in prosa lo scambio di battute di *Colloquio sentimentale*, componimento conclusivo della raccolta *Feste galanti* (1869) di Verlaine[54].

In questa fase non si trova invece traccia di accenni alla Parigi letteraria del primo Novecento, rappresentata per esempio dall'opera di Camille Mauclair (1872-1945). Il suo romanzo del 1904 *La ville lumière* era uscito in traduzione ceca (*Město světla*, 1906) per iniziativa del grande critico ceco František Xaver Šalda (1867-1937). Il libro era stato inserito in una delle collane pubblicate per "Volné směry", rivista a cui lo stesso Mauclair contribuiva con saggi di critica artistica e letteraria. Pure in assenza di testimonianze al riguardo, Opelík ipotizza che i due fratelli fossero entrati in contatto con quest'opera che proponeva al contempo un quadro quasi naturalista della città e una riflessione sull'estetica avanzata dal protagonista pittore[55]; da tale lettura i giovani scrittori avrebbero in effetti potuto intuire che la capitale francese di inizio secolo andava incontro a trasformazioni sociali e culturali impreviste, al contempo affascinanti ma di difficile lettura.

Da queste osservazioni affiorano quindi il coraggio del giudizio critico e la voglia di sperimentazione che i Čapek in questi anni sviluppano a partire dalle proprie letture autonome. Nella premessa a *Krakonošova zahrada* essi insistono sulla natura fantasiosa e

---

[52] K. Čapek, *Lev Nikolajevic Tolstoj*, ["Snaha" 1908], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 60.

[53] Tra gli scritti dei due fratelli confluiti in *Krakonošova zahrada* si vedano a questo proposito *Antika a křesťanství* (Antichità e cristianesimo) e *Plavba do Utopie* (Viaggio a Utopia).

[54] *Pokušení bratra Tranquilla*, firmato J.K.Č. ma attribuito a entrambi i fratelli, costituisce un'eccezione alla regola esposta alla nota 39. Si ipotizza infatti che per questo primissimo testo narrativo i Čapek non avessero ancora inaugurato la prassi di firmare le opere comuni come "fratelli Čapek". A sostegno di questa tesi si osserva la somiglianza con la prosa *Návrat věštce Hermotima* ("Il ritorno di Hermotimos l'indovino"), di poco successiva ma già pubblicata sotto il nome "Bratří Čapkové". Cfr. J. Opelík, *Komentář*, in Bratři Čapkové, *Duhové fantazie*, cit., pp. 272-273.

[55] Cfr. J. Opelík *Josef Čapek*, cit., p. 53. Sull'ammirazione che il grande critico ceco nutriva per Mauclair e sulla sua successiva delusione in occasione del loro primo incontro si veda K. Fabelová, *La "fusion des arts" et la "recherche de la modernité". L'introduction en Bohême d'un chapitre de la critique d'art française: Camille Mauclair et sa relation à F. X. Šalda et William Ritter*, in "Revue des études slaves" LXXIV, n.1, 2002, pp. 63-76.

appassionata dei loro scritti giovanili, sottolineando la preponderanza dell'ispirazione sull'indagine. La tendenza ad accogliere altri "influssi" letterari è in quest'ottica avvertita come una forzatura, un'accusa mossa da critici incapaci di accettare la genuina spontaneità di due scrittori ventenni:

"È accaduto ormai spesso [agli autori] che la critica più acuta abbia loro imputato 'influssi spagnoli, italiani, francesi, inglesi e americani', purtroppo senza presentare di regola una bibliografia più dettagliata, per cui, sulla base di ciò, essi risultavano essere i meno originali e più poveri di contributi propri tra tutti gli autori cechi. […] L'influenza astrale di Venere in questo libro è innegabile; per quel che riguarda gli influssi letterari, gli autori saranno piacevolmente sorpresi se qualcuno (di benintenzionato) scoverà padrini intelligenti e celebri per questi frutti di una turbolenza letteraria, da cui agli autori si sono poi lentamente ripresi."[56]

Abbiamo visto tuttavia come la freschezza di questi primi scritti sia perfettamente conciliabile con la ricezione di stimoli diversificati, i quali vanno a formare, se non un bacino di modelli di riferimento, un fertile sostrato letterario e artistico a sostegno della crescita personale degli autori. Intraprendere un percorso di analisi dei rapporti tra la produzione čapkiana e la cultura francese, quindi, non significa volere tradire l'intento degli autori né distorcere la lettura delle loro opere, bensì tentare di inserirle in un'ottica più ampia che, più che un insieme di "influssi", coinvolge una serie di fenomeni di contatto, interdipendenza e mediazione tra culture.

[56] "Stalo se jim už častěji, že bystrá kritika na nich vypočítala 'vlivy španělské, italské, francouzské, anglické a americké', bohužel zpravidla bez udání bližší bibliografie, takže by podle toho byli nejnepůvodnějšími a na vlastní hřivnu nejchudšími autory v Čechách. […] Astrální vliv Venuše je v této knížce nepochybný; co se týče literárních vlivů, budou autoři příjemně překvapeni, vynajde-li někdo (v dobrém úmyslu) inteligentní a slavné kmotry pro tyto výplody literární zdivočilosti, z níž bylo později autorům pomalu procitnouti." Bratři Čapkové, *Krakonošova zahrada. Předmluva autobiografická*, in Id., *Ze společné tvorby*, cit., pp. 14-15.

II. IL SOGGIORNO PARIGINO

II.1. La permanenza nella capitale francese

Nell'ottobre 1910 i fratelli Čapek si separano nuovamente: Karel, insieme a Václav Vilém Štech, parte per Berlino, dove si iscrive ai corsi di germanistica e anglistica presso la Facoltà di Filosofia dell'Università Friedrich Wilhelm; Josef si mette in viaggio per Monaco, da dove prosegue per Parigi. Da qui, e più precisamente dall'Hôtel des Américains, situato sul boulevard Saint-Michel, Josef invia una cartolina a Jarmila Pospíšilová (datata 22 ottobre) e una a Stanislav K. Neumann (26 ottobre). La sistemazione presso questo modesto albergo, che accoglieva in quegli anni più cechi che americani, avrebbe permesso ai Čapek di godere della vivacità del Quartiere Latino rimanendo nella zona più tranquilla del boulevard, a due passi dalla chiesa Val-de-Grâce e dai giardini del Lussemburgo[1]. Non lontano si trovavano inoltre la Sorbona, dove Karel si sarebbe immatricolato per il semestre successivo, e l'*atélier* Colarossi o accademia della Grande Chaumière, situata nell'omonima via, che avrebbe invece frequentato Josef.

La scelta dell'alloggio, così come della scuola, è attribuibile alle raccomandazioni di altri studenti e artisti cechi che come i Čapek avevano in quel periodo visitato la capitale francese, per esempio il giovane scultore Otto Gutfreund (1889-1927). Anch'egli aveva frequentato la Scuola di arti applicate di Praga prima di diventare allievo di Émile-Antoine Bourdelle, conosciuto a Praga grazie alla mostra allestita nel 1909 dal circolo Mánes e recensita dagli stessi fratelli Čapek[2].

Tra gli intellettuali cechi e slovacchi che all'inizio del nuovo secolo non rinunciano a visitare mostre, gallerie e officine parigine citiamo anche il critico e mercante d'arte Václav Nebeský (1889-1949), lo storico dell'arte e membro di Mánes Antonín Matějček (1889-1950), il corrispondente di "Národní listy" Rudolf Kepl (1876-1958), il critico e docente di estetica Vilém Dvořák (1886-1937) e pittori come Richard Lauda (1873-1929), František Kupka (1871-1957) e il già citato Bohumil Kubišta. A ricostruire l'ambiente dei "cechi parigini" ci sono di grande aiuto le memorie di Štech, intitolate *Za plotem domova* (Oltre il recinto di

[1] "Il nostro modesto hotel, che non era abitato da americani, si trovava all'estremità più silenziosa dell'asse rumoroso del quartiere, sede di università, scuole, istituti e scienza. Il Quartiere Latino, pieno di gioventù esotica, conduceva una vita diversa da quelli che erano il ritmo, le usanze e gli interessi del resto della città e dalle esistenze disciplinate dei normali parigini." ["Náš skromný hotel, kde nebydleli Američané, byl už na tichém konci hlučné osy čtvrti university, škol, ústavů a vědy. Latinská čtvrť, plná exotické mládeže, žila životem odlišným od tempa, zvyků a zájmů ostatního města a řádu existencí normálních Pařížanů."] V.V. Štech, *Za plotem domova*, Československý spisovatel, Praha 1970, p. 37.

[2] K. Čapek, *Výstava Emila Antoina Bourdellea*, ["Moravskoslezská" 1909], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 77.

casa), in cui compaiono, tra gli altri, i membri della associazione franco-slava della Sorbona e il futuro presidente della Cecoslovacchia Edvard Beneš con la moglie Hana.

Pur non amando partecipare a ritrovi di connazionali, i fratelli Čapek incontrano durante il loro soggiorno diverse di queste personalità, più volte citate nella loro corrispondenza dell'epoca[3]. A differenza di alcuni di questi colleghi, che dovevano preoccuparsi del proprio sostentamento all'estero, ricordiamo che i Čapek potevano contare sul sostegno finanziario della famiglia. Seppure il contributo fosse appena sufficiente a coprire le spese fondamentali, la situazione consentiva loro di dedicarsi a tempo pieno a studio, pittura e scrittura.

Prima di esaminare nello specifico tale attività artistica vogliamo però inquadrare il soggiorno parigino dei Čapek servendoci di lettere e memorie ricche non solo di informazioni concrete come date, luoghi e incontri, ma anche di indizi sulla reazione psicologica dei due fratelli cechi alle sollecitazioni della capitale francese.

Innanzitutto consideriamo la corrispondenza degli stessi Čapek, a partire dal carteggio tra Josef e Jarmila Pospíšilová, i quali si erano incontrati di persona poco prima della partenza del giovane, dopo un iniziale scambio epistolare in cui Josef aveva mantenuto nascosta la propria identità. Seguendo nell'ordine queste lettere, notiamo in principio la prevalenza di espressioni malinconiche: già dalla seconda missiva, datata 15 novembre, "Parigi e la solitudine e un po' di tristezza" sembrano caratterizzare le prime settimane di lontananza non solo dalla ragazza a cui è sentimentalmente legato, ma in generale della "piacevole e semplice vita a Praga", con le consuetudini del lavoro, gli incontri con gli amici e, naturalmente, l'intima collaborazione con il fratello minore, che a sua volta sta trascorrendo "giorni del tutto tristi e infruttuosi" a Berlino. Il giovane "capitano conoscitore del mondo e parolaio di sogni e progetti", fuggito da Praga alla ricerca di avventura e occasioni di crescita, fatica dunque ad acclimatarsi sia a livello di cultura francese sia per quanto riguarda la compagnia di connazionali, percepiti come distanti, "vom anderen Ufer". Ciò si traduce nell'incapacità di trovare la concentrazione necessaria all'attività creativa e la rielaborazione degli spunti culturali francesi, che Josef inizialmente stenta a condividere con Jarmila.

Con le sue prime riflessioni sulla vita parigina, che sembrano proprio volere soddisfare la curiosità di Jarmila, Josef è costretto ad accantonare almeno per un momento i lunghi

[3] "Abbiamo proprio il timore che a Praga saremo coinvolti una volta per tutte nella vita mondana, come abitualmente succede laggiù, eppure è la solitudine che tira fuori il meglio dell'uomo. Per questo siamo già trepidanti all'idea di partire tra due mesi per Marsiglia o Perpignan, dove si è sicuri di non incontrare nessun Nebeský, Štech, Kepl o il pittore Lauda o gli altri cechi di cui qui è pieno." ["Zrovna se bojíme toho, že v Praze budeme napořád zataženi do příliš společenského bytí, na jaké jsme si tam zvykli, a přece je to samota, která dělá člověku nejlíp. Proto se už těšíme do Marseille nebo do Perpignanu, kam pojedeme za dva měsíce a kde člověk bude jist, že nepotká žádného Nebeského, Štecha, Kepla nebo malíře Laudu a ostatní Čechy, kterých tu je plno."] K. Čapek, in *Korespondence I*, cit., p. 114.

discorsi farciti di citazioni letterarie con cui intendeva ammaliare la giovane, lasciando spazio a una nuova immagine di sé. Egli non si presenta più come dotto letterato, bensì come un'anima inquieta, disorientata in cerca di risposte sulla vita in una metropoli sconosciuta e distante dall'oggetto del suo amore. L'atmosfera malinconica delle prime lettere si appoggia dunque sulla descrizione vaga, nebulosa dell'ambiente parigino, priva di riferimenti concreti a luoghi e persone specifiche:

"Come vedo Parigi, cosa mi interessa e come vivo? Vado per musei e mostre e spesso, ancora più volentieri, all'attracco dei vaporetti, ai mercati e ai magazzini, osservo le folle e le donne ben truccate e magari anche i tetti in vetro delle stamperie e delle fabbriche, estasiato dall'impressione di trovare qui una nuova architettura, vago, gironzolo, ho i miei momenti di felicità in cui mi adatto e sono in grado di sentire e percepire tutto l'afflusso di fatti e fenomeni, ma anche momenti in cui vorrei trovare finalmente la tranquillità e la sicurezza per potere dipingere e scrivere."[4]

Il mese successivo i contorni della città si fanno più nitidi e, tra le visite al Louvre e le passeggiate al parco Saint-Cloud o lungo la Senna, Josef ripensa e modifica i suoi progetti, presentando a Jarmila un'altra versione del suo piano di viaggio nella lettera del 17 dicembre. Qui dichiara infatti di volere restare a Parigi un anno e di avere poi intenzione di trascorrere sei mesi a Londra, tre in Italia e tre in Spagna. Nel corso di questi due anni prevedeva inoltre una breve tappa in Boemia, necessaria a suo avviso per impossessarsi nuovamente, anche solo per un istante, della propria vita "piena" e autentica.
Dopo avere gradualmente imparato ad apprezzare la solitudine, trovando le proprie "piccole gioie" nella metropoli sconosciuta, nel marzo 1911 Josef accoglie il fratello che, lasciata Berlino per Parigi, si immatricola alla Facoltà di Lettere della Sorbona, dove intende frequentare ancora una volta corsi di germanistica e anglistica. In realtà non troverà di alcuna utilità le lezioni, trovandosi su questo punto in accordo con il collega Štech, sopraggiunto da poco, il quale si esprime sul mondo accademico francese in questi termini:

[4] "Jak vidím Paříž, co mne zajímá a jak žiju? Chodím po muzeích a výstavách a často raději ještě po přístavech parníků, po tržištích a skladištích, dívám se na davy a na krásně nalíčené ženy a třeba na veliké skleněné střechy tiskáren a továren u vytržení nad tím, že se domnívám zde nalézati novou architekturu, bloudím, toulám se, mám své šťastné chvíle, kdy se vžívám a jsem schopný vnímat a prociťovat celý ten příval fakt a jevů, a také chvíle, kdy bych si přál nalézti už konečně tolik klidu a jistoty, abych mohl malovat a psát." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., pp. 36-37.

“Karel Čapek non si curava dell’università, così come me. Sono andato a vedere un paio di corsi e ho confrontato le lezioni con quelle che avevo ascoltato a Berlino, quel severo, sistematico rigore scientifico tedesco con la piacevole e spiccia causerie dei professori francesi, i quali contavano sulla massiccia presenza delle signore nel pubblico per calibrare il tono della spiegazione. La consideravo ugualmente una perdita di tempo e andavo da solo ad ammirare le risorse di Parigi.”[5]

Del soggiorno parigino di Karel, invece, abbiamo la diretta testimonianza delle lettere inviate all’amico e architetto Vlastislav Hofman (1884-1964), il quale rimprovera ai Čapek di avere stretto “un’inutile amicizia” proprio con Štech. Karel si difende sottolineando la distanza in termini di carattere, opinioni e stile di vita tra sé e il collega e assicurando che né lui né il fratello sarebbero diventati degli “insigni Parigini” al pari di Štech[6]. A poche settimane dall’arrivo in Francia, Karel si esprime già con consapevolezza sul distacco che desidera mantenere nei confronti dell’entusiasmo precipitoso di chi abbraccia in toto la vita parigina e le sue novità. Se molti dei connazionali si dimostrano impazienti di riportare in patria le eleganti “opinioni e definizioni” trovate predisposte a Parigi, per Karel le prime settimane trascorrono nel segno della ritrovata complicità con il fratello, grazie al quale, prima di intraprendere nuovi progetti, può fare con calma il punto su se stesso:

“Ormai è già un mese che sono qui a Parigi e in questo mese non abbiamo lavorato affatto, né io né mio fratello. Abbiamo avuto abbastanza da fare a raccontarci che cosa è successo nel periodo in cui non ci siamo visti. Nonostante siano passati cinque mesi interi in cui non sapevamo nulla l’uno dell’altro, abbiamo scoperto che siamo entrambi giunti alle stesse conclusioni, ognuno per conto proprio. E quindi ora siamo sempre in fuga verso un caffè dove non rischiamo di incappare in Štech o in un qualche altro ceco parigino, e ci rendiamo conto che in questi cinque mesi ci siamo meglio orientati e abbiamo trovato noi stessi.”[7]

[5] “Karel Čapek o universitu nedbal, tak jako já. Šel jsem se podívat na několik přednášek a srovnával tamní výklady s tím, co jsem slýchal v Berlíně, onu přísnou, systematičnou německou vědeckost s příjemnou causeristickou povšechností francouzských profesorů, kteří počítali s hojným dámským posluchačstvem ladili své výklady do jeho tóniny. Považoval jsem to rovněž za ztrátu času a objevoval si sám obsah Paříže.” V. V. Štech, *Za plotem domova*, cit., p. 39.
[6] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 108.
[7] “Teď už jsem tady měsíc v Paříži, a za ten měsíc jsme nepracovali vůbec ani já, ani bratr. Měli jsme dost práce s tím, vyložit si, co se s námi stalo, zatím co jsme se neviděli. Třebaže jsme vlastně o sobě nevěděli po celých pět měsíců, shledali jsme, že jsme se oba dostali k tomu samému, každý na svou pěst. A tak teď vždycky utíkáme někam do kavárny, kde bychom nenatrefili ani Štecha, ani některého jiného pařížského Čecha, a zjišťujeme, jak jsme se za těch pět měsíců jasněji zorganizovali a našli sebe samotné.” *Ivi*, p. 109.

I mesi di separazione, descritti come improduttivi da entrambi i fratelli, acquistano quindi un nuovo valore alla luce della loro riunione. Entrambi sono consci di avere mantenuto, l'uno a Berlino e l'altro a Parigi, il proprio genuino spirito critico e un sincero senso di appartenenza alla comunità culturale ceca. Anche Josef, infatti, sottolinea nella sua corrispondenza con Jarmila la sua intenzione di rimanere radicato nella cultura nazionale, ovvero di non volere diventare uno di quegli "emissari" delle mode francesi che aveva già incontrato nei caffè praghesi:

"Non sono in grado di accogliere con completa fiducia e docilità i deliziosi prodotti della cultura locale, spesso devo protestare, mi fa violenza, a volte mi opprime e io, semplice uomo ceco, la rifiuto. Ho già scritto a Praga che non tornerò da insigne parigino né porterò a Praga i modelli più nuovi."[8]

Alle medesime conclusioni giunge anche Karel, che, pur senza sperimentare la stessa solitudine del fratello, si accorge di essere "per duemila aspetti diverso da Parigi e dalla cultura francese" senza sentire il dovere di colmare tale distanza. La permanenza all'estero è dunque occasione per mettere da parte il ritmo serrato dei dibattiti in patria e riflettere sulla propria identità, con l'intenzione di arricchirla senza tradirla:

"Questo è il maggior beneficio di essere all'estero, che qui, in questo modo, si può davvero scoprire se stessi, il che riesce difficile alla Unionka, dove si è sempre costretti a discutere di teoria e ogni volta bisogna avere la meglio. Poi all'estero ci si assicura fermamente di essere cechi, e di cosa questo significa e via discorrendo."[9]

Se di Praga, insiste Karel, è facile individuare il difetto nell'eccessiva tendenza alla teorizzazione, al continuo dibattito che "costringe a dovere pensare velocemente una risposta", anche di Parigi e della sua capacità di "stregare" gli stranieri occorre almeno in parte diffidare.
Ciò non significa che i Čapek trascorrono i propri giorni parigini estraniati dalla realtà che li circonda: essi cercano piuttosto di bilanciare stimoli del mondo esterno e lavoro meditato

[8] "Nedovedu přijímat lahodné výsledky zdejší kultury s naprostou důvěrou a poddajností, musím často protestovat, jsem násilněn, utlačuje mne někdy a já ji pro svou ubohou českou osobu odmítám. Psal jsem již do Prahy, že se nevrátím jako vznešený Pařížan a že nepřivezu do Prahy nejnovější vzorky." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 52.
[9] "To je největší prospěch z ciziny, že člověk v ní tímto způsobem objeví nejúplněji sebe sama, což se mu může těžce podařit v Unionce, protože tam se musí pořád hádat o teorie a pokaždé musí mít navrch. Také si člověk v cizině nejdůrazněji řekne, že je Čech, a co to znamená, a tak dále." K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 110.

nell'intimità del rapporto fraterno. Il loro programma, che prevede naturalmente attività come la pittura e la comune composizione letteraria, non trascura di certo la lettura di giornali locali e la visita a gallerie e botteghe di mercanti d'arte. Avremo modo di soffermarci sulla produzione čapkiana di questo periodo, vedendo nello specifico la genesi della commedia *Loupežník* (Il Brigante); per il momento ci limitiamo a osservare come Štech ricorda la metodica organizzazione con cui i Čapek affrontano le giornate parigine:

"La mattina Josef Čapek dipingeva – mi pareva che seguisse Manguin e Marquet – con uno stile pittorico libero, diretto, saldo, privo di tracce della precedente stilizzazione – e Karel scriveva. A mezzogiorno andavano a pranzo, al Biard sul boulevard bevevano un caffè nero, compravano Le Matin, il più popolare quotidiano del momento, e andavano di fronte, ai giardini Lussemburgo, a leggere le puntate delle storie gialle di Fantômas. […] Le ore di lavoro si alternavano con la visita alle collezioni e, sempre il lunedì, con l'esplorazione delle botteghe, dove Josef cominciava a occuparsi dell'arte dei popoli primitivi, su cui scrisse poi un bel libro. L'equilibrio era manifesto nella suddivisione del tempo e nei particolari della loro esistenza. Cenavano a casa e si accertavano sempre che ciascuno avesse la stessa quantità di vino: uno dei due si chinava ogni volta a confrontare il livello nel bicchiere. Dopo cena uscivano a bere birra sul marciapiede della birreria Dumesnil non lontano dal nostro albergo. Non cercavano particolari contatti o amicizie."[10]

Mentre Josef, a detta del fratello, "impara a disegnare"[11], riuscendo quindi ad assimilare alcune lezioni della scuola parigina per lasciarsi alle spalle uno stile puramente decorativo, prosegue il dibattito sulla nuova commedia che i due fratelli stanno elaborando insieme e che si rivela un lavoro estenuante per entrambi. Nelle sue lettere a Hofman, infatti, Karel non nasconde che la *pièce* assorbe completamente il suo tempo "guastandogli il sangue"; anche

[10] "Dopoledne Josef Čapek maloval- zdálo se mně, že sleduje Manguina a Marqueta- slohem volné, přímé a upevněné malby, kde nebylo stop po dřívější stylizaci- a Karel psal. V poledne šli na oběd, vypili v Biardu na bulváru černou kávu, koupili si Matin, tehdy nejpopulárnější pařížský deník, a šli číst pokračování detektivní historie Fanotmasovy naproti do Lucemburské zahrady. [...]Pracovní hodiny střídaly se s návštěvami sbírek a s prohlídkami uměleckých obchodů vždy v pondělí, kde Josef začínal se zabývat uměním přírodních národů, o kterém napsal později krásnou knížku. Vyrovnanost jevila se v rozdělení časovém a jednotlivostech existence. Večeřeli doma a vždy dbali na to, aby každý měl ve sklenici nalito stejně vína: jeden se vždy skrčil a porovnával výšku hladiny. Po večeři vycházeli napít se piva na chodník pivnice Dumesnil nedaleko našeho hotelu. Zvláštních styků nebo přátelství nevyhledávali." V. V. Štech, *Za plotem domova*, cit., pp. 37-39.

[11] Risalgono al periodo parigino i disegni che Mojmír Helcelet, di professione farmacista e residente a Brno, acquista da Josef Čapek nel 1918. Helcelet diventa così il primo collezionista di arte grafica a includere nella propria raccolta alcune opere dell'artista. Cfr. *Listy Josefa Čapka Mojmíru Helceletovi*, a cura di J. Glivický, in *Strahovská knihovna: sborník Památníku národního písemnictví*, n. 20-21, Památník národního písemnictví, Praha 1985-1986, pp. 301-307.

Josef, provato dalla continua discussione con il fratello, nel confidarsi con Jarmila arriva a rimpiangere in parte la propria solitudine:

"Mi immagino a volte che sarebbe meglio per me essere di nuovo completamente solo a Parigi. Tutti i giorni e le ore erano solo miei, io stesso ero solo mio e più libero nel mio pensiero."[12]

La disposizione di Josef alla *flânerie* e a un approccio più meditativo alla scoperta di nuovi orizzonti è dunque soppiantata, al momento del ricongiungimento con Karel, da quella sistematicità già manifesta ai tempi delle loro prime apparizioni al caffè Union. In questa fase, dunque, i due fratelli si discostano dallo stile di vita più libero, a volte del tutto "improvvisato", del meno metodico Štech, che rammenta invece il proprio desiderio di lasciarsi coinvolgere in attività e compagnie diverse:

"Ho trovato velocemente dei conoscenti e ho stretto diversi contatti; con i Čapek ci vedevamo regolarmente, ma erano sempre più evidenti le nostre differenze di pareri e di concezione della vita nel suo insieme. Mi era estranea la loro oculata e programmatica concentrazione – io cercavo, scorrazzavo, perdevo tempo. Perlomeno coglievo brandelli del complesso e multiforme sistema della città." [13]

Come abbiamo già osservato, quindi, uno dei principali motivi di divergenza con il collega consiste proprio nella ricerca e frequentazione dei connazionali. Questo atteggiamento dei Čapek nei confronti dei *parvenu* cechi, una sorta di enclave lontana dall'autenticità della cultura locale, non resterà legata all'esperienza giovanile o al periodo di forte intesa tra i due fratelli, ma si conserverà costante anche nei viaggi successivi di Karel. Lo si evince dal suo contributo del 1928 intitolato appunto *Krajané* (Connazionali). Qui l'autore non risparmia le puntate ironiche rivolte da un lato a chi non metterebbe piede fuori dal proprio paese se non accompagnato da "un'orda" di compatrioti, dall'altro a chi si accompagna a ogni costo al primo connazionale che incontra[14]. La critica di Čapek, tuttavia, non è rivolta unicamente ai

[12] "Představuju si někdy, že by bylo lépe, kdybych byl opětně v Paříži úplně sám. Všechny dny a hodiny byly jen moje, i já sám jsem byl jen můj a více volný ve svém myšlení." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 53.
[13] "Rychle nacházel jsem známé a navazoval styky; s Čapky vídali jsme se pravidelně, ale bylo stále patrnější, že se lišíme v názorech a celém pojetí života. Byla mi cizí jejich úsporná programní soustřednost- já hledal, těkal, ztrácel čas. Ovšem chytal jsem alespoň úryvky složitého a mnohotvárného ústrojí města." V. V. Štech, *Za plotem domova*, cit., p. 42.
[14] Pur riconoscendo l'isolamento di chi si sposta solo, Karel Čapek vede nella solitudine la condizione migliore per viaggiare, l'unica che possa aprire davvero all'incontro con la cultura locale e, talvolta, con alcuni

cechi che per moda si riversano a Parigi, ma si estende alla superficialità con cui essi, in patria, accolgono gli stimoli culturali provenienti dall'estero[15].

Per i Čapek, invece, sarà proprio con il ritorno a Praga che gli spunti raccolti a Parigi giungeranno a maturazione. Soprattutto Josef, come abbiamo notato, non è infatti capace di assimilare le nuove forme della letteratura e dell'arte francese durante la sua prima permanenza a Parigi, quando il suo pensiero sembra vagare in altre direzioni:

"Praga è molto più bella di Parigi, non solo ora, ma in generale, e ora Parigi nel complesso mi angustia e mi annoia. Ora che sono pieno delle mie intenzioni e risorse non mi rallegra più scivolare sulla superficie di questa piacevole ed edonistica cultura e vorrei essere, se per il momento non a Praga, almeno da qualche altra parte, abbastanza lontano da Parigi. […] Ma non si tratta di Heimweh – per ora non sento il bisogno di fuggire di nuovo a Praga, ma vorrei ancora trasferire la mia sensibilità e fantasia altrove, un pezzetto di mondo più in là."[16]

In realtà, lo leggiamo nelle parole scritte successivamente dallo stesso Josef[17], una certa nostalgia di casa aveva comunque toccato entrambi i fratelli. Ciò, tuttavia, non li trattiene dal

---

personaggi leggendari e pittoreschi come l'onnipresente Cameriere ceco, personificazione della nostalgia di casa: "Solitamente, in questa situazione, il viandante si trova davanti il Cameriere ceco: è un'apparizione misteriosa – probabilmente quel cameriere è solo l'incarnazione della sua nostalgia […]. Questo enigmatico cameriere l'ho incontrato a Londra, Siena, Agrigento e Parigi; forse è sempre e dovunque lo stesso cameriere oppure è solo uno spirito; forse era il mio angelo custode che mi è apparso sotto forma di cameriere. Ma comunque sia, il viandante se ne rallegra e con rinnovato coraggio continua nel suo pellegrinaggio." ["V tomto stavu se obyčejně pocestný člověk sejde s Českým Sklepníkem; je to tajemný úkaz – nejspíš ten sklepník je jenom vtělení jeho nostalgie [...]. Tohoto tajemného sklepníka jsem potkal v Londýně, Sieně, Girgenti a Paříži; možná že je to všude jeden a týž sklepník nebo pouhý duch; možná že to byl můj anděl strážce, který se mi zjevil v podobě sklepníka. Ale ať již je to jak chce, pocestný člověk se velmi potěší a s novou odvahou pokračuje ve své pouti."] K. Čapek, *Krajané*, ["Lidové noviny" 1928], in Id., *Od člověka k člověku II*, *Spisy Karla Čapka* XV, , a cura di E. Macek, M. Pohorský e M. Chlíbcová, Československý spisovatel, Praha 1991, pp. 237-238.

[15]La scarsa ricettività della popolazione praghese nei confronti dell'arte francese è bene espressa in questi brevi versi satirici del 1931: "Si sa che a Parigi ormai c'è/ un cittadino cecoslovacco ogni tre/ da Vinohrady uno ogni cinque è arrivato/ e Novák uno ogni sette è chiamato.// […] Ci son state due mostre francesi/ il che non avviene abitualmente/ Mostre d'arte, mostre parigine/ Ma a vederle non c'è andata gente." ["Dí zvěst, že každý třetí dnes/je v Paříži Čechoslovák,/že každý pátý je z Vinohrad/a každý sedmý je Novák.// [...] Dvě francouzské výstavy měli jsme,/ což hned se neuvidí./ Výstavy umění. Výstavy z Paříže./Jenže tam nešli lidi."] K. Čapek, *Vyprav se, čtenáři, na cesty*, ["Lidové noviny" 1931], in *O umění a kultuře III*, *Spisy Karla Čapka* XIX, a cura di E. Macek, M.Pohorský e Z. Trochová Československý spisovatel, Praha 1986, pp. 257-258.

[16] "Praha je mnohem krásnější než Paříž, nejen teď, ale vůbec, a mne teď už Paříž celkem trápí a nudí. Nyní, když jsem zaplněn vlastními záměry a vlastním obsahem, netěší mne to už klouzat po povrchu té pěkné a rozkošnické kultury a chtěl bych být když ne prozatím v Praze, aspoň někde jinde, dost daleko od Paříže. [...] Ale není to Heimweh – dnes prozatím necítím potřebu utíkat zpátky do Prahy, ale přál bych si zase přestěhovat svou sentimentalitou a svou fantazii kamsi jinam, o kus světa dále." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., pp. 55-56.

[17] In una pagina scritta a una settimana di distanza dalla morte del fratello, Josef rievoca come, traendo spunto dal materiale folcloristico ceco raccolto e tramandato dalla famiglia, erano soliti scacciare la malinconia: "A Parigi, quasi trent'anni fa, dopo avere consumato la cena che noi stessi avevamo imbandito, verso il crepuscolo cominciavamo a sentire come la mancanza di casa e della Boemia, e ci mettevamo a cantare le vecchie canzoni della nonna e i canti nazionali. Avevamo decretato che lui avrebbe cantato da tenore e io da basso; non ci sarà

programmare nuove tappe del proprio viaggio, nella nuova versione che Josef presenta a Jarmila il 31 maggio. La sua intenzione sarebbe di trascorrere un mese a Marsiglia e uno in Corsica, per poi rientrare dall'Italia risalendo da Firenze. In quest'ultima pianificazione del percorso, Josef sembra accantonare la Spagna, spinto forse dal desiderio di accelerare il ritorno a Praga. Neanche questa versione, però, troverà realizzazione: partito il primo luglio da Parigi in compagnia del fratello, Josef resta a Marsiglia due settimane soltanto, per proseguire da solo alla volta della Spagna, con brevi tappe a Barcellona, Saragozza, Madrid, El Escorial, Toledo e Segovia.

A Marsiglia i due fratelli, benché costretti al risparmio e alloggiati in un albergo di bassa qualità, realizzano il sogno di vedere finalmente il mare, elemento che si rifletterà nelle loro successive opere, dalla figura del marinaio nei dipinti di Josef alle brevi prose *Ostrov* (L'isola) e *Živý plamen* (La fiamma viva). Tormentato dal caldo e dagli insetti, Karel, da sempre più cagionevole di salute, decide di fare subito ritorno a casa, come ricorda la sorella Helena:

"[Josef], dopotutto, con gli ultimi soldi voleva andare in Spagna o – quale sogno! – da Marsiglia salutare le coste africane, almeno posarvi il piede. L'estate torrida laggiù, il bisogno di denari e il dolore lacerante delle cimici dei letti marsigliesi – no, il più debole non riuscì a resistere e tornò a casa di corsa senza interporre tappe."[18]

II.2. Ricezione e interpretazione dell'esperienza parigina nella corrispondenza e negli scritti memorialistici

Se le testimonianze dirette dei protagonisti ci permettono di ricostruire abbastanza chiaramente i contorni del soggiorno parigino, nel considerare le impressioni raccolte a distanza di tempo dai membri della famiglia dagli Čapek noteremo invece alcune discrepanze tra letture e rievocazioni diverse. Tentiamo quindi di esaminare le prospettive che emergono dalle memorie familiari confrontandole con l'interpretazione dell'esperienza

nessuno, ci dicevamo, che potrà sopravvivere a queste due voci." ["V Paříži, skoro před třiceti lety, když se nám po vlastnoručně ukmochtěné večeři za smrákajícího dne začalo nějak jakoby stýskat po domácích Čechách, dali jsme se do zpívání starodávných babiččiných i národních písniček. Určili jsme si, že on bude zpívati tenor a já bas; to dvojí dohromady, řekli jsme si, nikdo, kdo tento náš zpěv uslyší, jistě nepřežije"] J. Čapek, *Dnes týden...*, ["Lidové noviny" 1939], in Id., *Publicistika I*, cit., p. 521.

[18] "Vždyť si chtěl za poslední peníze zajet do Španělska či – jaký sen – z Marseille pozdravit břehy africké, alespoň nohou se jich dotknout! Horoucí léto tam dole, nouze o groš a žravá bolest od marseillských štěnic – ne, ten křehký to nevydržel a bez jediné zastávky se horempádem vrátil." H. Čapková, *Moji milí bratři*, cit., pp. 246-248.

francese su cui i Čapek ritornano nel corso degli anni. Alle riflessioni che abbiamo già riscontrato in alcune delle lettere aggiungiamo queste poche righe in cui Karel, nel 1921, riassume il significato che Parigi ha avuto per la formazione sua e del fratello:

"Per quel che ci riguarda, eravamo dei giovanotti stranieri smarriti a Parigi, con cui non avevamo altro punto di contatto che i nostri occhi stupefatti; non eravamo andati alla conquista di Parigi come gli eroi di Balzac; i nostri unici amici erano un triste cameriere di un albergo per studenti – ormai morto anche lui – e la giovane Renée, vestita di mille colori come un pappagallo dell'Amazzonia. Tutto il resto era Louvre, giardini Lussemburgo, Kahnweiler, Vollard, Bernheim e qualche altro commerciante di quadri. Sì, soprattutto quadri: quadri di vita per le strade e quadri eterni sulle pareti delle gallerie."[19]

Durante l'intero soggiorno francese, ribadisce Karel, l'osservazione attenta e meravigliata della realtà era sempre stata alla base di ogni incontro, di ogni scoperta. Mentre a Praga era richiesto un continuo coinvolgimento nel dibattito e nella teorizzazione, a Parigi risultava sufficiente posare lo sguardo sulla moltitudine di "quadri" che, impressi negli occhi e nella memoria dei giovani stranieri, sarebbero diventati parte integrante del loro bagaglio culturale. I Čapek, dunque, non sono giunti in Francia per impadronirsi delle nuove idee che circolano nella capitale della modernità, ma per metterle a confronto con le proprie, senza stancarsi di esaminare nella dimensione sicura del rapporto fraterno gli spunti offerti dalla realtà circostante. Dalle lettere di Josef abbiamo compreso, tuttavia, che questa moltitudine di impulsi visivi risultava spesso disorientante, e finiva per intaccare l'umore e la concentrazione di cui il giovane artista aveva bisogno per rispondere positivamente a tali sollecitazioni ("la permanenza all'estero mi consente solo di vedere, e non di vivere").
Nelle memorie della sorella Helena Čapková, che pure riprende questa immagine degli occhi sempre aperti e riconosce l'effetto inebriante che solo Parigi sa esercitare sui due giovani, non troviamo una piena comprensione del loro stato d'animo, soprattutto per quanto riguarda il più introspettivo Josef. Se nelle lettere a Jarmila egli dichiara apertamente di non essere in grado di acclimatarsi né di intendersi con chi, tra i connazionali, gli offre la propria amicizia, nei ricordi di Helena le relazioni allacciate all'epoca dai fratelli rivestono un ruolo forse

[19] "Co se nás týče, byli jsme mladí cizinečkové, ztracení v Paříži, se kterou neměli jsme málem jiného styčného bodu než své udivené oči; nepřišli jsme dobývat Paříže jako hrdinové Balzacovi; naši jediní přátelé byli smutný sklepník ze studentského hotelu – i on je už mrtev – a dívka Renée, oděná pestře jako amazonský papoušek. Vše ostatní bylo Louvre, Luxembourgská zahrada, Kahnweiler, Vollard, Bernheim a několik jiných obchodníků s obrazy. Ano, hlavně obrazy: obrazy života na ulicích a věčné obrazy na stěnách galérií." K. Čapek, *Neznámý mistr*, ["Musaion" 1921], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 256.

eccessivo, tanto che gli incontri al caffè Flore con "parecchi amici e conoscenti" sembrano ricordare piuttosto le rinuioni alla praghese "Unionka".

Sembra improbabile che i Čapek abbiano in seguito attribuito grande importanza alle conoscenze parigine, ritenute estranee o persino fastidiose, ma non possiamo del tutto escludere che, una volta rientrati in patria, essi abbiano preferito trasmettere ad amici e parenti le proprie impressioni più positive, svuotate della malinconia che avevano sperimentato sul luogo, se non addirittura arricchite di un'aura leggendaria.[20] In ogni caso, per i due fratelli Parigi resta negli anni successivi un ricordo vivido, da condividere e rievocare ripetutamente, per esempio allo scopo di guidare chi decide in seguito di intraprendere un simile percorso. Quando nel 1913 è Jarmila Pospíšilová a recarsi in Francia, Josef, che in un primo momento contava di poterla raggiungere, disegna per lei schizzi e piantine della città[21] per indirizzarla verso le gallerie che più aveva apprezzato. Pure senza rinunciare alla rievocazione più suggestiva delle vie di Parigi,[22] con i riferimenti vaghi tipici dei suoi giorni da *flâneur*, Josef dimostra di avere esplorato con metodo le risorse della metropoli, serbando chiara in mente, anche a distanza di tempo, una dettagliata visione della vita artistica francese.

Similmente, anche Karel rende partecipe dei propri ricordi la moglie Olga Scheinpflugová, che si troverà a ripercorrere le sue tracce alla ricerca dei luoghi da lui più amati e frequentati nel 1911. Spinta dal desiderio di riempirsi gli occhi delle stesse immagini che avevano colpito il marito, la Scheinpflugová ci ripropone il medesimo itinerario parigino, tra i quadri della strada e quelli delle gallerie.[23]

---

[20] "Più tardi Čapek raccontava volentieri, con humour e leggerezza, del suo soggiorno scomodo, sporco e grottesco a Marsiglia, come di qualcosa di mitico, quasi vantandosene virilmente."["Později Čapek rád a s humorem lehce vyprávěl o nepohodlí, špíně a grotesknosti svého pobytu v Marseille jako o něčem až bájném a skoro se tím chlapsky chlubil."] J. Čapková, *Vzpomínky*, cit., p. 44.

[21] Le immagini n. 64-65 del volume *Dvojí osud* riproducono proprio questi schizzi.

[22] "Ora quando penso a Voi, vedo davanti a me abbastanza chiaramente Parigi, posso richiamare alla mente ogni luogo che conoscevo e riesco abbastanza bene a inserire anche Voi in questa rappresentazione. Meglio di ogni altra cosa vedo il boulevard Saint-Michel illuminato dal sole, con gli alti e ormai molto verdi alberi lungo i marciapiedi e avverto anche quel particolare tanfo che ho sempre identificato intensamente con il singolare umore proprio di Parigi, il tanfo delle grandi case, di negozi, di viali impolverati e chiazzati, cucine sotterranee, patate ben arrostite, resti di verdura, più in su diversi profumi, diversi materiali, bevande e fumo." ["Vzpomínám-li teď na Vás, vidím před sebou dost jasně Paříž, mohu si v mysli vyvolat každé místo, které jsem znal, a zcela dobře mohu si uvést i Vás do této představy. Nejlépe vidím bulvár Saint-Michel ozářený sluncem, s výsokými a již hodně zelenými stromy podél chodníků, a prožívám i ten zvláštní zápach, který jsem si vždy silně ztotožňoval se zvláštní osobitou náladou Paříže, zápach velikých domů, krámů, zaprášených a kropených tříd, podzemní kuchyně, prudce pečené brambory, zbytky zeleniny, nahoře různé voňavky, různé látky, nápoje a kouř."] J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 136.

[23] "Ella vaga per Parigi, indagatrice, pigra, vacanziera, incantata dal riposo e dal nuovo paese, del tutto sola eppure ricolma di Karel, si guarda attorno ovviamente con gli occhi di lui. Cerca i ristoranti di cui le ha parlato, il caffè nel Quartiere Latino dove andava da studente. Gauguin, Renoir, Braque e Picasso: le cose migliori sono esposte a Rue de la Boétie, aveva detto una volta; gli piacevano Degas e Manet e lei andò per amarli con gli occhi,." ["Ona se toulá po Paříži, zvídavě, líně, prázdninově, okouzlena odpočinkem a novou zemí, naprosto

Delle testimonianze rese dalla famiglia, quella che si presenta più discordante rispetto allo scenario finora delineato è quella della nipote Helena Koželuhová, di cui però va sottolineata la distanza maggiore, nel tempo e nella confidenza, dalla fonte diretta dei due zii. Nelle pagine di *Čapci očima rodiny* (I Čapek visti dalla famiglia) ella non solo riporta dati meno facilmente verificabili, ma rivela anche avere malinteso il senso profondo dell'esperienza parigina. Come la madre, la Koželuhová avanza una visione sproporzionata della capacità dei Čapek di stringere contatti con persone interessanti e influenti, includendo nella sua lista nomi che entreranno solo successivamente nella cerchia culturale con cui i Čapek effettivamente comunicano, come gli unanimisti Jules Romains, Georges Duhamel e Charles Vildrac. Per quanto probabile sia stata la frequentazione di locali che la Koželuhová elenca, dal Lapin agile di Montmartre al Café du Dôme sul boulevard Montparnasse, pare azzardato il collegamento diretto con letterati e artisti che certamente vi si riunivano, ma di cui non troviamo traccia nelle lettere o nelle memorie dei Čapek. Della Closerie des Lilas, punto di ritrovo dei letterati radunati intorno a Paul Fort, parla per esempio anche Štech, il quale però non accenna a incontri significativi con il poeta né tantomeno a un coinvolgimento dei Čapek, di cui invece riporta con cura gli spostamenti[24].

Vedremo tuttavia che i nomi qui riportati rientreranno tra i contatti più importanti per Karel in un secondo momento, a seguito di nuove letture, viaggi e scambi epistolari. Errata è infatti anche la visione della Koželuhová circa il rapporto con la Francia negli anni successivi, durante i quali, a suo avviso, i Čapek appaiono disinteressarsi al paese, quasi dimenticando la magia della metropoli. L'autrice di queste memorie mostra quindi di ignorare non solo il contributo artistico, ma anche lo sforzo organizzativo che i Čapek mettono in atto per introdurre al pubblico ceco i più stimolanti elementi della letteratura e dell'arte francese. Josef, inoltre torna a Parigi già nel 1912, mentre durante la guerra Karel vi si trasferirà almeno col pensiero, tramite la traduzione dei poeti francesi. La Koželuhová in queste pagine insiste più volte sulla "sorpresa" suscitata prima dalla scelta dei Čapek di imparare il francese, una lingua avvertita come non virile, "adatta alle signorine di buona famiglia", e poi da quella di soggiornare a Parigi, anziché a Monaco o Vienna. Per quanto questa decisione fosse in controtendenza rispetto alle abitudini ereditate dalla generazione precedente, di cui certamente era ancora forte l'influsso negli schemi educativi e artistici proposti ai più giovani, essa risultava perfettamente in linea con le aspirazioni dei coetanei. Il

---

sama a tedy plna Karla, dívá se samozřejmě jeho očima. Vyhledává restaurace, o kterých jí vypravoval, kavárnu v Latinské čtvrti, kam chodil jako student. Gauguin, Renoir, Braque a Picasso- nejlepší věci visívají v Rue de la Boëtie, povídal jednou; měl rád Degase a Maneta, šla je pomilovat očima."] O. Scheinpflugová, *Český román*, Melantrich, Praha 1969 [1946], pp. 205-206.

[24] Cfr. V.V. Štech, *Za plotem domova*, cit., pp. 41 e 46.

progetto dei fratelli Čapek, quindi, poteva avere sorpreso i genitori e conoscenti più anziani, ma non avrebbe più dovuto destare meraviglia agli occhi della generazione della nipote. La mancata comprensione delle motivazioni del viaggio si riflette nel giudizio che la Koželuhová offre in generale dell'esperienza parigina: non riuscendo a intuire che l'entusiasmo dei Čapek per la cultura francese, lungi dall'essere una minaccia alla loro crescita individuale o identità nazionale, li accompagnerà anche negli anni a venire, ella ci presenta un'interpretazione distorta dell'impatto che l'affascinante Parigi poteva avere sui due giovani, per quanto sobri, modesti e refrattari alla vita mondana:

"Forse ancora più interessante è il perché non abbiano prolungato o ripetuto tale spedizione di grande successo. Il perché non siano stati soverchiati dal fascino che sedusse molti altri in modo permanente. […] Non penso che siano stati decisivi quei comuni ostacoli, di certo significativi, come la necessità di concludere gli studi o la prima guerra mondiale. Piuttosto fu il sano presentimento che Parigi li avrebbe sopraffatti e sradicati. L'arte cresce nella maggior parte di noi dalla terra natia, o almeno dai ricordi di questa. I Čapek erano ancora troppo giovani per potere senza danno sopportare il congedo da casa. Avrebbero perso colore, rigore e personalità."[25]

Abbiamo invece letto come, oltre che a causa di reali impedimenti come le ormai scarse risorse economiche e la salute precaria di Karel, il viaggio si sia infine accorciato per una serie di motivi interiori, psicologici. Non vanno infatti sottovalutati né il desiderio di Josef di rivedere Jarmila di persona, né la necessità di rapportare quanto visto all'estero con lo sviluppo dell'arte nazionale, ovvero di studiare meglio la cultura francese alla luce di quella ceca. Certamente, *Krakonošova zahrada* sarà espressione proprio di quell'arte nata dal "suolo natio" e dalle memorie ad esso legate, ma rappresenta soltanto una prima tappa nell'evoluzione del pensiero creativo di due artisti profondamente coinvolti nelle vicende sociali e artistiche europee. I Čapek, che durante tutta la loro permanenza a Parigi hanno percepito la distanza tra le diverse culture, non hanno mai corso seriamente il rischio di essere rapiti dal vortice della *ville lumière* o, come dice la Koželuhová, di "soccombere all'incantesimo".

[25] "Snad ještě zajímavější je, proč svůj úspěšný výlet neprodloužili či neopakovali. Proč nepropadli kouzlu, které svedlo natrvalo mnohé jiné. [...] Nemyslím, že by rozhodly jistě významné překážky, jako nutnost skončit studia nebo první světová válka. Spíš to byl zdravý pocit, že by Paříži propadli a vykořenili. Umění roste u většiny z nás z rodné půdy, či aspoň ze vzpomínky na ni. Čapkové byli ještě příliš mladí, než aby mohli bez úhony snést rozchod s domovem. Ztratili by barvu, závažnost a svéráz." Ivi, pp. 46-47.

Apriamo qui un'ultima parentesi per puntualizzare come il termine di "magia", "incanto" ("kouzlo", "okouzlení") sia stato utilizzato in riferimento all'esperienza parigina dei fratelli Čapek da diversi lettori e con diversi significati. Nell'interpretazione della Koželuhová l'incantesimo di Parigi è simile al canto pericoloso delle sirene, capace di chiamare a sé i giovani avventurieri stranieri che finirebbero per dimenticare se stessi, le proprie origini e progetti per futuro. Questa stessa accezione è usata dai Čapek proprio durante il loro soggiorno, quando prendono saggiamente le distanze da quei connazionali che hanno davvero ceduto alle lusinghe della cultura locale, manifestando un certo snobismo nei confronti del paese di provenienza:

"Al contrario, Matějček e gli altri si sono lasciati incantare dalle delizie francesi e adesso che devono mettersi al lavoro sentono la mancanza di Parigi e della sua dolce cultura. Si capisce che anche il dottor Dvořák è piuttosto affascinato dalla cultura locale e che tornerà in Boemia come se fosse stato messo al bando; e ho quasi voglia di profetizzare lo stesso riguardo a Štech."[26]

I Čapek pertanto non si arrendono completamente al fascino della città ma, trovando sostegno nella loro dimensione domestica, si occupano "fin troppo", come accenna Karel a Hofman, di letteratura e della loro stessa interiorità. Il vero "incanto", per loro, nasce proprio da qui: usando questo stesso termine nella già citata *Předmluva autobiografická*, i Čapek si riferiscono all'eccitazione dettata dalle prime letture e dall'arrivo a Praga, per cui l'"incantesimo" non denota un effetto onnubilante, foriero di smarrimento, bensì un insieme di nuove fonti d'ispirazione, curiosità, argomenti su cui riflettere. Con questa stessa accezione Karel intende descrivere la centralità della cultura francese per la propria formazione quando tornerà a meditare sullo stretto rapporto che lo lega alla Francia, uno dei paesi su cui la Cecoslovacchia degli anni Trenta fa affidamento per difendere la propria sovranità dalla minaccia tedesca. Ricorda infatti lo scrittore:

"In principio era la letteratura francese. In principio erano Stendhal e Flaubert, era Baudelaire, Rimbaud, Francis Jammes e tanti altri, era Bergson, era Manet, Rodin e Cézanne; insomma in principio era una sorta di incanto. Come tanti dei nostri giovani, prima della

[26] "Naproti tomu Matějček a jiní se nechali okouzlit francouzskou lahodou, a teď, když mají něco dělat, stýská se jim po Paříži a sladké kultuře, ve které se pohodlně myslí. Rozumí se, že dr. Dvořák je také docela okouzlen zdejší kulturou, a že se vrátí do Čech jako do vyhnanství; a skoro mám chuť prorokovat to i o Štechovi." K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 110.

guerra sono andato in pellegrinaggio a Parigi come alla santa Roma degli artisti, formalmente come allievo della Sorbona, ma in realtà come sconosciuto ed euforico pellegrino, girovagando tra il Louvre e la bottega di Ambrois Vollard, dai bouqinistes lungo la Senna ai café bohème e birrerie della Rive Gauche, dai giardini Lussemburgo ai café-concert del signor Dranem. Il risultato fu un incanto ancora più profondo; credo che non me ne libererò finché vivo. Incantato dalla gente, dalla vita e dall'arte. Se preferite, è un amore che non ha mai cessato di essere un sogno irrealizzato."[27]

Pubblicata nel 2005 in *Tichý hlas. Neznámé i známé texty z roku 1938* (La voce silenziosa. Testi conosciuti e sconosciuti del 1938), questa lettera indirizzata a Miloš Šafránek, impiegato presso l'ambasciata cecoslovacca di Parigi, non risale in verità al 1938, ma non può essere di molto precedente, in quanto allude, nella parte conclusiva, alla perdita di prestigio e potere da parte della Francia a favore dei nuovi regimi totalitari europei[28]. Questa breve riflessione rappresenta infatti una significativa testimonianza della relazione forte e duratura tra Karel Čapek e la cultura francese, un vero e proprio amore mai estinto che ha segnato la sua attività di traduttore, critico e scrittore anche a distanza di anni dal primo, affascinante, soggiorno parigino.

II.3. I fratelli Čapek a Parigi tra arte e letteratura

Nel considerare ciò che Parigi, in così poco tempo, ha potuto offrire ai Čapek dal punto di vista delle arti figurative, ci serviamo dei più rilevanti contributi specialistici di Jaroslav Slavík e Pavla Pečinková, e di uno studio più recente, che completa la panoramica sul viaggio nella Parigi dei saloni e delle gallerie d'arte, rappresentato dalla tesi magistrale di Mariana Dufková *Josef Čapek a Francie* (Josef Čapek e la Francia), discussa nel 2010. Per

[27] "Na začátku byla francouzská literatura. Na začátku byl Stendhal a Flaubert, byl Baudelaire, Rimbaud, Francis Jammes a tolik jiných, byl Bergson, byl Manet, Rodin a Cézanne; prostě na začátku bylo okouzlení. Jako tolik našich mladých lidí, putoval jsem před velkou válkou do Paříže jako do svatého Říma umělců, formálně jako žák Sorbonny, ale ve skutečnosti jako neznámý a opojený poutník potloukající se mezi Louvrem a krámem Ambroise Vollarda, od bukinistů u Seiny po bohémské kavárny a pivnice na Rive Gauche, od Lucemburské zahrady po café-koncerty pana Dranema. Výsledkem bylo okouzlení ještě hlubší; myslím, že se ho nezbavím, pokud budu živ. Okouzlení z lidí, života a umění. Chcete-li, je to láska, která nikdy nepřestala být nesplněným snem." K. Čapek, *Ptáte se mne...*, in *Tichý hlas. Neznámé i známé texty z roku 1938*, a cura di J. Opelík , ARSCI, Praha 2005, pp. 107-108.

[28] Anche se il manoscritto rinvenuto nell'archivio del Ministero degli Affari Esteri, viene presentato dai curatori del volume come inedito, diverse citazioni di questo testo erano già apparse nella monografia di Oleg Malevič *Bratři Čapkové* (Ivo Železný, Praha, 1999, p. 66) e nelle note editoriali di Miroslav Halík a *Francouzská poezie a jiné překlady*, riedizione delle traduzioni di Karel Čapek (K. Čapek, *Francouzská poezie a jiné překlady*, SNKLHU, Praha 1957, p. 312).

meglio comprendere l'intreccio tra arte e letteratura che caratterizza il percorso formativo e creativo dei fratelli Čapek, non dimentichiamo inoltre i preziosi interventi di Jiří Opelík, capace di integrare in una visione globale dell'esperienza parigina le sollecitazioni provenienti dalle diverse aree di interesse in cui i due giovani si muovevano allora con uguale metodo ed entusiasmo.

Tale coinvolgimento in studi e attività di diverso stampo, già manifesto nel primo periodo praghese, si riflette, come abbiamo visto, nell'organizzazione delle giornate parigine, durante le quali i fratelli Čapek sono impegnati, oltre che nella scrittura e nella pittura, nella sistematica perlustrazione dei tesori artistici della capitale francese. Sebbene non manchino le visite ai principali musei cittadini, come il Louvre e il Musée des Arts Décoratifs, l'attenzione dei Čapek è da subito rivolta agli *atélier* e alle gallerie dove si coltivano le correnti artistiche più innovative. I commercianti di quadri che troviamo citati nelle lettere di entrambi erano situati sulla riva destra della Senna, in particolare tra Place de la Madeleine e la sede delle aste Hôtel Drouot. Ricordiamo le botteghe di rue Laffitte (Ambrois Vollard, Paul Durand-Ruel e Clovis Sagot), rue Royale (Eugène Druet, Adrien Hébard), rue Richepanse (galleria Bernheim-Jeune) e soprattutto il negozio di rue Vignon del famoso gallerista di origine tedesca Daniel-Henry Kahnweiler. Segnalata da entrambi i fratelli è anche rue de La Boétie, dove, secondo le indicazioni di Josef del 1913, un non meglio identificato proprietario tedesco esibiva opere di Odilon Redon.

Curiosando tra queste gallerie e le mostre temporanee che vi erano spesso allestite[29], i Čapek hanno la possibilità non solo di approfondire la conoscenza dell'impressionismo e dei maggiori rappresentanti della generazione successiva (Gauguin, Degas, van Gogh, Cézanne), ma anche di venire a contatto con fenomeni come il pointillisme, la pittura Nabis e il primo cubismo di Picasso e Braque. I due fratelli iniziano così a intuire che il fauvismo, che pure continuano a seguire con ammirazione, non costituisce più l'ultima novità in fatto di tendenze artistiche. Si tratta però di una scoperta i cui frutti dovranno maturare con il tempo, una volta fatto ritorno a Praga; in questo momento prevalgono ancora in entrambi le riflessioni sul fauvismo e su stili affini. Nel riferire a Hofman delle sue visite alla galleria di Kahnweiler, Karel Čapek parla innanzitutto di Derain[30], prendendo spunto dalla sua opera

[29] Una lista dettagliata delle esibizioni temporanee organizzate da queste gallerie private tra l'ottobre 1910 e il luglio 1911si trova in M. Dufková, *Josef Čapek a Francie*, Tesi di laurea magistrale, Filozofická Fakulta, Univerzita Karlova, Praha 2010, pp. 102-103.

[30] "Di Derain ho visto una bella natura morta da Kahnweiler, ben assemblata, dedotta nel complesso da Cézanne, ma ha chiaramente anche un lato debole. Dal punto di vista dei mezzi pittorici è perfetta; ma la comprensione dei mezzi pittorici è tutto? Quando un pittore arriva a comprendere al meglio i mezzi pittorici, allora vi scopre un grande fascino, vi si attiene e dimentica che il quadro deve anche avere qualcosa in più del solo contenuto tecnico." ["Od Deraina jsem viděl pěkné zátiší u Kahnweilera, pěkně sestavené, vyvozené

per interrogarsi più in generale sul ruolo dell'arte; nel frattempo Josef invia dalla Francia una relazione per la rivista "Přehled" in cui si concentra sull'opera di van Dongen in mostra alla galleria Bernheim. In questo breve resoconto intitolato *Z Paříže* (Da Parigi), Josef dimostra di avere ormai compreso che van Dongen ha cessato di rappresentare il "più spontaneo temperamento pittorico", come era apparso alla mostra praghese del circolo Mánes, per diventare invece una figura isolata, non del tutto inserita nell'evoluzione delle nuove sperimentazioni artistiche, con uno stile che "oscilla tra la caricatura e la vera e propria pittura"[31].

Il secondo intervento critico in cui Josef ricorda uno dei principali eventi artistici a cui aveva potuto assistere in Francia appare nel luglio 1911, nuovamente su "Přehled", e riguarda la mostra di arte decorativa francese annunciata a Parigi per il 1915. Qui Josef ricorda una particolare area dell'ottavo Salon d'Automne, tenutosi al Grand Palais nell'ottobre/novembre 1910, ovvero l'esposizione delle Werkstätte, gruppo tedesco specializzato in architettura e disegno di interni. L'arte decorativa proveniente da Monaco, poco originale rispetto ai moderni orientamenti francesi, non aveva incontrato il favore dei critici parigini che tuttavia, a detta di Josef Čapek, l'avevano giudicata con eccessiva superficialità, incapaci di riconoscere la forza e la preminenza del carattere tedesco sulla "tenera cultura francese dei bibelot"[32].

Sono altre sezioni del Salon a colpire maggiormente il giovane artista ceco, che da un lato vi ritrova la pittura *fauve* che aveva iniziato a stimare in patria (da Matisse a Vlaminck) e, dall'altro, può osservare finalmente la fervida, per quanto non ancora programmaticamente organizzata, attività dei cubisti minori, tra cui Fernand Léger, Jean Metzinger e Albert Gleizes. Guidati dai fratelli Duchamp, gli artisti che sarebbero poi diventati noti come Gruppo di Puteaux si fanno promotori di un cubismo più moderato rispetto a quello proposto da Picasso e Braque, i quali avevano scelto di non partecipare ai saloni pubblici ed esponevano le loro opere alla galleria di Kahnweiler.

La piena affermazione del cubismo come tendenza artistica del momento è segnata dal secondo grande evento parigino di quel periodo, visitato questa volta da entrambi i fratelli, ovvero il Salon des Indépendants della primavera 1911. Alla mostra del Quai d'Orsay, infatti, si aggiungono artisti come Roger de la Fresnaye, Robert Delaunay e il ceco František Kupka.

---

celkem z Cézanna, ale má to také to jisté věčné minus. V pochopení malířských prostředků je dokonalé; ale je pochopení malířských prostředků všechno? Když takový malíř ty malířské prostředky nejlépe pochopí, tak shledá, že je v tom mnoho půvabu, a drží se jen toho a zapomene, že obraz má mít ještě o něco víc než jen takový technický obsah."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 113.

[31] J. Čapek, *Z Paříže* [Přehled 1911], in Id., *Publicistika II, Výtvarné eseje a kritiky 1905-1920, Spisy Josefa Čapka* VI, a cura di M. Dufková e P. Pečinková, Triáda, Praha 2012, pp. 11-12.

[32] J. Čapek, *Francouzské dekorativní umění a výstava roku 1915* [Přehled 1911], *ivi*, pp. 13-17.

Anche in questo caso, però, i Čapek si soffermano per il momento su questi artisti; l'attenzione di Karel, almeno da quanto si evince dalla sua corrispondenza con Hofman, è ancora indirizzata al fauvismo, rappresentato qui da Vlaminck, van Dongen, Friesz e Matisse, per il quale esprime la maggiore ammirazione.[33]

In occasione del Salon des Indépendants viene inoltre allestita una retrospettiva sul Doganiere Rousseau da cui Josef resta affascinato, come risulterà evidente nei suoi scritti sull'arte dei pittori popolari, in particolare *Nejskromnější umění* (L'arte più umile) del 1920. La curiosità dei due fratelli, infatti, non è rivolta soltanto ai grandi pittori le cui opere sono ammirate e discusse negli ambienti intellettuali, ma anche agli artisti meno conosciuti, di estrazione popolare. Emblematica è in questo senso la figura di Léon Chauliac[34], un pittore dilettante che lo scultore Émile-Antoine Bourdelle aveva presentato al giovane Štech[35]. Descritto come un "bizzarro vecchietto" della Francia meridionale, frequentatore del Louvre e della Sorbona e autore di "primitivi e geniali schizzi a colori", Chauliac incarna per i Čapek l'energica vitalità dell'arte non accademica, tanto che Karel gli dedicherà, a distanza di dieci anni, l'articolo *Neznámý mistr* (Il maestro sconosciuto). Lo scritto è così intitolato poiché, agli occhi dell'autore, Chauliac:

[33] "Ora si tiene qui la mostra degli Indipendenti; Matisse ha fatto la figura migliore, ma poi si è adirato e ha portato via dalla mostra due quadri, e ha lasciato solo un interno non proprio buono, notevolmente arabescato. Aveva esposto anche una testa di spagnola e una spagnola in abito tradizionale, due esempi di vera pittura; l'esuberante Derain non ha esposto nulla, Dongen delle leziose opere kitsch e Friesz un'Indolenza, Dolce far nulla, cioè l'attuale contenuto della maggior parte dei suoi quadri. Ha poco colore, una buona composizione, forse riconducibile a Poussin, ma ha così poco contenuto che non dice nulla, è solo bello a vedersi." ["Teď je tu výstava Neodvislých; nejlépe vypadal Matisse, ale ten se nějak dopálil a odnesl z výstavy 2 obrazy a nechal tam jen jeden interiér ne nijak dobrý, tuze arabeskní. Měl tam hlavu Španělky a Španělku v kroji, dvě velice malířské věci, a temperamentní Derain nevystavoval, Dongen tam měl líbivé kýče a Friesz Indolenci, Sladké nicnedělání, jako je teď většinou obsah jeho obrazů. Má to málo barvy, je to krásně komponované, asi vyšlé z Poussina, ale má to tak málo obsahu, nic to neříká a je to jen hezké."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 113.

[34] Davvero si può parlare di Léon Chauliac come di un pittore "sconosciuto", di cui non si ha oggi notizia se non da queste testimonianze dell'epoca. Nella seconda uscita di "Musaion", risalente alla primavera del 1921, si trovano alcuni riferimenti e riproduzioni, forniti probabilmente anche in questo caso dai fratelli Čapek. Fu in effetti Karel Čapek a curare i primi due numeri di questo almanacco di arte moderna edito da Aventinum.

[35]"Non so come, mi si è affezionato e mi veniva a trovare nel nostro albergo per vedere alcune fotografie. Dopo una domenica trascorsa da Bourdelle ho raccontato ai Čapek di lui e dei suoi primitivi e geniali schizzi a colori, che contenevano materia e coerenza nei legami, e di questa somiglianza con Cézanne o forse con Fernhofer del 'Capolavoro sconosciuto' di Balzac. Ho suscitato la loro curiosità e così quando venne nella mia stanza feci un salto di sopra dai Čapek, che erano in casa, e dissi: 'C'è qui Chauliac', l'uomo che erano molto curiosi di vedere. Scesero con me e feci le presentazioni. Coltivarono questo rapporto. Andavano spesso in giro con lui e Chauliac fece persino un ritratto a Karel Čapek, come sempre su un foglio di carta seta." ["Nějak se ke mně přilnul a navštívil mne v našem hotelu, podívat se na nějaké fotografie. Po neděli u Bourdella vypravoval jsem o něm Čapkům, o jeho primitvních a geniálních barevných skicách, jež obsáhly hmotu a vazbu souvislostí, o této obdobě Cézanna či snad Frenhoffera z Balzacova 'Neznámého arcidíla'. Vzbudil jsem jejich zvědavost, a tak když přišel do mého pokoje, odskočil jsem nahoru k Čapkům, kteří byli doma, a řekl: 'Je tu Chauliac', muž, na něhož byli velmi zvědaví. Sešli se mnou a já je seznámil. U této známosti vydrželi. Chodili s ním často a Chauliac dokonce Karla Čapka maloval, jako vždy na hedvábný papír.]" V. V. Štech, *Za plotem domova*, cit., p.59.

"Era un maestro, anche se non finirà mai nei libri si storia dell'arte e forse nessuno dei suoi quadri sarà mai esposto in una galleria. Una così pura passione artistica, non intaccata dalla fama, una fiamma ardente nell'ignoto, un simile, irreprensibile amore per l'arte, una visione così saggia, una tale bramosia di apprendimento, ecco l'esempio di vita di un artista: un esempio che non è meno stimolante delle opere dei grandi maestri."[36]

La previsione di Karel Čapek si è in effetti avverata e di questo pittore, che aveva promesso ai due fratelli una visita in Boemia, si sono perse le tracce. L'attrazione per la produzione di autori meno affermati, se non addirittura sconosciuti alla critica, è invece rimasta costante nella riflessione čapkiana sull'arte, alimentata inoltre dallo studio dei manufatti e delle tecniche di origine popolare. Fondamentale è anche l'incontro con l'arte primitiva, la cui riscoperta costituiva una delle maggiori aree di interesse per gli artisti contemporanei; ai suoi visitatori Parigi offriva infatti alcune pregevoli collezioni di arte esotica, come quella cinese del Musée Cernuschi e il museo etnografico del Tocadéro. Nel palazzo d'ispirazione moresca e neobizantina, costruito di fronte alla Torre Eiffel in occasione dell'Esposizione Universale del 1878[37], insieme all'arte africana e oceanica erano allora in mostra i reperti indocinesi del Musée Guimet. Per Josef Čapek proprio la visita al Trocadéro gli consentirà di avvicinarsi ulteriormente alla sensibilità plastica cubista e di approfondire la propria meditazione sull'origine dell'attività artistica. L'interesse per la cultura primitva non nasce però all'improvviso: ricordiamo a questo proposito la lettura dei volumi di Friedrich Ratzel presenti nella biblioteca del padre e la probabile visita, nel 1909, all'esposizione del Náprstkovo Muzeum (Museo Náprstek) di Praga. Questa mostra dedicata all'arte del Nord America era stata organizzata su iniziativa di Filip Oberländr, fratello dell'imprenditore tessile presso il quale Josef era stato impiegato a Úpice.

Nelle sue memorie, risalenti al secondo dopoguerra, Jarmila Pospíšilová-Čapková accenna a quattro quaderni di appunti sulle opere in mostra al Trocadéro che, a suo avviso, Josef Čapek aveva portato con sé da Parigi. In questa occasione la moglie dell'artista definisce tali annotazioni come già elaborate sotto forma di trattazione[38], in contrasto con quanto l'autore

[36] "Byl mistr, třeba se nikdy nedostane do dějin umění a třeba žádný z jeho obrázků nebude viset v galériích. Tak ryzí umělecká vášeň, nepokažená žádnou slávou, plamen hořící v neznámu, tolik bezúhonné lásky k umění, tolik moudrého vidění, tolik dychtivé učelivosti, to jest příklad života umělcova – příklad, jenž není méně povzbuzující než díla mistrů." K. Čapek, *Neznámý mistr*, ["Musaion 1921"], in *O umění a kultuře II*, cit., pp. 259-261.

[37] L'attuale Musée de l'Homme ha sede nel nuovo Palais de Chaillot, costruito nel 1937 dopo la demolizione del Palais du Trocadéro.

[38] Cfr. J. Čapková, *Vzpomínky*, cit., p. 45.

stesso dichiara nella suapremessa al saggio *Umění přírodních národů* (L'arte dei popoli primitivi), pubblicato solo nel 1938:

"Nel 1910-1911 al Trocadéro di Parigi iniziai a prendere appunti sull'arte autoctona dell'Africa e di altri continenti – allora l'interesse per l'arte negra era già, con l'apporto di Picasso, nell'aria – e questi appunti sono cresciuti negli anni immediatamente successivi fino a riempire un cospicuo numero di quaderni."[39]

In *Vznik a proměny "Umění přírodních národů" Josefa Čapka* (Origine e trasformazioni di *Umění přírodních národů* di Josef Čapek) [40], dettagliato saggio filologico sulla lunga genesi di questo testo čapkiano, Opelík ha infatti illustrato come i quaderni risalgano con maggiore probabilità agli anni 1914-15, o al più tardi al 1916. Come osserveremo nel dettaglio più avanti, lo studioso si è inoltre soffermato sull'origine e sulla datazione di altri documenti conservati tra le proprietà della famiglia Čapek, tra cui alcune fotografie del Trocadéro, scattate, se non all'epoca di questo primo soggiorno francese, durante il secondo viaggio di Josef a Parigi del 1912.
L'interesse per l'arte spontanea, fosse quella dei popoli primitivi o quella *naïf* dei pittori dilettanti come Rousseau e il meno noto Chauliac, non si esaurisce però nell'osservazione delle arti figurative. Nella Parigi dei caffè e delle gallerie, i Čapek sanno assorbire suggestioni da tutto ciò che li circonda, affascinati dall'artigianato e dall'arte periferica, che sanno conservare e mettere in risalto gli elementi tipici dell'identità francese. Per potere parlare dei tratti distintivi dell'arte di una nazione occorre infatti abbracciare una gamma più ampia di prodotti culturali, come osserverà anche Karel difendendo la dignità della lavorazione artigianale di qualità, attraverso la quale il popolo, a partire dal basso, propaga la propria cultura originale:

"Quand'ero in Francia non mi sorprendeva tanto la 'particolarità nazionale' dei saloni Luigi XV o Luigi XVI, quanto la particolarità delle più povere seggiole di paglia; o la bellezza dei vasi di Sèvres, più della forma antiquata delle scodelle in un ristorante per lavoratori."[41]

[39] "V roce 1910-1911 začal jsem si dělat v pařížském Trocadéru poznámky o domorodém umění Afriky a jiných světadílů – zájem o černošské umění byl tehdy přičiněním Picassovým ve vzduchu – a tyto poznámky vzrostly v nejbližších několika letech na větší počet sešitů." J. Čapek, *Umění přírodních národů*, in Id., *Knihy o umění*, cit., p. 129.
[40] J. Opelík, *Vznik a proměny "Umění přírodních národů"Josefa Čapka*, [1987], *ivi*, pp. 533-587.
[41]"Když jsem byl ve Francii, nepřekvapil mne tolik, 'svéráz' salónů Louis XV. nebo Louis XVI., jako svéráz nejchudších slaměných židliček; nebo krása sèvreských váz tolik, jako antická forma polévkové mísy v dělnické restauraci." K. Čapek, *Jubilejní výstava Artělu*, ["Cesta" 1918], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 572.

I fratelli Čapek si dimostrano quindi osservatori attenti in ogni circostanza, consapevoli della complessità del fenomeno artistico e decisi a soppesare con prudenza ogni nuova tendenza che si inserisce in questo quadro. Ciò risulta evidente per esempio nella produzione pittorica parigina di Josef, il quale, non avendo ancora maturato tecnica e convinzione per applicare nella propria opera gli spunti suggeriti dal cubismo e dall'arte primitiva, prosegue nel suo lavoro sulla linea inaugurata in *Kinského zahrada*. Della sua rinnovata inclinazione al fauvismo e del suo graduale abbandono dello stile su cui si era esercitato all'interno dell'accademia praghese[42], si accorgono da subito i compagni di viaggio. Karel, come abbiamo visto, registra la nuova abilità del fratello nel disegno delle forme, scevro ormai del decorativismo ereditato dalla Secessione, mentre Štech riconosce nelle opere parigine di Josef l'influenza di Henri Manguin e Pierre-Albert Marquet[43]. Nella corrispondenza con Jarmila troviamo riferimenti ad alcuni dei quadri a cui Josef, ancorché senza piena soddisfazione, sta lavorando in questo momento:

"E poi devo dipingere. Alla parete sono appesi circa cinque quadri e in più ce ne sono trenta non riusciti. Ce n'è uno piccolo, la fronte arancio e gli occhi scuri di una spagnola con uno scialle rosso e un ventaglio blu su sfondo nero. Poi una cantante, genere melanconico dal teatro Mayol, con un vestito nero su sfondo verde-nero illuminato. Poi su un cartone i pompieri, che ho visto qui durante un incendio. Di fianco mio fratello che scrive. L'ultimo e incompiuto *Fuga dalla prigione*, che sembra una copertina da racconto giallo, molto comica e approssimativa, ma qualcosa di buono ce l'ha."[44]

Delle opere qui indicate ci sono pervenute soltanto *Španělka s vějířem* (Spagnola con il ventaglio), probabilmente ispirata all'omonima opera di Matisse esposta al Salon des Indépendants, e *Hasiči* (Pompieri), la cui vivacità cromatica ricorda l'esuberante tavolozza di Derain o di Vlaminck. Sempre realizzati a Parigi, ma non menzionati nell'epistolario,

[42] Allo stile promosso all'epoca dalla Scuola di arti applicate di Praga ci si riferiva comunemente con il termine "umprumactví", derivato proprio dal nome dell'istituto, ovvero Uměleckoprůmyslová škola.
[43] Henri Manguin (1874-1949) e Albert Marquet (1875-1947), allievi a Parigi del grande pittore simbolista Gustave Moreau, a partire dal 1905 sono, insieme a Matisse e Derain, tra i principali rappresentanti del fauvismo francese.
[44] "A ještě musím malovat. Na stěně visí asi pět obrázků a mezi tím je třicet nepodařených. Je tu jeden malý, oranžové čelo a tmavé oči Španělky v červeném šátku a s modrým vějířem na černém pozadí. Pak zpěvačka, melancholický žánr z divadla Mayol, v černých šatech na zelenočerném světelném pozadí. Pak na kartónu hasiči, jak jsem je viděl zde při požáru. Vedle bratr, jak píše. Nejposlednější a nedokončený Útěk z věznice, který vypadá jako obálka detektivní povídky, velice směšně a hrubě, ale má něco dobrého." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 54.

sono *Ležící muž* (Uomo disteso) e *U stolu* (Al tavolo), nonché i disegni eseguiti non solo nell'ambito dei corsi tenuti all'*atélier* Colarossi, ma anche in alcuni caffè della capitale francese. Rispetto alle precedenti esperienze praghesi, in questi disegni Josef Čapek sviluppa uno stile più semplice, con una schematizzazione delle forme e una linea interrotta che presagiscono il passaggio al cubismo. Non si tratta tuttavia di una scelta programmatica, bensì di una fase di sperimentazione libera, che cerca soluzioni e approcci diversi. Accanto a "questi disegni energici, abbozzati a mo' di schizzo", che "non perdevano di vista la riabilitazione *fauve* della linea dopo la sua precedente dissoluzione negli effetti di luce impressionisti"[45] si trovano anche tentativi più audaci come *Dvě postavy* (Due figure). Realizzata in inchiostro di china, questa coppia di nudi è esempio di una radicale riduzione della forma e di un netto contrasto con lo sfondo che denotano un gusto quasi espressionista.
L'accenno alla dispersa *Útěk z věznice* (Fuga dalla prigione) e alla sua somiglianza con una copertina di libro giallo ci introduce a un'altra delle attività che occuperanno Josef Čapek negli anni seguenti, ovvero quella di illustratore e curatore della grafica editoriale. Si può supporre che a ispirare il soggetto di questo dipinto sia stata la lettura delle avventure, estremamente popolari in Francia, di *Fantômas*, genio del crimine nato dalla penna di Pierre Souvestre e Marcel Allain. Josef Čapek, che allora seguiva insieme al fratello la pubblicazione a puntate di questi racconti gialli, ritrarrà più di una volta[46] tale misteriosa figura le cui storie, narrate tra il 1911 e il 1913 in ben trentadue romanzi, passeranno presto dalla letteratura al cinema. Celebrato più tardi dai surrealisti francesi, il bandito mascherato Fantômas appare anche in componimenti poetici e recensioni che portano la firma di Max Jacob, Blaise Cendrars e Guillaume Apollinaire, per il quale la lettura dei romanzi popolari di fantasia e d'avventura è "un'occupazione poetica del più alto interesse"[47].
Apollinaire è, nella Parigi di inizio secolo, una delle personalità culturali più vivaci e dinamiche, il cui apporto al dibattito sull'arte moderna e specificatamente sul cubismo è presto riconosciuto anche dai fratelli Čapek. Tra il 1905 e il 1909 egli pubblica infatti i suoi primi articoli su Picasso, Matisse e Braque, contribuendo così alla riscoperta dell'arte primitiva in Europa, e inizia a commentare le diverse edizioni dei saloni parigini. Prima di fondare nel 1912 "Les Soirées de Paris", Apollinaire scrive per riviste come "Paris-Journal" e soprattutto "L'Intransigeant", dove compaiono le sue riflessioni su quegli stessi eventi che

[45] "Tyto energické, skicovitě črtané kresby měly v dohledu fauvistickou rehabilitaci linie po jejím dřívějším rozplývání v impresionistických světlných efektech" J. Slavík, J. Opelík, *Josef Čapek*, cit., p.64.
[46] Si vedano le incisioni su linoleum *Jack Rozparovač (Fantomas)* (Jack lo Squartatore (Fantômas),1917) e *Podoba z biografu (Fantomas)* (Figuradel cinema (Fantômas), 1918) e gli oli su tela *Fantomas (Zlocinec z kina)* (Fantômas (Il Criminale del cinema), 1918) e *Fantomas* (Fantômas, 1920).
[47] Cfr. G. Apollinaire, *La vie anecdotique*, in "Mercure de France", 16.7.1914.

anche i fratelli Čapek hanno modo di osservare durante la loro permanenza nella capitale francese. Nel dicembre 1910 il poeta riferisce per esempio della mostra che Ambrois Vollard dedica a Picasso, esposizione che dal punto di vista organizzativo non è perfettamente riuscita, ma serve a presentare l'opera dei periodi blu e rosa del maestro spagnolo[48]. Del Salon d'Automne di quell'anno Apollinaire critica in primis l'esposizione del gruppo bavarese[49] e, in secondo luogo, le opere dei cosiddetti cubisti minori, da lui considerati come pallide imitazioni dell'autentica, innovativa, proposta di Picasso[50]. L'anno successivo, in occasione del Salon des Indépendants, il commento di Apollinaire risulta molto più positivo: da un lato saluta con particolare entusiasmo la retrospettiva sul Doganiere Rousseau, definita come un vero e proprio "trionfo", dall'altro individua nelle sale dei cubisti e nelle opere dei suoi cari amici Robert Delaunay e Marie Laurencin la novità e l'originalità che erano mancate al Salon d'Automne[51].

Al Salon des Indépendants, inoltre, sono esibite le illustrazioni in stile *fauve* della prima raccolta poetica di Apollinaire, *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*, uscita proprio nel 1911. La presenza al salone di queste incisioni di Raoul Dufy, esposte alla galleria di Eugène Druet già nel dicembre 1910, è un chiaro segnale dell'attenzione per la fusione di arte figurativa e letteratura nella progettazione editoriale, che rappresenta un altro stimolo alla creatività di Josef Čapek. Proprio a lui, nel 1920, saranno affidati i disegni per l'edizione ceca[52] di *Le Roman du Lièvre* di Francis Jammes, pubblicato in Francia con le illustrazioni di Roger de la Fresnaye, anch'esse in mostra a questo allestimento del Salon des Indépendants.

A proposito dell'incontro tra le diverse arti ricordiamo che i saloni non si limitavano a presentare opere di arti figurative, ma prevedevano anche una sezione musicale e una letteraria. Nel 1910 partecipano come membri della giuria Claude Debussy e Maurice Ravel per la musica, l'organizzazione del settore librario è invecce affidata a Gaston Gallimard. Lo scrittore e critico Alexandre Mercereau, membro fino al 1908 del gruppo unanimista Abbaye de Créteil, è invece nominato segretario della sezione letteraria che coordina, tra le altre attività, una conferenza sull'opera di Charles-Louis Philippe. Questi nomi, insieme ad altri appartenenti alle cerchie di Apollinaire e Mercereau, saranno al centro delle attività che i

[48] Si tratta di brevi trafiletti apparsi tra il 21 e il 23 dicembre 1910 su "L'Intransigeant" in cui Apollinaire lamenta la mancata distribuzione di inviti all'inaugurazione, l'assenza di un catalogo e la poca cura dei capolavori esposti, che non vengono incorniciati. .

[49] G. Apollinaire, *L'Exposition des arts décoratifs de Munich*, in "Les Marches de l' Est", 15.11.1910.

[50] G. Apollinaire, *Vernissage d'Automne. Peu de surprises en peinture, presque pas de sculpture mais beaucoup d'art décoratif*, ["L'Intransigeant", 1. 10. 1910]; *Salon d'Automne*, ["Poésie", autunno 1910], in Id., *Chroniques d'art: 1902-1918*, Gallimard, Paris 1960, pp. 155; 125-126.

[51] G. Apollinaire, *Les Indépendants. Le vernissage aura lieu demain. Coup d'oeil général sur l'Exposition. Le triomphe du douanier Rousseau* ["L'Intransigeant" 20.4. 1911], *ivi*, pp. 206-210.

[52] F. Jammes, *Román zajícův*, traduzione di B. Reynek, Marta Florianová, Stará Říše na Moravě, 1920.

Čapek, una volta rientrati a Praga, porteranno avanti in qualità di critici, traduttori e propagatori della cultura francese. Poiché, tuttavia, essi non sono menzionati nelle memorie del soggiorno parigino né nella corrispondenza giunta fino a noi, non ci è possibile stabilire con quali delle nuove tendenze letterarie i due fratelli siano entrati in contatto personale in quel momento e quale opinione ne abbiano tratto.
Nella lettera del 22 aprile 1911, Josef Čapek dichiara che la cultura contemporanea francese, in pittura come in letteratura, è per larga parte "scorretta, fuori luogo, inutilizzabile" agli occhi dei cechi. Possiamo supporre che, per quanto riguarda l'arte figurativa, il giovane si riferisse innanzitutto al cubismo; era questa, infatti, la tendenza che negli ultimi mesi attirava maggiormente l'attenzione e le critiche dei parigini, la vera novità che Čapek aveva certo potuto osservare, ma che non era ancora in grado di integrare nella propria produzione. Dal punto di vista letterario, però, la questione è più complessa: l'opera di Apollinaire, Philippe, Mercereau, Vildrac, Romains ha già iniziato a circolare, ma i Čapek sembrano seguire un percorso di letture diverse. Continua infatti Josef:

"Poco tempo fa io e mio fratello abbiamo letto *L'isola dei pinguini* di Anatole France, che sembrerebbe al momento il migliore cervello di tutta la Francia; il libro ha avuto novanta edizioni. È intelligente, piacevole, ma molto pericoloso e mediocre. Ma che personalità debole è questo Anatole France, se per la sua formazione è stata necessaria una tradizione millenaria! Ciò comporta un grande pericolo e una grande debolezza e una considerevole comodità; l'arte a noi più vicina è nata con le proprie forze."[53]

Nell'evidenziare l'incapacità, da parte delle ultime tendenze francesi, di fornire stimoli e modelli utili per lo sviluppo della cultura letteraria ceca, Josef Čapek cita dunque come esempio *L'Île des Pingouins*. Pubblicato tre anni prima da Anatole France, autore ormai sessantenne, questo romanzo satirico di grande successo non rappresentava, tuttavia, una vera e propria novità nell'ambito della narrativa francese. Prendendo le distanze da quello che, forse per l'impegno civico ancor più che per l'estro letterario, era uno degli intellettuali più in vista della Francia contemporanea, Josef si dichiara alla ricerca di un'arte nuova, che nasce "con le proprie forze" senza portare il peso di un'imponente tradizione culturale.

[53] "Četli jsme nedávno s bratrem Ostrov pingvínů od Anatola France, který má být nyní největší hlavou Francie; kniha má devadesát vydání. Je to chytré, lahodné, ale strašně nebezpečné a laciné. Jaká je to vlastně slabá osobnost, takový Anatole France, když k jeho vytvoření bylo zapotřebí tisícileté tradice! V tom je veliké nebezpečí a velká slabost a značné pohodlí; umění nám bližší vzniklo vlastní sílou." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 52.

Da quanto ci è possibile dedurre dalla corrispondenza, in questa fase della sua indagine Josef non sembra soffermarsi su quelle che sono realmente le novità letterarie, apparse più di recente sul mercato parigino. Nel poco tempo che può dedicare alla lettura durante il suo soggiorno parigino, il giovane Čapek torna infatti a rivolgere la propria attenzione agli autori che aveva già conosciuto e amato in Boemia, esprimendo ancora una volta la sua predilezione per Stendhal, citato a più riprese insieme a Balzac, Nietzsche e al drammaturgo tedesco Frank Wedekind. La presenza di queste allusioni letterarie nella corrispondenza tra Josef e Jarmila ci consente non solo di ricostruire, seppure sommariamente, il percorso di letture del giovane autore, ma anche di osservare quella maturazione personale che lo condurrà infine all'abbandono della posa da *dandy* assunta a Praga prima della partenza. Se in un primo momento aveva sfruttato le citazioni letterarie per indossare la maschera del raffinato uomo di cultura, a Parigi Josef Čapek si apre gradualmente a una comunicazione più diretta e sincera con Jarmila, rassicurandola di non volersi più atteggiare con lei a "letterato".

Come ha evidenziato Opelík, a questa evoluzione rintracciabile nell'epistolario privato corrisponde una svolta anche sul piano della produzione letteraria, che si concretizza nel desiderio di accantonare definitivamente l'impostazione stilistica dei primi scritti. Tale proposito di lasciarsi alle spalle la Secessione o, come dice Josef, quella "malattia generazionale" da cui è affetta l'intera compagnia del caffè Union e che prende il nome di "formalismo", emerge infatti durante la permanenza a Parigi. Come si è visto, più che la scoperta degli ultimi orientamenti letterari francesi, a suggerire ai due fratelli la necessità di reindirizzare la propria opera è in primo luogo il confronto e la riflessione comune, dopo mesi di separazione, sul valore dei loro esordi come scrittori. Se è solo Josef a esprimere rammarico per la pubblicazione di *Fejeton*, burlesca trattazione del tema "il vero amore", entrambi i fratelli tornano a considerare il loro primo esperimento nella composizione di un testo teatrale, ovvero l'atto unico *Lásky hra osudná* (Gioco d'amor fatale)[54]. Ispirata alla commedia dell'arte italiana, questa *pièce* descritta da Josef come "sincera e personale" aveva

[54]"Su Lumír uscirà prima o poi una commedia dei fratelli Čapek; a questo proposito ho, in aggiunta a molte altre, una colpa in particolare: l'ideazione dell'opera. Oggi però non rispondo di questa commedia e sarei il primo a scrivere contro di essa delle osservazioni su Přehled. Se qui riconosco maggiormente la mia colpa, la nego invece a proposito del feuilleton che è uscito in novembre su Národní listy."["V Lumíru vyjde někdy jakási komedie od bratří Čapků, na které mám, vedle mnohých ostatních, jednu vinu: invenci. Tedy dnes za tuto komedii neručím a byl bych první, který by proti ní v Přehledu napsal poznámky. Hlásím-li se zde k větší vině, popírám ji na fejetoně, který někdy v listopadu vyšel Národních listech."] J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 39. "Se ha letto su Lumír quella commedia, ci scriva che cosa ne pensa. Poiché conosciamo le sue mancanze, ci pare ora che sia migliore di quanto non credessimo prima, e sicuramente ha una prospettiva diversa, migliore rispetto ai racconti precedenti." ["Četl-li jste v Lumíru tu komedii, napište nám, co jí říkáte. Protože známe její chyby, zdá se nám teď, že je lepší, než jsme si mysleli dřív, a rozhodně že je na jiném, lepším stanovisku než ty povídky, co předcházely.] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 111.

rappresentato una tappa importante del percorso creativo dei giovani Čapek, che avevano qui iniziato a cimentarsi con forme più articolate rispetto ai primi racconti brevi. Ben presto, però, gli autori riconoscono in questo testo le tracce di quel formalismo che criticano così aspramente nelle opere dei loro conoscenti praghesi, ed è proprio a Parigi che il desiderio di porvi rimedio si traduce in un nuovo progetto teatrale comune, quello di *Loupežník* (Il Brigante).

Con questa commedia autenticamente ceca, libera da qualsiasi forma imposta dalle convenzioni e dalla tradizione, i Čapek intendono rinvigorire la letteratura nazionale introducendo qualcosa di vivace e innovativo. Presto gli autori si rendono conto di quanto l'impresa risulti difficile e rischiosa ed entrambi, nella corrispondenza dell'epoca, considerano da subito l'eventualità di un insuccesso. Benché consapevoli delle difficoltà di realizzazione del loro ambizioso progetto, i due fratelli si dimostrano ciononostante entusiasti di avere trovato "un argomento bello e sincero" per una nuova *pièce* genuinamente ceca, da ambientare "esclusivamente in Boemia e in nessun'altra terra al mondo"[55].

Se il collega Štech ricorda con ammirazione la capacità dei due fratelli di elaborare insieme il testo fino ai minimi dettagli[56], dalle lettere dei Čapek emerge anche il lato faticoso di questa collaborazione. Ciò che Karel mette per iscritto nelle sue lunghe sedute pomeridiane non è frutto soltanto, come suggerisce Štech nelle sue memorie, di una completa sintonia che si esprime armonicamente durante le passeggiate mattutine, ma anche di accesi dibattiti che si protraggono nei caffè fino a tarda notte, come registra Josef nella lettera del 31 maggio:

---

[55] "Ora ci siamo trovati un argomento bello e sincero per una nuova *pièce*, nuova e profondamente ceca, e così cerchiamo di trarne qualcosa di molto piacevole e serio, per portare qualcosa a casa con noi. Continuiamo a pensarci su e a causa sua ci affanniamo anche di notte nei caffè e insomma vogliamo sforzarci parecchio perché si veda che cominciamo a fare sul serio. Il contenuto dell'opera è nel complesso molto personale, visto e vissuto, ambientato ai nostri giorni ed esclusivamente in Boemia e in nessun'altra terra al mondo." ["Našli jsme si teď krásnou a upřímnou látku na novou hru, novou a srdečně českou, a tak se snažíme udělat z toho něco hodně pěkného a vážného, abysme něco s sebou přivezli domů. Rozvažujeme to pořád a trápíme se s tím pak ještě v noci po kavárnách a chceme se vůbec hodně přičinit, aby se vidělo, že to začínáme myslet vážně. Obsah hry je celkem velice osobní, zažitý a viděný, doba současná a dějiště je jen v Čechách a v žádné jiné zemi na světě."] *Ivi*, p. 112.

[56] "Annunciavano con orgoglio: scriviamo teatro! Spiegavano come la nascita, lo spirito e il soggetto dell'opera fossero ispirati dall'amore comune o ammirazione per una graziosa compagna del corso di danza alla scuola di Link, la figlia di un noto pasticcere praghese. […] Anche se scriveva solo Karel, nelle passeggiate di mezzogiorno ai giardini Lussemburgo si consultavano entrambi non solo sull'azione, ma anche sulla sua andatura, le svolte, concordavano nel dettaglio persino le battute. Raccontavano di come procedeva il lavoro e io ammiravo la loro ideale empatia. Pensavano all'unisono. Quando uno iniziava una frase, l'altro la finiva e ne completava il senso. Era evidente che la loro vita interiore formava un tutt'uno, in un intreccio di natura quasi fisica." ["Pyšně hlásili: Píšeme divadlo! Vykládali jeho zrod, ducha i námět inspirací společné lásky či obdivu k půvabné partnerce z hodin v Linkově taneční škole, dceři známého pražského cukráře. [...] I když psal jenom Karel, na poledních procházkách v Lucemburské zahradě prohovořili oba nejenom děj, nýbrž i jeho spád, obraty, smluvili i pointy do podrobností. Vykládali o postupu práce a já obdivoval jejich ideální soucítění. Myslili souhlasně. Když jeden načal větu, druhý ji dokončil a dopovídal její smysl. Bylo znát, že jejich vnitřní život je zrovna živočišně spleten vjedno."] V. V. Štech, *Za plotem domova*, Československý spisovatel, Praha 1970, p. 38.

"Siamo completamente assorbiti dal nostro nuovo, faticosissimo lavoro; è un'opera molto difficile e di grande responsabilità, un'operazione atroce, perché non concede spazio ad alcuna forma di piacere e riposo. Vogliamo che rappresenti una vera e propria novità in Boemia, che stupisca e susciti più gioia di vivere di quanto abitualmente propone la nostra letteratura. Al tempo stesso, il carattere della commedia deve essere incondizionatamente ceco e nazionale e soddisfare molti altri requisiti, per quanto non sia facile. E sarà ancora più difficile perché qui ci siamo definitivamente liberati di tutte le convenzioni formali del momento e il rischio è in generale molto alto; se non ci riesce di presentare qui tutto ciò che ci siamo imposti, il nostro zelo ne uscirà massimamente mortificato."[57]

Nel riferire a Hofman di questo progetto, anche Karel Čapek rimarca l'intenzione di abbandonare finalmente la tendenza alla stilizzazione, la ricercatezza e l'arguzia che avevano contraddistinto le opere precedenti. Al contempo egli si mostra alttrettanto restio all'abbracciare soluzioni che sente altrettanto distanti, come per esempio il realismo, definito come il semplice atto di "scrutare la vita e descrivere fenomeni". I due fratelli vogliono dunque produrre un'opera autentica, sincera, segno evidente della loro ambizione a "fare sul serio"[58]. A questo scopo, secondo Karel, non possono optare per altra forma se non per quella teatrale: egli giustifica all'amico tale scelta sostenendo che proprio questo genere letterario è in grado di rendere manifesto il talento di un autore, poiché solo nel testo teatrale l'uomo è presentato per ciò che è, ovvero tramite le sue stesse parole e azioni, anziché con descrizioni esterne e riflessioni dell'autore, proprie della prosa. Si tratta, ovviamente, di una posizione alquanto semplicistica, che lo stesso Karel Čapek saprà in futuro correggere portando avanti, insieme ai progetti teatrali, la scrittura di racconti e romanzi in cui sia la società sia l'animo umano sono esaminati in profondità.

Al centro della riflessione letteraria dei Čapek al momento della composizione di *Loupežník*[59], pertanto, si trova la caratterizzazione del protagonista e del suo ruolo. Il

[57] "Naše nová věc nás naprosto absorbuje a vyčerpává; je to hrozně těžká a zodpovědná práce a velice tyranská, protože nepřipouští žádné potěšení a žádný oddech vedle ní samotné. Chceme, aby to bylo něco naprosto nového v Čechách, aby se lidé udivili a aby měli nad tím více radosti ze života, než jsme nyní nad domácí literaturou zvyklí. Přitom má mít komedie bezvýhradně české a národní ražení a mnoho jiných nezbytných podmínek, které není tak snadno dodržet. Je to tím těžší, že jsme se zde uvolnili úplně ode všech dosavadních literárních formových konvencí a vůbec je zde veliké riziko; nepodaří-li se nám podat tu vše, co jsme si uložili, bude to pro nás největší blamáží, jaké se naše horlivost prozatím mohla dožít." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 55.

[58] Cfr. *supra*, p. 52, n. 55.

[59] "Per due giorni interi ho litigato con mio fratello affinché nella nostra nuova commedia, che ora ci impegna in tutto e per tutto, la forza motrice e l'asse drammatico dell'opera non fossero sovraccarichi e oppressi dal solo principio drammatico, in modo che il nostro brigante non diventasse solo un amante cessando di essere uomo. Alla fine ho ottenuto un momento di vana gioia e felicità per avere vinto la contesa e perché tutto fila ora come

Brigante, che compare sulla scena come personificazione di una giovinezza ardita, impulsiva, noncurante delle autorità, si barrica in casa della fanciulla Mimi, di cui è follemente innamorato. Rifiutandosi di uscire, il giovane sfida il Professore, il padre di Mimi, in quello che è un vero e proprio scontro generazionale che si conclude senza una riconciliazione né la vittoria di una delle parti. Questo finale che si risolve in parità e la vaga promessa "che tutto si sistemerà", con cui il Professore lascia il Brigante prima di riprendere possesso della casa e controllo della figlia, rappresentano probabilmente la causa principale dell'incompiutezza del testo parigino. I personaggi si trovano infatti costretti in un'*impasse* da cui non è possibile uscire a meno di non tradire la natura eroica del protagonista con un atto violento. Il Brigante alza la voce e minaccia gli astanti, ma non spara contro di loro; poiché non interviene alcun elemento esterno, quale sarà, nella successiva versione realizzata dal solo Karel Čapek, l'arrivo di Lola, la sorella maggiore di Mimi, il conflitto rimane irrisolto, lasciando la *pièce* priva di uno scioglimento soddisfacente.

I Čapek, che lavorano sul testo presumibilmente da fine marzo o inizio aprile (Karel ricorda le prime settimane a Parigi come poco produttive, impegnate innanzitutto nello scambio di opinioni ed esperienze con il fratello), partono per Marsiglia all'inizio di luglio portando con sé il manoscritto. Una volta tornato a Praga, Karel ricopierà il testo[60] senza apportare modifiche sostanziali all'azione e alla caratterizzazione dei personaggi e la versione parigina di *Loupežník* resterà invariata anche al rientro di Josef dal viaggio in Spagna.

Tra le ragioni per cui il proposito originario non trova realizzazione nemmeno nei mesi successivi si può individuare il pieno coinvolgimento dei due fratelli in progetti letterari autonomi e in iniziative che accompagnano la formazione delle avanguardie a Praga. Sarà solo dopo otto anni e diversi tentativi falliti che Karel potrà infine proporre una nuova versione della *pièce*, firmata a suo nome, in cui si confrontano non più due generazioni, bensì due concezioni dell'amore. Questa infatti è la lettura che l'autore propone nella nota che accompagna la prima rappresentazione dell'opera al Teatro Nazionale di Praga il 2 marzo 1920[61]. Mentre nel 1911 i due fratelli si riconoscevano nell'impeto vitale del Brigante

---

dico io." ["Po celé dva dny jsem se hádal s bratrem, aby v naší nové komedii, která nás nyní plně zaměstnává, nebyla hybná síla a dramatická osa hry přetížena a utlačena jenom dramatickým principem, aby se náš loupežník nestal jen milencem a nepřestal býti člověkem. Nakonec jsem měl chvilku marnivého štěstí a radosti, že jsem při vyhrál a že to vše půjde nyní po mém."] J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 53.

[60] Cfr. V. Štěpán, *Pařížský Loupežník bratří Čapků*, Sborník Národního muzea v Praze, Historie 41, 1987(1989), n. 1.

V. Štěpán illustra la filiazione di questo secondo testo dal manoscritto parigino in base a svariati elementi: la correzione di alcuni errori, la diversa scelta di determinate espressioni, l'integrazione delle aggiunte nel corpo del testo, l'espunzione di passaggi che ritardano il ritmo dell'azione drammatica.

[61] "Intanto la commedia sulla giovinezza è diventata una commedia sull'amore, in cui tutti amano, tutti sono nel giusto e hanno ragione; così lo spettatore perde il piacere che gli spetta di simpatizzare per una parte contro l'altra. Ma non è forse permesso – almeno in una commedia- di tifare per tutti?" ["Zatím se z komedie mládí

e sostenevano il suo amore passionale e irruente, quando Karel porta a termine l'opera nel 1919 anche le ragioni del Professore, le sue esortazioni alla responsabilità appaiono legittimate. L'autore si trova così a parteggiare per entrambi i contendenti, assicurando quell'equilibrio che nella versione parigina era ostacolato proprio dall'eccessivo, irragionevole fervore giovanile del protagonista. Tale elemento caratteriale costituiva un aspetto fondante del progetto teatrale con cui i due fratelli intendevano in origine correggere la tendenza all'*art pour l'art* rintracciabile nei loro stessi esordi letterari, oltre che nelle opere degli altri frequentatori del caffè Union.

Ricordiamo inoltre che l'obiettivo degli autori di celebrare la vita e la giovinezza era strettamente collegato all'idea di realizzare un'opera genuinamente ceca, con cui essi desideravano difendere la propria identità anche in un contesto estraneo come quello parigino. Anche in questo senso, però, i Čapek mostrano di non essere ancora perfettamente in grado di mettere in pratica ciò che si sono prefissi e, rispetto alla versione di Karel, in quella del 1911 mancano ancora la caratterizzazione di personaggi come la serva e il minatore, nonché altri elementi percepiti dal pubblico come tipicamente cechi quali l'utilizzo del dialetto della Boemia orientale e delle diverse onomatopee per il canto degli uccelli. Come riassume Opelík:

"Per quanto 'ceco' potesse essere, *Loupežník* era contaminato dalla liberatoria esperienza parigina di entrambi gli autori, dall'atmosfera di irrefrenabile dinamismo della civiltà e delle rivoluzionarie correnti artistiche; in senso figurato il loro brigante spezza le forme correnti e contratte della vita nazionale con lo slancio che contamina entrambi i fratelli a Parigi. Con lo scopo di suscitare con la *pièce* 'una maggiore gioia di vivere' quasi si dichiara già il rapporto con la vena poetica apollinairiana, con la sua dominante richiesta di un rapporto con la realtà fatto di gioia, conquista e positività." [62]

Se l'impulso alla creazione del testo nasce dunque dalle suggestioni parigine, lo spunto per la figura del protagonista ha invece origine nella vita culturale praghese che i due fratelli si

---

stala komedie lásky; kde všichni milují, jsou všichni v právu a mají pravdu; tím ztrácí divák zasloužené potěšení, aby sympatizoval s jednou stranou proti druhé. Ale není snad dovoleno – aspoň v komedii – držeti palec všem?"] K. Čapek, *Poznámka autorova k premiéře Loupežníka*, [1920], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 144.

[62] "Ať byl Loupežník jakkoli „český", byl infikován osvobodivou pařížskou zkušeností obou autorů, atmosférou nezadržitelné civilizační dynamiky a převratných uměleckých proudů; obrazně řečeno, jejich loupežník rozbíjí zaběhané a přikrčené formy domácího života s elánem, jakým se oba bratři infikovali v Paříži. V záměru působit hrou „více radosti ze života" jako by se už ohlašovala souvislost s vlnou apollinairovské poezie, s jejím dominantním požadavkem radostného, dobyvatelského, kladného vztahu k realitě." J. Opelík, *Dvojí historie*, in *Dvojí osud*, cit., p. 304.

erano momentaneamente lasciati alle spalle. Il Brigante dei giovani Čapek, che più che un vero bandito è un avventuriero, un romantico scapestrato, costituisce una risposta all'opera teatrale *Janošík,* firmata nel 1910 dal drammaturgo, giornalista e regista Jiří Mahen (1882-1939). Il protagonista di questa *pièce* era il leggendario fuorilegge Janošík, noto per la sua generosità nei confronti dei poveri abitanti delle montagne slovacche, con cui condivideva i guadagni dei suoi traffici illeciti[63]. Nelle loro osservazioni sull'opera di Mahen, uscite nell'ottobre dello stesso anno su "Přehled"[64], i due fratelli avevano accusato l'autore di un eccessivo moralismo e della creazione di un personaggio svuotato della sua forza eroica e drammatica. Nel mettere a fuoco la natura etica della missione a cui Janošík è chiamato, Mahen tentava secondo i Čapek di giustificare il brigantaggio del protagonista, facendo del combattente storico una figura astratta, senza passione e senza spirito di rivolta. In *Loupežník*, invece, i Čapek mettono in scena un personaggio moderno, un furfante contemporaneo capace di incarnare la lotta dell'autentica, energica gioventù, contro le convenzioni e le costrizioni imposte dalle generazioni precedenti.

Questa centrale componente della *pièce* viene meno nella versione ultimata nel 1919, come riconosce lo stesso Karel Čapek non solo nella già citata nota alla prima rappresentazione, ma anche nella premessa all'edizione del testo, pubblicato dalla casa editrice Aventinum nel marzo 1920[65]. Negli anni che separano la prima stesura a quattro mani e la nuova redazione dell'opera non è cresciuto solo l'autore, ma è cambiata anche la società, la vita che egli voleva rappresentare. Čapek nota che il conflitto tra giovani e vecchi, che aveva segnato la sua generazione e, di riflesso, la prima resa di *Loupežník*, non si è manifestato con altrettanta veemenza in chi che ha vissuto la propria giovinezza durante la guerra. Sono infatti sorti nuovi tipi di scontri, come quello tra classi sociali, e la posizione del Professore ha guadagnato credibilità e autorevolezza tanto che, suggerisce lo scrittore, con il passare degli anni la commedia avrebbe potuto prendere il suo nome. Non è però esatta l'indicazione di Karel Čapek secondo cui il Brigante stesso è invecchiato: mentre il personaggio vive ancora i suoi vent'anni è infatti l'autore, alla soglia dei trenta, che riconsidera il proprio punto di vista.

Analogamente risulta impropria l'affermazione dell'autore secondo cui la commedia ideata nella "comune officina dei fratelli Čapek" nasceva dalla nostalgia di casa e degli amici,

[63] La prima di *Janošík* fu rappresentata al Teatro nazionale di Praga il 30 settembre 1910 con la regia di Jaroslav Kvapil. Quello stesso anno fu inoltre pubblicato il testo dell'opera: Jiří Mahen, *Janošík*: *tragedie o pěti dějstvích*, P. Plaček, Královské Vinohrady, Praha 1910.

[64] Bratři Čapkové, *Poznámky o Janošíkovi*, ["Přehled" 1910], in K. Čapek, *O umění a kultuře I*, cit., pp. 149-155.

[65] K. Čapek, *Loupežník. Předmluva k prvému vydání*, in Id., *Dramata*, *Spisy Karla Čapka* VII, a cura di E. Macek e J. Holý, Československý spisovatel, Praha 1992, pp. 8-9.

nonché dalla difficoltà di assimilare l'esperienza parigina[66]. Sebbene non si possa negare che i due fratelli abbiano sperimentato sentimenti di questo genere, soprattutto nei periodi di separazione, la presa di distanza rispetto all'arte promossa dai circoli praghesi e il chiaro intento programmatico di *Loupežník* non concordano con questa asserzione. Il ricordo della terra natale, degli anni della giovinezza e la definitiva separazione da essa citati da Čapek nella premessa sono infatti elementi che intervengono nella sua successiva rielaborazione del testo più che nella versione parigina, in cui sulla malinconia prevaleva la convinzione dei due fratelli di potere creare non solo un'opera innovativa, ma anche un vero e proprio invito a godere della vita e della giovinezza[67].

Il particolare slancio creativo che i fratelli sperimentano a Parigi è testimoniato inoltre da un secondo spunto che essi raccolgono durante il loro soggiorno e adattano nel racconto *Skandál a žurnalistika* (Scandalo e giornalismo). Composto presumibilmente nella seconda metà dell'anno, ma pubblicato solo nel 1916 all'interno di *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, questo testo è a detta degli autori il resoconto fedele di un fatto di cronaca che il quotidiano "Le Matin" aveva seguito tra il maggio e il giugno 1911[68]. Si tratta infatti della misteriosa scomparsa di un insospettabile gentiluomo francese, padre di famiglia, fervente cattolico, fuggito in realtà in Canada insieme alla governante dei suoi figli. Nel suo studio sulla produzione comune dei giovani Čapek, Ladislav Bulín[69] individua nel breve periodo tra il ritorno in patria e il novembre 1911 una particolare fase di transizione nella redazione di testi in prosa; essa congiungerebbe la stesura a quattro mani di *Červená povídka* (Racconto rosso) e *L'éventail* (Il ventaglio), collocabile nei mesi precedenti la partenza per Parigi, alla sperimentazione autonoma dei due fratelli, i cui primi racconti indipendenti, *Živý plamen* per

[66] "L'idea per la prima versione di quest'opera è nata a Parigi nel 1911; è sorta dalla mancanza di casa, dalle difficoltà di vivere Parigi e dal brusco indolenzimento dato dall'estero; è cresciuta fino a diventare un ricordo della giovinezza e della libertà, della terra natale e degli amici, insomma, della patria. Ma non era solo un ricordo, bensì anche un addio." ["Myšlenka a první verze této hry vznikla v Paříži roku 1911; zrodila se z touhy po domově, z obtíží stráviti Paříž a z prudkého obolavění cizinou; vyrostla vzpomínkou na mladost a svobodu, na rodný kraj a kamarády, prostě na domov. Ale nebyla jen vzpomínkou, nýbrž i loučením."] *Ivi*, p. 9.

[67] Josef Čapek, che non partecipa alla rielaborazione di *Loupežník* intrapresa dal fratello, riprenderà a sua volta la figura del bandito nella novella *Stín kapradiny* (*L'ombra della felce*, 1930), in cui viene narrata la fuga di due giovani bracconieri che, dopo essersi macchiati dell'omicidio di un guardacaccia, cercano rifugio nei boschi.

[68] "Per il resto ci siamo limitati a raccontare tutto secondo i nostri ricordi migliori, senza aggiungere neanche un particolare o ritocco ai fatti riportati dai giornali francesi (soprattutto Le Matin, che aveva fatto proprio questo evento sensazionale) dal 9 maggio, cioè da quando soprabito, cappello e guanti furono ritrovati sulla passerella, fino all'11 giugno 1911, giorno dell'approdo a Liverpool della Empress of Ireland." ["Jinak jsme se omezili na to, že jsme vypravovali vše podle své nejlepší paměti, nepřidávajíce ani jedné podrobnosti, ani přibarvení k faktům, jež přinášely francouzské noviny (hlavně Matin, přijavší tuto senzaci za svou) od 9. května, tj. od nalezení svrchníku, klobouku a rukavic na lávce, až do 11. června 1911, do přistání Empress of Ireland v Liverpoolu."] Bratři Čapkové, *Skandál a žurnalistika Zářivé hlubiny a jiné prózy*, in K. Čapek, *Ze společné tvorby*, cit., p. 144.

[69] L. Bulín, *Poznámka o spolupráci mladých Čapků*, in "Kytice. Měsíčník pro literaturu a umění" III, 1948, pp. 352-358.

Josef e *Mezi dvěma polibky* (Tra due baci) e *Ostrov* per Karel, vengono ugualmente inseriti in *Zářivé hlubiny a jiné prózy*. In questa breve parentesi si inserisce *Skandál a žurnalistika*, che rappresenta un primo tentativo di rielaborare uno spunto parigino in una forma nuova, segno di un'irrevocabile rottura con il passato. Per la varietà di luoghi e persone coinvolti, Opelík arriva a definire "cosmopolita"[70] questo scritto che, come suggerito dal titolo, non si limita a riproporre il motivo dello scandalo già ricorrente negli esordi čapkiani, ma si concentra anche sulla reazione della società. In particolare è il mondo del giornalismo a filtrare e diffondere le notizie che suscitano maggiore scalpore, narrando non senza compiacimento storie di passioni proibite e vite distrutte. Con *Skandál a žurnalistika* i Čapek si misurano per la prima volta con il potere dei mezzi d'informazione che, forti delll'onnipresenza dei propri corrispondenti e fotografi e delle dichiarazioni ottenute mediante pressanti interviste, conducono indagini parallele a quelle della polizia avanzando ipotesi fantasiose sulla risoluzione dei casi più intricati.

La creazione di un racconto sulla base di un'enigmatica vicenda contemporanea conferma certamente l'interesse dei due fratelli per i casi di investigazione, ma va al di là della passione per il giallo d'invenzione. I due autori sono infatti alla ricerca di una nuova soluzione narrativa che, oltre a fornire il resoconto dei fatti, sappia cogliere le dinamiche sociali e culturali che ne derivano, quali l'interazione del giornalismo sia con le persone coinvolte nello scandalo sia con i lettori. Può essere interessante notare che i due fratelli non inseriranno in *Krakonošova zahrada* un altro breve testo incentrato su questa tematica e intitolato *Rytíři pera* (I cavalieri della penna), pubblicato su "Horkého týdeník" insieme a altri due brani che, sebbene in parte modificati, trovano invece spazio nella raccolta del 1918. In queste poche righe i Čapek si erano espressi sul giornalismo con alcune brucianti definizioni di stampo aforistico:

"Il giornalismo è il vincolo tra l'uomo e la folla; poiché ciò che ci attira verso la folla sono la politica e gli scandali.";

"Il giornalismo è un rito: il culto dell'odierno. Se lo si dovesse classificare dal punto di vista letterario, lo si chiamerebbe epica dell'oggi."[71]

[70] J. Opelík, *Doslov*, in Bratři Čapkové, *Duhové fantazie*, cit., p. 331.

[71] "Žurnalistika je svazek mezi člověkem a davem; neboť co nás připoutává k davu, je politika a aféry."; "Žurnalistika je ritus: kult dnešnosti. Kdyby se měla literárně klasifikovati, slula by epikou dnešku." Bratři Čapkové, *Rytíři pera*, ["Horkého týdeník" 1909], in Bratři Čapkové, *Duhové fantazie*, cit., pp.64-65.

Al loro ritorno dalla Francia i fratelli Čapek dimostrano di sapere andare al di là delle sferzanti definizioni di *Rytíři pera* nel considerare il ruolo della stampa nella società moderna. Con *Skandál a žurnalistika* gli autori sembrano suggerire un'alternativa all'"epica dell'oggi" attraverso una narrazione degli eventi libera da ogni intento sensazionalistico e fondata su uno stile asciutto e preciso, che fa del resoconto un'occasione per riflettere, più che sullo scandalo in sé, sulla reazione dei giornali e del loro pubblico. Dopo la stesura di questo testo di ispirazione parigina si inaugura quindi una nuova stagione della produzione čapkiana: intraprendendo autonomamente nuovi esperimenti e progetti, entrambi i fratelli sapranno portare a maturazione anche gli spunti e le suggestioni che avevano insieme raccolto durante il loro soggiorno in Francia.

III. DA PARIGI A PRAGA: UNA VALUTAZIONE DEL VIAGGIO E DEI PRIMI RIFLESSI NELL'OPERA ČAPKIANA

III.1. Uno sguardo d'insieme sull'esperienza francese: interpretazione della critica e considerazioni degli autori

Così come a proposito del viaggio a Parigi dei fratelli Čapek si leggono nelle memorie di amici e parenti interpretazioni a volte discordanti, nel corso degli anni nemmeno la critica ha saputo individuare un'unica chiave di lettura dell'esperienza.

Naturalmente, elementi concreti quali l'incontro con le avanguardie francesi, la prima stesura di *Loupežník* e la scoperta dell'arte primitiva e non accademica sono stati presto messi in luce dagli studiosi che si sono soffermati su questo particolare momento della formazione giovanile dei Čapek[1], ma la portata effettiva di tali aspetti è stata sottoposta a un'analisi più precisa solo in un secondo momento, in particolare a partire dall'articolo di Jiří Opelík *Dvě pařížské cesty Josefa Čapka* (I due viaggi parigini di Josef Čapek), pubblicato nel 1977[2]. Questo scritto, successivamente rielaborato nella monografia che lo stesso studioso ha dedicato all'opera letteraria di Josef Čapek, ha dato il via a una ricerca più attenta del rapporto con le proposte delle avanguardie francesi; due esempi recenti di indagine su questo aspetto della produzione čapkiana, inserito nel più ampio panorama artistico ceco ed europeo, si possono rintracciare nella già citata tesi di Mariana Dufková e nei capitoli *Kubismus v literatuře* (Il cubismo in letteratura) e *Nejskromnější umění* (L'arte più umile) di Dáša Veracková in *Heslář české avantgardy* (Dizionario dell'avanguardia ceca)[3].

Per quanto riguarda Karel, invece, il principale risultato tangibile del suo impegno nei confronti della cultura francese è stato da subito individuato nella celebre antologia del 1920 *Francouzská poezie nové doby*. Diversi studiosi[4] hanno sottolineato la centralità del semestre in cui il giovane era iscritto alla Sorbona non solo per il fascino che su di lui hanno esercitato i nuovi poeti attivi nella capitale francese, ma anche per l'occasione che il soggiorno ha

[1] Prendiamo per esempio nota del fatto che nella prima, breve monografia che segue lo sviluppo dell'opera di Karel Čapek, Václav Černý cita il viaggio parigino solo di sfuggita, in riferimento appunto alla versione incompiuta di *Loupežník*. V. Černý, *Karel Čapek*, Borový, Praha 1936, p. 12.

[2] J. Opelík, *Dvě pařížské cesty Josefa Čapka*, in "Umění" n. 25, 1977, pp. 526-539.

[3] *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, a cura di J. Vojvodík e J. Wiendl, Praha, Univerzita Karlova-Togga, 2011.

[4] Cfr. per esempio il capitolo *Objevení Evropy* nel già citato volume di O. Malevič (*Bratři Čapkové,* 1999), ma anche F. Buriánek, *Karel Čapek*, Československý spisovatel, Praha 1988, pp. 61-62 e B. Bradbrooková, *Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory*, Academia, Praha 2007, p. 237.

rappresentato in termini di esercizio e approfondimento della competenza linguistica, presupposto necessario per l'impresa traduttiva successivamente avviata.

È per quanto concerne l'interpretazione del soggiorno parigino come tappa fondamentale di un percorso creativo che si riscontrano invece visioni differenti. Nella sua monografia dedicata a entrambi i fratelli Čapek, per esempio, Oleg Malevič vede nel rientro da Parigi in primo luogo un addio alla giovinezza[5], una presa di coscienza del passare del tempo che si riflette come malinconico *Leitmotiv* negli scritti degli anni Dieci. Certamente presente anche nella prefazione a *Krakonošova zahrada*, questa componente nostalgica viene forse eccessivamente amplificata dallo studioso russo, il quale avanza una lettura discutibile non solo dell'esperienza francese, ma in generale di tutti i viaggi giovanili dei fratelli Čapek. Per Malevič, infatti, il distacco degli autori dallo stile Art nouveau risale non a Parigi, bensì all'epoca dei "pellegrinaggi sui luoghi sacri della Secessione", ovvero alle precedenti spedizioni a Vienna e Monaco. In questa ottica, il carattere parodico delle prose preparigine sarebbe già indice di una fase di piena ribellione rispetto ai modelli della letteratura *fin de siècle*.

Tale interpretazione è ripresa anche dallo studioso ceco Aleš Haman, che arriva a definire questo momento della produzione čapkiana con il termine "fauvismo". Mentre per Haman l'atteggiamento irriverente, appunto "selvaggio", dei due giovani autori testimonierebbe il superamento della Secessione già negli scritti precedenti la partenza per la Francia[6], secondo Opelík questa lettura non è "documentata in maniera analitica"[7]. Come abbiamo già visto, nella postfazione al volume *Duhové fantazie*, egli evidenzia infatti il ruolo di elementi quali lo *humour* e il panerotismo nella poetica giovanile dei due autori, senza dubbio già coscienti del declino delle tendenze estetizzanti, ma ancora bisognosi di partire da esse per una rielaborazione personale, per quanto burlesca e caricaturale, degli spunti letterari contemporanei. Ci sembra in effetti che l'innegabile fascino esercitato dal fauvismo pittorico, rintracciabile per esempio nei frequenti accenni all'opera di Matisse e Derain all'interno della corrispondenza, non si traduca subito in una sperimentazione letteraria di analoga portata da parte dei fratelli Čapek. A sostegno della tesi di Opelík osserveremo in seguito come l'avvicinamento a soluzioni artistiche fortemente innovative, come quelle delle

[5] "Loučení s mladí" (Addio alla giovinezza) è proprio il titolo del capitolo con cui si conclude la prima parte del volume O. Malevič, *Bratři Čapkové*, Ivo Železný, Praha, 1999.

[6] Haman sostiene diffusamente la sua posizione in *Čapkové a expresionismus* (in *Hledání expresionistických poetik*, a cura di M. Bauer, Jihočeská univerzita, České Budějovice, 2006), ma aveva già avanzato questa interpretazione nell'intervento del 1990 *K souřadnicím Čapkova díla* (in Id., *Východiska a výhody*, Torst, Praha 2002).

[7] Cfr. J. Opelík, *Doslov* in Bratři Čapkové, *Duhové fantazie*, cit., p. 329.

avanguardie, sarà possibile per i due autori solo in un secondo momento, dopo che essi avranno seguito per un breve intervallo di tempo l'esempio del neoclassicismo tedesco.
Del resto, anche quando i due fratelli saranno realmente coinvolti in una sperimentazione più radicale, contribuendo alla diffusione dell'arte ceca di avanguardia, il loro impegno sarà sempre accompagnato da un'attenta riflessione teorica. Questo aspetto sembra essere stato trascurato da chi, pur individuando correttamente la centralità del soggiorno parigino in questo percorso, ha posto l'accento sull'impeto combattivo dei Čapek e il loro slancio giovanile più che sulla graduale assimilazione degli stimoli raccolti. È questo il caso della breve monografia del 1962 di Ivan Klíma, un volume che non è certo esempio di critica rigorosa ma che ha goduto di una certa diffusione tra il pubblico non specializzato grazie alla fama del suo autore, scrittore contemporaneo tra i più noti in patria e più tradotti all'estero[8]. Giocando sulla già citata affermazione di Karel Čapek secondo cui né lui né Josef erano andati "alla conquista di Parigi come gli eroi di Balzac", Klíma scrive di quel periodo:

"Entrambi i fratelli rimasero come incantati nella città dell'arte. *Parigi!* […] Non andarono alla conquista di Parigi, ma Parigi conquistò loro. I quadri, i teatri, le riviste, i periodici, tutto ne era dimostrazione: *l'arte deve andare al passo coi tempi*. […] E i Čapek, con la loro verve giovanile, decisero di combattere contro ogni forma di deterioramento dell'arte, rifacendosi al tempo stesso, con passione, agli orientamenti moderni che avevano conosciuto a Parigi."[9]

Può essere interessante notare in queste concise frasi a effetto l'utilizzo da parte di Klíma del termine "incantati" nella stessa, erronea, accezione che avevamo osservato nella testimonianza di Helena Koželuhová[10]. Riportare questo passaggio ci permette inoltre di considerare la posizione dell'anglista Otokar Vočadlo, che nel suo libro *Anglické listy Karla Čapka* (Le corrispondenze inglesi di Karel Čapek) reagisce proprio alle parole di Klíma per opporsi fermamente all'interpretazione che egli avanza. Sostenendo che il "fascino" esercitato da Parigi sui due fratelli è spesso sovradimensionato, Vočadlo tenta di controbilanciare l'affermazione di Klíma; egli sminuisce cioè l'importanza della cultura

[8] Ivan Klíma è infatti tornato a occuparsi di Karel Čapek a distanza di quarant'anni, pubblicando un secondo studio monografico dal titolo *Velký věk chce mít též velké mordy: život a dílo Karla Čapka*, Academia, Praha 2001.
[9] "Oba bratři stanuli okouzleni ve městě umění. *Paříž!* [...] Nepřišli dobývat Paříž – ale Paříž si dobyla je. Obrazy, divadla, revue, časopisy – všechno dokazovalo: *umění musí jít s dobou*. [...] A Čapkové s vervou mládí se rozhodli bojovat proti všemu zpuchřelému v umění a zároveň se vášnivě dovolávali těch moderních směrů, s nimiž se v Paříži seznámili "I. Klíma, *Karel Čapek*, Československý spisovatel, Praha 1962, pp. 11-12.
[10] Cfr. *supra*, pp. 38-40.

francese per lo sviluppo personale e artistico dei Čapek, allo scopo di affermare la centralità dell'influsso inglese. Per giustificare tale asserzione, lo studioso si trova quindi a dovere controbattere un'affermazione dello stesso Karel Čapek, che in una sua lettera del dicembre 1924 gli aveva confidato:

"Certo, per il mio sviluppo ebbe un maggiore significato, davvero incomparabile, Parigi rispetto a Berlino, perché a Berlino frequentavo solo l'università, mentre a Parigi tutti i bar di qualsiasi genere."[11]

Vočadlo non solo individua in questa dichiarazione una semplice battuta di spirito, ma per avvalorare la propria tesi sostiene che l'amico a Parigi "proseguiva diligentemente negli studi universitari", dedicandosi tra l'altro all'anglistica anziché, come ci si poteva aspettare, alla letteratura e alla filosofia francese[12].
La "meraviglia" con cui Vočadlo prende nota di questa supposta preferenza di Karel Čapek per la letteratura inglese già ai tempi del soggiorno parigino risulta in realtà priva di fondamento. Innanzitutto sappiamo anche dalla testimonianza di Václav Vilém Štech che le lezioni della Sorbona si erano presto rivelate per i giovani una "perdita di tempo" e che Čapek, già deluso e affaticato dal semestre berlinese, aveva effettivamente preferito la compagnia del fratello e la visita di musei e gallerie alla frequenza dei corsi universitari. La scelta delle materie universitarie si può inoltre spiegare in base al fatto che, mentre a Praga lo studio sistematico e approfondito dell'anglistica non era ancora possibile, l'offerta della Sorbona in questo campo sembrava potere soddisfare la curiosità dello studente verso quella che, dai libretti universitari di Čapek, appare come una delle tante aree di interesse già prima del soggiorno all'estero[13].

[11] "Pro můj vývoj měla větší význam, a sice nesrovnatelně, ovšem Paříž nežli Berlín, protože v Berlíně jsem chodil jen na univerzitu, kdežto v Paříži do všech možných barů" K. Čapek, *Korespondence II*, *Spisy Karla Čapka* XXIII, a cura di M. Dandová, Český spisovatel, Praha 1993, p. 346.
[12] Si trovano d'accordo con Vočadlo anche altri boemisti attivi in paesi di lingua inglese. Bohuslava Bradbrook sottolinea la scelta delle lezioni di anglistica alla Sorbona in apertura alla sezione "Anglofil" della sua monografia, organizzata proprio in capitoli riguardanti le singole attività di Karel Čapek e in cui "anglofilo" rappresenta pertanto un'area tratta alla pari di "romanziere", "saggista" o "drammaturgo". La Bradbrook, inoltre, vede in questa decisione da parte di Karel un'"occasione mancata" per quanto riguarda lo studio del francese, il che risulta molto riduttivo dell'intera esperienza parigina e non sembra tenere conto dell'abilità linguistica e letteraria che Karel dimostrerà nelle sue traduzioni di poesia francese negli anni immediatamente successivi. Cfr. B. Bradbrooková, *Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory*, Academia, Praha 2007, p. 237.
[13] Karel Čapek aveva frequentato i corsi di letteratura inglese di Vilém Mathesius durante i primi due semestri alla Facoltà di filosofia a Praga, durante i quali, lo ricordiamo, il giovane si era dedicato principalmente a studi filologici e letterari nell'ambito della germanistica. Cfr. M. Halík, *Karel Čapek. Život a dílo v datech*, cit., pp. 21-22.

Anche sulla frequentazione dei "bar" vale poi la pena di spendere due parole, poiché la stessa frase di Čapek, estrapolata dal contesto, potrebbe suggerire connotati che non ci sembrano corrispondere all'effettiva esperienza parigina. Può quindi sembrare semplicistico, nonché screditante nei confronti dell'autore ceco, riferirsi a questo accenno ai "bar" con lo sbrigativo termine di "vita notturna" impiegato da William E. Harkins[14], quasi a indicare quel tipo di vita sregolata e godereccia che gli stessi Čapek rimproveravano invece al loro più gioviale collega Štech. Ma se il compagno "andava per bar" con il chiaro intento di conoscere non solo connazionali, ma anche giovani donne con cui trascorrere il tempo in allegria e spensieratezza, stando alle parole dei due fratelli, essi si trattenevano nei caffè fino alle due del mattino[15], non solo per "ascoltare canzoni", ma anche per riflettere e discutere della composizione della loro nuova *pièce* e commentare ciò che avevano scoperto in fatto di arte e cultura contemporanea. Anche le passeggiate notturne in compagnia di Chauliac rimangono a lungo impresse nella memoria dei fratelli per la saggezza e l'originalità del vecchio pittore, più che per gli "scorci di cabaret parigini" che egli seppe mostrare ai due giovani stranieri.

Con la sua frase dal tono innegabilmente scherzoso, Karel Čapek ha quindi saputo a distanza di alcuni anni riassumere il significato che Parigi, in contrapposizione alla più sterile permanenza berlinese, ha ricoperto per la sua formazione artistica. Implicitamente, Čapek sembra inoltre rimarcare una diversità di atmosfera tra le due città che richiama alla mente la distanza tra cultura francese e tedesca già osservata dall'autore in *Karikatura a francouzští humoristé* del 1908.

Il rientro a Praga è dunque certamente segnato dall'entusiasmo e dal coinvolgimento in iniziative volte a rielaborare e proporre al pubblico ceco gli stimoli raccolti nella metropoli francese; non si tratta però, a differenza di quanto suggerisce Klíma, di una reazione impetuosa, bensì di un processo meditato che si trova qui solo al suo stadio iniziale. Come potremo osservare nel dettaglio, quando Čapek fa ritorno all'Università Carlo di Praga la sua attenzione accademica si sposta dall'ambito filologico a quello più prettamente filosofico,

[14] "In 1911 Karel went to France, spending the summer with Josef in Marseilles and Paris. A French painter named Chauliac introduced them to occasional glimpses of cabarets. Čapek later remarked that Paris had influenced him much more than Berlin, for in the latter city he had only attended university, while in Paris he saw night life as well". W. E. Harkins, *An ordinary life?* in Id., *Karel Čapek*, Columbia University Press, New York 1962, p. 6.

[15] Si vedano nuovamente le già citate le lettere a Vlastisalv Hofman in cui i Čapek descrivono le proprie giornate parigine. A onor del vero i due metodici fratelli esprimono nei confronti del collega Štech anche un po' di invidia, soprattutto nel confidare all'amico che la mancanza di soldi, nonché la scarsa competenza nel francese, li trattengono dalla ricerca di avventure amorose. La presenza di quest'ultima affermazione riguardante l'abilità linguistica dei Čapek è chiaramente da intendersi in riferimento alla capacità di espressione orale.

con una particolare propensione per l'estetica e la filosofia dell'arte. Ci pare quindi evidente che nel percorso formativo di Karel Čapek non sono tanto le materie a indirizzare gli interessi e suggerire nuovi campi di indagine, ma è piuttosto vero il contrario: sulla base di ciò che incontra, legge e scopre, egli sceglie determinati corsi allo scopo di inquadrare tali stimoli, di procurarsi gli strumenti per comprenderne il significato profondo al di là delle prime intuizioni.

Il bisogno di sistematicità e l'indagine metodica che i compagni del caffè Union avevano da subito notato nei fratelli Čapek si conferma dunque nel periodo successivo ai viaggi all'estero. Mentre Karel si apre a nuove indagini in ambito filosofico, l'angolazione da cui decide di guardare la realtà Josef è quella ispirata dall'incontro con il cubismo. Il suo secondo viaggio a Parigi, svolto nell'ottobre 1912, non può a nostro giudizio essere ridotto a una prosecuzione del primo, ma corrisponde piuttosto al rinnovato impegno di Karel negli studi accademici, rappresentando un passo consapevole e deciso verso il completamento di una formazione che si è nutrita, durante il primo soggiorno parigino, di proficue intuizioni. Scrivendo prima della partenza che "Parigi è per l'artista contemporaneo ciò che per l'artista di un tempo era Roma, ovvero una scuola"[16], Josef dimostra che le motivazioni che lo spingono al viaggio sono cambiate rispetto al 1910: non sono più il desiderio di esplorare l'ignoto o il sogno dell'avventuriero a muovere l'artista, bensì la necessità di comprendere, sperimentare e scrollarsi di dosso quel sentimento di provincialismo e inadeguatezza che il giovane, dopo la prima esperienza parigina, non può più permettersi di ignorare. L'iniziale incapacità di fare propri gli stimoli parigini e l'impressione che i nuovi orientamenti dell'arte francese fossero "inutilizzabili" per la realtà ceca lascia allora spazio alla consapevolezza che tecnica e poetica si devono evolvere. Confrontandosi per esempio con la produzione di Braque e Picasso, Josef Čapek non solo formula un giudizio negativo sull'arte contemporanea in Boemia, definita come "ridicola e di poco conto", ma arriva a porsi domande sulla propria vocazione di pittore:

"Tutte queste sciocchezze con cui ricopro la tela non valgono nemmeno a farmi credere di potermi considerare anch'io un pittore. Ma questo pensiero non mi riempie affatto di qualcosa come lo sconforto e la disperazione. […] Non sono né felice, né triste, forse sono piuttosto felice, ma non ho voglia di parlare; e ora mi pare che mi sia d'impiccio l'amicizia dei miei conoscenti. Non ho il desiderio di essere coinvolto nei loro complotti, di

[16] "Paříž je pro dnešního umělce tím, čím býval pro umělce Řím, to jest školou." J. Čapek, *Nové umění*, ["Lidové noviny" 1912], in Id., *Publicistika II*, cit., p. 36.

condividere comuni sospetti o comune soddisfazione, né di costringermi a considerare gli interessi degli amici, quando ho già abbastanza da fare per conto mio. Il momento in cui mi sento meglio è quando mio fratello il pomeriggio va a lezione e resto completamente solo nell'appartamento.". [17]

Notiamo inoltre da queste parole come la sua maturazione personale e creativa non sia più ancorata all'intima collaborazione con il fratello, che nell'incompiutezza di *Loupežník* aveva conosciuto il suo più evidente insuccesso. Più incline all'introspezione, Josef sembra dunque ricercare la solitudine e la distanza dal frenetico dibattito culturale che lo circonda; è infatti controvoglia che egli accetta in questi mesi l'incarico di redattore di "Umělecký měsíčník", rivista del Gruppo degli artisti figurativi (Skupina výtvarných umělců), separatosi dal circolo Mánes proprio mentre i Čapek si trovavano a Parigi[18]. Una seconda spedizione in Francia diventa dunque irrinunciabile per Josef Čapek, che trascorrerà altre tre o quattro settimane a Parigi per studiare con cura tutto ciò che ritiene necessario per riprendere a lavorare in modo efficace.

Dopo il rientro da Parigi entrambi i fratelli cominciano inoltre a intervenire regolarmente su riviste di arte figurativa con recensioni di mostre e pubblicazioni, partecipando a diverse iniziative culturali in una stretta collaborazione che viene gradualmente a mancare nell'ambito della produzione letteraria. In questa indagine cercheremo pertanto di seguire i percorsi indipendenti dei due fratelli al fine di osservare i riflessi di quella che non è solo un'esperienza giovanile, ma rappresenta il primo, fondamentale episodio da cui nasce un profondo rapporto con la vivacità culturale della Francia. È infatti nostra convinzione che i riflessi del viaggio parigino del 1910-1911 non siano rintracciabili soltanto negli anni precedenti alla Grande Guerra, su cui si soffermano la maggior parte degli studi[19], ma che

[17] "Ty všechny hlouposti, kterými nyní pokrývám plátno, nestojí ani za to, abych o sobě mohl pomyslit, že jsem také malířem. Ale tato myšlenka mne nijak neplní něčím jako zoufalstvím a beznadějí. […] Nejsem ani veselý, ani smutný, spíš jsem veselý, ale nechce se mi mluvit; a nyní mi připadá za obtíž přátelství mých známých. Netěší mne nyní být zasvěcen do jejich komplotů, sdílet společná podezření nebo společnou spokojenost a přinucovat se k přátelským zájmům, když mám dost co dělat se sebou samým. Nejlépe mi je, když bratr odpoledne odejde do přednášek a zůstanu v celém bytě sám." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 78.

[18] "Quindi è successo che durante l'ultima riunione ho ricevuto in dono l'incarico di redattore di questa rivista; Vi assicuro che non ho mai avuto il desiderio di tale onorificenza e che questa degna responsabilità mi giunge decisamente inopportuna, perché mi ero già prefisso di dedicarmi solo al mio lavoro personale." ["Událo se tedy to, že jsem byl o poslední schůzi obdařen úlohou redaktora tohoto časopisu; ujišťuji Vás, že jsem po takovéto hodnosti nikdy netoužil a že mi toto zodpovědné důstojenství přichází značně nevhod, protože jsem si již dříve umínil věnovati se pouze vlastní práci"] *Ivi*, p. 59.

[19] Un'eccezione a questa impostazione è rappresentato dallo studio di Marie Štemberková *Karel Čapek a francouzská kultura*, pubblicato in due parti sul bollettino della Società Fratelli Čapek tra il 2001 e il 2002 ("Zpravodaj Společnosti Bratří Čapků" n. 40, pp. 25-40 e n. 41, pp. 46-69.) Mentre la seconda sezione è dedicata alla ricezione dell'opera čapkiana in Francia, la prima registra opportunamente i rapporti dello

essi siano presenti, in forme diverse, anche nelle fasi successive e nelle molteplici aree della produzione čapkiana.

Sarebbe inoltre limitativo soffermarsi solo sul rapporto con le avanguardie senza tenere conto di come i fratelli Čapek inseriscono nel loro pensiero ispirazioni tratte dalla ricca tradizione francese. Invece di restringere il campo d'indagine a un'idea di "influenza" della cultura francese nell'opera čapkiana, ci sembra infatti più significativo e stimolante parlare di interrelazione, tenendo dunque in considerazione il ruolo attivo dei due fratelli, i quali non si limitano certo a "subire un influsso", ma si fanno propagatori, mediatori e soprattutto interpreti delle tendenze e degli autori a cui si accostano. Non vogliamo nemmeno suggerire che il rapporto dei Čapek con la cultura francese sia preferenziale o più rilevante rispetto a quello con altre realtà europee e commettere quindi lo stesso genere di errore a cui Vočadlo, prima ancora di riferirsi all'opera dell'amico, era andato incontro trattando dell'"influsso inglese" nella cultura nazionale ceca.

A un suo pamphlet del 1924[20], in cui l'anglista aveva suggerito l'opportunità per il popolo ceco di guardare alla cultura inglese invece che a quella tedesca, Karel Čapek aveva infatti reagito con uno scritto intitolato *O cizí vlivy* (Sugli influssi stranieri). Qui era innanzitutto sottolineata la necessità di riconoscere la pluralità di impulsi provenienti da aree diverse non solo dal punto di vista geografico, ma anche artistico, ovvero da quelli che sono i generi popolari o cosiddetti "minori":

"Del resto nel nostro caso non si tratta solo di un'alternativa tra cultura britannica e cultura tedesca; dobbiamo mettere in conto anche gli influssi francesi, che sono molto numerosi, e gli influssi russi, anch'essi molto numerosi, e infine anche gli influssi nordici e italiani (tutti documentabili); ma nemmeno questo calcolo è completo. Da parte mia posso almeno dichiarare che il primo influsso straniero a cui sono stato sottoposto è stato quello dell'eroica cultura dei combattivi Pellerossa. Nessuno dei partecipanti alla discussione si è ricordato dell'influsso culturale del cinema americano."[21]

---

scrittore con personalità, opere e iniziative provenienti dalla Francia, ma manca di fornire un'interpretazione approfondita di questi diversi spunti e del loro ruolo nella complessità dell'opera čapkiana.

[20] O. Vočadlo, *V zajetí babylonském: Německé vlivy na nás: Mladé generaci "de benedicta Anglia"*, Nové Čechy, Praha 1924.

[21] "Ovšem, u nás nejde jen o alternativu kultury britské a kultury německé; musíme vzít v počet ještě vlivy francouzské, jež jsou velmi vydatné, a vlivy ruské, jež jsou také velmi vydatné, a konečně i vlivy severské a italské (všechny jsou doložitelné); ale ani tento výpočet není úplný. Mohu tvrdit aspoň o sobě, že první cizí vliv, kterému jsem ve svém životě podlehl, byl vliv heroické kultury bojovných Indiánů. Nikdo z diskutujících si nevzpomněl na kulturní vliv amerického filmu." K. Čapek, *O cizí vlivy*, ["Lidové noviny" 1924], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 544.

L'immagine dei film western e il tono ironico con cui Čapek apre la sua riflessione gli consentono non solo di inserirsi con disinvoltura nell'acceso dibattito in corso sui giornali, ma anche di gettare le basi per una vera e propria ridefinizione del concetto di "influsso", a cui lo scrittore preferisce quello di "orientamento culturale". Per prima cosa, osserva Čapek opponendosi alla rigida visione dei nazionalisti che rifiutavano l'ingerenza dell'arte straniera in quella nazionale, l'adozione in ambito creativo e intellettuale di nuove idee provenienti da altre aree culturali non può affatto nuocere allo sviluppo del popolo ceco, che del resto gode senza remore di numerose altre importazioni, per esempio nel campo del commercio e della tecnica. Inoltre, aggiunge Čapek, soltanto le culture che hanno una grandissima vivacità e produttività interna, come quella inglese e francese, possono permettersi di non attingere da bacini culturali stranieri. In una realtà come quella cecoslovacca, invece, l'importazione di innovazioni dall'estero è perlomeno indice di un'alta domanda di beni culturali, una domanda che la produzione culturale da sola non saprebbe soddisfare. Per di più, puntualizza l'autore, non è c'è nulla di vergognoso nel "subire un influsso" di una notevole opera d'arte, poiché proprio quella è la sua vocazione: lasciare un segno nell'individuo e nel pubblico. Sottrarsi all'influsso di tutto ciò che di "grande" si incontra nella vita, che si tratti di Shakespeare o Dostoevskij, di Balzac o della Bibbia, risulta per Čapek un'impresa impossibile e soprattutto non desiderabile.

Per quanto riguarda poi l'innegabile primato dell'"orientamento culturale tedesco" nella giovane repubblica cecoslovacca, Karel Čapek non si esprime con tono di condanna, ma preferisce soffermarsi sui motivi di tale situazione. Imputando la preponderanza della cultura tedesca a una scarsa conoscenza degli ambienti artistici di altri paesi, Čapek conferma proprio la centralità del ruolo di mediatore tra culture che anch'egli si sforza di ricoprire con l'intento di risvegliare il "sano intelletto" della nazione. L'invito espresso in *O cizí vlivy* a cogliere i "diamanti" che l'Inghilterra può innegabilmente offrire accompagna quindi la speranza di potere finalmente dare vita a un "orientamento culturale ceco" i cui contorni sono ancora sfumati, ma che sicuramente si rivelerà essere "qualcosa di misterioso e bello".

Questo tema dell'apertura della società ceca alla ricchezza della cultura europea è dunque centrale nella riflessione di Karel Čapek, il quale torna nel 1932 a ragionare su questa urgenza, avvertita per la prima volta proprio negli anni precedenti la guerra mondiale. Protagonista di tale fenomeno era stata la generazione che, di certo non per volontà dei due fratelli, aveva presto preso il nome di "generazione čapkiana". Nella sezione intitolata proprio *O čapkovské generaci* (Sulla generazione čapkiana) della più ampia riflessione *Sám o sobě a o věcech závažnějších* (Riguardo a me stesso e a questioni più serie) compare

pertanto la figura del "giovane Q", rappresentante di quella generazione che, in anni di relativa tranquillità politica e di estrema vivacità culturale, viene come investito da una moltitudine di sollecitazioni artistiche e letterarie. Dostoevskij, Whitman, Baudelaire e Strindberg, Balzac e Hamsun, Nietzsche e C. L. Philippe convivono nell'immaginario di Q e dei suoi coetanei in un "eclettismo *fin de siècle*" che li trasforma d'un tratto in cittadini del mondo e li nomina eredi di quello che Čapek chiama, riprendendo la sua definizione del 1924, l'"orientamento cosmopolita". L'immagine del calderone in cui si trovano a ribollire "tutte le grandi e bizzarre letterature del mondo" raffigura efficacemente il frenetico affastellamento idee e suggestioni che produce da un lato l'effetto positivo di inaugurare una nuova stagione culturale per la Cecoslovacchia, ma dall'altro sembra provocare un certo disorientamento nei giovani, inebriati e onnubilati dai fumi esalati dal calderone. Anche a distanza di anni, quindi, Čapek ricorda perfettamente l'impellenza con cui la sua generazione aveva cercato un metodo, una forma di conoscenza che potesse dare ordine a quella che non era solo esuberanza letteraria, ma una "realtà più cruda, rigida, sociale e anche più eccitante":

"Non si trattava solo di letteratura o di arte. Si trattava davvero di una nuova europeità, e ancora di più, di un nuovo rapporto con il mondo. Con il mondo in accelerazione e in costruzione della società di massa. Da cui quella svolta intellettuale verso l'oggettività. Da cui anche quella necessità, forse troppo gravosa, di conoscere. E quel sentimento, magari inutile, di responsabilità. Questo era lo stato spirituale in cui intervenne brutalmente la guerra mondiale."[22]

Sarà proprio l'inattesa violenza del conflitto mondiale a spazzare via questa vitalità, a segnare l'addio definitivo alla giovinezza da parte di chi per primo, all'inizio del Novecento, si era immerso con entusiasmo nella dimensione europea della cultura, al di là delle dinamiche delle singole esperienze nazionali e delle inutili barriere tra i singoli campi della vita artistica e intellettuale. Josef Čapek, del resto, si era presto reso conto che l'attenzione per l'arte francese non era che una delle numerose componenti della cultura internazionale che si sviluppava in quegli anni, tanto che a suo dire "il nuovo movimento verso una propria forma figurativa pura non è localizzato solo in Francia. È europeo ed è già stato detto che si

[22] "Nešlo jen o literaturu a umění. Šlo opravdu o nějaké nové evropanství, a o víc, o nějaký nový vztah k světu. K světu hromadnému, zrychlenému, budovatelnému. Odtud ten duchový obrat k objektivitě. Odtud i ta – snad až těžkopádná – potřeba poznávat. A snad až zbytečný pocit odpovědnosti. To byl duševní stav, do kterého brutálně zasáhla světová vojna." K.Čapek, *Sám o sobě a o věcech závažnějších. O čapkovské generaci*, ["Přítomnost" 1932], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 315.

manifesta con evidente conformità in tutti i campi dell'attività artistica"[23]. Dopo la guerra, secondo Karel Čapek, non verrà più proposto nulla che non sia già stato dichiarato o sperimentato negli anni in cui, lasciato alle spalle l'estetismo di fine secolo, i più giovani si erano impegnati con ottimismo e, come negarlo, con una certa dose di ingenuità, nella costruzione di una società moderna, progredita e civile. Come rimarca egli stesso, lo scrittore non può farsi realmente portavoce di un'intera generazione, ma a partire dalla sua esperienza personale è in grado di fornirci le coordinate in cui si situano percorsi artistici diversi, primi tra tutti il proprio e quello del fratello maggiore.

III.2. Una nuova stagione letteraria: dalla sperimentazione neoclassica a *Zářivé hlubiny*

Prima di osservare le ricadute che l'esperienza francese ha avuto nell'opera indipendente di Josef e Karel Čapek ci soffermiamo un'ultima volta su *Zářivé hlubiny a jiné prózy* (Gli abissi splendenti e altre prose), di cui abbiamo finora esaminato l'unico scritto non apparso su rivista, ma pubblicato per la prima volta nell'edizione in volume del 1916, ovvero *Skandál a žurnalistika*. Questo testo di ispirazione parigina, con la sua forma narrativa mutuata dal racconto poliziesco e dal resoconto giornalistico di un fatto di cronaca, rappresenta un primo momento di frattura rispetto alle prose composte dai due fratelli prima del soggiorno parigino. Insieme a questo notevole esperimento narrativo e alla già citata commedia *Lásky hra osudná,* il volume che di fatto costituisce il debutto čapkiano sul mercato librario raccoglie testi usciti tra il 1910 e il 1912 su periodici quali la rivista letteraria "Lumír"[24] e quella di arte contemporanea "Umělecký měsíčník". In due di queste prose per composizione e pubblicazione cronologicamente sovrapponibili agli ultimi racconti di *Krakonošova zahrada*, ovvero *Červená povídka* (Racconto rosso) e *L'éventail* (Il ventaglio)[25], sono ancora rintracciabili motivi ricorrenti nelle opere giovanili dei due fratelli quali la violenza derivata da una travolgente passione, l'utilizzo parodico di ripetizioni e gesti meccanici attraverso la messa in scena di marionette, e in generale una concezione del racconto più aneddotica che epica.

[23] "Nové hnutí za vlastní čistou výtvarnou formou není lokalizováno pouze na Francii. Je evropské, a bylo už řečeno, že projevuje se v nápadně shodě ve všech oborech umělecké činnosti." J. Čapek, *Nové umění*, ["Lidové noviny" 1912], in Id., *Publicistika II*, cit., p. 36.

[24] "Lumír", rivista letteraria diretta allora da Viktor Dyk si richiamava, a partire dal titolo, a uno dei più importanti periodici del secolo precedente, fondato nel 1851 da Ferdinand Břetislav Mikovec. Obiettivo primario dell'iniziativa editoriale era quello di allargare gli orizzonti della cultura ceca presentando al pubblico opere e autori di altre letterature europee.

[25] *Červená povídka* appare il 15 aprile 1910 in "Lumír" 1909/1910, n. 7, mentre le due puntate di *L´éventail* escono nel maggio 1910 in "Novina" 1909 /1910, nn. 13 e 14.

Nel volume confluiscono però anche i testi che segnano il definitivo abbandono dello stile ispirato alla Secessione che aveva contraddistinto il primo periodo praghese, ovvero le prime prose indipendenti di Karel, *Mezi dvěma polibky* (Tra due baci) e *Ostrov* (L'isola), e *Živý plamen* (La fiamma viva)[26], prosa firmata dal solo Josef. Nella nota introduttiva alla prima edizione di *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, illustrata dall'amico Vlastislav Hofman, sono gli autori stessi a rimarcare la natura difforme degli scritti qui raccolti:

"A poco a poco vi si intensifica di certo quello sforzo teso alla disciplina formale che ha condotto alla ristretta concezione novellistica dei penultimi lavori; finalmente, l'ultima prosa oltrepassa i limiti del 'neoclassicismo' e al tempo stesso anche i confini di ciò che, per gli stessi autori, costituisce ormai il passato."[27]

Nelle successive edizioni del 1924 e del 1930 questa nota introduttiva alla raccolta non comparirà più, a conferma del fatto che la poetica dei racconti qui contenuti corrisponde ormai a un capitolo definitivamente chiuso dell'opera čapkiana, la cui distanza dalla produzione più tarda dei due fratelli è facilmente intuibile dai lettori contemporanei senza bisogno di specificazioni. Negli anni Venti, infatti, i fratelli Čapek non avvertiranno più il bisogno di sottolineare il proprio allontanamento da una tendenza come il neoclassicismo, uno dei pochi "ismi" di cui riconoscono apertamente l'influsso nella propria opera; analogamente, non sarà più necessario attirare l'attenzione del pubblico sulla novità rappresentata da *Zářivé hlubiny*, da cui hanno nel frattempo preso avvio, come vedremo, i percorsi letterari autonomi dei due autori, ianugurati nel 1917 da *Boží muka* e *Lelio*.
Ciò non toglie che la breve parentesi neoclassica abbia giocato un ruolo fondamentale nella formazione artistica dei Čapek, accompagnandoli fuori dalla fase più ribelle e parodica della produzione giovanile verso una stagione di proposte costruttive, che mira ad accantonare il superfluo in favore di un'azione più concentrata. La rilevanza dell'apporto neoclassico nella ricerca formale dei due fratelli è stata evidenziata per esempio dal celebre studioso strutturalista Jan Mukařovský (1891-1975)[28]. Egli non esita a definire una "scuola di epica" questo significativo momento di svolta che consente ai due giovani scrittori di avvicinarsi a

[26] *Mezi dvěma polibky* in "Umělecký měsíčník" 1911/1912, n. 2, novembre 1911; *Ostrov* in "Večery", supplemento di "Lidové noviny", n. 8, il 24 febbraio 1912; *Živý plamen* in "Umělecký měsíčník" 1911/1912, n. 6, marzo1912.
[27] "Zde ovšem postupně roste úsílí o formální kázeň, jež vedlo až k úzkému novelistickému pojetí předposledních prací; konečně poslední próza překračuje meze 'novoklacisismu' a zároveň i hranici toho, co pro autory samy je už minulostí." Bratři Čapkové, *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, in K. Čapek, *Ze společné tvorby*, cit., p. 400.
[28] Cfr. J. Mukařovský, *Vývoj Čapkovy prózy*, [1934], in Id., *Studie z poetiky*, Odeon, Praha 1982, pp. 694-721.

una narrazione più densa e meno ricca di dialoghi, contrapponendo all'andamento aforistico dei testi precedenti una trama dal ritmo più serrato. Per quanto limitato a pochi esempi, il periodo di sperimentazione neoclassica permette ai Čapek di mirare alla solidità del racconto senza correre il rischio di cadere in un'eccessiva descrittività di stampo realista.
Per i due fratelli, dunque, l'abbandono di un certo lirismo giovanile e la ricerca di una forma più coesa e precisa diventano elementi irrinunciabili per lo sviluppo non solo delle loro poetiche personali, ma anche dall'arte moderna in genere, alimentata dallo sforzo continuo di chi non cede al fascino delle mode del momento per tentare un vero, radicale rinnovamento artistico. Per questo Karel Čapek vede qualcosa di più di un ritorno al passato nelle proposte di quello che, a suo avviso in maniera impropria, è appunto chiamato "neoclassicismo":

"Classicismo significa generalmente delicatezza delle forme, proporzione, regolarità e perfezione esteriore; su queste basi, quindi, ogni nuovo classicismo sarebbe un movimento formalista. La più recente letteratura, che lentamente inizia ora ad alternarsi al realismo e alla poesia soggettiva, viene spesso chiamata neoclassicismo; questo nome è tuttavia scorretto, infatti non so e non credo che il senso di tale letteratura si riduca a degli sforzi in senso formalista; se così fosse, questa letteratura non sarebbe un tentativo serio, ma solo una reazione culturale, un anello in una lunga catena di altre reazioni superate e passeggere."[29]

Come vedremo, egli stesso opera nelle sue due prose che si richiamano a questa tendenza alcune scelte in contrasto con il culto classico della grandezza e della volontà, con l'attenzione ai temi etici sovratemporali. Insieme al fratello Karel Čapek dimostra di volere esplorare, oltre al destino di personaggi del passato, anche le situazioni eccezionali e inconsuete in cui si trova a vivere l'uomo contemporaneo. Mentre *Červená povídka* e *L'éventail* erano ancora calati in un'ambientazione storica tra Settecento e Ottocento, le prose neoclassiche dei Čapek mostrano le coordinate cronologiche più indistinte, tanto che *Mezi dvěma polibky*, per esempio, sfiora il fiabesco per la sua atmosfera di sospensione nel tempo e nello spazio. L'"intervallo tra due baci" a cui fa riferimento il titolo corrisponde infatti ai lunghi anni trascorsi in una sorta di trance dalla protagonista femminile Helena, mentre l'amante da lei disconosciuto, Jakub, è costretto a peregrinare per il mondo. Il bacio

[29] "Klasicismus obyčejně znamená hladkost forem, úměrnost, pravidelnost a zevní dokonalost; podle toho tedy každý nový klasicismus by byl hnutím formalistním. Nejnovější literatuře, která nyní pomalu začíná vystřídávati realismus a básnictví subjektivní, se říká často novoklasicismus; tento název však je falešný, neboť nevím a nevěřím, že by smysl této literatury byl obsažen jen ve formalistních snahách; kdyby tomu tak bylo, pak by tato literatura nebyla vážnou snahou, nýbrž jen kulturní reakcí a článkem v dlouhé řadě přešlých a přechodných reakcí jiných." K. Čapek, *Literární poznámky o lidskosti*, ["Umělecký měsíčník" 1912], in Id., *O umění a kultuře I,* cit., p. 181.

che permette a Helena di uscire dal suo stato di coscienza alterata rivela dunque la centralità degli attimi d'amore nella vicenda umana; la pienezza della vita non risiede nelle ricchezze né nella saggezza filosofica, come osserva malinconicamente Jakub voltandosi a considerare la propria esistenza, passata così velocemente dalla gioventù alla vecchiaia.

Il tema del viaggio e il destino dell'avventuriero che si imbarca verso mete esotiche e sconosciute risalta anche nelle altre prose della raccolta, nonché, come abbiamo già osservato, nella corrispondenza čapkiana dell'epoca. Il motivo della città portuale e dell'esplorazione, già presente nell'immaginazione dei due fratelli a partire dalle loro letture giovanili, ritorna infatti con insistenza dopo l'esperienza del viaggio a Marsiglia e, nel caso di Josef Čapek, anche in Spagna. Il fascino della navigazione si riflette dunque nell'opera letteraria di entrambi i fratelli nonché nella pittura di Josef, che tra il 1913 il 1917 realizza diverse tele incentrate sulla figura del marinaio.

Per quanto riguarda i lavori autonomi di Karel Čapek, osserviamo questo tema in *Ostrov*, l'unica prosa di questa raccolta a essere stata sensibilmente ritoccata per la pubblicazione in volume. Alleggerito quindi di una superflua cornice narrativa, il racconto celebra la vita semplice condotta dal popolo nativo di un'isola lontana, una comunità di "selvaggi" che sa accogliere un naufrago portoghese con inaspettato calore. Il marinaio disperso rifiuterà alla fine il soccorso dei connazionali, giunti sulla stessa isola diversi anni dopo, per restare con la donna che lo ha a lungo accudito nella sua nuova dimora. Invece di tradire la fiducia della sua nuova compagna, il naufrago Dom Luiz preferisce dunque dimenticare la propria patria e persino la lingua materna, strumento inutile nella comunicazione con i selvaggi, che si mostrano tuttavia capaci di una comprensione dell'uomo e della natura estranea alla mentalità occidentale. L'interessamento dell'autore per la cultura dei popoli primitivi va quindi al di là della rivisitazione del tradizionale mito del buon selvaggio per scandagliare alcuni dei sentimenti più intensi dell'animo umano: la gratitudine, l'affetto, la fedeltà. Di tali passioni si fanno testimoni questi uomini allo stato di natura, la cui istintiva condotta e premura nei confronti del portoghese è così descritta da Čapek:

"A volte i selvaggi gli si avvicinavano e lo riverivano e accovacciandosi in cerchio restavano lì seduti come pinguini; tra loro c'erano uomini tatuati e molto vecchi e gli portavano porzioni di cibo per tenerlo in vita."[30]

[30] "Někdy k němu přicházeli divoši a vážili si ho, a dřepíce v kruhu, posedávali tam jako tučňáci; byli mezi nimi tetovaní a velmi staří, a nosili mu podíly z jídla, aby ho živili." Bratři Čapkové, *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, in K. Čapek, *Ze společné tvorby*, cit., p. 153.

Il curioso paragone qui adottato dall'autore può tradire una reminiscenza letteraria dell'epoca, ovvero un richiamo al romanzo di Anatole France *L'isola dei pinguini*, una delle poche letture francesi a cui i fratelli Čapek si erano dedicati durante il soggiorno parigino.
Il motivo della nave, la cui ambivalenza metaforica non è sfuggita a Zdeněk Kožmín,[31] ritorna anche in *Živý plamen* e *Zářivé hlubiny* come simbolo di speranza, desiderio di scoperta, possibilità di salvezza da un lato e, dall'altro, come presagio di distruzione, smarrimento, incertezza. Nel racconto di Josef prevale chiaramente il primo aspetto: l'irrequieto protagonista Manoel, insoddisfatto della propria vita sedentaria in un porto del sud, decide di fuggire dalla propria esistenza di illusioni seguendo alcuni marinai diretti "all'inferno". In poche pagine di flusso narrativo equilibrato e lineare si concentra pertanto l'intera vicenda interiore del personaggio, che si conclude sul letto di morte in presenza di uno sconcertato confessore. La "fiamma viva" del titolo è dunque simbolo dello stesso Manoel, che per tutta la sua esistenza arde dalla voglia di esplorare nuove terre, superare confini e spezzare tutti i legami che trattengono il suo slancio vitale. Anche la morte, atto con cui egli accetta nuovamente di imbarcarsi verso "l'inferno" in un reiterarsi della scena iniziale, rappresenta un'altra avventura nonché il raggiungimento di un meritato riposo, di un sonno in cui ripercorrere ancora una volta i viaggi e gli incontri sperimentati in vita. Calata in un tempo soggettivo anziché storico, la narrazione si svolge in un'atmosfera onirica che dimostra la distanza dell'autore da un'arte che sia imitazione della realtà. Alla relativizzazione del tempo fa eco la relativizzazione morale, la convinzione del protagonista di non avere nulla da rimpiangere:

"'Giusto e conveniente' gli disse Manoel, 'è misurare la propria vita non in base al bene e al male, ma in base alle distanze che ho percorso; ma ahimé, ora giaccio qui sul fianco come il relitto di una nave e non posso proseguire'"[32]

Ciò che permette alla fiamma di bruciare non è quindi l'adesione appassionata a un codice etico, ma l'amore per l'esperienza, la ricerca, l'apertura di sé stessi alle infinite possibilità del mondo. Insieme alla relativizzazione del tempo e delle leggi morali emerge anche quella dello spazio, qui dilatato per accogliere il vorticoso peregrinare del protagonista non solo nel

[31] Crf. la voce dedicata al simbolo della nave in Z. Kožmín, *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků*, Blok, Brno 1989, pp. 17-19. In questo studio sui fratelli Čapek, Zdeněk Kožmín applica il proprio originale metodo degli "ingrandimenti", un procedimento ispirato alla figura retorica della sineddoche mediante il quale si traccia il quadro dell'opera di un autore isolando singoli motivi ricorrenti o aspetti stilistici.
[32] "'Spravedlivé a slušné jest,' řekl mu Manoel, 'měřiti můj život ne podle dobrého a zlého, ale podle dálek, které jsem prošel; ale ach, teď tu ležím na boku jako stržená loď a nemohu dále.'" J. Čapek, *Živý plamen*, in Bratři Čapkové, *Ze polečné tvorby*, cit., p. 163.

mondo, ma tra il sogno e la realtà. *Živý plamen* lascia così intravedere lo sviluppo successivo dell'arte di Josef, ovvero la sperimentazione cubista, in un momento in cui appare evidente il suo interesse per la lezione proposta dal neoclassicismo. Da questa Josef Čapek impara a focalizzare la propria attenzione sull'azione al di là dell'esperienza soggettiva, cercando di ricostruire il significato simbolico e l'intero destino dei personaggi così che "la psicologia degli eroi, colmi di inquietudine interiore e di contrasti, non è sottoposta a un'analisi, ma si oggettiva in una personale riflessione."[33]

La prospettiva avanzata dal neoclassicismo, segnatamente da quello di area tedesca, si riflette quindi nell'opera di Josef Čapek nello stesso momento in cui affiorano anche i primi tentativi di rielaborazione degli spunti derivati dal contatto con le avanguardie francesi. Possiamo quindi rimarcare ancora una volta che nel percorso di formazione e sperimentazione letteraria dei fratelli Čapek in questi anni non si individua un'adesione univoca all'uno o all'altro indirizzo artistico, ma piuttosto un'apertura alla pluralità degli stimoli dell'arte contemporanea.

Nel suo saggio sulla produzione giovanile dei fratelli Čapek, Ladislav Bulín sosteneva che l'avvicinamento al neoclassicismo, nonché la decisione da parte di entrambi di cimentarsi nella ricerca formale in maniera indipendente, avessero avuto origine nel semestre trascorso da Karel a Berlino, mentre Josef si trovava già a Parigi.[34] Alla luce delle parole dei due fratelli, secondo i quali il soggiorno tedesco di Karel si era rivelato molto poco proficuo, ci pare che sia invece a Parigi che si manifesti questo desiderio di sperimentare nuove vie e contribuire in maniera originale all'arte contemporanea. Sembra infatti che a dare il via a una nuova fase di ricerca formale sia, piuttosto che la separazione, la riunione tra i due fratelli, il loro confronto di opinioni e l'ideazione di un nuovo progetto comune. È a Parigi che i Čapek comprendono di dovere ripensare la propria concezione dell'arte e della letteratura, anche se non hanno ancora chiaro quale percorso intraprendere o quale elemento della cultura francese si possa sfruttare anche in ambito ceco. Ed è probabilmente a Parigi che,

[33] "Psychologie hrdinů, plných vnitřního neklidu a rozporů, není podrobena analýze, ale objektivuje se osobitou reflexí." E. Štědroňová, *Novoklasicismus*, in *Česká literatura na předělu století*, H+H, Jihlava 2001, p. 248.

[34] "Ricordiamo anche la reale separazione delle loro strade, uno diretto in Germania, l'altro a Parigi. Entrambi imparavano allora a contare sulle proprie forze, ben diverse tra loro. Il soggiorno berlinese aprì nuovi campi all'interesse esistenziale di Karel per le nuove forme e si manifestò in veste di neoclassica malinconia per il tempo passato e lo spazio infinito nei racconti *Mezi dvěma polibky* e *Ostrov*. Si manifestò anche con l'influsso di Karel sulla forma di *Skandál a žurnalistika*. Josef nel suo *Živý plamen* è ancora influenzato dal fratello, ma già si rivela l'elemento fantastico degli altri racconti di *Lelio*." ["Připomeňme si i skutečný rozchod jejich cest, toho z nich do Německa, onoho do Paříže. Tehdy se oba naučili pokládat každý na vlastní záda, která nejsou napodobena. Berlínský pobyt otevřel nová pole Karlovu bytostnému zájmu o nové formy a projevil se novoklasickým hávem melancholie plynoucího času a nesmírného prostoru v povídkách Mezi dvěma polibky a Ostrov. Projevil se i Karlovým vlivem na formu Skandálu a žurnalistiky. Josef ve svém Živém plameni je ještě pod vlivem bratrovým, ale prozrazuje již fantasknost dalších povídek z Lelia."] L. Bulín, *Poznámka o spolupráci mladých Čapků*, cit., p. 357.

incontrando insormontabili difficoltà nella stesura di *Loupežník*, Josef e Karel Čapek iniziano a comprendere che la loro creatività potrà trovare espressione anche in progetti indipendenti. Il richiamo della modernità appare quindi più forte in Francia che in Germania e i due fratelli sembrano più preparati ad accoglierlo nel momento in cui inaugurano la nuova collaborazione parigina; ciò non significa che da allora i giovani autori guardino soltanto a indirizzi e stimoli di provenienza francese, ma è innegabile che proprio alla luce di questa esperienza sono in grado di rileggere e valutare anche proposte con cui erano già venuti in contatto.

La breve ma intensa parentesi neoclassica coinvolge quindi i Čapek soprattutto al loro rientro in patria, rappresentando per ciascuno non solo un'occasione di prima sperimentazione letteraria autonoma, ma anche uno spunto di riflessione sull'arte stessa, i suoi obiettivi e meccanismi. A proposito del sentimento di inquietudine che deriva dalla ricerca di sostegni e impulsi per il rinnovamento dell'arte si esprime Karel Čapek nel marzo del 1912, osservando che:

"Il neoclassicismo è un fenomeno collaterale, ma capovolto all'indietro, di questa agitazione; perciò invece di indagare i suoi confini e limiti è meglio cercare altre possibilità per la nuova letteratura e scoprire ovunque l'eccitazione sicura e continua da cui forse deve e può sorgere realmente la nuova arte."[35]

Pur riconoscendo il significativo apporto del neoclassicismo, in particolare di quello di area tedesca, lo scrittore avverte il pubblico del pericolo di un eccessivo attaccamento dogmatico a questa corrente. Come avviene nel campo dell'arte figurativa, infatti, anche in letteratura la tendenza a impiantare in maniera programmatica un indirizzo proveniente dall'estero finisce per frenare la spontanea ricerca di nuove soluzioni.

Non è quindi a suo avviso giustificato il culto di Paul Ernst (1886-1933), che pure apprezza come novellista "rinascimentale e tragico", incarnazione dello "spirito antico" dell'arte classica che riesce al tempo stesso a farsi esempio di una creatività viva, non fossilizzata. Čapek accoglie dunque la solidità della costruzione e la severità delle forma che caratterizzano le novelle di Ernst, ma non manca di sottolineare che: "Né Ernst né il neoclassicismo né qualsiasi altro individuo o corrente può essere proclamato come ultima

[35] "Novoklasicismus je průvodním, jenže nazpátek zatočeným úkazem tohoto neklidu; proto místo vyšetřovati jeho konce a meze je lépe hledati jiné možnosti nové literatury a nalézati všude jisté stejnosměrné vzrušení, z něhož snad má a může skutečně vznikati nové umění." K. Čapek, *Úvaha korektivní* ["Umělecký měsíčník" 1912] in Id., *O umění a kultuře I,* cit., pp. 188-189.

fermata attorno a cui dovrebbe oggi ruotare l'intero movimento dell'arte."[36] Leggiamo in queste parole una risposta del giovane autore all'articolo *Novoklasicism* (Neoclassicismo) di F. X. Šalda, [37] in cui il critico letterario prendeva in esame la tragedia e la novella di gusto neoclassico. Egli mostrava di condividere le posizioni di Ernst sulla struttura logica e sulla densità dell'azione, e di sostenere il rifiuto per ogni forma di relativizzazione dell'etica all'interno delle opere letterarie.

Nel vivo dibattito culturale sull'autore tedesco si inserisce nel gennaio del 1912 anche Josef Čapek con una glossa di accompagnamento alla novella di Ernst *Der Gefangene*[38], tradotta con il titolo *Vězeň* (Il prigioniero) dalla sua futura moglie Jarmila Pospíšilová per "Umělecký měsíčník". La scelta di procedere lungo un'unica linea narrativa, il linguaggio semplice e la rinuncia a digressioni liriche sono aspetti dell'opera di Ernst che anche Josef Čapek mette in evidenza, stimando soprattutto la capacità delle sue novelle di abbracciare la vita intera dei protagonisti, invece di ridurla a una somma di singoli momenti e avvenimenti:

"Nell'era moderna la novella era considerata per la sua brevità come una frammentaria porzione di vita o come la descrizione di un qualche episodio sentimentale. Le novelle di Ernst, al contrario, contengono sempre l'intero destino dell'uomo, condensano sempre l'intero mito della vita in poche pagine. Avviene così che la novella, invece di descrivere la vita, ne esprime il significato, quasi come un simbolo; del resto ogni mito nato nella storia dell'umanità è come un simbolo o un'immagine perenne della vita o di qualche passione umana."[39]

Nel suo intervento Josef Čapek ricorda inoltre l'impegno di Ernst per la riscoperta di antiche novelle europee e orientali, nonché la riflessione contenuta in *Der Weg zur Form* (1906), a testimonianza del fatto che il neoclassicismo tedesco affianca alla sperimentazione artistica una particolare attenzione alla teoria della letteratura.

---

[36] "Ale ani Ernst ani novoklasicismus ani kterýkoliv jiný jedinec nebo směr nemůže býti vyhlašován za konečnou stanici, do níž by se měl dnes stočiti celý pohyb umění." *Ivi*, p. 188.

[37] F. X. Šalda, *Novoklasicism*, ["Národní listy" 1912], in Id., *Kritické projevy* IX (1912-1915), Československý spisovatel, Praha 1956, pp. 15–28.

[38] Il racconto *Der Gefangene* è tratto da P. Ernst, *Die Prinzessin des Ostens und anderen Novellen*, Insel Verl., Leipzig 1903.

[39] "V moderní době platila novela pro svou krátkost za kusý výstřih života nebo za popsání nějaké citové epizody. Naproti tomu Ernstovy novely vždy obsahují celý osud člověka, vždy celou báj života zhuštěnou do několika stránek. Tím se stává, že novela nepopisuje život, nýbrž znamená jej, skorem jako symbol; vždyť každá báj, která kdy v lidstvu vznikla, je jako symbol nebo věčný obrazec života nebo některé lidské vášně." J.Čapek, *K Ernstově novele*, ["Uměléckỳ měsíčník" 1912] in Id., *Publicistika I*, cit. p.8.

Il racconto *Živý plamen*, pubblicato a pochi mesi di distanza da questa nota, si ispira quindi a una concezione della novella moderna simile a quella di Ernst, ma soprattutto rispecchia la volontà da parte del giovane autore di mettere in discussione le forme e gli obiettivi della propria scrittura. Tale ricerca di nuove soluzioni è alla base non solo della relativizzazione di durata cronologica, estensione spaziale e condotta morale che abbiamo osservato in *Živý plamen*, ma anche del cortocircuito temporale sperimentato da Helena nell'intervallo tra due baci in *Mezi dvěma polibky* e della commistione tra racconto e stile giornalistico in *Skandál a žurnalistika*. Questi tentativi sfociano poi in un'ultima prova comune dei due fratelli che con *Zářivé hlubiny* inaugurano una nuova tappa della loro produzione letteraria, come essi stessi dichiarano nella nota introduttiva alla raccolta. Dalla corrispondenza dell'epoca emerge inoltre conferma di quanto i Čapek fossero consapevoli della novità e particolarità di questo testo già in fase di elaborazione. Scrive infatti Josef in una lettera indirizzata a Jarmila Pospíšilová il 21 aprile 1912:

"Vorrei che trovassimo in noi abbastanza capacità per scrivere la novella che mi è venuta in mente quando ho letto del naufragio della nave Titanic; non temete, non avrà gusto scandalistico, ma potrà forse sembrare strana; vorrei che fosse già scritta perché ci penso molto e avrei piacere che il pensiero si realizzasse. Da solo non riesco a scriverla, perché per me scrivere è troppo duro e difficile."[40]

Il motivo della nave, in *Zářivé hlubiny* ribattezzata Oceanic, ritorna pertanto anche in questa prosa riflessiva in cui il protagonista, assistendo al naufragio del transatlantico, dà sfogo ai suoi turbamenti interiori, alle sue intime considerazioni sull'amore perduto e sugli effetti prodotti da quella forza distruttiva che pervade il destino dell'uomo e del mondo. Josef Čapek si assume dunque la paternità dell'idea, ma dichiara apertamente la propria dipendenza dal fratello minore nella fase di stesura del testo, per lui estremamente difficoltosa.

Perché l'insistente pensiero della novella si fissi in una versione definitiva dovranno tuttavia trascorrere diversi mesi; è solo alla fine di agosto, durante il soggiorno estivo della famiglia Čapek a Bílovice nad Svitavou, che Josef torna a parlare del testo in maniera diffusa e in termini di opera quasi compiuta:

[40] "Chtěl bych, abychom nalezli dost schopností v sobě napsat novelu, která mi napadla, když jsem četl o záhubě lodi Titanic; nebojte se, nebude mít příchuť senzačnosti, ale bude se snad zdát podivná; chtěl bych, aby už byla napsaná, protože na to moc myslím a bylo by mi milé, aby se to myšlení realizovalo. Sám to psáti nemohu, protože píšu příliš tvrdě a těžce." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., pp. 71-72.

"Ora stiamo finendo la novella (nemmeno la si può chiamare novella), un pezzo lungo in cui abbiamo tentato di creare qualcosa di nuovo, una nuova concezione molto coraggiosa che agli occhi della gente sarà di sicuro molto sorprendente. È un passo verso un nuovo tipo di letteratura e anche se tra sei mesi forse non mi piacerà più quasi per niente, sarò comunque soddisfatto e consapevole del fatto che nessun altro in Boemia avrebbe osato tanto nel modo di pensare e nell'aspirare così intensamente a un nuovo concetto"[41]

Zářivé hlubiny è dunque percepita da subito come un elemento di rottura rispetto al passato, una impresa coraggiosa che sembra finalmente corrispondere al desiderio di originalità e innovazione che non si era potuto realizzare con il *Loupežník* parigino. La novella sembra infatti assumere il ruolo di proposta sorprendente che doveva in origine ricoprire la *pièce* incompiuta, introducendo anche in Boemia lo spirito rivoluzionario dell'arte moderna, ancora distante, agli occhi dei due autori, dal comune sentimento dei connazionali.
Per tale ragione questa prosa è particolarmente cara ai fratelli Čapek, che nel proporla a Viktor Dyk per la pubblicazione su "Lumír" non mancheranno di sottolineare l'importanza di considerarla nella sua interezza, insistendo dunque per la pubblicazione del breve testo su un unico numero della rivista[42]. Quando la richiesta degli autori si concretizza, il seguente 18 ottobre, i lettori della prestigiosa rivista possono davvero essere meravigliati dall'audacia di questa sorta di poesia d'amore in prosa che coniuga l'indagine filosofica di Karel e la tendenza introspettiva caratteristica di Josef. Dopo il dialogo arguto e sofisticato dei primissimi testi giovanili, dopo la fase di concentrazione sul racconto epico ispirata al neoclassicismo, i due fratelli lasciano spazio a un monologo interiore intrecciato abilmente con la cronaca della tragedia, in un resoconto dell'avvenuto di precisione giornalistica. Passato e presente storico si fondono quindi in un susseguirsi di sospiri, domande retoriche,

[41] "Nyní dokončujeme novelu (novela se to ani nemá jmenovat), delší věc, ve které jsme se pokusili vytvořit něco nového, novou koncepci velice odvážnou, která bude lidi jistě hodně udivovat. Je to krok k literatuře nového druhu, a i když se mi to za půl roku nebude možná už docela nic líbit, budu přece spokojen tím vědomím, že by se nikdo jiný v Čechách neodvážil takového způsobu myšlení a takové prudké vůle po novém pojetí." *Ivi*, pp. 88-89.
[42] Dalla lettera di Karel Čapek a Viktor Dyk, 9 ottobre 1912: "Infine possiamo dire in tutta sincerità che questa novella ci sta piuttosto a cuore, poiché vi abbiamo cercato qualcosa di nuovo che finora non avevamo potuto esprimere. In breve, se la nostra prosa vi piace e fa al caso vostro vi preghiamo di comunicarci se può uscire in ottobre. Vi preghiamo soprattutto di non pubblicarla a puntate (di fatto non occupa più di 5-6 pagine) e se ciò non fosse possibile nel numero di ottobre, di farci la cortesia di metterla per intero magari nel numero di novembre, o come preferite voi in fin dei conti." ["Konečně můžeme říci upřímně, že nám na této novele dosti záleží, jelikož hledali jsme v ní něco nového, co jsme dosud nemohli vysloviti. Krátce líbí-li a hodí-li se Vám naše próza, račte nám laskavě sděliti, může-li vyjíti v říjnu. Hlavně prosíme o to, aby vyšla nerozdělená (neboť nezaujme více než 5–6 stránek), a není-li to možno v čísle říjnovém, račte ji dáti celou třeba do čísla listopadového, nebo jak je Vám vůbec libo."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 65.

invocazioni scaturite dall'interiorità di un soggetto irrequieto, immerso in una realtà che appare come un sogno, invitante, misterioso e al contempo assurdo: "Tutto questo è un sogno, un bel sogno mi ha circondato e ha creato attorno a me una nuova realtà che scorre in modo strano."[43]

Al desiderio di evasione che accompagnava i personaggi delle precedenti prose nei loro viaggi di scoperta si aggiunge quindi la sete d'amore dell'io lirico che scorge nel naufragio la fine di ogni speranza di ricongiungimento con la donna sconosciuta a cui tende ogni suo pensiero. Nei suoi studi sulla produzione giovanile dei fratelli Čapek, Jiří Opelík evidenzia più volte come il rapporto tra Josef e Jarmila, che andava allora consolidandosi, si riverberi in questo testo lasciando trapelare lo stesso sentimento di inquietudine rintracciabile nella corrispondenza personale. "La nave splende con le sue luci sulle oscure profondità delle acque, l'amore splende sulle oscure profondità del destino umano"[44]; così in *Zářivé hlubiny* la realtà contemporanea e il mondo interiore si corrispondono in una continuo interrogativo sul senso della vita, sulla possibilità di rischiarare le aree più buie dell'essere.

Scandagliare gli abissi dell'animo umano a partire da un avvenimento straordinario della storia contemporanea permette dunque agli scrittori di stabilire un nuovo punto di partenza per la ricerca tematica e stilistica nella loro opera. Di questo cambiamento di rotta si accorge subito un altro collaboratore di "Lumír", il letterato Otakar Theer[45], che prima di consegnare a Dyk il testo ricevuto dai due fratelli condivide con Karel Čapek le sue riflessioni:

"Penso che voi e vostro fratello siate sulla buona strada verso una prosa che si scrolli di dosso le catene del meccanismo. Da queste catene è iniziato direttamente il vostro cammino nella libertà spirituale. E subito si sono viste le conseguenze. La storia ha d'un tratto spiccato il volo, è uscita dal guscio dell'aneddoto e con le sue ali ha toccato il cielo. A tratti mi pareva come un volo: la realtà dei fatti scompariva e al suo posto s'insediava la tragica realtà interiore."[46]

[43] "To všechno je sen; krásný sen mne obstoupil a stvořil kolem mne novou skutečnost podivně uplývající." Bratři Čapkové, *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, in K. Čapek, *Ze společné tvorby*, cit., p. 167.

[44] "Loď září svými světly nad temnými vodními hlubinami, láska září nad temnými hlubinami lidského osudu." J. Opelík, *Josef Čapek*, cit, p. 68.

[45] Vicino alla poetica simbolista, Otakar Theer (1880-1917) fu poeta, scrittore, drammaturgo nonché traduttore dall'inglese e dal francese e collaboratore di riviste letterarie come "Lumír" e "Literární listy".

[46]"Myslím, že jste Vy a Váš pan bratr na nejlepší cestě za prózou, která by ze sebe svrhla okovy mechanismu. Z těchto okovů vykročili jste přimo v duchovní svobodu. Důsledky se také ihned dostavily. Příběh se naráz rozlétl ze skořápky anekdoty a svými křídly dotkl se nebes. Jako let mi to připadalo chvílemi: realita faktů mizela a místo ní zaujímala místo tragická realita nitra." Lettera di O Theer in K. Čapek, *Přijatá korespondence*, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 2000, p. 365.

Superata la diffidenza iniziale nei confronti dell'attacco della prosa, che poteva suggerire una tendenza alla stereotipata "novella di tipo esotico", Theer si lascia "cullare" dalle parole di *Zářivé hlubiny* che, imitando il movimento dell'onda, riconducono sempre il lettore verso la più intima dimensione del soggetto narrante.
Il destino dell'uomo è dunque al centro dell'attenzione di entrambi i fratelli, anche se si possono già distinguere in queste poche pagine le diverse esigenze di ciascuno, la cui piena espressione si potrà avere solo con la successiva conquista dell'indipendenza creativa. La dimensione onirica che riflette lo stato psichico dell'io sembra infatti più affine agli esperimenti autonomi di Josef, mentre le considerazioni sulla compresenza nell'essere di forze ordinatrici e distruttrici denota la tendenza alla speculazione filosofica più caratteristica di Karel. Questo ultimo aspetto risulta evidente anche agli occhi del critico letterario Otokar Fischer[47], che all'uscita della raccolta comunica a Karel Čapek la propria impressione sull'opera individuando in *Zářivé hlubiny* un indizio della crescente attenzione del giovane autore per alcune questioni di carattere intellettuale e meditativo:

"La più esaustiva dal punto di vista artistico mi pare, e in questo sono d'accordo con voi, la novella che dà il titolo alla raccolta. Qui, del resto, vedo già il punto di partenza di altri vostri lavori più recenti, in cui il tema principale è dato dalla filosofia e dalle domande sul caso, sul fato, sulla giustificazione delle leggi."[48]

Nell'ultima prosa comune dei due fratelli l'indagine sulla responsabilità del disastro si risolve nella constatazione della sostanziale assenza di un colpevole: la natura stessa prevede il concorso di elementi costruttivi, logici, causali e di forze imprevedibili, incontrollabili, devastatrici, così che il verificarsi di avvenimenti catastrofici non è imputabile ad alcun colpevole o volontà superiore, ma alla congenita entropia dell'essere. In un mondo in cui si moltiplicano i prodigi della ragione e dell'opera umana, la potenza distruttrice insita nella realtà si manifesta quindi con altrettanta veemenza, così che "la nave troppo grande, che si

[47] Il critico e scrittore Otokar Fischer (1883-1938) fu professore di germanistica, traduttore da diverse lingue europee e pioniere della critica psicologica. Con Karel Čapek condivise soprattutto l'interesse e l'impegno per il teatro, lavorando come drammaturgo e responsabile del programma di prosa presso il Teatro nazionale di Praga.
[48] "Umělecky nejucelenější ovšem zdá se mi – a v tom jsem s Vámi zajedno – novela titulní. Tam ostatně vidím už východisko pro Vaše další, nynější práce, kde filozofie a otázky po náhodě a osudu, po zdůvodnitelností zákonů udávají vůdčí téma." Dalla lettera di O. Fischer del 19.8.1916, in K. Čapek, *Přijatá korespondence*, cit., p. 96.

opponeva a tutte le tempeste e ai moti del mare, già soccombe alla sua sola grandezza e velocità, alla sua stessa perfezione."[49]

Il mito moderno del progresso umano nasconde in sé una minaccia su cui Karel Čapek tornerà in opere quali la *pièce R.U.R.* (1920) e i romanzi *Továrna na absolutno* (*La fabbrica dell'assoluto*, 1922), e *Krakatit* (*La cracatite*, 1924) , per sottolineare che il pericolo non alligna nelle scoperte tecnologiche in sé, bensì nell'incapacità dell'uomo di gestirle, di agire con responsabilità non solo esercitando la ragione, ma tenendo conto della propria dimensione morale ed emotiva. In *Zářivé hlubiny* solo l'amore può infatti opporsi alle ineliminabili forze distruttive della natura, capace di persistere anche quando si fa insistente il pensiero della morte e il sogno sfuma sempre di più nell'incubo.

Questa tendenza di forze contrarie a collidere e a sovrapporsi, così come il moltiplicarsi di differenti punti di vista tra la narrazione più asciutta del resoconto giornalistico e la tragicità espressa dal soggetto lirico, sono secondo Opelík segnali di un ulteriore avvicinamento alle poetiche delle avanguardie, ovvero un primo saggio di simultaneità e oscillazione tra epicità e carica suggestiva del testo:

"La realtà nel racconto è così composta da sfaccettature di varia provenienza e assume gradualmente il carattere dell'irrealtà, ovvero dell'apparizione e del sogno, della surrealtà (apollinairiana). Con l'unione delle loro forze i due fratelli raggiungono anche in letteratura ciò a cui Josef Čapek tendeva nella sua pittura di allora: scrissero il primo racconto cubista della letteratura ceca e il pezzo più originale della loro opera giovanile." [50]

La definizione a posteriori di *Zářivé hlubiny* come "prosa cubista" ne mette dunque in evidenza il carattere innovativo, ma non indica un legame con il cubismo pittorico stretto come quello rintracciabile in testi successivi dello stesso autore, tanto più che anche la fase pittorica propriamente cubista di Josef Čapek prende avvio dopo il secondo soggiorno parigino nell'ottobre del 1912. Analogamente, anche la suggestione "apollinairiana" cui accenna Opelík coglie perfettamente una generale affinità poetica, ma non va per questo interpretata come il frutto di una diretta ispirazione all'opera del poeta francese. Come osserveremo nel dettaglio più avanti, abbiamo infatti notizia certa dell'incontro dei due

[49] "Příliš veliká loď, vzdorující všem bouřím a pohybům moře, podléhá již jen své velikosti a rychlosti, své vlastní dokonalosti." Bratři Čapkové, *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, in K. Čapek, *Ze společné tvorby*, cit., p. 171.

[50] "Skutečnost v povídce je tak skládána z faset různé provenience a nabývá postupně rázu neskutečnosti, tj. zjevení a snu, (apollinairovského) nadreálna. Toho, oč Josef Čapek usiloval ve své současné malbě, dosáhli nakonec oba bratři spojenými silami i v literatuře: napsali první kubistickou povídku českého písemnictví a nejoriginálnější číslo svých juvenilií." J. Opelík, *Doslov* in Bratři Čapkové, *Duhové fantazie*, cit., p. 332.

fratelli con la produzione di Apollinaire soltanto a partire dal 1913, quando Josef Čapek recensisce sulla rivista d'arte "Volné směry" il fondamentale saggio *Les peintres cubistes*.
Al di là dei particolari termini utlizzati dalla critica risulta evidente come *Zářivé hlubiny* sia una tappa fondamentale nel percorso creativo dei due fratelli, che si mostrano pronti a lasciarsi alle spalle la stagione neoclassica per iniziare a raccogliere i frutti del soggiorno parigino. Il viaggio nella capitale francese, infatti, non aveva soltanto suggerito nuove prospettive sullo sviluppo dell'arte moderna, ma li aveva gradualmente condotti a comprendere i limiti della loro collaborazione: pur partendo da esperienze condivise e da simili presupposti, le poetiche di Josef e Karel Čapek iniziano a differenziarsi in maniera sensibile e richiedono pertanto di essere espresse in piena libertà e autonomia.

PARTE SECONDA

I. L'IMPEGNO CRITICO E ACCADEMICO DI KAREL ČAPEK TRA IL VIAGGIO A PARIGI E LA GRANDE GUERRA

I.1. Tra arte moderna e teoria estetica: l'elemento francese nella critica d'arte

Negli anni che seguono il rientro da Parigi si moltiplicano per i fratelli Čapek le occasioni di prendere parte attivamente a una serie di iniziative culturali mirate alla diffusione in Boemia delle ultime tendenze artistiche europee. Osservare il contributo dei Čapek in questo ambito significa certo ripercorrere la storia dei contatti (e dei contrasti) attorno ai quali ruotava la febbrile attività delle avanguardie artistiche ceche, ma anche mettere in relazione tale coinvolgimento con il percorso formativo e creativo dei due fratelli. Tornati da Parigi, essi abbandonano la firma comune non solo per quanto riguarda gli interventi critici, ma iniziano anche a lavorare autonomamente su alcune prose. Ciò non significa tuttavia che la stretta collaborazione tra Josef e Karel Čapek venga meno; come testimonia la corrispondenza dell'epoca, i due fratelli si consigliano e supportano nella partecipazione, nonché ideazione, di progetti culturali, continuando a presentarsi come un fondamentale punto di riferimento per amici e colleghi, in particolare per la cerchia dei pittori, scultori e architetti loro coetanei.
Con la scissione della Skupina výtvarných umělců (Gruppo degli artisti figurativi) dal più conservatore circolo Mánes, infatti, risulta sempre più urgente la necessità della generazione più giovane di aprirsi con maggiore fiducia alle proposte pittoriche e scultoree più innovative, prime tra tutte il cubismo di area francese. Per questo motivo vengono inaugurare nuovi mezzi per alimentare il dibattito culturale e stabilire un rapporto con il pubblico, a partire dal periodico del gruppo "Umělecký měsíčník", mensile improntato al dialogo tra arte letteraria e figurativa la cui direzione viene inizialmente affidata a Josef Čapek.
Incoraggiati dal poeta Stanislav K. Neumann [1], uno dei pochi rappresentanti della generazione precedente ancora capace di affascinare i più giovani e di sostenerli nei loro sforzi per il progresso dell'arte ceca, i Čapek auspicano una collaborazione tra i diversi

[1] In una lettera dell'estate 1913 indirizzata all'amico Vlastislav Hofman, Karel Čapek riporta le parole di approvazione che il poeta ha espresso nei loro confronti: "Contate solo quante cose siamo riusciti a portare a termine con successo in tutto l'anno scorso e quali nuove relazioni ci siamo procurati. Neumann stesso ha scritto che in 'pochi mesi è cambiato il carattere della nostra situazione in fatto di arte e letteratura, grazie ad alcuni giovani uomini coraggiosi.' Questa è una dichiarazione di cui possiamo andare fieri." ["Jen si spočítejte, kolik věcí se nám za celý minulý rok šťastně povedlo a jak nové poměry jsme si udělali. Sám Neumann psal, že v 'několika měsících změnila se u nás povaha situace v umění a literatuře, dík několika mladým nebojácným mužům'. To je vyznání práce několika nás, na které můžeme být pyšni."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p.115.

talenti. Solo così si poteva, a loro avviso, sperare di soppiantare l'atteggiamento altezzoso assunto precedentemente dai "letterati [che] non sapevano che cosa dovevano apprezzare della pittura" e dai "pittori [che] non sapevano di avere anche l'obbligo di sentire cosa vuole e che cosa è la letteratura con cui al momento convivono."[2] Neumann non sarà del resto l'unico poeta a cui Karel Čapek si appellerà per promuovere la sintonia tra scrittori e artisti figurativi, come testimonia lo scambio epistolare del 1919 con Fráňa Šrámek[3]. Anche a lui verrà infatti richiesto un intervento per la miscellanea Musaion, per dimostrare come i letterati possano essere d'aiuto ai compagni pittori "con i loro occhi e la loro 'arte di vedere.'"[4]

Nell'insistere sulla necessità di reciproca comprensione e scambio proficuo tra le diverse arti, Karel Čapek si trova presto a riflettere sulla propria vocazione, che negli anni immediatamente successivi al viaggio parigino non ha ancora preso un chiaro orientamento. Gli studi universitari, gli interventi critici, la produzione di prose e in misura minore di versi, costituiscono le diverse aree di interesse del giovane, cosciente di appartenere "più alla generazione degli artisti figurativi che dei letterati."[5] È infatti a partire da questo ambito che Čapek avverte la portata effettiva della modernità, minacciata da compromessi e tentativi reazionari volti a frenare lo slancio delle avanguardie. Mentre le frange più tradizionaliste della Skupina e della redazione di "Umělecký měsíčník" fanno appello a quella che Karel Čapek definisce ironicamente "la sana via di mezzo dell'arte moderna"[6], i due fratelli temono che una simile posizione freni lo sviluppo naturale dell'arte moderna.

Tale evoluzione spontanea si esplica infatti nella ricerca libera e personale di soluzioni stilistiche ed elementi espressivi, rivelandosi indipendente anche dai modelli proposti dai maestri contemporanei, a partire dai rivoluzionari pittori francesi. Dichiarandosi incuriositi e spesso piacevolmente sorpresi dalle interpretazioni autonome dell'intuizione cubista, nelle

[2] "[…] literáti nevěděli, co se jim má na malířství líbit, a kdy malíři nevěděli, ze jsou také povinni cítit, co chce a je literatura, se kterou přítomně žili." Si tratta di parole che Josef Čapek indirizza a Neumann nell'ottobre 1913. V. Dyk, S. K. Neumann, Bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918,* cit., p. 63.

[3] Lo scrittore, poeta e drammaturgo Fráňa Šrámek (1877-1952) è a sua volta uno dei maggiori rappresentanti del movimento anarchico cecoslovacco. Animato da un forte spirito antimilitarista, diviene cantore della pace e della spontaneità, fino a chiudersi, a partire dagli anni Trenta, in un isolato silenzio.

[4] Si veda la lettera del 16 dicembre 1919, in K. Čapek, *Korespondence II,* cit., pp. 219-220. Se il rapporto tra i Čapek e Neumann finirà per incrinarsi a causa della propensione del poeta per il pensiero marxista, sempre più accentuata a partire dalla Rivoluzione d'ottobre, l'amicizia con Šrámek si consolida negli anni. Cfr. *Karel Čapek, Fráňa Šrámek: cesty k přátelství*, Československý spisovatel, Praha 1987.

[5] "Sapete che appartengo più alla generazione degli artisti figurativi che ai letterati." ["Víte, že patřím spíše do generace výtvarníků než literátů"] K. Čapek, *Korespondence I,* cit., pp. 321.

[6] "Mi piace molto di più una genuina avversione per tutta l'arte moderna nel complesso piuttosto che questa propensione per il compromesso, questo continuo appoggiarsi a una ragionevole mediocrità. La sana via di mezzo dell'arte moderna! qui ci manca solo questa." ["To se mi daleko více líbí charakterní odpor vůči všemu modernímu umění vůbec než toto kompromisnictví a opírání se o rozumnou prostřednost. Zlatá střední cesta moderního umění! to nám tady nejméně schází."] *Ivi,* pp. 309.

loro recensioni i Čapek si fanno portavoce di quella linea tollerante, di chiara matrice apollinairiana[7], che si mostrava disponibile ad accogliere nell'arte contemporanea le spinte individuali di ogni singolo fenomeno, al di là delle correnti più affermate. In occasione di quello che vedremo essere uno degli eventi fondamentali per la cultura artistica ceca degli anni Dieci, ovvero la XLV mostra del circolo Mánes, Karel Čapek saluta per esempio la ricchezza e la molteplicità degli spunti offerti, sottolineando lo stampo vitale dell'arte moderna, la sua natura di percorso fatto di innumerevoli sentieri e diramazioni, aperture, deviazioni e, naturalmente, anche false partenze:

"Ma proprio questa varietà dà alla mostra un carattere simpatico; è il carattere di molti tentativi personali, di molte ricerche, soluzioni e invenzioni, di molti esperimenti e forse anche errori. È troppo evidente che quest'arte, scomponendosi in simili scoperte e ruoli personali, non è una moda; è un processo attuale e vivo, formato da numerosi atti individuali che in futuro possono convergere o frammentarsi distintamente."[8]

Tale posizione, che a Praga non incontrava il favore dei cubisti e membri del gruppo Osma Emil Filla e Vincenc Beneš (1883-1979), indissolubilmente legati alla concezione di cubismo propugnata da Picasso e Braque, è quindi alla radice delle tensioni che portano nel 1912 alle dimissioni di Josef Čapek dal ruolo di direttore di "Umělecký měsíčník" e il suo rientro nel circolo Mánes. Qui Josef resta un anno come redattore di "Volné směry", rivista che si propone di trasformare radicalmente, tentando senza successo di introdurvi anche una sezione letteraria[9]. Dopo la realizzazione, nel 1914, della XVII annata di "Volné směry", Josef Čapek abbandona la redazione della rivista, dove anche Karel ha potuto pubblicare alcuni dei suoi scritti su arte e estetica.
Se guardiamo ai contributi del fratello più giovane, usciti per la maggior parte su "Umělecký měsíčník", "Česká revue", "Přehled" e, appunto, "Volné směry", notiamo infatti che la sua spiccata attenzione per l'arte moderna non si limita al commento di mostre e eventi, ma

[7] Sulle diverse linee di pensiero nella costruzione delle avanguardie ceche dell'epoca, cfr. M. Lamač, J. Padrta, *Osma a Skupina výtvarných umělců. Teorie, kritika, polemika*, Praha, Odeon 1992.
[8] "Ale právě tato různost dává výstavě veselý a sympatický ráz; je to ráz mnoha osobních snah, mnoha hledání, řešení a vynalézání, mnoha experimentů a třeba i omylů. Je příliš zjevno, že toto umění, rozkládající se v takové osobní úlohy a nálezy, není módou; je to aktuální a živý proces, složený z mnoha individuálních činů, které budoucně mohou konvergovati nebo jasně se roztříditi." K. Čapek, *45. výstava spolku výtvarných umělců Mánes v Praze: Moderní umění*, ["Lumír" 1914], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 374.
[9] "E con questo tramonta anche la mia vecchia idea di aggiungere la letteratura alle Směry; […] i vecchi membri del Mánes non fanno altro che politica e non è possibile ricavarne alcuna rivista seria." ["A tím také padá moje stará myšlenka o připojení literatury do Směrů; [...] ti staří mánesáci jsou samá politika a to se nedá žádný vážný časopis dělat."] J. Čapek a S. K. Neumann (settembre 1913), in V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p.57.

comprende anche oculate considerazioni su volumi di estetica e teoria dell'arte apparsi in quel periodo sul mercato ceco. Questi scritti, concentrati negli anni precedenti la Grande Guerra, sono spesso stati presi in esame dagli studiosi insieme a quelli di carattere più letterario, senza che si siano sottolineati i tratti distintivi della riflessione di Karel Čapek sullo sviluppo dell'arte moderna in relazione alla storia evolutiva e alla funzione dell'arte in senso lato. La partecipazione di Karel alle attività della avanguardie artistiche non risulta quindi dall'influenza esercitata su di lui dal fratello maggiore, come traspare non solo dalla sua chiara professione di appartenenza alla "generazione degli artisti figurativi", ma anche dal suo impegno nella critica e nello studio portato avanti in quegli anni.

È tuttavia opportuno riconoscere che, per quanto genuino e indipendente dalla posizione di Josef fosse il suo interesse per l'arte figurativa, Karel non poteva non avvertire una certa distanza da quella che, in una lettera del 1912 indirizzata al poeta Viktor Dyk, definisce la "metà" della coppia "che è pittore" [10]. Nel rivolgersi a Dyk proprio nella speranza di contribuire regolarmente a una rubrica sull'arte su "Lumír", affermato settimanale letterario che pareva garantire una certa imparzialità, soprattutto se confrontato con i tumultuosi ambienti di "Volné směry" e "Umělecký měsíčník", i Čapek si presentano quindi come esperti commentatori di arte, anche se Karel si sente subito in dovere di precisare che solo il fratello maggiore può vantare un'esperienza pratica nel campo della pittura.

Se Josef è dunque in grado di inserirsi nel discorso sull'evoluzione dell'arte moderna proponendo il suo creativo contributo personale, Karel si concentra invece sull'origine e sulla natura del fatto estetico, di cui le tendenze contemporanee costituiscono un esempio particolarmente degno di attenzione. Gli articoli di critica d'arte di Karel Čapek vanno dunque letti anche alla luce dei suoi studi universitari che, come abbiamo già accennato, dopo il viaggio a Parigi prendono un indirizzo nuovo, più orientato sulla filosofia che sulle discipline filologiche. In questi anni di approfondimento degli studi, inoltre, non viene meno quella sistematicità che Václav Vilém Štech aveva osservato nel collega ai tempi del caffè Union e delle passeggiate parigine. Incerto sulla qualità dei suoi esperimenti poetici e ancora lontano dal considerarsi appieno scrittore o tanto meno giornalista, il giovane Čapek vede nella filosofia la sua inclinazione principale:

[10] "Noi, cioè la metà di noi che è pittore, ma scrivo comunque noi, accetteremmo volentieri di scrivere una relazione sulle arti figurative e saremmo molto onorati di potere dimostrare il nostro impegno e la nostra buona volontà in questa direzione proprio su 'Lumír'." ["My, tj. vlastně ta polovička z nás, která je malířem, přesto však píšu my, rádi bychom přijali výtvarný referát a cítili bychom se velice poctěni, kdybychom směli v tomto směru dokázati své úsilí a svou nejlepší vůli právě v Lumíru."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., pp. 65-66. Si tratta della stessa lettera dell'ottobre 1912 con cui i Čapek chiedono a Dyk si pubblicare su "Lumír" *Zářivé hlubiny*. È inoltre opportuno ricordare che l'anno precedente i fratelli Čapek erano già apparsi su questa rivista con la loro commedia *Lásky hra osudná*.

"Ma io in verità non sono un poeta se non per buona volontà e scarsa modestia; sono spinto con forza verso la filosofia da circostanze interiori, soprattutto dalla testardaggine che mi costringe a finire il piatto dopo avere preso un boccone; sono un tale pignolo che per una sorta di impulso interiore sento il bisogno di una piena competenza specialistica. Del resto la mia filosofia sarebbe probabilmente estetica e, se avessi un paio di mesi di tempo, scriverei un libro di estetica che vi mostrerebbe come sono affetto senza speranza di cura da quella 'specializzazione' che per voi è di certo insopportabile. Ma ciononostante riuscirò forse a conservare abbastanza amore e irriverenza nei confronti della letteratura, così da tornare di tanto in tanto a comporre versi sempre esemplari e poco gradevoli come quelli scritti finora."[11]

Queste parole, che risalgono alla fine del 1913, riflettono dunque il percorso intrapreso dal giovane dopo il soggiorno di studio all'estero. Mettendo in secondo piano le materie di ambito più prettamente letterario, Čapek si orienta verso storia dell'arte, filosofia, estetica e sociologia, al fine di appropriarsi degli strumenti necessari a comprendere e valutare i fenomeni artistici che ha incontrato in Francia e che continua a osservare nella Praga delle avanguardie. Anche Karel Scheinpflug conferma le impressioni di Štech nelle sue memorie dedicate al cognato Karel Čapek. Egli sottolinea il procedere metodico del giovane studioso, che si accostava alla letteratura specialistica di aree diverse senza lasciare che fossero solo il caso o la moda del momento a suggerire letture e approfondimenti[12].

[11] "Ale já skutečně nejsem básník než jen z dobré vůle a z neskromnosti; jsem tuze tlačen k filozofii vnitřními okolnostmi, hlavně tvrdošíjností, která mne nutí dožvýkat, co jsem nakousl; jsem takový pedant, že docela z vnitřních pohnutek potřebuji nějaké plné odbornosti. Ostatně má filozofie by byla asi estetika, a kdybych měl jen dva měsíce času, napsal bych o estetice knížku, která by Vám ukázala, že už jsem nevyléčitelně propadl Vám jistě nesnesitelné 'odbornosti'. Ale i přitom snad udržím si tolik lásky a neúcty k literatuře, že se občas zase dopustím veršů stejně exemplárních a nepěkných, jako byly dosavadní." Dalla lettera a Neumann del 19 dicembre 1913, in K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 318.

[12] Cfr. Karel Scheinpflug, *Můj švagr Karel Čapek*, Kruh, Hradec Králové 1991, p. 42. Scheinpflug eccede forse nell'elencare senza opportune distinzioni le numerose materie a cui il cognato si interessa nel corso della vita, citando tra le altre la psichiatria, la fisica e la chimica. Della filosofia parla in termini di "amore" a cui Čapek resta sempre fedele, mentre le arti figurative sono relegate a un interesse "di gioventù". Un'altra delle imprecisioni che, come abbiamo già notato, non mancano nella letteratura di carattere memorialistico legata alla vita dei fratelli Čapek, è l'osservazione che Scheinpflug riporta a proposito della biblioteca personale del cognato, a suo avviso povera di letteratura e molto ricca di saggi e trattati specialistici, presenti in grande quantità anche in lingue diverse dal ceco. In realtà nella biblioteca di Karel Čapek non mancavano affatto né i classici della letteratura ceca e mondiale né le opere contemporanee che egli stesso aveva contribuito a diffondere. Mentre le memorie di Scheinpflug sono state pubblicate postume nel 1991, a quattro anni dalla morte dell'autore, la compilazione di un dettagliato catalogo della biblioteca čapkiana è impresa recente che si deve a B. Vorlíčková, R. Khel, e P. Čechová: *Osobní knihovna Karla Čapka*, Vysoká škola chemicko-technologická, Praha 2011.

Per Čapek, dunque, l'incontro con le tendenze figurative contemporanee avviene parallelamente allo studio, in ambito accademico, dei fenomeni chiave dell'arte occidentale. Ta i corsi frequentati alla Facoltà di Lettere e Filosofia ricordiamo in particolare i seminari tenuti dal docente di storia dell'arte Karel Chytil (1857-1934), che tra il 1912 e il 1915 dedica le proprie lezioni a Tiziano e alla pittura veneziana, all'arte dell'Ottocento, all'arte settecentesca in Boemia, nonché allo stile romanico e al primo gotico in ambito praghese.[13] Osserviamo inoltre che l'attenzione al fenomeno artistico come fatto sociale apre nuove prospettive di studio al giovane, che inserisce nel proprio *curriculum* anche materie come "Sviluppo del pensiero sociale" e "Morale e sociologia", mentre alla riflessione estetica si affianca l'interesse per i meccanismi psicologici legati alla percezione e all'esperienza sensibile ("Psicologia del sentimento", "Fondamenti di psicologia", "Disciplina della memoria e della concentrazione").

Alla luce di queste puntualizzazioni possiamo dunque leggere gli interventi critici con cui Karel Čapek si fa conoscere in questi anni, firmando da solo i propri articoli e scegliendo talvolta di commentare su riviste diverse gli stessi eventi recensiti indipendentemente anche da Josef. Vedremo come in questi anni caratterizzati dalla ricerca di un nuovo stile per una nuova arte, la capacità di Karel Čapek di applicare nei suoi articoli alcune intuizioni provenienti dal campo di studi dell'estetica si manifesti in modo graduale. Il suo primo intervento più corposo, apparso su "Umělecký měsíčník" all'inizio del 1912 è intitolato *Literární poznámky o lidskosti* ("Note letterarie sull'umanità"); incentrato sulla letteratura, è un chiaro esempio di riflessione non ancora matura, che poggia su basi non ben definite e fornisce un'immagine dell'arte un po'ingenua, fondata sulla promessa di una catarsi finale che si manifesta tramite la corrispondenza tra oggetto e soggetto:

"Ogni creazione artistica pretende poi da me, fruitore dell'arte, che con essa mi fonda e vi immetta il mio io, affinché mi identifichi con essa interiormente. Se mi identifico quindi con questa entità libera e grande, mi svincolo innanzitutto e mi redimo dai miei condizionamenti, legami e affanni."[14]

L'opera si definisce pertanto rispetto all'"umanità" che contiene e comunica, dove il termine ceco *lidskost*, in maniera del tutto analoga alla *humanitas* latina, indica per Čapek la misura

[13] Cfr. M. Halík, *Karel Čapek. Život a dílo v datech*, cit., pp. 24-28.

[14] "Veškeren tvor umění pak žádá na mně, požívateli umění, abych s ním splynul a vložil se do něj svým já, abych se s ním vnitřně ztotožnil. Když tedy se ztotožňuji s tímto svobodným a velikým, oprosťuji se především a vykupuji se ze své osobní podmíněnosti, vztažnosti a tísně." K. Čapek, *Literární poznámky o lidskosti*, ["Umělecký měsíčník" 1912], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 179.

generale, sovrapersonale, “assoluta”, che ha origine nell’intimo di ciascun individuo e a cui l’arte deve aderire. Per il momento, quindi, Čapek ancora non approccia il problema dell’oggettività nell’apprezzamento dell’opera d’arte, risolvendo l’esperienza estetica in una generica “uscita di sé”, in un espandersi dell’io che permette alle individualità di “fraternizzare” e “unirsi in tutt’uno”, riconoscendo quell’“integrale qualità umana” che l’arte ha saputo riportare in superficie.

Nel trattare poi di realismo, romanticismo e classicismo, Čapek si inserisce da subito nella riflessione sull’arte come processo evolutivo, mostrandosi fautore di una linea progressista che non vuole essere pura opposizione o anarchica negazione dello stato attuale, ma tappa costitutiva dello sviluppo artistico. L’adesione al reale, e all’“umano”, è incentrata, come ha notato Oldřich Králík nel suo saggio dedicato a Čapek “critico e teorico dell’arte”[15], sul momento presente, in cui il singolo, ma anche la nazione, ha piena coscienza di sé e controllo delle proprie azioni. Concentrarsi sull’istante della vita e della storia di cui si fa realmente esperienza permette dunque di guardare all’arte del passato senza nostalgie e di scrutare il futuro senza aspettative utopiche, irrealizzabili. Una simile visione, unita alla difesa delle diverse espressioni assunte dall’arte moderna, si fa via via più chiara negli scritti čapkiani degli anni Dieci che osserveremo qui di seguito. Si vedrà che, progressivamente, l’autore giungerà a toni più pacati nell’esposizione e a un maggiore equilibrio nelle prese di posizione, per quanto non si spenga mai la sua avversione nei confronti delle rigide norme della tradizione o dei modelli del passato, facciano essi capo a classicismo, naturalismo o simbolismo.

A poche settimane di distanza da *Literární poznámky o lidskosti*, nella sua *Úvaha korektivní* (Considerazione correttiva)[16], Karel Čapek torna a scrivere di arte moderna per scongiurare il pericolo di una cristallizzazione delle nuove scoperte, ovvero di una teorizzazione delle ultime tendenze che rischia di diventare un ostacolo al naturale progresso dell’arte. Attenersi all’analisi dei singoli elementi concreti e “lasciare la teoria ai posteri” non significa per Čapek sostenere una visione limitata della fruizione dell’arte, ma serve a incoraggiare un metodo conoscitivo che, opponendosi alle speculazioni astratte, sfrutti il “senso concreto” o “sentimento pratico naturale” dell’osservatore. Solo a partire da questo atto percettivo, riferito a ciò che è “semplice, positivo e soprattutto giusto”, sarà possibile spostare la

[15] In O. Králík, *První řada v díle Karla Čapka*, Profil, Ostrava 1972. Il saggio citato, *Kritik a teoretik umění*, composto nel 1950, tratta insieme gli aspetti di critica artistica e letteraria, nonché gli impulsi filosofici nei contributi čapkiani, senza però riportare specifici riferimenti al suo percorso accademico.

[16] K. Čapek, *Úvaha korektivní*, [“Umělecký měsíčník” 1912] in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 185.

riflessione sul piano teorico e spingere infine lo sguardo al di là dei punti fissi delle scoperte, verso un movimento "che non è lineare, ma elastico, multidimensionale, ampio".

Insieme a una crescente tensione verso la comprensione dell'opera come fatto oggettivo, per il momento non ancora esplicitata, affiora negli scritti successivi alla parentesi parigina l'urgenza di indagare anche la dimensione sociale dell'arte, il rapporto tra opera e pubblico, il passaggio dall'analisi critica di un singolo evento alla riflessione sulla storia della cultura nazionale e globale. Da un lato si ha quindi l'esame della prassi artistica, che Miloš Pohorský mette in relazione con l'interesse di Čapek per ogni processo descrivibile e riproducibile di elaborazione della materia[17], dall'altro si osserva lo svolgersi di una prassi sociale che dialoga con l'arte moderna, la accoglie o, più spesso, la osteggia.

L'esempio dell'arte francese è in questo senso un caso lampante della realizzazione di tali processi, che mette in evidenza le dinamiche di affermazione, evoluzione e superamento delle differenti espressioni artistiche. È quindi ispirandosi all'arte francese e al suo incontro con la realtà ceca che Karel Čapek si esercita a congiungere studio teorico e attività critica, libero di esprimere le proprie opinioni e di risponderne personalmente. Non ancora vincolato dalle esigenze del giornalismo professionale, come quella di stabilire un rapporto continuativo e di fiducia con i lettori e di aderire alla particolare prospettiva politica e sociale della testata, in questa fase Čapek sceglie di commentare ciò che attira la sua attenzione, formulando giudizi via via più articolati, che si differenziano dalle brevi e schematiche recensioni del periodo preparigino per la maggiore profondità di analisi.

Per illustrare invece l'evoluzione del suo pensiero critico dal punto di vista più prettamente contenutistico, notiamo il distacco che Čapek esprime, rispetto agli interventi precedenti il viaggio in Francia, nei confronti della linea dei "mistici e visionari". Costoro lo avevano affascinato soprattutto in qualità di lettore, quando si era soffermato per esempio su *Le diaboliche* di Jules Barbey d'Aurevilly. La recensione della mostra del 1912 di Sursum[18], gruppo di pittori cechi simbolisti fondato appena l'anno prima, segna il ritorno di Karel Čapek all'attività di commentatore di esposizioni d'arte contemporanea. L'articolo si apre con un distinguo tra la vera arte religiosa e la corrente portata avanti dal gruppo, più vicina all'esoterismo, carica di aspetti magici e satanici e soprattutto segno di una "oscura religiosità" che non si sa tradurre in una valida ispirazione artistica. Čapek, che in quello

[17] Cfr. M.Pohorský *Prvních deset kritických let Karla Čapka*, *ivi*, pp. 631-652. L'attenzione di Karel Čapek al processo creativo e alle sue fasi si esprimerà in seguito nella serie "*Jak se co dělá …*", ovvero "Come si fa …", scritta tra il 1925 e il 1938 per illustrare in modo coinvolgente e scherzoso la produzione di un film, di una *pièce* teatrale e dei giornali. K. Čapek, *Marsyas. Jak se co dělá, Spisy Karla Čapka* XIII, a cura di M. Chlíbcová e Z. Pešat, Československý spisovatel, Praha 1984.

[18] K. Čapek, *2. výstava uměleckého sdružení Sursum*, ["Česká revue" 1912] in Id., *O umění a kultuře I,* cit., pp. 219-220.

stesso semestre seguiva, tra gli altri, il corso di filosofia della religione del prof. František Krejčí (1858-1934), vede nella "fede creativa" una capacità di proporre forme chiare e semplici, così come nella "vera mistica" un trascinante desiderio di bellezza derivato dallo "sciogliersi dei dogmi in sentimento". Nelle proposte di Sursum, al contrario, si avverte a suo avviso una forza negativa, un irrefrenabile scatenarsi della fantasia in forme incontrollate, volte a sovvertire valori e motivi religiosi ma incapaci di suscitare sensazioni di piacere. Per Čapek, dunque, questo si traduce in un procedimento di carattere intellettuale che non riesce a "estetizzare la religione". Con il suo giudizio su questa esposizione di simbolismo ceco il giovane autore dimostra quindi di distanziarsi da esso non solo perché ne percepisce ormai la scarsa potenzialità innovativa, ma anche perché ne individua la debolezza nella realizzazione pratica, ovvero la scarsa efficacia di un metodo creativo che inevitabilmente intacca il valore estetico delle opere.

Verso la fine del 1912, ancora una volta su "Česká revue", Čapek torna a occuparsi di arte moderna per introdurre il tema fondamentale del rapporto con l'opinione pubblica, che non sembra in grado di comprendere l'essenza delle nuove proposte avanzate, fra gli altri, dalla Skupina výtvarných umělců[19]. Alla seconda mostra del gruppo, tenutasi alla Casa municipale di Praga, critici e visitatori reagiscono infatti manifestando il proprio disappunto e dimostrando, secondo Čapek, una tendenza conservatrice quasi inconsapevole, o comunque non apertamente dichiarata. Additando ogni innovazione come un elemento disturbatore dello *status quo*, il pubblico giudica la realtà quotidiana esercitando il cosiddetto "bon sens", a cui non resta dunque che opporre gli "istinti vitali" che solo le opere d'arte sanno risvegliare. Il sentimento di "novità, tensione e bizzarria" è dunque la strada indicata dall'autore per una comprensione dell'arte moderna che possa superare il pregiudizio di chi, sicuro nella propria concezione di arte affermata, trova scomodo ogni capovolgimento.

Nel considerare la problematica della relazione tra arte e pubblico, così centrale nella critica čapkiana anche negli anni successivi, è inoltre opportuno ricordare come essa abbia sempre attirato l'attenzione della critica, compresa quella di stampo marxista, la quale ha a volte tentato, con poco convincimento, di leggere nelle righe di Čapek una denuncia dell'incolmabile distanza tra classi sociali.[20] La riflessione čapkiana non mira infatti a

[19] K. Čapek, *2. výstava Skupiny výtvarných umělců v obecním domě*, ["Česká revue" 1912], *ivi*, pp. 220-224.

[20] Tale visione distorta è facilmente rintracciabile nei commenti di František Buriánek: "Dalle relazioni di Čapek su arte figurativa e soprattutto sul teatro non è difficile dedurre che nell'esaminare il conflitto tra pubblico e arte moderna egli abbia avvertito l'identità di classe del pubblico." ["Z Čapkových výtvarných ale hlavně divadelních referátů není obtížné vysoudit, že ve zjišťovaném konfliktu mezi obecenstvem a moderním uměním Čapek vycítil třídní charakter tohoto obecenstva."] F. Buriánek, *Karel Čapek*, Československý spisovatel, Praha 1988, p. 68. Non è questa in realtà la lettura che Čapek propone della società, come lo stesso Buriánek è costretto ad ammettere: "Qui si manifesta però l'incapacità di Karel Čapek di comprendere la realtà

un'interpretazione sociologica o politica del fenomeno artistico e, anche quando si sofferma sul rapporto tra l'arte e la collettività, non dimentica di considerare in primo luogo l'esperienza estetica del singolo soggetto. "Ascolto", "comprensione dell'espressione interiore", "senso naturale": sono queste le parole su cui Čapek fa leva nel commentare la seconda esposizione della Skupina, mentre termini quali "valori perfetti e oggettivi" e "qualità oggettive e normative" denotano un'accezione piuttosto negativa, sintomo di un "orgoglio intellettuale" che si sostituisce alla naturale ricerca di forme espressive, all'"ethos primario" di ogni nuovo tentativo artistico.

Nel passare poi in rassegna i singoli artisti che espongono alla mostra, Čapek esprime chiaramente il suo parere circa la legittimità delle diverse interpretazioni personali, rifiutandosi di vincolare lo sviluppo dell'arte a un'unica "verità", ma riferendolo piuttosto alla fervida immaginazione degli artisti, al loro "infinito desiderio" di sperimentazione. Ciò risalta particolarmente nel caso dei pittori espressionisti cechi, le cui opere Čapek giudica più positivamente rispetto a quelle degli ospiti tedeschi, e soprattutto in quello dei giovani architetti Pavel Janák (1881-1956), Josef Gočár (1880-1945), Josef Chochol (1880-1956) e Vlastisalv Hofman. Nella produzione contemporanea ceca l'autore individua infatti una quasi totale indipendenza non solo dalle tendenze viennesi di vecchia data, ma anche dagli orientamenti di provenienza francese. Questa capacità di affrancarsi dai modelli europei più in voga fa della giovane architettura ceca un esempio di notevole originalità di cui Čapek si accorge presto e che continuerà, come vedremo, a sottolineare nei suoi scritti, senza mai cadere però in una sterile affermazione del carattere nazionale dell'arte.

Quello stesso anno, nel suo contributo per i sessant'anni del grande pittore Mikoláš Aleš[21], Čapek tocca infatti quello che diventerà uno dei punti principali della sua riflessione, dichiarando quantomeno "bizzarro" il desiderio dei nazionalisti di perseguire una creazione artistica "domestica e del tutto intima", segnata da un "particolarismo etnico" che male si coniuga con la partecipazione spontanea e necessaria dell'arte ceca allo sviluppo dell'arte europea. Per questo l'opera di Aleš, così legata al patrimonio ceco e al tempo stesso spontanea, scevra da propositi di stampo sciovinista, risulta essere la naturale e piacevole espressione dello "spirito creativo anonimo" che si trova alla base di ogni manifestazione dell'arte nazionale.

---

del tempo come esistenza concreta della subordinazione tra classi sociali." ["Přitom se projevila nedostačující schopnost Karla Čapka chápat dobovou skutečnost v její třídně společenské konkrétnosti a podmíněnosti"]. *Ivi*, p. 65.

[21]K. Čapek, *Mikoláš Aleš...*, ["Česká revue" 1912], in Id., *O umění a kultuře I*., cit., pp. 231-232.

Con questi interventi Čapek mostra dunque di avere spostato la sua attenzione, in confronto agli anni 1908-1910, a problematiche più complesse rispetto a una singola corrente o manifestazione artistica, volgendo lo sguardo verso questioni come la ricezione dell'arte moderna e la tensione tra carattere nazionale e internazionale della cultura. La sua valutazione è inoltre indirizzata non solo alle ultime tendenze, ma alle dinamiche generali della storia dell'arte, a ciò che ne determina le fasi di sviluppo e di stagnazione. Ciò risulta evidente per esempio dal commento alla mostra di Václav Radimský (1867-1946), pittore di ispirazione impressionista che Čapek relega tra gli epigoni di Monet, rimarcando l'assenza di un tocco personale nella produzione dell'artista ceco. Tale mancanza di slancio individuale, elemento fondante dell'arte in trasformazione, è avvertita come un difetto grave da Čapek, che ricorda tra l'altro come anche "gli impressionisti francesi non si sono affermati come scuola, bensì, piuttosto, come una serie di personalità creative."[22]

La riflessione čapkiana su fenomeni quali l'importazione di idee e influssi esteri, la difesa del carattere nazionale dell'arte e il pericolo insito nell'imitazione pedissequa dei grandi maestri muove dunque a partire dagli indirizzi artistici contemporanei per estendersi anche agli esempi che sono ormai entrati a pieno titolo nella storia dell'arte, per quanto recente, primi fra tutti l'impressionismo e il contributo di personalità straordinarie come Cézanne. Presa coscienza della centralità di questi punti anche nel dibattito ceco sull'arte moderna, entrambi i fratelli Čapek avvertono dunque l'urgenza di intervenire nell'ambito della critica, colpevole di diffondere idee distorte dei fenomeni artistici contemporanei e di non sapere orientare il pubblico. Ne è testimone, per esempio, la lettera dell'ottobre 1913 in cui Josef Čapek rivolge a Neumann parole di ringraziamento per un suo recente contributo a "Volné směry":

"In Boemia, per influsso di idee cattive, nella critica ha messo radici una quantità di insensatezze sull'arte, gli artisti ecc., errori che proprio nelle nostre sfere ceche hanno causato del male e fatto sì che la gente non sappia più guardare all'arte in modo diretto e corretto. Sono contento di avere ricevuto da voi un simile articolo; ci farà bene. Soprattutto perché tutta l'arte (anche quella a cui la gente non si sa ancora abituare) vi è presentata in modo semplice e naturale, a portata d'uomo, lontana dagli altari di cartapesta e indorati, eretti dalla critica degli esteti."[23]

[22] "Francouzští impresionisté nepronikli jako škola, nýbrž spíše jako řada tvořivých osobností." K. Čapek, *Výstava Václava Radimského*, ["Česká revue" 1912], *ivi*, p. 229.

[23] "V Čechách se pod vlivem špatných nápadů v kritice zakořenilo tolik nesmyslů o umění, umělcích atd., omyly, které právě v našich českých poměrech napáchaly mnoho zla a způsobily, že se lidé už ani nedovedou

Nel caso di Karel Čapek si manifesta inoltre il bisogno di esprimersi sui contributi teorici di estetica che appaiono sul mercato ceco, non tanto per suggerire di prenderli ad esempio, quanto per incentivare la riflessione più profonda sul fatto artistico e sull'evoluzione delle tendenze. L'obiettivo principale dell'autore resta infatti quello di contrastare la concezione di arte "comoda" e statica che gli ambienti più conservatori continuano a propugnare.

Nel 1913, mentre Karel Čapek inizia a recensire più frequentemente opere di teoria ed estetica, i suoi studi in questo campo trovano una prima espressione autonoma in un elaborato dal titolo *Směry v nejnovější estetice* (Gli orientamenti dell'estetica più recente), che fornisce una mappa del pensiero estetico seguendo la linea kantiana dall'idealismo romantico fino ad arrivare al contemporaneo relativismo psicologico, con il quale il giovane studioso si mostra da subito in aperto contrasto. Più compatibile con l'opinione dell'autore, che pure è ancora in via di definizione, appare invece la prospettiva del francese Charles Lalo, per il quale l'estetica si traduce innanzitutto in una teoria della critica il cui compito è proprio quello di avvicinare giudizio delle opere, storia dell'arte e riflessione filosofica[24].

Gli stessi nomi e spunti che compaiono in questo primo esercizio accademico ritornano poi nella recensione di *O kráse* (Sulla bellezza), volumetto di impostazione positivista senza grandi pretese firmato dall'insegnante di liceo Josef Novák, e nella relazione sulla nuova traduzione ceca della *Filosofia dell'arte* di Hippolyte Taine[25]. Qui, sulle pagine di "Přehled", Čapek dichiara apertamente che nessuno dei successori di Taine, da Hennequin allo stesso Lalo, ha saputo raggiungere l'originalità del grande teorico del naturalismo. Pur prendendo le distanze dal determinismo sostenuto da Taine e dal suo atteggiamento rigido, definito quasi dogmatico, Čapek riconosce la portata storica dell'idea secondo cui l'arte nasce da un rapporto di interdipendenza con la realtà naturale, l'assetto sociale e la sensibilità morale della collettività. Affascinato da questa connessione tra arte, scienza, religione, vita pratica e comunitaria, Čapek si distacca dalla visione del filosofo francese nel momento in cui essa converge verso una sistematizzazione di matrice scientista, qualificando l'arte come il

---

na umění přímo a správně podívat. Jsem moc rád, ze mám od Vás takový článek; ten udělá u nás dobře. Už hlavně proto, že všechno umění (i to, kterému lidi ještě nemohou zvyknout) je tu položeno do prostého a přirozeného lidského dosahu a daleko od lepenkových a vyzlacených oltářů, které nastavěla estétská kritika." K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 310.

[24] L'interesse di Karel Čapek per il filosofo francese Charles Lalo (1877-1953) si manterrà vivo negli anni: nel 1925 proporrà la sua *Introduzione all'estetica* per una nuova serie di volumi di divulgazione scientifica (cfr. a questo proposito la corrispondenza con Otakar Štorch-Marien, fondatore della casa editirce Aventinum, in K. Čapek, *Korespondence II*, cit., pp. 307-308), mentre il titolo di Lalo *Krása a láska* (Bellezza e amore), edito nel 1926, compare nella biblioteca personale dello scrittore.

[25] K. Čapek, *Hippolyte Taine: Filozofie umění*, ["Přehled" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 279-283.

prodotto di una selezione, di un interagire tra fattori come la razza, l'ambiente e il momento storico.

Nel recensire invece il volume *Scritti sull'arte figurativa* del tedesco Konrad Fiedler[26], Čapek torna a considerare il ruolo della speculazione teorica in un momento in cui, proprio a partire dalla Francia, si accusa l'arte moderna di eccessiva astrazione o intellettualismo. In questo contesto, in cui la critica spesso reagisce facendosi protettirce della naturale creatività e della libera volontà dell'artista, Čapek opera un'attenta distinzione tra le teorie di aspirazione normativa, certamente nocive per lo sviluppo indipendente dell'arte, e il legittimo bisogno di rispondere a domande teoriche sull'essenza, l'origine e il senso del fenomeno artistico. Se è vero che "nel suo campo l'artista è l'opposto del teorico", la meditazione filosofica sull'arte è giustificata dall'impulso dell'intelletto a indagare con rigore anche questa sfera dell'esperienza umana. Solo dopo avere chiarito la ragione d'essere di una riflessione teorica di questo genere, Čapek sente di potere esprimere un giudizio non solo sulla visione di Fiedler, ma in generale sulla linea filosofica tedesca, giudicata in generale come troppo metafisica, troppo incentrata sull'essenza necessaria, ideale, eterna della creazione artistica. Senza lasciare spazio a equivoci, l'autore si dichiara consapevole del fatto che l'arte non realizza mai, in nessuna epoca, la metafisica che il pensiero teorico propone; al tempo stesso Čapek non manca di sottolineare che proprio a partire da tale riflessione si può riconoscere quella "fede" o convinzione che ogni artista mette in pratica sulla base della propria sensibilità individuale[27].

Per il momento, durante quelli che sono ancora mesi di formazione, non è rintracciabile negli interventi di Karel Čapek una proposta personale, per esempio un'alternativa alla linea filosofica tedesca nell'accostarsi all'arte dal punto di vista teorico, ma appare comunque evidente che, rispetto alle recensioni precedenti il viaggio a Parigi, le sue considerazioni su singoli eventi, mostre e pubblicazioni si integrano ora con un'analisi più profonda dei fenomeni culturali e sociali. Uno dei problemi che risalta maggiormente nelle recensioni di questi anni è, come si è già accennato, il difficile rapporto tra pubblico, critica e arte moderna. Considerate oscure e incomprensibili dai frequentatori delle esposizioni, le opere

[26] K. Fiedler, *Schriften über Kunst*, S. Hirzel, Leipzig 1896. Čapek scrive in occasione della riedizione del 1913, stampata a Monaco di Baviera da R. Piper. K. Čapek, *Teorie umění*, ["Volné směry" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 244-249.

[27] Nel commentare questo stesso articolo Králík si sbilancia a sostenere una visione čapkiana dell'arte completamene fondata sull'elemento illogico, soggettivo e intimo. Poiché Karel Čapek nel 1913 non è ancora approdato a una teoria sul metodo obiettivo nella filosofia estetica, non sembra tuttavia possibile individuare in queste pagine una sua concezione definitiva dell'arte. Cfr. O. Králík, *První řada v díle Karla Čapka*, cit., pp. 20-21.

contemporanee sono sottoposte a banalizzazioni e interpretazioni scorrette sia da parte della critica, sia della stampa:

"La mancanza di un orientamento tra queste correnti ha causato tra noi una confusione senza precedenti, operata dal giornalismo, che dichiara tutta quest'arte un bluff, e dalla critica avversa, che, sospettosa, attribuisce all'arte moderna un certo esoterismo; proprio negli ultimi giorni si leggeva che il cubismo e gli altri 'ismi' non sono altro che una baraonda in contrasto con la grande arte di Picasso: come se l'arte moderna fosse una forma di rivelazione che non è per tutti, o una realtà mistica che le semplici e prevenute intelligenze dei cubisti e degli altri 'isti' sanno soltanto distorcere e contraffare."[28]

Nell'articolo *Současnící moderního umění* (Contemporanei dell'arte moderna, 1913)[29]Čapek esamina ancora più a fondo la situazione, individuando in maniera schematica alcune tipologie di persone che si sono rese responsabili dell'incomprensione dell'arte moderna. Abbiamo quindi coloro che si esprimono sull'arte pur non avendo nulla a che vedere con essa, gli amanti e difensori della tradizione o dell'impressionismo, gli eclettici e infine gli indifferenti, i quali sarebbero in realtà innocui, se non si facessero poi fautori di un'arte comoda, non coinvolgente e innovativa e quindi, per sua stessa definizione, non moderna. La spinta a contrastare la pigrizia e la forza d'attrito delle convenzioni deve dunque partire dagli stessi artisti e critici, anche al di fuori della ristretta cerchia di pittori e scultori.
Ancora una volta Čapek porta ad esempio del fruttuoso dialogo tra le arti il sostegno che letterati e poeti di Francia come Laforgue, Zola, Huysmans e i fratelli Goncourt seppero fornire alla nascente proposta impressionista. Abbiamo già notato che, nel prendere in esame i meccanismi di ricezione e progresso dell'arte, Čapek si ricollega spesso alla storia della cultura francese, senza restare per forza ancorato agli sviluppi più recenti, ma vagliando anche altri momenti chiave del suo sviluppo. Anello di congiunzione tra visione materialistica della realtà e emancipazione dall'imitazione della natura, l'impressionismo non deve essere considerato come un punto di arrivo, come alcuni degli oppositori delle

[28] "Nedostatečná orientace v těchto proudech zavinila mnoho bezpříkladného zmatku, jejž u nás dovršuje žurnalistika, prohlašující všechno toto umění za bluf, a neblahá kritika, která podezřele podstrkuje modernímu umění nějaký esoterismus; tak právě v posledních dnech jsme četli, že prý kubismus a jiné -ismy jsou jen humbugem proti velkému umění Picassovu: jako by moderní umění bylo nějakým zjevením, jež není pro všechny, nebo mystickou pravdou, kterou jednoduché a zaujaté inteligence kubistů a ostatních -istů jen zkrucují a falšují." K. Čapek, *43. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes*, ["Česká revue" 1913] in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 298.
[29] K. Čapek, *Současnící moderního umění*, ["Volné směry" 1913], *ivi*, p. 323.

nuove correnti sembrano sostenere, ma come tappa necessaria per la comprensione dell'arte moderna[30].

Sempre diffidente nei confronti di scuole, categorie ed etichette, a partire dai famosi "ismi"[31], l'anno seguente Čapek constaterà anche la fine dell'impressionismo ceco, rimarcando che l'esistenza di questa "irrefrenabile linea calante che va dagli iniziatori, o 'rivoluzionari', agli allievi moderati, conservatori, in una parola alla 'scuola' è una nozione estremamente importante per la filosofia dell'arte nel complesso"[32], una nozione che è necessario assimilare per comprendere ciò che minaccia ora le tendenze pittoriche più recenti.

Se per Karel Čapek l'abbondare di artisti epigoni e opere ripetitive testimonia la fine dell'impressionismo ceco, nell'ambito del cubismo, "soprannome" di una tendenza che sembra comprendere ormai proposte tra loro molto diverse, l'autore ha invece la percezione di sperimentare anni di estrema vivacità e dinamismo. Difensore delle interpretazioni individuali dell'arte moderna, Čapek riferisce anche della terza esposizione della Skupina, dove sono in mostra, oltre alle opere di Picasso, Braque e Derain, anche i lavori dello spagnolo Juan Gris e dell'italiano Ardengo Soffici. Insieme a queste diverse letture del cubismo, la mostra propone ai visitatori esempi di scultura primitiva e arte tessile, pezzi di arte antica e immagini su vetro della tradizione popolare bavarese. Per quanto poco omogenea, l'iniziativa ha dunque il pregio di offrire al pubblico la possibilità di osservare l'autonomia dei diversi tipi di arte esposta, andando a contrastare la diffusa quanto erronea idea che arte moderna, arte primitiva, popolare ed esotica possano essere collocate sulla stessa linea. Nella sua relazione sull'evento, pertanto, Karel Čapek si esprime chiaramente su

[30] "L'arte moderna non è reazione allo spirito religioso, ma allo spirito naturalista, che si è creato nell'arte come amalgama di tradizioni intorbidite; già l'impressionismo aveva sostituito l'imitazione della natura con l'immaterialità e il movimento della luce, l'arte moderna porta poi a compimento questa liberazione dalla natura che è in generale il vero e sociale senso dell'arte." ["Moderní umění není reakcí proti duchu nenáboženskému, nýbrž proti duchu naturalistickému, který se v umění vytvořil jako slitek zkalených tradicí; už impresionism dosadil namísto imitace přírody nehmotnost a pohyb světla, současné umění pak dovršuje toto osvobození od přírody, které jest pravým a sociálním smyslem umění vůbec."] K. Čapek, *Krik po náboženství*, ["Volné směry" 1913], *ivi*, pp. 329-330.

[31] Una voce intitolata *Ismus* (Ismo) rientrerà anche in *Kritika slov* (Critica delle parole), raccolta di brevi articoli usciti tra il 1918 e il 1920, in cui Čapek analizza con umorismo il significato di alcuni termini di grande attualità nella vita culturale e sociale della neonata repubblica cecoslovacca. Più propriamente, gli articoli di questo genere si definiscono con il termine ceco *sloupek* (ovvero "colonna", così come per l'inglese *column*), che indica solitamente la rubrica a margine dell'articolo principale ed è quindi assimilabile al corsivo della tradizione italiana. Per il giornalismo ceco il fondatore di questa forma nata all'inizio del Novecento è Karel Poláček (1892-1944), autore ebreo noto per il suo umorismo, elemento che lo *sloupek* sfrutta appunto per approcciare in maniera divertente, accattivante e concisa, un tema di attualità. Si tratta di un genere breve, di cui il *fejeton* (dal francese *feuilleton*) è la versione non solo più lunga, ma spesso anche più puntuale nell'analisi e più approfondita nella risposta all'articolo principale. Per quanto non perfettamente sovrapponibile alla forma dell'editoriale italiano, vi si può certamente accostare; non ha invece alcuna relazione con il significato che *feuilleton* ha assunto nel nostro paese, indicando il genere dei romanzi d'appendice.

[32] "Tato nezadržitelně klesající linie od iniciátorů čili 'revolucionářů' k umírněným žákům, uchovávačům, slovem ke 'škole', je předůležitým poznatkem pro filozofii umění vůbec." K. Čapek, *46. výstava členská spolku výtvarných umělců Mánes*, ["Lumír" 1914], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 397-398.

quello che sarà, per lui come per il fratello Josef, un elemento fondamentale della riflessione sull'arte. In primo luogo Čapek distingue tra arti realmente primitive, provenienti dal Pacifico, dall'Australia, dall'Africa e dal Brasile, e arti di area persiano-indiana o tibetano-cinese, distanti dal vero primitivismo tanto quanto le culture occidentali. Ancora più di questa precisazione di carattere geografico colpisce una seconda puntualizzazione che dimostra l'abilità del giovane nel mettere in relazione i singoli fenomeni con il loro contesto storico ed evolutivo:

"Un simile abbaglio per il profano è l'opinione secondo cui la produzione popolare di immagini è primitiva; si parla fin troppo di immediatezza e spontaneità dell'artista popolare e si dimentica che, al contrario, l'artista popolare è in tutto e per tutto un tradizionalista che crea ben poco di nuovo e originale. L'arte popolare è naïf, non primitiva; sgorga sempre dal terreno delle culture più antiche, sotto il controllo della tenace legge naturale di ripetizione e imitazione; essa non è un ramo o gruppo artistico indipendente, ma una trasformazione dell'arte, che con relativa costanza si esplica nel senso dell'ingenuità, della stilizzazione decorativa e del lusso esteriore."[33]

Čapek prosegue operando una seconda distinzione a livello di motivazione dell'atto creativo: ciò che ha ispirato i pittori moderni è la semplicità elementare delle forme, il ritorno all'origine nell'uso dello spazio, la messa a nudo della costruzione degli elementi al di là della loro "superficie impressionista"; dal punto di vista psicologico e in fatto di gusto, invece, l'arte primitiva resta lontana dalla modernità europea tanto quanto lo era nei confronti dell'antichità.

L'attaccamento alla terra e all'arte popolare porta poi con sé il pericolo di frenare lo sviluppo dell'arte ceca nella sua dimensione internazionale, nel nome di una supposta purezza e indipendenza dall'influsso straniero. Su questa tematica Čapek si esprime nel 1913 in *Otázka národního umění* (La questione dell'arte nazionale) e *Tradice a vývoj* (Tradizione e sviluppo), in cui lamenta ancora un certo ritardo della cultura ceca a inserirsi armonicamente nei processi evolutivi dell'arte europea. La principale causa di ciò risiede secondo Čapek nella sproporzionata devozione per la mitologia e la storia nazionale, affiancata alla

[33] "Stejně laickým klamem je domnění, že lidové obrázkářství je primitivní; příliš mnoho se mluví o bezprostřednosti a spontánnosti lidového umělce a zapomíná se, že naopak lidový umělec je naskrze tradicionalistou, jenž tvoří málo nového a původního. Lidové umění je naivní, nikoliv primitivní; vyrůstá vždy z půdy starších kultur, ovládáno houževnatým přírodním zákonem opakování a napodobení; není samostatnou branší nebo skupinou umění, nýbrž modifikací umění, které se děje v jistém poměrně stálém smyslu naivnosti, dekorativní stylizace a zevního luxu." K. Čapek, *3. výstava Skupiny výtvarných umělců*, ["Česká revue" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 315-316.

concezione superficiale dell'arte popolare descritta in precedenza. Il giovane autore auspica dunque una comprensione dell'arte nazionale nella sua interezza: la vera tradizione si realizza a suo avviso nel proseguire senza sosta nell'elaborazione creativa di ogni spunto, perché l'arte "non può tornare a un qualche carattere artistico nazionale, poiché essa stessa lo crea con i suoi sforzi e le sue conquiste; l'arte non è un prodotto, ma il continuo produttore della cultura estetica nazionale."[34]

Ciò non significa che Karel Čapek non sappia riconoscere le specificità nazionali che ogni artista porta con sé, come emerge dal già citato contributo dedicato ad Aleš e dalle sue considerazioni sul futurismo italiano. La mostra di pittura organizzata quello stesso anno a Praga, che vede la partecipazione di Luigi Russolo, Gino Severini e Carlo Carrà, porta Čapek alla conclusione che, a differenza di altre correnti di provenienza francese, il futurismo rimane molto distante dalla sensibilità artistica, e a suo dire anche morale, del popolo ceco, rimanendo più ancorato alla realtà italiana da cui è sorto:

"Il radicalismo esteriore o quasi parossismo di questo movimento va spiegato in base al carattere dell'ambiente italiano, verso la cui arte impaludata il futurismo è una reazione spontaneamente violenta e chiassosa. […] Ricordiamo che la sua area propria è l'Italia, dove la spacconeria futurista è un sano atto demagogico, come afferma per esempio il filosofo Prezzolini sulla rivista Die Tat."[35]

Sarebbe pertanto un errore reagire a proposte pittoriche come queste con espressioni di sdegno o derisione, che denoterebbero solo un'incomprensione dell'arte moderna in generale, costituita da un intreccio di componenti diverse di cui ancora non è prevedibile il ruolo nello sviluppo futuro del fenomeno.

Questo concetto di continua trasformazione dell'arte è centrale anche nella riflessione teorica che Čapek porta avanti in ambito accademico. Nel 1914 elabora infatti un secondo scritto dal titolo *Poměr estetiky a dějin umění* (Il rapporto tra estetica e storia dell'arte), incentrato appunto sulla problematica dei campi di indagine delle due discipline. Čapek sottolinea qui la compartecipazione di metodo storico e metodo estetico nell'esaminare l'evoluzione del

[34] "Tak také umění nemůže se vraceti k nějaké národní umělecké povaze, neboť samo ji stvořuje ze svých úsilí a zisků; umění není výplodem, nýbrž stálým ploditelem národní estetické kultury." K. Čapek, *Tradice a vývoj*, ["Volné směry" 1913], *ivi*, pp. 343-345.

[35] "Zevní radikalism či skoro paroxysm tohoto hnutí je nutno vyložiti charakterem italského prostředí, vůči jehož zbahnělému umění je futurism reakcí přirozeně násilnou a křiklavou. […] Pamatujme, že jeho vlastní oblastí je Itálie, kde futuristický rabulismus je zdravým demagogickým činem, jak například potvrzuje italský filozof Prezzolini v revui Die Tat." K. Čapek, *Výstava maleb italských futuristů*, ["Česká revue" 1913], *ivi*, pp. 348-349.

"carattere dell'arte" attraverso i singoli autori e stili. Questo scritto congiunge pertanto il suo primo elaborato, dedicato allo studio di diverse correnti estetiche, e quella che sarà la sua dissertazione dottorale, una sintesi su ricerca e valutazione dell'arte volta a chiarire categorie e presupposti che permettono alla critica di superare le obiezioni del soggettivismo.

Nell'introdurre poi il suo giudizio sul libro di Wilhelm Hausenstein *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker*[36], anche sulle pagine di "Volné směry"[37] Čapek mette in luce la preponderanza, in ambiente universitario, di una visione dell'estetica come psicologia del piacere artistico che, focalizzandosi sul soggetto e i suoi sentimenti, finisce per astrarre l'arte da se stessa e dall'artista. Il giovane autore ribadisce quindi la sua convinzione: la bellezza non è data, già formata, al soggetto; è il soggetto che la elabora interiormente in un'operazione che lo vede coinvolto anche sul piano sociale. Dopo avere citato nuovamente i tentativi di formulare un'estetica sociale da parte dei filosofi francesi, Čapek riafferma la sua prospettiva sulla distanza tra la ricerca teorica sull'arte e le pretese normative di alcuni sistemi filosofici. Quella di Hausenstein, quindi, non si può definire una vera e propria estetica poiché non si interroga su specifiche domande filosofiche, ma propone la sua teoria come valida e la applica alla storia dell'arte; questa, però, così come la storia in generale, resta per Čapek una cronaca delle azioni umane in cui non si possono scorgere dei "ritmi precedentemente imposti all'iniziativa."

È con questo stesso spirito che nel 1914 Karel Čapek commenta le iniziative che Praga dedica al cubismo, ovvero la mostra della Skupina výtvarných umělců[38] e quella del circolo Mánes, due importanti eventi che Čapek descrive come impegnativi e "difficili" soprattutto per l'attenzione e "partecipazione spirituale" che richiedono al pubblico. Per la collettività si tratta infatti di un'occasione irripetibile per conoscere a fondo il cubismo nel suo sviluppo organico, poiché esso "non è uno stato attuale dell'arte, ma l'attuale processo o denominazione di un'elaborazione in ostinato movimento, che procede senza sosta, senza fine, la cui essenza e il cui valore consiste proprio in questa ricerca, sperimentazione e scoperta."[39]

Mentre la mostra della Skupina, capeggiata da Emil Filla, Vincenc Beneš e Arnošt Procházka, rappresenta la fazione che più si richiama a Picasso, quella del circolo Mánes si

[36] W. Hausenstein, *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker*, R. Piper, München 1913.
[37] K. Čapek, *O sociální estetiku*,["Volné směry" 1914], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 388-392.
[38] K. Čapek, *4. výstava Skupiny výtvarných umělců*, ["Lumír" 1914], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 380-382.
[39] "Kubismus není přítomný stav umění, nýbrž přítomný proces nebo název pro hybnou a houževnatou elaboraci, nikde se nezastavující, nikde nekončící, jejíž podstatou a hodnotou je právě toto hledání, zkoušení a nalézání." K. Čapek, *45. výstava spolku výtvarných umělců Mánes v Praze: Moderní umění*, ["Lumír" 1914], *ivi*, p. 383.

distingue per la sua originalità come evento dell'anno. Karel Čapek ne riconosce il valore, più che nell'apporto dei singoli autori, di cui non esita a sottolineare anche i punti deboli, proprio nell'ampio spettro di proposte che illustrano le diverse esplicazioni dell'arte cubista. Ideata già l'anno precedente e aperta al pubblico tra febbraio e marzo 1914 nel padiglione dei giardini Kinský, questa mostra viene da subito percepita come evento nodale per la cultura artistica ceca, all'altezza delle esposizioni di impressionisti e Indépendants che i Čapek avevano commentato prima del loro viaggio a Parigi. Resa possibile dalla collaborazione con il critico e scrittore Alexandre Mercereau (1884-1945)[40], si tratta della prima iniziativa che vede la cerchia dei Čapek sfruttare un contatto francese per la realizzazione di un progetto di ampio respiro. Come vedremo, Karel Čapek si rivela attento anche alla produzione letteraria di questo suo interlocutore francese, personaggio oggi poco conosciuto, ma all'epoca molto impegnato nell'organizzazione di eventi culturali, esposizioni, conferenze, riviste letterarie, associazioni di artisti e studiosi. Mercereau era inoltre membro del gruppo letterario e artistico dell'Abbazia di Créteil, esperienza che giudicherà in seguito con severità, entrando in aperto contrasto con i fondatori Charles Vildrac e Georges Duhamel.

È dunque questo grande propagatore delle avanguardie francesi all'estero (in primo luogo in Russia, dove dirige per un breve periodo la versione francese della rivista d'arte "Zlotoe runo") a inaugurare a Praga quella che viene definita "la più completa mostra del cubismo" mai realizzata[41]. In verità, nonostante la partecipazione di più di trenta autori, tra cui Delaunay, Dufy, de la Fresnaye, Gleizes e Metzinger, il rifiuto da parte di Kahnweiler di prestare i quadri della sua collezione agli organizzatori causa l'assenza dalla mostra dei più famosi artisti cubisti, e cioè Picasso, Derain e Braque. La linea di questi pionieri della sperimentazione cubista, ormai incompatibile con quella dei pittori più "eterodossi", è invece rappresentata in ambito ceco dalla Skupina; ponendosi in aperta contrapposizione con il progetto del Mánes e difendendo un approccio di fedele adesione al modello del maestro spagnolo, essa presenta quelle che secondo il severo giudizio di Karel Čapek sono solo riproduzioni di Picasso svuotate di spessore e contributo personale. A illustrazione della

[40] Dalle memorie di Jarmila Pospíšilová-Čapková emerge che il contatto tra Mercereau e i Čapek fu reso possibile dalla traduttrice Josefa Hrdinová, la quale intratteneva numerosi rapporti culturali con la Francia. Direttirce di un istituto professionale per ragazze, la signorina Hrdinová accolse a Praga Mercereau, Duhamel e Vildrac e collaborò con i fratelli Čapek traducendo alcuni loro interventi per riviste francesi. Cfr. J. Čapková, *Vzpomínky*, cit., p. 272.

[41] A. Mercereau, *Úvodní text k výstavě, 45. výstava S.V.U. Mánes v Praze, Moderní umění*, Questo testo, ovvero la premessa al catalogo della mostra, è ristampato in traduzione ceca in A. Catalano, *Neznámý Čapek*, cit., p. 162-165.

concorrenza tra circolo Mánes e il nuovo gruppo degli artisti figurativi si può inoltre citare la seguente lettera di Josef Čapek, composta l'11 novembre 1913:

"Filla è ora a Parigi e già oggi ho conferma del fatto che non ci è andato inutilmente e senza precise intenzioni. La Skupina, infatti, vuole a ogni costo compromettere e intralciare la mostra cubista del Mánes, perché significherebbe la loro sconfitta morale e ideale. Per questo Filla è andato in questi giorni da Kahnweiler a suggerirgli che con questa mostra i membri del Mánes vogliono intenzionalmente spingere i cubisti (soprattutto Metzinger e Gleizes) contro Picasso, Derain e Braque."[42]

Nel ripercorrere la storia del cubismo, così come aveva fatto a proposito dell'impressionismo, Karel Čapek tiene in considerazione la presenza di approcci differenti, evidenziando come in Boemia siano giunti solo alcuni dei risultati delle nuove correnti artistiche e come questo percorso, non sufficientemente organico e coerente, sia alla base delle incomprensioni del pubblico ceco. Allo scrittore preme quindi sottolineare che l'arte nuova non è decadenza di quella vecchia, ma continua trasformazione, che procede di pari passo con una trasformazione del gusto, come risulta evidente dalla storia dell'arte francese: così come ai contemporanei non piace il cubismo, anche in passato il pubblico non aveva in principio apprezzato Corot, Delacroix, Courbet, gli impressionisti, Cézanne, o Rodin. Inizia pertanto a farsi strada il concetto di "comprensione" del fatto artistico, strumento capace di indirizzare il gusto, ovvero il pieno godimento delle opere d'arte:

"Questa storia dovrebbe già avere insegnato a ciascuno che comprendere l'arte significa qualcosa di più di sentire che qualcosa 'piace' o 'non piace'; comprendere l'arte significa trovare legami e scoprire ordine là dove altri non se ne accorgono, significa muoversi nella coerenza interna del quadro e molto altro ancora, e tutto ciò si ricava da un certo sforzo e

[42] "Filla je nyní v Paříži a již dnes mám pozitivní zprávy, že tam nejel nadarmo a bez jistých zámyslů. Skupina chce totiž stůj co stůj znemožnit a poškodit tu kubistickou výstavu v Mánesu, protože by znamenala jejich morální a ideovou porážku. Proto Filla v těchto dnech zašel ke Kahnweilerovi a tam mu napovídal, že Mánes úmyslně chce touto výstavou poussírovat kubisty (hlavně Metzingera a Gleizese) proti Picassovi, Derainovi a Braquovi [...]" J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 131. Le tensioni sono però presenti anche all'interno dello stesso circolo Mánes, come lo stesso Josef Čapek spiega a Neumann circa due mesi dopo: "La situazione del vecchio circolo Mánes è ancora più divertente adesso che questo nuovo comitato, spiccatamente reazionario, si è accollato una grande mostra cubista. Con i quattro cubisti locali non si possono sopportare e quasi preferirebbero soffocarli, e intanto non hanno potuto fermare la mostra che a loro non va a genio e che, in queste circostanze, di certo li metterà in ridicolo." ["Situace starého Mánesa je teď tím zábavnější, že tento nový, vysloveně zpátečnický výbor má teď na krku velkou kubistickou výstavu. S domácími čtyřmi kubisty se nemohou snést a rádi by je docela utlačili, a zatím nemohli už zastavit výstavu, která jim je proti mysli a která je takto, za těchto okolností, jistě sesměšní."] V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 80.

pensiero e non dal puro 'piacere'. […] Ma ecco che un giorno lo spettatore capirà la nuova arte e in quel momento si troverà tra le mani qualcosa di molto più bello e prezioso: essa gli piacerà in maniera naturale e inevitabile come gli piace ciò che ama oggi. Perché l'arte moderna non esiste per essere compresa, ma per piacere e per essere bella."[43]

Karel Čapek, dunque, non perde mai di vista il piacere dell'esperienza estetica, veicolato da elementi come la forma, la tecnica, il ritmo, ma non cessa mai di sottolineare la necessità di una comprensione che egli vede ostacolata soprattutto in ambito ceco. Qui, infatti, la diffidenza nei confronti dell'arte moderna gli sembra più accentuata rispetto al contesto francese da cui proviene l'amico Mercereau. Nel commentare una delle conferenze tenute dall'ospite parigino in occasione della mostra[44], Čapek mette in risalto "l'amore e la convinzione" di Mercereau, le sue "decise e ardenti" parole, che contrastano con l'atteggiamento negativo dei critici cechi, incapaci di appassionarsi allo sviluppo dell'arte moderna che si svolge sotto i loro occhi. Čapek sollecita quindi i suoi connazionali a "guardare con simpatia a ogni forma si desiderio di rinnovamento dell'arte" e si impegna personalmente, seguendo l'esempio di Mercereau, a far sì che la critica sia un aiuto pratico al pubblico.

Nel riferirsi alla realtà francese, non solo nelle sue manifestazioni artistiche, ma anche nelle dinamiche sociali a esse collegate, Čapek prende ulteriormente coscienza della particolare condizione in cui versa l'arte ceca, come traspare dall'articolo che in quello stesso anno pubblica, sempre grazie alla mediazione di Mercereau, sulla rivista "La Vie des Lettres"[45].

[43] "Tato historie měla by už každého poučiti, že rozuměti umění znamená více než cítiti 'líbení' nebo 'nelíbení'; rozuměti znamená nalézati vazby a objeviti pořádek, kde jiní si ho nejsou vědomi, pohybovati se po vnitřní koherenci obrazu a mnoho podobného, což vše je výtěžkem jistého úsilí a myšlení, a nejen pouhého 'líbení'. […] Avšak jednoho dne bude divák novému umění rozuměti a v té chvíli spadne mu do klína něco mnohem lepšího a cennějšího: bude se mu tak přirozeně a nevyhnutelně líbiti jako to, co miluje dnes. Neboť moderní umění není tu proto, aby se mu rozumělo, nýbrž proto, aby se líbilo a aby bylo krásné." K. Čapek, *Moderní umění. K 45. výstavě Svazu výtvarných umělců Mánes pod Kinského zahradou*, ["Přehled 1914"], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 371.

[44] K. Čapek, *Přednáška P. A. Mercereaua...*, ["Přeheld" 1914], in Id., *O umění a kultuře, Od člověka k člověku: dodatky, Spisy Karla Čapka*, *Dodatky ke sv. XIV-XIX*, a cura di E. Macek, Český spisovatel, Praha 1995, pp. 25-26.

[45] La rivista diretta da Nicolas Beauduin, è citata per la prima volta nella corrispondenza čapkiana nella lettera a Neumann del 19 dicembre 1913: "Non abbonatevi alla rivista La vie des lettres, quel Beauduin è un sempliciotto fastidioso, facilone, alla Hugo, un arrivista che fa uso della declamazione parossistica; ma poiché sulla sua rivista escono cose interessanti, scrivete, se posso darvi un consiglio, in un feuilleton le parole 'La vie des lettres' e 'Nicolas Beauduin', sottolineatele con la matita blu e inviatelo all'indirizzo del signor Beauduin con poche parole di circostanza. Poi riceverete tutta la rivista gratuitamente fino alla sua scomparsa." ["Revui La vie des lettres si nepředplácejte, ten Beauduin je protivný panák, facilista, hugovec, člověk, který chce arivovat paroxystickou deklamací; ale ježto v jeho revui vycházejí zajímavé věci, napište, smím-li Vám radit, do některého fejetonu slova "La vie des lettres" a "Nicolas Beauduin", podškrtněte je modrou tužkou a pošlete je na adresu pana Beauduina s malým konvenčním říkáním. Pak budete dostávat celou revui zadarmo až do jejího zániku."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 318.

Nonostante l'utilizzo di un espediente retorico quale la dichiarazione secondo cui il saggio è rivolto più ai cechi che ai francesi, appare da subito evidente che l'autore presuppone un pubblico più ampio rispetto a quello nazionale. Alla riflessione sul difficile destino di un popolo "non troppo numeroso", combattuto tra l'esigenza di aprirsi agli influssi europei e la tendenza a chiudersi in se stesso per salvaguardare la propria identità, Čapek accosta un riferimento, o per meglio dire un avvertimento rivolto alle culture dominanti: nemmeno un popolo culturalmente autosufficiente, forte della propria tradizione, potrebbe permettersi di distanziarsi del tutto dal fermento culturale dei paesi circostanti. Čapek sembra quindi mettere in guardia i lettori francesi rimarcando che, nel nuovo "secolo universale", restare indifferenti a valori e stimoli provenienti dall'altro versante delle frontiere è un lusso che nessuna nazione può permettersi.

Se nella sezione centrale dell'articolo, incentrata sulla letteratura, l'autore focalizza la sua attenzione sul ruolo dei cechi in Austria e nel mondo e dunque sul tanto frequentato tema del carattere nazionale dell'arte, la conclusione sull'arte figurativa conferma quanto prospettato nel cappello introduttivo. Anche qui, per la prima volta in un intervento pubblicato all'estero, Karel Čapek attira l'attenzione dei lettori sulla giovane architettura ceca, sulla "pienezza e purezza" del suo stile, così peculiare e incomparabile con le mode di Vienna e Monaco che spopolano anche in ambiente francese. Forse "troppo ciclopica, troppo energica e severa" agli occhi degli stranieri, l'architettura ceca si propone come valida alternativa alle soluzioni europee più affermate, dimostrando con la sua originalità di meritare l'attenzione dei francesi che, come Čapek ha evidenziato in altri interventi, non hanno saputo in questo campo proporre tendenze fresche e inattese quanto quelle introdotte nell'ambito della pittura. In termini simili Čapek si esprime per esempio nel commentare la mostra del Mánes:

"Tutto sommato si deve constatare con gioia che i giovani artisti cechi, sia architetti, sia pittori, rappresentano un lavoro indipendente e originale all'interno dello sviluppo europeo; hanno la propria inventiva e i propri compiti e affrontano l'arte moderna a modo loro, a quanto pare con maggiore gravità, per esempio, dei francesi; dal momento che non raggiungono la loro grazia e eleganza, sono al confronto più grezzi, sobri e severi, ma anche molto più formali e di certo anche più inaccessibili."[46]

[46] "Úhrnem je nutno s radostí konstatovati, že čeští mladí umělci, jak architekti, tak malíři, znamenají samostatnou a původní práci uvnitř evropského vývoje; mají své vlastní invence a úkoly a řeší moderní umění po svém a zřejmě tíže než třeba Francouzové; neboť nedosahují jejich půvabu a elegance, jsou proti nim drsnější, holejší a vážnější, ale také namnoze formálnější a ovšem i nepřístupnější." K. Čapek, *Moderní umění. K 45. výstavě Svazu výtvarných umělců Mánes pod Kinského zahradou*, ["Přehled 1914"], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 376.

Da questo raffronto tra arte ceca e francese emerge come Karel Čapek, in un contesto di scambi e collaborazioni che prima dell'esperienza parigina non sarebbe stato possibile, si pone ora nei confronti della Francia: anche alla luce degli ultimi sviluppi delle avanguardie ceche, l'arte francese non è vista semplicemente come fonte di ispirazione, ma come specchio per una riflessione sul destino dell'arte nazionale e interlocutore privilegiato nella costruzione del nuovo sviluppo artistico europeo.
Con lo scoppio della guerra, però, si riducono per i Čapek e per i loro colleghi le possibilità di proseguire in questo cammino di cooperazione e confronto. Tra il 1915 e il 1916 l'attività critica di Karel Čapek si riduce significativamente e il giovane, sollevato dall'obbligo di leva per motivi di salute, si concentra, non senza una certa fatica, sulla stesura della sua dissertazione dottorale, la cui natura complessa e altamente specialistica lo impegna al punto da dovere momentaneamente rinunciare alla più piacevole creazione letteraria:

"Le mie poesie? Ho sempre di queste aspirazioni quando bevo un po', ma ciò avviene ormai di rado; quando sono sobrio scrivo un po' di tesi e mi sforzo di interessarmi a ciò che sto scrivendo; anch'essa tratta di arte, ma in modo un po' strano."[47]

Dopo avere sostenuto son successo gli esami finali, nel novembre 1915 Čapek ottiene il titolo di dottore in filosofia con la tesi *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění* (Il metodo obiettivo nell'estetica dal punto di vista dell'arte figurativa), che tenterà di pubblicare nel 1918. L'elaborato di Čapek muove ancora una volta dalla critica al soggettivismo estetico per approfondire poi temi come il rapporto tra bellezza naturale e artistica e il giudizio estetico tra relativismo e intento normativo, fino alla nascita di una critica e di una teoria dell'arte tese alla valutazione oggettiva dei fenomeni artistici. Lo stesso autore evidenzia il carattere orientativo del lavoro, pensato come prima introduzione all'estetica, il cui taglio scientifico non impedisce a un pubblico più ampio di avvicinarsi ai problemi fondamentali dell'estetica e le "attuali controversie" in proposito. Nel rivolgersi a

[47] "Mé básně? Po těch vždycky vzdychám, když se trochu napiju, ale to je teď málokdy; ve střízlivém stavu trochu píšu na disertaci a namáhám se, abych se zajímal o to, co zrovna píšu; jedná to také o umění, ale nějak divně." K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 344. A Neumann Čapek confida più volte il peso del proprio lavoro accademico, nonché il desiderio di dedicarsi nuovamente alla scrittura: "Ora non mi occupo di altro che della stesura di questa coriacea dissertazione. È talmente coriacea che non appena la nomino, tutti subito si annoiano. Preferirei scrivere, ma mi riuscirebbe difficile e adesso non ne ho il tempo." ["Teď se nezaměstnávám ničím jiným než skládáním kožené disertační práce. Je tak kožená, že jak jen se o ní zmíním, už to každého nudí. Raději bych psal, ale šlo by mi to těžko a nemám teď na to čas."] *Ivi*, p. 337.

Břetislav Maria Klika, scrittore e intermediario tra l'autore e la casa editrice Bedřich Kočí, Čapek presenta la propria tesi, in larga parte già pronta per la stampa, con queste parole:

"Dal punto di vista concettuale vi si mostrano le contraddizioni e i vicoli ciechi dell'estetica filosofica attuale; ne consegue la possibilità e necessità della 'nuova' estetica, o per meglio dire della più antica estetica in genere, ovvero la critica, e al tempo stesso la necessità di fondare la critica artistica e letteraria in modo tale da darle un taglio obiettivo e sistematico."[48]

Nel 1915 Čapek recensisce un volume che si presenta con lo stesso intento di avvicinare i lettori non specialisti al campo d'indagine dell'estetica, ovvero *Úvod do estetiky* (Introduzione all'estetica)[49] di Jaroslav Hruban, dottore in filosofia e insegnante al liceo di Uherský Brod. Čapek mette in luce innanzitutto un errore di impostazione che non permette all'opera di essere realmente divulgativa e orientativa; nel rimarcare poi le criticità fondamentali della trattazione di Hruban (tra cui la mancata definizione di valore estetico, la poca chiarezza sull'oggettività dei valori e la distinzione tra piacevolezza e bellezza), egli dimostra inoltre di avere maturato sicurezza nell'esprimere la propria opinione.
Anche l'anno seguente, nel prendere in esame lo scritto del collega Václav Vilém Štech *O projevu výtvarnou formou* (L'espressione in forma figurativa)[50], non avrà timore di sottolineare che "dalla critica alla scienza la strada è lunga", e di rimproverare al compagno di viaggio un'eccessiva schematicità nella classificazione dei fenomeni, pur riconoscendo il valore della sua accurata critica di alcuni particolari autori e stili artistici. Viene così confermata la distanza metodologica tra i due studiosi che entrambi avevano avvertito ai tempi di Parigi, ovvero quella sistematicità che Čapek applica non solo al pensiero filosofico, ma anche all'esperienza pratica. Il titolo stesso della sua dissertazione mette in risalto il bisogno di coniugare riflessione teorica e giudizio concreto, a cui Čapek cerca di dare risposta a partire dal concetto di "comprensione" dell'arte. Questo termine, come abbiamo visto, è spesso sottolineato da Čapek in ambito critico e viene riaffermato con vigore nella conclusione della sua dissertazione:

[48] "Myšlenkově ukazují se tu rozpory a slepé uličky dosavadní filozofické estetiky; z toho plyne možnost a nutnost 'nové' estetiky – správně řečeno nejstarší estetiky vůbec, totiž kritiky, a zároveň nutnost založiti uměleckou a literární kritiku tak, aby dostala ráz objektivní a systematický." K. Čapek, *Korespondence I,* cit., p. 209.
[49] K. Čapek, *Dr. Jaroslav Hruban: Úvod do estetiky*, ["Česká mysl" 915], in Id., *O umění a kultuře I,* cit., pp. 410-416.
[50] K. Čapek, *Dr. Václav Vilém Štech: O projevu výtvarnou formou*, ["Česká mysl" 1916], *ivi,* pp. 428-431.

"Nell'arte in sé non c'è progresso; non possiamo vantarci del fatto che la nostra arte sia migliore e di maggiore valore rispetto a quella di cento o mille anni fa: è solo diversa. Ma nemmeno la vita estetica soggettiva si innalza o avanza nel tempo, è piuttosto il contrario. L'unica a potere essere progressiva in fatto di bellezza è la comprensione; essendo essa stessa di epoca moderna, diventa sempre meno ingenua e meno generica; le analisi formali guadagnano in finezza e precisione, i criteri si moltiplicano e intensificano, le conoscenze si fanno gradualmente più dettagliate e sistematiche."[51]

L'impegno di Karel Čapek per la diffusione di una prospettiva aggiornata e meditata sulla questione estetica non va però confuso con una sorta di vocazione didattica; è opportuno leggerlo alla luce della consapevolezza che l'arte, suscitando piacere e interesse, risveglia le coscienze chiuse nei loro preconcetti. "Non vogliamo del resto istruire la gente, vogliamo che le persone sentano la vitalità che si trova nell'arte moderna"[52], scrive infatti Čapek nel proporre a Neumann il progetto per una nuova rivista, mostrandosi così pronto a farsi tramite di quella energia e bellezza con cui l'arte moderna può contribuire ad alleviare le sofferenze della nazione in tempo di guerra.
Fin dallo scoppio del conflitto, infatti, Čapek si rivela consapevole della natura distruttiva dello scontro e non si lascia ingannare da un'idea della guerra come forza rinnovatrice o "igiene del mondo", in particolare in ambito culturale:

"Come si può vedere, gli 'avvenimenti mondiali' non possono cambiare in meglio le persone, al contrario. Tutto il sangue versato non può lavare via la sporcizia che ha inondato il mondo dai giornali, strilloni e patrioti. E poi tutti hanno il coraggio di dire che la guerra significherà la rinascita della cultura, dell'arte, ecc. Credo piuttosto che tutti, e in modo particolare gli artisti, dopo la guerra saranno tristi e più riservati, perché avranno sperimentato il più grande oltraggio dei popoli mai avvenuto."[53]

[51] "V umění samotném není pokroku; nemůžeme se honositi, že naše umění je lepší a hodnotnější než umění před sto nebo tisíci lety; je jenom jiné. Ale ani subjektivní estetický život nestává se v době vyšším a vyspělejším, spíše naopak. Jediné pokrokuschopné ve věcech krásy je rozumění; samo jsouc moderního data, stává se stále méně naivním a méně povšechným; formální analýzy nabývají jemnosti a určitosti, kritéria se množí a zostřují, poznatky jsou postupně podrobnější i soustavnější." K. Čapek, *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění*, [1915], in Id., *Univerzitní studie*, Československý spisovatel, Praha 1987, p. 243.
[52] "Nechceme přece vzdělávat lidi, chceme, aby cítili čilý život, který je v mladém umění." K. Čapek, *Korespondence I*, cit., pp. 355-356.
[53] "Jak vidět, 'světodějné události' nemohou lidi polepšit – naopak. Všechna prolitá krev nemůže smýt špínu, která zaplavila svět ze žurnálů, šmoků a patriotů. A pak každý si troufá říci, že válka bude mít obrodivý význam na kulturu, umění atd. Spíš věřím, že lidé a hlavně umělci budou po válce smutní a upjatější, protože zakusili největší hanobení národů, které se kdy stalo." K. Čapek, *ivi*, cit., p. 334.

Intuendo le conseguenze che lo scontro avrà sulla sua generazione, Čapek esprime il fondato timore che i giovani sopravvissuti non si porranno più allo stesso modo nei confronti dell'arte e della società, perdendo la passione e l'intraprendenza che li avevano contraddistinti. Mentre segue lo svolgimento della guerra, in ansia per il destino di amici e artisti, anche stranieri, chiamati alle armi[54], Čapek trova conforto proprio nell'arte, unica forma di "coraggio" e di "forza" di cui subisce il fascino, e inizia quindi a ideare nuovi progetti, tra cui una nuova rivista e un'antologia di poesia francese.

Nel 1916 Karel Čapek si concentra quindi nella traduzione e, dopo l'uscita di *Zářivé hlubiny* inizia a trattare con l'editore František Borový la pubblicazione del secondo volume di prose composte insieme al fratello (*Krakonošova zahrada*, 1918). La sua situazione personale si complica per la difficoltà di trovare un impiego, come si evince dalla sua corrispondenza in relazione a un concorso da assistente alle collezioni storiche del Museo Nazionale (allora Muzeum Království českého, Museo del Regno di Boemia) a cui fa seguito, all'inizio del 1917, una domanda di assunzione come lavoratore volontario presso la biblioteca della stessa istituzione. Per quanto incerto della spendibilità del proprio titolo, Čapek si presenta innanzitutto in qualità di esperto di storia dell'arte ed estetica, inserendo nel *curriculum*, oltre alla propria formazione accademica, l'attività di critico. In particolare menziona il saggio sull'architettura indiana[55], pubblicato nel 1913 insieme a Vlastislav Hofman e divenuto il primo corposo intervento čapkiano su un argomento di arte esotica, e una "pubblicazione sull'arte dei popoli primitivi", indicata come "collaborazione" non meglio specificata e non ancora data alle stampe a causa della guerra[56].

L'allusione a questo secondo saggio ha fatto supporre un apporto di Karel Čapek all'ideazione di *Umění přírodních národů*, fondamentale opera del fratello Josef. Jiří Opelík si è soffermato su questo aspetto nel 2005 a partire dal ritrovamento, tra i quaderni universitari di Karel, di appunti e schizzi tratti dal volume di Moritz Hoernes *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 v. Chr.*, pubblicato a Vienna nel 1898. Risalenti con ogni probabilità al 1914, queste note testimoniano l'interesse di Karel per l'arte primitiva e lo studio intrapreso negli stessi anni in cui il fratello inizia ad occuparsi di questa tematica. Non è chiaro quali fossero i progetti relativi al saggio citato nel

[54] Karel Čapek registra nei suoi scritti e nelle sue lettere la chiamata alle armi di diversi conoscenti (per esempio l'amico e futuro regista e drammaturgo Josef Kodíček) e la scomparsa del giovane collega Ervín Taussig e del pittore Jindřich Prucha. Dall'estero lo raggiungono anche notizie su Apollinaire, ferito, e Boccioni, che Čapek saluta come "caduto in guerra", inconsapevole della natura accidentale della morte del pittore italiano. Del tutto privo di fondamento è invece l'annuncio della scomparsa di Derain, Gleizes e Marquet, giunto a Čapek nell'agosto 1915.

[55] K. Čapek, V. Hofman, *Indická architektura* ["Styl" 1913], in K. Čapek, *O umění a kultuře I,* cit.,pp. 253-272

[56] Cfr. J. Opelík, *Čapkovské drobinky 1* (2005), in Id., *Čtrnáctero prací,* cit., pp. 84-89.

suo curriculum di Karel, ma questo progetto, insieme alla collaborazione con Hofman (*Formy umění prehistorického,* Forme dell'arte preistorica), prospettata a Neumann per il 1915 come contributo per la nuova rivista, è un notevole indizio del coinvolgimento di Karel in questo campo di studi.

Il sentimento di precarietà e incertezza del futuro che traspare dalla corrispondenza del 1917 non è certamente un aspetto che Karel Čapek percepisce solo in relazione alla propria vita privata, avvertendone il peso nella realtà politica e sociale in cui vive. Anche la vita culturale di Praga, lo sa bene, non sarà più la stessa dopo la guerra. Già nel 1916 la mostra del circolo Mánes, organizzata alla Casa municipale dopo circa un anno di interruzione, segna per Čapek la fine di un'era[57]. L'abbandono della storica sede del padiglione dei giardini Kinský marca infatti una metamorfosi della natura stessa del circolo che, nato per contrastare l'eclettismo accademico quanto quello popolare, sembra ora ripiegarsi proprio sul tipo di arte che aveva sempre contestato. Ad eccezione di alcune opere di giovani artisti, la XLVII esposizione di Mánes non offre quindi proposte all'altezza del suo illustre passato, quando le sue mostre di arte ceca e internazionale, "in ampia e viva coerenza con l'unico sviluppo comune", avevano contribuito prima alla storia dell'impressionismo e della Secessione, e poi a quella delle tendenze più attuali che Čapek, attento ancora una volta a non accentuare il peso di una linea rispetto alle altre, definisce con il termine di "postimpressionismo".

I.2. Uno sguardo sull'arte moderna nella prima repubblica cecoslovacca

Progressivamente, soprattutto a partire dal 1917, il ventaglio degli articoli di Karel Čapek si apre a questioni di tipo sociale e politico, dalla consegna di premi letterari alla creazione di un ministero della cultura; al contempo, mentre vanno diminuendo le pagine critiche dedicate all'arte figurativa, si intensifica l'attività di recensione di opere letterarie e teatrali. Tale variazione nella scelta dei soggetti ha radici non solo nel contesto storico in cui l'autore opera, a cominciare naturalmente dalla nascita dello stato cecoslovacco, ma anche in quello lavorativo in cui egli gradualmente si inserisce.

Un aspetto fondamentale di cui tenere conto in questa fase è, infatti, l'affermarsi di Karel Čapek come collaboratore fisso di alcuni organi di stampa, con il coinvolgimento, nel marzo 1917, nella redazione del settimanale per l'informazione e il dibattito politico "Národ" e, in

[57] K. Čapek, *47. výstava spolku výtvarných umělců Mánes*, ["Lumír" 1916], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 422.

ottobre, in quella del quotidiano "Národní listy". Accantonata la possibilità di perseguire una carriera in ambito accademico, Čapek si avvia dunque a fare del giornalismo un vero e proprio mestiere, un'occupazione che avvertirà sempre di più come parte integrante del proprio impegno, al pari di quella di scrittore e drammaturgo.

Al di fuori di questi due ambiti lavorativi, l'ultimo impiego di cui è opportuno prendere nota è la breve parentesi di servizio in qualità di precettore presso la famiglia del conte Vladimír Lažanský (1857-1925), singolare rappresentante della nobiltà ceca di origine tedesca, soprannominato durante la guerra "le comte russophile" per le sue simpatie nei confronti delle potenze dell'Intesa. Sulla figura di questo bizzarro personaggio Karel Čapek ritornerà in due articoli intitolati rispettivamente "Il vecchio conte" (*Starý hrabě,* "Lidové noviny" 1925) e "Il vecchio patriota" (*Starý vlastenenec*, "Lidové noviny" 1934), ritratti in cui mette in luce da un lato il carattere nazionalista e antiasburgico del conte e, dall'altro, la sua incapacità di comprendere e accettare il nuovo contesto repubblicano. Assunto come insegnante privato di Prokop, figlio del conte, Čapek trascorre quindi l'estate 1917 nella villa di Chýše u Žlutic, immerso suo malgrado nella routine aristocratica della famiglia e completamente isolato dalla vita sociale e culturale di Praga[58].

Se è proprio durante il soggiorno a Chýše che definisce "Národní listy" come uno dei peggiori giornali in circolazione[59], nel giro di pochi mesi Čapek dimostra di avere cambiato opinione in seguito al "nuovo spirito" che il quotidiano assume sotto la direzione del giovane Miroslav Rutte (1889-1954), drammaturgo, poeta e saggista che si sarebbe affermato innanzitutto come uno dei maggiori critici letterari e teatrali dell'epoca. A conferma del completo rinnovamento della testata giornalistica, Čapek riporta inoltre la collaborazione di letterati come Viktor Dyk e Josef Svatopluk Machar[60], e vede in questo nuovo progetto,

[58] Sugli echi di tale esperienza nella produzione letteraria čapkiana cfr. M. Wajs, *Chyšě v životě a díle Karla Čapka*, Krajský pedagogický ústav, Plzeň 1967. La ricerca di dati nella corrispondenza (per esempio con l'istitutrice francese del giovane Prokop, Lucie Lemoine, e con il dottor Jiří Foustka, medico e futuro traduttore dall'inglese, anch'egli impiegato come insegnante dai Lažanský) e nel catalogo della biblioteca di famiglia non ha fornito ad oggi alcun indizio dell'eventuale incontro di Čapek con opere e autori di cui non fosse a conoscenza prima di prestare servizio presso i Lažanský. Possiamo segnalare solo l'intenzione di Čapek si proseguire nelle letture di estetica, come risulta dalla preghiera rivolta a Foustka di procurargli le opere di Ernst Meumann *Ästhetik der Gegenwart e Ästhetik . Cfr. K. Čapek, Korespondence I, cit., pp. 86-87.*

[59]Dalla lettera a Neumann dell'estate 1917: "Della nostra vita posso scrivere poco: vivo qui in una regione prettamente tedesca, tagliato fuori dal mondo tanto quanto voi, e non ho altro che Národní listy, il più terribile organo di stampa ceco insieme a Právo lidu." ["O našem životě mohu málo psát – žiju tady v ryze německém kraji, odříznut od světa stejně jako Vy, a nemám než Národní listy, nejšerednější český orgán vedle Práva lidu."]. *Ivi, p. 379.* "Právo lidu" afferiva alla socialdemocrazia cecoslovacca, mentre "Národní listy" nasceva originariamente nell'ambito del partito liberale e della corrente dei cosiddetti Mladočeši, ovvero "Giovani cechi".

[60] L'opera poetica e l'attività politica di Josef Svatopluk Machar (1864-1942) sono accomunate da uno sguardo critico sulla società borghese, caratterizzata da contraddizioni e ipocrisie di cui lo sciovinismo è principale rappresentante. Machar è celebre, oltre che per la sua satira e per il suo impegno politico prima al fianco, poi in

"molto dignitoso, apartitico, di spirito cittadino", un importante contributo all'unione delle forze politiche per la costruzione dello stato indipendente. È pertanto questa garanzia di pluralità a spingere il giovane dottore in filosofia ad accettare il posto di collaboratore fisso nell'ottobre 1917, mentre il fratello Josef entra nella redazione l'anno successivo. La partecipazione dei due fratelli al progetto di "Národní listy" si conclude però nel 1921 a causa della sempre più marcata tendenza del quotidiano a porsi in contrasto con la linea politica del presidente della repubblica Tomáš Garrigue Masaryk (1850-1937). Quando Josef Čapek viene licenziato proprio a motivo della sua protesta[61], anche Karel rassegna le dimissioni per entrare poi, ancora una volta insieme al fratello, nella redazione del quotidiano "Lidové noviny", che si stava allora rinnovando portando il centro delle proprie attività dalla originaria sede di Brno a quella da poco fondata nella capitale.

Se prendiamo in considerazione gli interventi che Karel Čapek propone tra il 1917 e il 1921, notiamo che inizia a emergere la coscienza di un forte cambiamento sociale, nonché la constatazione che, con la fine della guerra, il grande slancio delle avanguardie per l'affermazione di uno spirito nuovo dell'arte moderna si sta affievolendo. Čapek non manca quindi di commentare questo fenomeno, mettendo in relazione le sue competenze scientifiche in ambito artistico, estetico e filosofico con il bisogno sempre più pressante di intervenire nel dibattito pubblico proprio attraverso i giornali. Sulla centralità dell'educazione per la vita politica della nazione e sul ruolo che i giornali ricoprono per la diffusione della cultura Čapek, appena entrato nella redazione di "Národní listy", scrive l'articolo *Noviny a věda* (I giornali e la scienza), vero e proprio invito a giuristi, medici, storici e sociologi a rivolgersi direttamente al popolo, affinché non si combatta solo per la sua libertà, ma anche per la sua consapevolezza di sé e della propria posizione nel mondo:

---

opposizione al presidente Masaryk, per essere stato autore del manifesto del Modernismo ceco, pubblicato su "Rozhledy" nel 1895.

[61] In un manoscritto composto probabilmente negli ultimi anni della propria vita, Karel Čapek ricorda le circostanze che condussero alla fine della collaborazione: "Su Národní listy apparivano sempre più spesso polemiche più o meno velate, ma sempre più manifeste, contro la politica di Masaryk e Beneš, persino frecciate rivolte a loro personalemente. In verità va detto che questo nuovo corso del giornale non piaceva alla maggioranza della redazione; contro di esso di alzò una protesta collettiva, ma Rašín, brusco e diretto, schiacciò l'opposizione della redazione scatenando un putiferio nel comitato redazionale. Con alcune eccezioni i giornalisti ritirarono le proprie firme dalla protesta; ma quei pochi meno remissivi ne subirono presto le conseguenze. Dopo poche settimane fu licenziato il fratello del sottoscritto; e il sottoscritto, sapendo da che parte tirava il vento, rassegnò da sé le dimissioni." ["V Národních listech se pořád častěji objevovaly víceméně skryté, ale čím dál tím netajenější polemiky proti politice Masarykově a Benešově, nakonec i osobní hroty proti nim. Budiž po pravdě řečeno, že se ten nový kurs listu většině redakce nelíbil; ohradila se proti němu kolektivním protestem, ale prudký, přímý Rašín zdrtil odpor redakce hrozným tartasem v redakční radě. Redaktoři krom několika své podpisy na protestu odvolali; ale těch několik méně ústupných brzo pocítilo následky. Za pár neděl dostal výpověď z redakce Pisatelův bratr; a Pisatel, věda, odkud vítr vane, dal výpověď sám."] K. Čapek, *Čtení o Masarykovi,* a cura di M. Halík, Melantrich, Praha 1969, p. 14.

"Ogni scienza è chiamata. Se vuole chiudersi nella propria inaccessibile specializzazione, non ne avrà colpa; il suo lavoro per il popolo non andrà perduto. Ma se si volta talora a guardare l'intensa trama di questo momento con l'insistente pensiero che sarebbe meglio parteciparvi con più adesione che sentimento, allora può operare in questo senso: non si presenta di certo a mani vuote davanti a una sala vuota. Prima della guerra la scienza ceca aveva davanti a sé o adepti o profani; oggi avrà un popolo al quale e per il quale può parlare."[62]

In questi anni in cui vedono la luce i suoi primi lavori autonomi in ambito narrativo e filosofico, ovvero la raccolta di racconti *Boží muka* (Crocefissi lungo la strada 1917) e lo studio *Pragmatismus čili Filozofie praktického života* (Il Pragmatismo o Filosofia della vita pratica 1918), Karel Čapek dimostra ancora grande attenzione per le arti figurative, nonostante la mancanza di nuove tendenze a suo avviso realmente significative lo conduca spesso a ritornare con l'analisi critica sugli stessi autori e indirizzi dell'anteguerra. Non è quindi la passione dello scrittore per l'arte moderna, soprattutto di provenienza francese, a venire meno, quanto le dinamiche culturali e sociali a essere mutate, ridefinendo il rapporto tra artisti, pubblico e governo nazionale, nonché le relazioni tra i singoli stati all'interno del nuovo assetto postbellico.

Tramite "Národní listy" Čapek inizia quindi a farsi conoscere come personalità in grado di trattare argomenti di interesse sociale e nazionale quali il ruolo dello stato nel commercio delle opere d'arte e nel sostegno economico offerto agli artisti, rapportando sempre la situazione locale alla più ampia realtà europea. Egli sottolinea, per esempio, il paradosso dell'"anarchia dei prezzi", per cui con il tempo guadagnano immenso valore opere di artisti che hanno vissuto la maggior parte della propria vita nell'indigenza[63]. Si tratta di un primo passo che conduce a considerare nel complesso il fenomeno del commercio di quadri, ambito in cui Čapek distingue gli acquirenti occasionali dagli amanti dell'arte e collezionisti[64]. Se i primi si procurano opere per il proprio piacere intimo e senza grande cognizione di causa, i secondi sono invece più dotati di strumenti per la comprensione dell'arte stessa e si caratterizzano in genere per essere, più che clienti, amici degli artisti, tanto che Čapek li

[62] "Každá věda je povolána. Chce-li se zavříti ve svou nepřístupnou odbornost, nehřeší; její práce nebude pro národ ztracena. Ale ohlédne-li se někdy na silný děj této chvíle v neodbytném pomyšlení, že bylo by lépe mít na něm účast těsnější než citovou, pak může tak učiniti: nepřijde jistě s prázdnýma rukama a před prázdnou posluchárnu. Před válkou mívala česká věda před sebou adepty nebo laiky; dnes bude míti národ, k němuž a pro nějž může mluviti." K. Čapek, *Noviny a věda*, ["Národní listy" 1917], in Id., *Od člověka k člověku I*, cit., pp. 46-47.

[63] K.. Čapek, *Umění a bída*, ["Národní listy" 1917], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 445-448.

[64] K. Čapek, *Kupci obrazů*, ["Národní listy" 1917], *ivi*, pp. 454-457.

eleva a vera e propria "componente della storia dell'arte e parte attiva della sua vita". Nel lamentare la mancanza di simili estimatori nel contesto ceco, l'autore riconosce invece la presenza nel paese di alcuni collezionisti, attenti osservatori che hanno l'importante ruolo di costruire i musei del futuro nel momento in cui le gallerie statali non sono in grado di comprendere lo sviluppo contemporaneo dell'arte, mantenendosi il più delle volte nel solco della tradizione o del gusto del momento.

Parallelamente alla questione del "Louvre ceco" dell'avvenire, i cui pezzi d'esposizione sono ancora sparsi tra le raccolte di cinque o sei collezionisti, Čapek tratta inoltre il problema del commercio di opere, individuando nel mercante di quadri il mediatore fondamentale tra artisti e pubblico. Anche in questo caso l'autore propone una classificazione tripartita: vi sono i commercianti che trattano i quadri come qualsiasi altro tipo di merce, gli speculatori che contano sul valore futuro di ogni pezzo e infine gli estimatori, per i quali Čapek usa il termine di "padri" e di cui porta a esempio il principale mercante d'arte della Parigi contemporanea, Paul Durand-Ruel, e il suo fondamentale sostegno ai pittori impressionisti. La Francia, che per la sua storia recente e contemporanea resta quindi punto di riferimento per l'analisi dei fenomeni artistici, affiora alle volte in righe che rievocano il soggiorno parigino del 1911:

"Non lontano dalla galleria di Durand-Ruel c'è un piccolo negozietto nero. Tanti anni fa giunse a Parigi da qualche parte della Martinica o Guadalupa un giovane avvocato; l'amore lo condusse però verso l'arte e l'istinto verso i giovani pittori, soprattutto Cézanne. Entrando nel suo negozio non vedrete quasi nient'altro che un vecchio signore burbero e dei quadri senza cornice appoggiati al muro con il retro in vista. Se riuscirete in un momento favorevole a scorgere due o tre quadri, riconoscerete tra essi alcune delle opere più belle che si siano prodotte in tempi recenti. È il negozio del mercante e 'père' Vollard."[65]

In questo passaggio, così come nel già citato articolo dedicato a Chauliac (*Neznámý mistr*, 1921), Čapek attinge quindi ai ricordi personali per accompagnare i lettori nella sua riflessione sull'arte, invitandoli a seguirlo in un percorso che non è fatto solo di studi, ma anche di incontri, viaggi, conversazioni il cui valore e significato profondo possono essere

[65] "Nedaleko od galérie Durand-Ruelovy je malý černý krámek. Před dlouhými léty přišel odněkud z Martiniku či Guadeloupu do Paříže mladý právník; láska ho však vedla k umění a instinkt k mladým malířům, hlavně k Cézanneovi. Přijdete-li do jeho krámku, neuvidíte skoro nic než starého, nevlídného pána a obrazy bez rámů, přiklopené ke zdi rubem ven. Zahlédnete-li v příznivém okamžiku dva nebo tři obrazy, poznáte v nich díla z nejkrásnějších, jež nedávná doba vytvořila. Je to krámek obchodníka a 'otce' Vollarda." K. Čapek, *Obchodníci s obrazy*, ["Národní listy" 1917], *ivi*, p. 484.

meglio compresi anche a distanza di anni, alla luce di nuove letture e degli sviluppi dell'arte e della storia.

Tale capacità di Karel Čapek di rapportare la discussione culturale e l'analisi critica all'esperienza personale, incoraggiando il pubblico a "entrare" e "fare conoscenza" diretta con le opere e le personalità a cui si riferisce, costituisce uno degli elementi determinanti il successo dei successivi resoconti di viaggio[66]. Sarà infatti con le sue corrispondenze inviate da diversi paesi europei, in particolare dall'Italia, dalla Spagna e dall'Olanda, che Čapek continuerà a commentare i grandi esempi della storia dell'arte anche nelle fasi in cui i suoi interventi critici su pittura, scultura e architettura diminuiscono sensibilmente. Attento osservatore del carattere specifico di una cultura, dello spirito di un popolo, l'autore trova nel viaggio nei Paesi Bassi un'occasione per considerare la ricchezza e la vivacità di una piccola nazione, mentre l'incontro con la tradizione pittorica, ma anche letteraria, della penisola iberica rivela la possibilità dell'arte di mettere a nudo la natura umana: "L'arte spagnola quasi si affanna per mostrare l'uomo com'è, in maniera estremamente enfatica, quasi patetica: eh, Don Chisciotte! eh, il re! eh, lo storpio! ehilà, l'uomo!"[67] Di *Italské listy* (*Fogli italiani*), reportage composto nel 1923 e distinto dai successivi in quanto privo di schizzi e disegni dell'autore, colpisce soprattutto il tono stupito, spesso scherzoso, con cui Čapek si pone al fianco dei propri lettori, da pari a pari, fingendosi un semplice turista, un amante dell'arte che non sempre trova le parole per descrivere la bellezza e la complessità delle opere che si trova ad ammirare. Proprio in questa dinamica tra superficie e profondità, tra una manifesta curiosità profana e una più celata perizia tecnica Jiří Opelík individua la portata energica di questo scritto in cui l'arte non è trattata in un capitolo a sé stante, ma pervade ogni tappa e ogni pagina:

"Al di sopra, la spontaneità di una percezione inesperta, in fondo la disciplina del sapere professionale; sopra, lo scintillio dei dettagli, in fondo la visione d'insieme; sopra le simpatie personali, in fondo i legami obiettivi; sopra la dispersione, in fondo la concentrazione: una bivalenza unificata dal passo di danza del *fejeton*."[68]

---

[66] *Italské listy* (*Fogli italiani*, 1923), *Anglické listy* (Lettere dall'Inghilterra, 1924), *Výlet do Španěl* (Viaggio in Spagna, 1930), *Obrázky z Holandska* (Immagini dall'Olanda, 1932), *Cesta na sever* (Viaggio al nord, 1936).

[67] "Španělské umění si dává skoro záležet na tom, aby ukázalo člověka, jak je, strašně důtklivě a skoro pateticky: hle, Don Quijote! hle, král! hle, mrzák! ejhle, člověk!" K. Čapek, *Výlet do Španěl*, in *Cestopisy I*, *Spisy Karla Čapka* IV, a cura di J. Víšková, Československý spisovatel, Praha 1980, p. 195.

[68] "Navrch spontánnost nezasvěceného postřehu, vespod ukázněnost profesionálního vědění; navrch jiskření detailů, vespod nazírání celků; navrch osobní sympatie, vespod objektivní vazby; navrch rozběhlost, vespod soustředěnost – dvojmocnost sjednocovaná tanečním krokem fejetonu." J. Opelík, *Cesty za vědou* , in Id., *Čtrnáctero prací,* cit., p. 52.

Dando spazio, da un lato, a considerazioni di gusto personale (Čapek predilige l'arte medievale e romanica al barocco) e, dall'altro, a frecciate polemiche rivolte agli storici dell'arte (accusati per esempio di sopravvalutare la scultura di Nicola Pisano, a cui l'autore preferisce il figlio Giovanni), lo scrittore compone quella che non vuole essere una guida all'Italia, come egli stesso avverte nella prefazione, bensì un invito a lasciarsi stupire, a viaggiare assecondando decisioni istintive e coincidenze, comprese quelle ferroviarie. Solo così si potrà gustare quella bellezza che non si trova soltanto nei monumenti e nelle opere più celebri, ma anche negli angoli più sconosciuti perché, come Čapek stesso ripete in più forme, "l'arte è grande" e, nello specifico, quella italiana:

"In ciò che di meglio offre, fornisce un duplice esempio: cominciare sempre e imparare molto. Cominciare dall'inizio, cercare, sperimentare, inventare e rinnovare, provare e risolvere, misurare le possibilità e osare; e di nuovo, al contrario, imparare enormemente dagli altri e da sé, soffocare la personalità viziosa e la sciattezza dell'originalità e la sfacciata pretesa di essere sé stesso, queste sono le virtù artistiche di questa fioritura miracolosa."[69]

Se continuiamo però a considerare l'attività di critica artistica dei primi anni Venti, osserviamo come il giovane autore non si limita più a commentare singoli eventi della vita culturale praghese, ma inizia ad avanzare alcune proposte di tipo pratico, ovvero a sottolineare bisogni concreti a cui il governo tenta di dare risposta, come la necessità di allargare gli spazi espositivi che emerge nel 1918 dalla XLIX mostra del circolo Mánes[70]. Nell'osservare che l'edificio della Casa municipale di Praga non si presta più a esposizioni di grande portata e comprendenti una cospicua sezione di arte plastica, Čapek rimarca che la visibilità è fondamentale soprattutto per gli autori più giovani, più bisognosi di presentarsi e di instaurare un rapporto con il pubblico. Lo scrittore è quindi ancora molto attento alle proposte degli artisti nascenti e quello stesso anno aveva già lamentato l'assenza dei giovani in occasione di un'altra mostra degli artisti figurativi cechi che, a causa della scarsa partecipazione del pubblico, era risultata agli occhi di Čapek più simile a "un magazzino che una manifestazione"[71].

[69] "Italské umění v tom, co má nejlepšího, dává dvojí příklad: pořád začínat; a mnoho se učit. Začínat od začátku, hledat, experimentovat, vynalézat a obnovovat, zkoušet a řešit, měřit možnosti a odvažovat se; a naopak zase učit se náramně na jiných i na sobě, potlačit neřestnou osobitost a lajdáctví originality a nestoudný nárok být sám sebou, to jsou umělecké ctnosti tohoto zázračného rozkvětu." K. Čapek, *Italské listy*, in Id., *Cestopisy I*, cit., pp. 59-60.
[70] K. Čapek, *49. výstava spolku výtvarných umělců Mánes*, ["Cesta" 1918], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 555-558.
[71] K. Čapek, *Výstava českých výtvarníků v obecním domě*, ["Národní listy" 1918], *ivi*, pp. 479-480.

Insieme al supporto ai giovani innovatori possiamo individuare tra le costanti della riflessione sull'arte di Karel Čapek anche il confronto con la realtà francese, che continua a rivelarsi uno strumento efficace per l'analisi dei fenomeni nazionali. Egli torna quindi a soffermarsi per esempio sulla pittura di Václav Radimský e sul suo rapporto con l'impressionismo, mentre davanti alle opere del Circolo femminile ceco[72], in quella che è la sua prima recensione pubblicata su "Národní listy", lamenta la mancanza di un tratto spiccatamente femminile, di un "lirismo della bellezza" proprio delle donne che è invece rintracciabile nelle opere delle artiste contemporanee francesi Jacqueline Marval e Marie Laurencin.

Naturalmente, con la fine della guerra non si può non osservare anche in Čapek un sentimento di rinnovata ammirazione e gratitudine nei confronti della Francia vittoriosa. Analogamente, la presa di distanze dal mondo tedesco e dal suo così diverso temperamento, che pure era stata messo in luce anche prima del conflitto, si fa ancora più decisa e sentita, come dimostra questo estratto dalla recensione che Čapek dedica all'esposizione di manifesti bellici francesi, tenutasi al salone Topič nel 1919:

"La stilizzazione che i tedeschi hanno fatto della guerra era un tenace, sferragliante idolo di orgoglio e forza. Parlavano di una grande era, concepivano un grandioso, monumentale gesto, si bendavano gli occhi e indebolivano il cuore. I francesi sono rimasti infinitamente più umani e sinceri; amavano il loro soldatino, si inebriavano del fruscio della gloria ma soprattutto, in ogni cosa e occasione, restavano in ascolto del loro cuore appassionato, pulsante, ferito. Ai loro occhi non parla l'idolo, ma il fatto; della forza e del potere della nazione non li convince l'arma, ma l'uomo. Non travestono il loro combattente da eroe del passato; per loro è un eroe presente, sufficientemente bello per il suo compito coraggio e il suo ottimismo: 'on les aura!' I manifesti francesi non mentivano. In arte veritieri, sono diventati verità storica. L'uomo ha vinto sull'idolo."[73]

[72] K. Čapek, *Výstava obrazů výtvarného odboru ústředního spolku českých žen* ["Národní listy" 1917], *ivi*, pp. 444-445.

[73] "Němci svou válku stylizovali v zarputilou, řinčivou modlu pýchy a síly. Mluvili o velké době, vylhávali si veliké, monumentální gesto, obelhávali své oči, ochudili své srdce. Francouzové zůstali neskonale lidštější a upřímnější; milovali svého vojáčka, opíjeli se šumem slávy, ale nade vše, při všem, přese vše naslouchali svému nadšenému, tlukoucímu, zraněnému srdci. K jejich očím nemluví modla, nýbrž čin; o síle a moci národa je nepřesvědčuje zbraň, nýbrž člověk. Nepřevlékají svého chlupáče za hrdinu minulosti; je jim hrdinou přítomným, je jim dosti krásný svou udatnou prací a svým optimismem – 'on les aura!' Francouzské plakáty nelhaly. Pravdivé umělecky, staly se pravdou dějinnou. Člověk zvítězil nad modlou." K. Čapek, *Francouzský válečný plakát*, ["Národní listy" 1919], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., pp. 15-16.

I toni accesi con cui l'autore si pronuncia in queste righe ci sembrano riconducibili all'aspetto storico qui illustrato, più che a quello spiccatamente artistico. È infatti l'entusiasmo per il trionfo francese che porta Čapek a individuare una coincidenza tra verità artistica e storica che è generalmente estranea al suo pensiero sull'arte. L'autenticità e la vittoria, in opposizione all'idolo e alla sconfitta, appaiono poi strettamente congiunte con il carattere nazionale del popolo francese in una dichiarazione che tradisce un trasporto emotivo dettato dalle circostanze. Negli anni a venire difficilmente si troveranno negli scritti di Čapek simili affermazioni di stima e apprezzamento nei confronti della Francia; tuttavia non ci pare che si possa parlare di un voluto allontanamento da questa realtà, a cui lo scrittore non cesserà di guardare con interesse e fiducia, dal punto di vista culturale come politico, almeno fino alla grande delusione dei Patti di Monaco.

Tra le costanti che accompagnano l'attività critica di Karel Čapek prima, durante e dopo la Grande Guerra, troviamo poi l'attenta considerazione per l'architettura ceca. Čapek osserva con rammarico come la guerra abbia interrotto lo sviluppo del nuovo concetto formale e dinamico di architettura a cui da più di dieci anni i cechi lavoravano con passione e autonomia, in maniera del tutto indipendente da impulsi esterni. Nel vagliare le ultime proposte di Vlastislav Hofman, Otakar Novotný (1880-1959) e Pavel Janák (1881-1956)[74], Čapek si trova nuovamente di fronte alla domanda del "carattere ceco" o "slavo" dell'arte nazionale, che in questa particolare sfera artistica si deve confrontare con la concezione di spazio pubblico che il popolo ha maturato con la sua indipendenza. Il discorso sull'impronta nazionale dell'arte si ripropone pertanto in nuove forme, ma nella sostanza la posizione dello scrittore rimane inalterata: i tesori dell'arte nazionale sono frutto del lavoro costante e attuale di artigiani e artisti; ripiegarsi sull'elemento, idealizzato e sopravvalutato, della vita di campagna e dei costumi tradizionali equivale invece a frenare il cammino spontaneo di una cultura nazionale pronta a entrare in una fase nuova della sua storia.

In generale in questi anni ritroviamo quindi considerazioni che Čapek aveva già espresso in precedenza; per esempio sullo sviluppo dell'arte moderna, che nel catalogo della seconda mostra del gruppo di pittori Tvrdošijní, ovvero gli "Ostinati"[75], viene efficacemente paragonato all'arrivo della primavera. In questo modo Čapek mette in chiaro che l'arte si esplica in un processo in cui le singole fasi non "superano" quelle precedenti, ma le seguono

[74] Si veda a questo proposito il commento apparso sull'unico numero di "Volné směry" uscito durante la guerra: K. Čapek, *Volné směry zakončili…*, ["Cesta" 1918], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 545-548.

[75] Il gruppo, fondato nel 1918 e attivo fino al 1924, si proponeva proprio di continuare la produzione e sperimentazione artistica sulla linea delle avanguardie, in contrapposizione alla tendenza di carattere giocoso e *naïf* che andava diffondendosi dopo la guerra.

in maniera del tutto naturale. Nessun elemento della storia passata può quindi essere letto come un "errore evolutivo":

"L'arte antica non è mai superata dall'arte nuova, così come la primavera scorsa non è superata dalla primavera seguente. La primavera scorsa non è diventata obsoleta, non poteva diventarlo, poiché è passata; la primavera scorsa, così come quella di cento anni da e quella di diecimila anni fa è qualcosa di altrettanto giovane, fresco, rigoglioso come la prossima che attendiamo con ansia. Una simile primavera in eterno rinnovamento è anche l'arte."[76]

Nell'illustrare esempi di queste ventate primaverili e giovanili, soppiantate in fretta dall'arrivo degli epigoni, Čapek cita ancora una volta l'impressionismo e, naturalmente, la "rivoluzione" che ha investito l'arte moderna nel primo decennio del Novecento. Con l'inizio degli anni Venti, però, Čapek ha il sentore che tale freschezza di proposte stia venendo meno e, anziché focalizzarsi su nuove tendenze, volge ancora lo sguardo ai grandi nomi del passato. Anche nelle sue recensioni di libri sull'arte figurativa lo scrittore rende omaggio principalmente a artisti che hanno ormai fatto la storia, tra cui due illustri esempi di area francese, Paul Cézanne e Auguste Rodin.
Nel 1917 Čapek si sofferma infatti sull'uscita del volume con cui Émile Bernard[77] immortala il genio incomparabile di Cézanne riportando memorie della vecchiaia del pittore, in una raccolta di episodi che va a completare quella di memorie di gioventù pubblicata in precedenza da Ambroise Vollard. Come abbiamo notato, Čapek ha sempre avvertito Cézanne come un artista centrale per lo sviluppo dell'arte moderna, che aveva saputo collegare impressionismo e ricerca sulla forma, senza smettere mai di imparare dalla natura e al tempo stesso di porsi in un atteggiamento di umiltà nei confronti dell'arte antica. Nel sottolineare l'energia sperimentatrice e la forza di volontà con cui il vecchio maestro porta avanti la propria indagine stilistica, Čapek riafferma la sua fede appassionata nell'arte moderna, ovvero in una ricerca che deve essere incessante, continua, che non si può ridurre al solo slancio giovanile.

[76] "Staré umění není nikdy překonáno uměním novým, tak jako loňské jaro není překonáno jarem následujícím. Loňské jaro není zastaralé, nemohlo zestarati, neboť pominulo; jaro loňské, jaro před sto lety, jaro před deseti tisíci lety je něco stejně mladého, svěžího, bujného jako to příští, na které se těšíme. Takovým věčně se obnovujícím jarem je také umění." K. Čapek, *Uplatní-li se někdy...*, [Introduzione al catalogo della seconda mostra del gruppo Tvrdošíjní, 1920] in Id., *O umění a kultuře, Od člověka k člověku: dodatky,* cit., p. 107.
[77] K. Čapek, *Émile Bernard: Vzpomínky na Paula Cézanna*, ["Národní listy" 1917], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 451.

La coscienza della grandezza dell'arte, della sua capacità di suscitare sentimenti di ammirazione e riverenza emerge invece dal necrologio di Rodin[78], altra figura che si è distinta per il suo coraggio nel non sottostare alle convenzioni e alle leggi della tradizione. Anche in questo frangente Čapek muove dall'osservazione del caso specifico, ovvero dalla fama dello scultore, per riflettere sulla celebrazione dell'arte e degli artisti, che si esprime sì su scala mondiale, ma che sembra sempre giungere in ritardo rispetto all'avvento del genio creativo.

L'interesse di Karel Čapek per la dimensione sociale dell'arte, vivo fin dai tempi degli studi filosofici, si manterrà invariato anche negli anni successivi, trascorsi presso la redazione del quotidiano di ispirazione liberale "Lidové noviny", organo di stampa fedele alla presidenza della repubblica e particolarmente aggiornato anche in fatto di politica e cultura estera. Mentre il fratello Josef riceve l'incarico di commentare eventi legati alle arti figurative, Karel, godendo di completa libertà nella scelta dei temi, si occupa di attualità sociale e politica e, principalmente, di letteratura e teatro. Nel 1921 intraprende infatti l'attività di regista presso il teatro di Vinohrady, e si intensificano quindi la sua produzione drammaturgica e il suo impegno per la diffusione della cultura teatrale.

Čapek non manca di scrivere per "Lidové noviny" anche articoli di prosa e poesia, senza però ricoprire il ruolo di critico letterario ufficiale del quotidiano, affidato allora al boemista e germanista Arne Novák (1880-1939), autore della fondamentale storia della letteratura ceca *Přehledné dějiny literatury české*. Attento osservatore della vita pubblica e scrittore di successo, Karel Čapek è una personalità pubblica sempre più in vista, il cui parere acquista un peso via via maggiore all'interno del dibattito sociale e culturale del paese. Sviluppando appieno il proprio stile giornalistico sagace e diretto, in grado di mantenere viva l'attenzione del lettore e di ispirare fiducia a un uditorio sempre più ampio, Čapek costruisce un rapporto continuativo con il pubblico di "Lidové noviny" in quell'atmosfera di libertà di espressione che aveva invano atteso da "Národní listy". Ladislav Soldán evidenzia giustamente il fatto che, a partire dagli anni Venti, la pubblicistica dedicata a arte e cultura assume sempre di più la forma di discorsi di impronta civile piuttosto che critica e che "Čapek si concentra su questioni culturali e politiche nel modo più comprensibile al cittadino della giovane repubblica, come era anche nelle intenzione di 'Lidové noviny', che pure godeva soprattutto del favore degli strati intellettuali della società."[79] Occorre qui prestare molta attenzione nel

[78] K. Čapek, *Auguste Rodin,* ["Národ" 1917], *ivi*, pp. 452-453.

[79] "Čapek se soustřeďuje na to, aby o kulturně politických otázkách hovořil co nejsrozumitelněji k prostému občanovi republiky, jak to také plynulo ze záměrů Lidových novin, i když ty se stávaly oblíbené spíše mezi vrstvami inteligence."

considerare l'impegno čapkiano per l'informazione del "semplice" cittadino: per coinvolgere i propri lettori lo scrittore non abbassa il livello della discussione, ma cerca piuttosto di impostarla in modo più chiaro, definendo meglio i termini del dibattito a partire dal significato delle singole parole, come appare evidente dalla rubrica *Kritika slov*.

Sebbene il desiderio di rivolgersi a una vasta platea comporti certamente la rinuncia all'approfondimento scientifico, i testi di Čapek non mancano mai di precisione e trasparenza nell'espressione di opinioni talvolta complesse, ma sempre opportunamente argomentate, come traspare dai già menzionati interventi sul rapporto tra popolo e intellettuali, tra pubblico e artisti. Nella sua riflessione sull'arte nazionale, altra tematica su cui Čapek insiste con vigore, l'autore si appoggerà nel corso degli anni Venti e Trenta agli stessi grandi esempi citati in passato, noti ai lettori e ormai largamente apprezzati, primo fra tutti Mikoláš Aleš.[80] Il ritorno frequente all'opera di personalità che hanno segnato lo sviluppo recente dell'arte nazionale ed europea, da Aleš a Cézanne e Picasso, non denota un atteggiamento nostalgico da parte dello scrittore, quanto il desiderio di cogliere il fenomeno artistico in una prospettiva ampia, attraverso un'analisi naturalmente agevolata da un certo distacco temporale.

Nel formulare invece giudizi su artisti e autori contemporanei Čapek adotterà toni abbastanza prudenti dal momento in cui, data la sua posizione di uomo pubblico e scrittore nazionale noto anche all'estero, le sue parole saranno costantemente soppesate da critici e colleghi. Con il tempo diminuiscono quindi le recensioni di singoli libri, opere teatrali e mostre, mentre vengono approfondite le considerazioni sull'origine e la fruizione dell'arte, come si evince per esempio dalle reazioni di Čapek alla Výstava soudobé kultury (Esposizione di cultura contemporanea), tenutasi a Brno per il decimo anniversario della nascita della Repubblica cecoslovacca. A questo proposito, tra marzo e luglio del 1928, Čapek interviene tre volte su "Lidové noviny"[81] per meditare sul concetto stesso di cultura e invitare i concittadini praghesi a visitare la città morava alla scoperta dei numerosi padiglioni dedicati a tecnologia, arte, istruzione, industria, artigianato e agricoltura; lo scrittore si

---

L. Soldán, *Kritika a estetik*, in *Kniha o Čapkovi*, a cura di Š. Vlašín, Československý spisovatel, Praha 1988, p. 96.

[80] "Non c'è e non può esserci arte nazionale senza un'unitarietà tale da mettere insieme cielo e terra, natura e mito, secoli e secondi, le cose più grandi e le più minuscole in una sola realtà offerta alla vista e all'amore. Questo sono per noi Aleš e Smetana, questo sono per noi le voci dei poeti nazionali. Tutto il resto è solo personalità." ["Není a nemůže být národní umění bez takové celosti, která shrnuje nebe i zemi, přírodu i mýtus, věky i vteřiny, věci největší i nejdrobnější v jednu skutečnost danou k vidění a lásce. Tím je nám Aleš i Smetana, tím jsou nám hlasy národních básníků. Vše ostatní je jenom osobnost."] K. Čapek, *Starý mistr*, ["Lidové noviny 1933"], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., pp. 364.

[81] Si tratta di *Kultura a národ* e delle più brevi note *To nejkrásnější* e *Brněnská výstava*, in K. Čapek, *O umění a kultuře III*, cit., pp.124-127; 136; 136-139.

astiene tuttavia dal menzionare direttamente organizzatori e partecipanti all'iniziativa, tacendo anche i nomi di chi ha ideato l'assetto architettonico e la distribuzione degli spazi all'interno della fiera, aspetto dell'esposizione che egli valuta molto positivamente, individuando nella "radicale e disciplinata unità" dello stile l'espressione più chiara dello "spirito moderno" a cui tende la cultura cecoslovacca.

Mentre la cautela nel giudizio di opere e autori contemporanei si manifesta nel corso degli anni, la circospezione nei confronti di sistemi rigidi e prescrittivi, sul piano artistico e, come osserveremo in seguito, anche filosofico e morale, è una costante che affonda le sue radici nella formazione accademica di Karel Čapek, il quale nel 1922 dichiara apertamente: "Mi sono occupato troppo di estetica per non averne ricavato uno scetticismo se possibile sconfinato."[82] Questa affermazione si inserisce in una recensione al volume che Zdeněk Nejedlý, professore di storia della musica, dedica al suo maestro Otakar Hostinský[83], da Čapek definito "il nostro docente di estetica più preciso e filosoficamente più preparato". Anche qui, come era già avvenuto in passato, lo scrittore si accosta a un'opera che si presenta come introduzione allo studio dell'estetica e, pure apprezzando l'elemento classico nella riflessione di Hostinský, ovvero la ricerca oggettiva di una spiegazione per le qualità estetiche degli oggetti d'arte, ne individua i limiti proprio in un certo formalismo psicologico che aspira a una eccessiva sistematicità e universalità. Čapek non manca infine di riconoscere il valore dello studio di Nejedlý come tentativo di mantenere vivo l'interesse per l'arte e la teoria che ne rende possibile la fruizione e comprensione, in un momento storico in cui si inizia a percepire un calo di coinvolgimento e attenzione da parte della collettività.

Uno dei segnali che rivela questa trasformazione sociale, evidente fin dai primi anni dello stato cecoslovacco, è rappresentato dalla piccola mostra che il Mánes dedica a Picasso nel settembre 1922. Inaugurato nel silenzio generale, l'evento si dimostra incapace di destare la curiosità e lo scalpore che avevano accompagnato l'analoga esposizione del 1913: la rivoluzionaria pittura del maestro spagnolo non suscita più a Praga lo stesso entusiasmo di un tempo, nonostante continui a "disturbare" il mondo con il suo sviluppo sorprendente e fin

[82] "Zabýval jsem se estetikou příliš, abych si z ní nakonec neodnesl skepsi pokud možno neohraničenou." K. Čapek, *Zdeněk Nejedlý: Hostinského estetika I*, ["Lidové noviny" 1922], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 395.

[83] Otakar Hostinský[83](1847-1910), professore all'università di Praga e membro dell'Accademia delle Scienze, si era occupato di teoria dell'arte, del teatro e della musica. Filosoficamente vicino al positivismo e all'anti-idealismo di Johann Friedrich Herbart, aveva sviluppato il proprio pensiero estetico difendendo il realismo letterario e facendosi propagatore delle teorie musicali e artistiche di Richard Wagner. Karel Čapek frequenta il suo corso di Storia dell'estetica e della teoria dell'arte già durante il suo primo semestre universitario, nell'autunno 1909.

Gli studi di storia, estetica e musicologia fanno di Zdeněk Nejedlý (1878-1962) uno degli uomini di cultura più in vista della Cecoslovacchia socialista. Convinto sostenitore della politica marxista, Nejedlý ricopre per due volte la carica di Ministro dell'Istruzione (1945-46; 1948-53).

"troppo ricco". Proprio partendo da tale constatazione Čapek passa a sottolineare altri aspetti della vita culturale che sono andati incontro a un sostanziale cambiamento. Delle quattro o cinque riviste dedicate all'arte sono infatti rimasti pochi progetti stagnanti e lo stesso circolo Mánes non appare più in grado di promuovere mostre significative e paragonabili, per qualità e quantità di opere, a quelle organizzate prima della guerra. Nel considerare la più ridotta proposta del 1922, lo scrittore non può quindi ignorare il fatto che:

"Dieci anni fa una simile mostra avrebbe rivestito un maggiore significato; si sarebbe discusso di più, imprecato di più, più gente avrebbe scosso la testa … ma ci sarebbe stato anche un più acuto interesse. Davvero negli ultimi dieci anni nel nostro paese l'interesse per l'arte figurativa si è oltremisura affievolito e ormai del tutto raffreddato. […] Una piccola mostra di Picasso era dieci anni fa un fatto sensazionale; ed è in un certo senso penosa quella discrepanza tra l'energia, la ricchezza e la combattività di questi quadri del maestro spagnolo e la confusa arretratezza che vi si trova davanti e attorno e che sentite diffondersi in cerchie sempre più larghe attraverso l'intera società ceca."[84]

Non è quindi Karel Čapek ad allontanarsi dall'arte francese, quanto la società contemporanea cecoslovacca a non guardare più a Parigi con la stessa partecipazione con cui aveva accolto le proposte delle avanguardie. A questo calo di interesse da parte del pubblico si aggiunge secondo lo scrittore l'inadeguatezza del governo a provvedere alle esigenze culturali della nazione, in modo particolare nell'ambito della raccolta e conservazione del patrimonio artistico pubblico. È di nuovo in occasione di una mostra di arte francese, quella organizzata nel 1923 dal circolo Mánes, che Čapek si pronuncia sull'acquisto di opere d'arte straniere per la galleria nazionale[85], rimarcando il consueto ritardo con cui viene riconosciuto il valore di un artista e del suo lavoro e il conseguente aumento dei prezzi che si verifica nel giro di pochi anni. Čapek ricorda infatti come a Parigi, ma anche alla mostra degli Indépendants tenutasi a Praga nel 1910, quadri firmati da van Gogh, Pissarro e Sisley erano venduti a cifre molto più accessibili e mette in guardia i contemporanei affinché la storia non si ripeta: per quanto lodevole, l'intenzione di acquistare un Monet o un Cézanne non deve distogliere l'attenzione dalla produzione contemporanea che critici e uomini di governo

[84] "Před deseti lety by taková výstava u nás znamenala víc; víc by se diskutovalo, víc nadávalo a kroutilo hlavami – ale také by to prudčeji zajímalo. Skutečně za posledních deset let nesmírně zvlažněl a přímo ustydl zájem u nás o výtvarné umění. […] Picassova výstavka byla před deseti lety senzací; a je taková jakási trapná diskrepance mezi energií, bohatostí a výbojností těch obrazů španělského mistra a zařezanou ostalostí, která je před nimi a kolem nich a kterou cítíte se šířit širokými, přeširokými kruhy přes celou českou veřejnost." K. Čapek, *Picasso*, ["Lidové noviny 1922"], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 436.
[85] K. Čapek, *Sháňka po umění*, ["Lidové noviny 1923"], *ivi*, pp. 472-474.

hanno ora a portata di mano. Riconoscerne subito il valore non significa solo dare un equilibrato giudizio estetico, scevro da riserve e indugi dettati dalle tendenze conservatrici, ma, dal punto di vista sociale, permette allo stato di "cogliere l'attimo". Solo così si potrebbero infatti evitare sia lo spreco di fondi, sia il reiterarsi di prassi che Čapek avverte come infondate e inefficaci, quali l'istituzione di commissioni incaricate dell'arduo compito di recuperare il tempo perduto e procurare a caro prezzo ciò che il popolo ha dapprima ignorato o addirittura deriso.

Nel 1931 altre due esposizioni di arte francese, una allestita nuovamente dal circolo Mánes e una, di più ampio respiro, organizzata dalla Società artistica (Umělecká beseda) con il titolo "École de France", non fanno che confermare la tendenza del pubblico ceco a non considerare più le arti figurative come un elemento di primaria importanza per la cultura nazionale. Come si può notare dai versi satirici che Čapek compone in questa occasione[86], l'assenza di visitatori alle mostre contrasta inoltre con una rinnovata moda del viaggio a Parigi che sembra coinvolgere fasce sempre più ampie della popolazione cecoslovacca. A differenza dei suoi contemporanei, Čapek rievoca ancora in tono nostalgico la Parigi delle avanguardie e delle botteghe di rue de la Boétie, dove aveva potuto scoprire i maestri moderni, da Matisse a Braque e Picasso, da Vlaminck a Derain, quegli stessi maestri che continuano a spiccare nelle esposizioni praghesi di arte francese. Per Čapek sono infatti i pittori della sua giovinezza a rappresentare l'elemento di maggiore interesse delle mostre degli anni Trenta, mentre proposte più recenti, prima tra tutte quella surrealista, non sembrano affascinarlo particolarmente. Le ragioni di questo distacco dalle correnti più innovative delle decadi successive, tra le quali il fenomeno squisitamente ceco del poetismo, risaltano con maggiore chiarezza nelle riflessioni che l'autore, come vedremo, riserva all'arte letteraria. Nell'osservare comunque le diverse ramificazioni dell'arte francese Čapek non smette mai di vedere una continuità, una concatenazione di spunti e soluzioni che, anche quando sembra deteriorarsi, ovvero "passare da mani più forti a mani più deboli", resta segno di uno sviluppo creativo altrove sconosciuto:

"Lo spirito dell'arte francese è così vivo da ravvivare persino la tradizione, persino i musei; qui non si crea senza motivo, l'arte delle grandi personalità non viene sepolta quando i creatori sono ancora in vita, qui non ci sono morti, ma solo vita feconda e permanente. Tale continuità evolutiva della Parigi artistica è ancora più impressionante per il fatto che in ogni momento vi si inseriscono genialità esterne, emigranti di ogni nazione, sovvertitori di ogni

[86] Cfr. *supra*, p. 34, n. 15.

provenienza; lo spirito dell'arte figurativa francese riesce ad assimilare tutti gli stranieri così come tutte le epoche, senza però cadere nell'eclettismo; consiste in una forma di tranquillità organica, di clima artistico adeguato e fruttuoso, favorevole a ogni germinazione. Per questo 'la scuola francese' resta ancora scuola del mondo."[87]

Secondo Čapek, dunque, la Francia non solo resta un'ottima palestra per gli artisti, ma ha anche la possibilità di diventare "scuola per il pubblico", promuovendo un atteggiamento verso l'arte allegro e rilassato, che susciti nella società l'amore e la facoltà di apprezzare la bellezza di un'opera, in altre parole la capacità di godere dell'esperienza estetica. Se il clima artistico francese è per Čapek simile a un giardino rigoglioso, mentre la Boemia è descritta come un terreno più arido e duro, da entrambi nascono frutti che spetta al pubblico cogliere e assaporare.

La tendenza dei cittadini cecoslovacchi a non coltivare l'interesse per le nuove frontiere delle arti figurative si mantiene costante anche negli anni Trenta, quando Čapek si lancia sempre più spesso in aspre critiche rivolte innanzitutto alle istituzioni incapaci di orientare e stimolare il dibattito culturale in questo campo. Nel 1933, in un articolo su "Přítomnost" intitolato *Odkud vane vítr* (Da dove soffia il vento)[88] Karel Čapek accusa i membri del Mánes di essersi resi colpevoli dell'eccessiva commercializzazione dell'arte e della diffusione del *kitsch* contro cui il loro stesso organo di stampa, "Volné směry", aveva l'anno precedente lanciato un'aspra campagna polemica[89]. L'ipocrisia con cui il circolo, dopo essersi opportunisticamente piegato ai programmi dell'arte ufficiale e accademica, si scaglia contro la recente deriva dell'arte nazionale è per Čapek ulteriormente aggravata dal confronto con il passato illustre del Mánes, che aveva giocato un ruolo fondamentale nell'"epoca d'oro" dell'arte ceca, sempre identificata dallo scrittore con quella degli anni della propria giovinezza.

Pur essendo così critico, sulle pagine di "Lidové noviny", nei confronti degli sviluppi dell'arte nazionale in relazione alla politica interna, Čapek non manca mai di riconoscere il

[87] "Duch francouzského umění je tak živoucí, že oživuje i tradici, i muzea; zde se netvoří nadarmo, umění velkých osobností není ukládáno do hrobu ještě zaživa svých tvůrců, zde není mrtvých, nýbrž jenom život úrodný a souvislý. Ta vývojová kontinuita umělecké Paříže je tím podivuhodnější, že do ní co chvíli vstupují cizorodé geniality, emigranti všech národů, buřiči všech proveniencí; francouzský výtvarný duch si dovede zasimilovat všechny cizince, stejně jako všechny věky, aniž kdy upadl v eklektismus; je to taková jakási organická pohoda, vhodné a plodné umělecké klima, příznivé všemu klíčení. Proto 'škola francouzská' zůstává školou světa." K. Čapek, *Francouzská škola*, ["Lidové noviny 1931"], in Id., *O umění a kultuře III*,cit., p. 256.

[88] K. Čapek, *Odkud vane vítr*, ["Přítomnost 1933"], *ivi*, pp. 469-473.

[89] La XXIX annata di "Volné směry" vide la pubblicazione di diverse lettere in un acceso dibattito sull'evoluzione dell'arte e il ruolo della sperimentazione individuale che coinvolse, tra gli altri, Josef Čapek e Vincenc Kramář (1877-1960), storico dell'arte vicino alla scuola viennese, nonché collezionista e teorico del cubismo, sostenitore della linea di Picasso e Braque.

valore di diverse manifestazioni artistiche e letterarie ceche ed è pertanto disposto, nel presentare la realtà del suo paese agli stranieri, a soprassedere sulle questioni più spinose fornendo un quadro semplificato e roseo della situazione. Nel 1928, per esempio, Karel Čapek firma l'articolo per la rivista francese "L'Art Vivant"[90] che ha proprio il compito di introdurre un numero interamente dedicato all'arte figurativa cecoslovacca[91]. I toni sono qui molto più celebrativi nei confronti dell'arte nazionale, che secondo l'autore merita ancora più rispetto e ammirazione da parte degli stranieri se messa in relazione con la storia complessa della Cecoslovacchia. La "fioritura" attuale del paese è per lo scrittore dovuta a uno sforzo molto maggiore rispetto a quello che la storia ha richiesto ad altri popoli più potenti e fortunati, i quali non hanno dovuto affrontare un simile passato di continua oppressione. L'invito a cogliere la bellezza dei monumenti, dell'architettura gotica e barocca, del fascino dell'arte popolare è trasmesso con un tono piuttosto altisonante, con un reiterato e incalzante "guardate!" che raramente fa parte dell'espressione čapkiana e che tradisce pertanto l'aggiustamento dello stile che l'autore opera sulla base del destinatario, in questo caso il lettore francese.

Il rapporto tra arte ceca e straniera, facilitato, come dice Čapek in apertura all'articolo su "L'Art Vivant", dalla maggiore apertura, solidarietà e curiosità reciproca sperimentata dai popoli europei dopo il primo conflitto mondiale, ritorna anche in una delle ultime riflessioni sull'arte datata 1937. All'interno del saggio intitolato *Umění a politika* (Arte e politica), pubblicato quell'anno su "Přítomnost", Čapek ricorda la sua difficoltà nel rispondere a ospiti stranieri che lo interrogano sull'adesione di singoli fenomeni poetici e artistici cechi alle correnti e scuole straniere. Non essendo in grado di vedere una chiara filiazione tra proposte straniere e realizzazioni locali, Čapek sostiene anche alla luce dello sviluppo degli ultimi vent'anni, che:

"Comunque giudichiamo la nostra letteratura o arte, essa cresce con le proprie forze, senza il complesso di inferiorità provinciale che a volte, prima della guerra, ci spingeva a sopravvalutare le culture straniere."[92]

[90] Quando il 15 marzo 1928 esce il numero "L'Art Vivant en Tchécoslovaquie", si tratta appena della quarta annata di questa "Revue bimensuelle des amateurs et des artistes", pubblicata a Parigi da Larousse nell'ambito del più ampio progetto editoriale "Les Nouvelles littéraires".

[91] K. Čapek, *Československé umění*, ["L'Art Vivant 1928"], in Id., *O umění a kultuře, Od člověka k člověku: dodatky*, cit., pp. 203-205.

[92] "Ať soudíme svou literaturu a umění jakkoliv, roste většinou ze svého, bez provinciálního komplexu méněcennosti, který nás před válkou někdy nutkal k přeceňování cizích kultur." K. Čapek, *Umění a politika*, ["Přítomnost 1937"], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 741.

A ormai due decenni dal raggiungimento dell'indipendenza politica cecoslovacca, l'autonomia dell'arte nazionale è riaffermata da Karel Čapek in un'ottica di fiducia e consapevolezza, che lo spinge a riconsiderare il peso dei modelli stranieri e il loro ruolo nella storia dell'arte ceca. Come abbiamo potuto vedere, egli aveva sempre difeso la capacità dell'arte di svilupparsi spontaneamente, senza essere pilotata dall'imitazione pedissequa dei maestri stranieri né dall'adesione ai più alti esempi della tradizione; ora, però, lo scrittore appare maggiormente propenso a riconoscere nella stagione delle avanguardie europee, che egli aveva vissuto con tanto entusiasmo, la presenza, da parte della cultura ceca, di un sentimento di inadeguatezza e di un attaccamento alle tendenze estere forse eccessivo. Questa meditazione, una delle ultime che Čapek pubblica sull'argomento, è dunque segno di un interesse sempre vivo da parte dello scrittore per il fenomeno artistico nella sua dimensione estetica, ma anche storica e sociale, un interesse alimentato in modo particolare dalle esperienze degli anni Dieci, che sotto forma di ricordi e spunti di riflessione riemergono a più riprese nel corso della vita dell'autore.

II. LA RIFLESSIONE FILOSOFICA NELLA FORMAZIONE E NELL'OPERA AUTONOMA DI KAREL ČAPEK

II.1. "È più profonda l'esperienza vissuta della conoscenza razionale": nuove prospettive filosofiche dopo il soggiorno parigino

Nel capitolo precedente abbiamo osservato il percorso accademico di Karel Čapek nel campo dell'estetica e della storia dell'arte, nonché l'applicazione di tali studi nell'ambito della critica e dell'impegno per la diffusione e la difesa dell'arte moderna. Abbiamo inoltre evidenziato come il desiderio di definire criteri oggettivi per la valutazione dei prodotti artistici e, di conseguenza, per la promozione della cultura contemporanea, si fosse manifestato con forza nel giovane scrittore proprio al suo ritorno da Parigi. Tra i *salon* e le gallerie della capitale francese, forse più che nei "bar e caffè" citati dallo stesso Čapek, era infatti maturato l'interesse per le ultime tendenze dell'arte figurativa, per quella ricerca formale che si spingeva oltre il soggettivismo dell'impressione per esplorare nuovi metodi di composizione, in un allargarsi delle prospettive che non coinvolgeva solo il campo artistico, ma ogni sfera del sapere:

"E allora avvenne una vera rivoluzione nella sfera intellettuale, fu l'arte figurativa a inaugurarla. Nella pittura scoppiò il cubismo, imponendo un ordine severo e autonomo, la geometria, la libera disciplina dello spirito in sostituzione dell'impressionismo, emotivo e sensuale; con esso venne inaugurata una rivalutazione e una nuova conoscenza di tutto quel sedimento culturale depositato dalla storia dell'arte, dall'etnografia, dal collezionismo, dall'ingegneria, dalla fotografia e da ogni altra cosa, persino dal cinema; era come se stessimo scoprendo tutto con occhi nuovi."[1]

L'esperienza francese del 1911 rappresenta dunque un momento chiave non solo per lo studio dell'arte, ma più in generale per la scoperta dello stretto rapporto tra i diversi fenomeni che costituivano il fermento culturale dell'epoca, avvertito con maggiore intensità proprio da figure dalle molteplici capacità e passioni come i giovani fratelli Čapek. Se prima

[1] "A tehdy přišel jistý převrat v intelektuální sféře; přineslo jej výtvarné umění. V malířství vypukl kubismus, kladoucí přísný a autonomní řád, geometrii, svobodnou kázeň ducha místo citového a smyslového impresionismu; s ním bylo zahájeno přehodnocování a nové poznávání všeho toho kulturního nánosu, jejž naplavily dějiny umění, etnografie, sběratelství, inženýrství, fotografická kamera a kdeco – i film; bylo to, jako bychom prokoukli novýma očima." K. Čapek, *Sám o sobě a o věceh závažnější. O čapkovské generaci*, ["Přítomnost" 1932], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 314.

del soggiorno parigino Karel Čapek era indirizzato principalmente agli studi filologici, al suo rientro a Praga egli intraprende un'attenta indagine sul giudizio oggettivo, sul ruolo del soggetto e sull'eredità della tradizione che non si esaurisce nel solo campo estetico ma si estende alla teoria della conoscenza e della prassi morale. Alla Facoltà di Lettere e Filosofia il giovane frequenta pertanto corsi di teoria noetica, etica e logica, accostandosi inoltre a quelle discipline che, nate di recente, non erano ancora considerate come scienze autonome, come la psicologia e sociologia. È quindi in questi anni di formazione universitaria che lo scrittore ceco si avvicina con entusiasmo, ma non senza spirito critico, a quegli indirizzi filosofici dell'epoca che invitavano l'uomo all'azione, alla ricerca di una conoscenza fondata sull'esperienza e di una morale incentrata su valori condivisi. Anche a molti anni di distanza Čapek ricorderà con lucidità il particolare approccio alla realtà proposto da questo nuovo orientamento, soprattutto se confrontato con quello promosso da altri sistemi filosofici allora diffusi:

"C'erano soprattutto due grandi correnti: da un lato Bergson, il vitalismo e le filosofie attivistiche, in cui rientra anche il pragmatismo; dall'altro i sistemi neokantiani, diversi idealismi e criticismi, filosofie dei valori o delle norme, filosofie che al mondo grezzo di ciò che è contrapponevano il mondo più alto di ciò che deve essere. Detto in modo pratico e approssimativo, il primo gruppo di opinioni si orientava soprattutto sulle scienze naturali, il secondo gruppo era prevalentemente per le scienze sociali."[2]

Nel rievocare il tumulto filosofico dell'anteguerra, Čapek non dimentica di evidenziare che proprio sulla base di base di questo contrasto "si iniziò, in certa misura, a classificare anche la letteratura", osservando pertanto quella stretta connessione tra pensiero e scrittura che, come vedremo, emergerà distintamente anche dalla sua produzione letteraria.
Il richiamo all'azione e all'impegno per lo sviluppo dell'individuo e della società sarà in seguito accolto da Čapek anche nell'ambito del giornalismo e della partecipazione politica, ma per quanto riguarda gli anni degli studi sembra ancora prevalere la ricerca sull'espressione, come egli stesso illustra al suo corrispondente francese Alexandre Mercereau nel 1914: "La letteratura è per me solo un lusso che mi posso permettere una

[2] "Byly to hlavně dva veliké proudy: na jedné straně Bergson, vitalismus a filozofie aktivistické, do nichž náleží i pragmatismus; na druhé straně novokantovské systémy, různé ty idealismy a kriticismy, filozofie hodnot nebo norem, filozofie, které proti hrubému světu toho, co jest, stavěly vyšší svět toho, co býti má. Prakticky a zhruba řečeno, ta první skupina názorů se orientovala spíš na vědách přírodních, druhá skupina byla převážně duchovědná." K. Čapek, *O dvou publikacích. Almanach na rok 1914*, ["Lidové noviny" 1935], *ivi*, p. 638.

volta all'anno, mi occupo esclusivamente di cose che non riguardano nessuno, e cioè di filosofia."[3] Certamente, con filosofia l'autore intende qui un concetto più ampio rispetto al semplice studio, ovvero l'esercizio attivo del pensiero critico che gradualmente si allarga dall'approfondimento universitario alle recensioni letterarie e artistiche; questa affermazione ci sembra però particolarmente significativa e indicativa del fatto che il giovane non ha ancora trovato nella letteratura la propria vocazione primaria. Perché ciò accada è infatti necessaria una fase di riflessione profonda che accompagni l'autore nel superamento degli schemi adottati durante il periodo giovanile.

Prima di analizzare i contributi specialistici di Karel Čapek in ambito filosofico possiamo ricordare il suo rifiuto di classificazioni troppo stringenti, di semplicistiche etichette che non tengono conto della portata energica, "vitale", delle proposte che vengono avanzate. Occorre tuttavia puntualizzare che la capacità di individuare influenze e interconnessioni tra diverse tradizioni, correnti di pensiero o anche diverse aree del sapere non deve condurre a sconfinamenti indebiti tra una scienza e l'altra, ovvero alla pretesa di spiegare un determinato fenomeno con gli strumenti di una scienza adibita ad altri scopi. Abbiamo visto per esempio che il giovane scrittore si interessa alla definizione di valori etici condivisi e di saldi principi per l'indagine filosofica anche a partire dalla ricerca di un giudizio oggettivo sull'opera d'arte; ciò non significa tuttavia confondere gli obiettivi interni a ciascun ambito dell'attività umana, che si esplica in modo differente nel suo cammino verso la conoscenza e l'espressione artistica:

"Ed è inutile immischiare, diciamo, l'arte con la gnoseologia; la lotta per la certezza della conoscenza non è una questione interna alla vita artistica e le teorie noetiche non possono portare all'arte il minimo guadagno."[4]

Sottolineare le dovute distinzioni tra gli ambiti di competenza fa parte di quella metodicità tipica di Karel Čapek a cui abbiamo fatto più volte riferimento. Essa è inoltre alla base della sua critica alle linee filosofiche tradizionali, accettate dal mondo accademico come "ufficiali", incapaci di mettersi in discussione, di interrogarsi sulla validità dei propri strumenti. Negli anni in cui Čapek era iscritto all'Università Carlo di Praga, i quattro professori ordinari di filosofia erano il futuro presidente della repubblica T. G. Masaryk, il

[3] "Literatura je pro mě jen luxusem, který si mohu dovolit jednou za rok, výhradně se zabývám věcmi, které se netýkají nikoho, a to je filozofie." K.Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 274.

[4] "A je zbytečno vtahovat, dejme tomu, umění do noetiky; zápas o jistotu poznání není vnitřní otázkou uměleckého života a noetické teorie nemohou přinést umění nejmenšího zisku." K. Čapek, *Z literatury filozofické*, ["Národní listy" 1921], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 239.

suo allievo František Drtina (1861-1925), František Čáda (1855-1918) e il già citato František Krejčí[5]. È in modo particolare con questi ultimi due docenti che il giovane studia, frequentando i corsi di psicologia, logica, filosofia aristotelica, teoria della scienza e problemi di carattere noetico che impartiva Čáda e quelli di storia della filosofia, filosofia della religione di Krejčí, che curava inoltre lezioni su Schopenhauer, sul volontarismo e sulle nuove correnti idealistiche[6].

Di František Čáda Čapek ricorderà la vocazione pedagogica, l'impegno concreto per la cura dell'infanzia e soprattutto lo spirito critico, l'atteggiamento relativista e probabilista di un antidogmatico convinto dell'imperfezione della conoscenza umana, ma non per questo disposto a rinunciare all'azione, alla volontà e al sentimento. Nelle parole scritte da Čapek per il necrologio[7] di questo grande "rappresentante della ricerca noetica" sono riconoscibili non solo la stima dell'allievo per il maestro, ma anche un riflesso dello scrittore stesso, delle sue aspirazioni: anch'egli è infatti determinato a cercare ogni più piccolo "granello di verità" senza mirare alla costruzione di un sistema filosofico né pretendere di avere pronta una risposta a ogni domanda, poiché, come era solito ripetere il professore ai suoi studenti: "La questione non è così semplice".

Di tutt'altro carattere era invece František Krejčí, la cui adesione al positivismo mutuato dalle scienze naturali appariva come una vera e propria fede, incrollabile, difesa fino alla fine a dispetto della forte opposizione delle nuove generazioni di filosofi, a cui il professore tuttavia non tentava mai di imporre la propria visione del mondo. Pur facendo parte di questi giovani oppositori dello spirito illuminista incarnato dalle scienze esatte, Čapek riconosce in Krejčí un esempio di coerenza e dedizione che, sulla scia di Comte e Spencer, si batte per il progresso sociale e l'impegno politico[8]. Secondo Čapek, dunque, anche il positivista Krejčí apparteneva a quella schiera di filosofi per i quali "non esiste l'abisso tra il pensiero e la vita

[5] Masaryk aveva da poco lasciato l'insegnamento, come riporta con rammarico Karel Čapek in una lettera indirizzata al presidente nel 1926: "Posso dire a nome di quasi tutti coloro che avete visto da me venerdì, che in gioventù siamo stati privati della vostra presenza; avete smesso di insegnare quando siamo passati noi per l'università e così ci siamo persi l'unica personalità filosofica che avrebbe avuto su di noi un effetto diretto e vitale." [Mohu říci za téměř všechny, které jste v pátek u mne viděl, že jsme byli o Vás ve svém mládí připraveni; přestal jste učit, když jsme procházeli univerzitou, a tím jsme přišli o jedinou filozofickou osobnost, která by na nás přímo a životně působila."], in K.Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 248.

[6] Per l'elenco esaustivo dei corsi seguiti cfr. M. Halík, *Karel Čapek. Život a dílo v datech*, cit., pp. 24-28.

[7] K. Čapek, *Profesor František Čáda*, ["Národní listy" 1918], in Id., *Od člověka k člověku I*, cit., pp. 90-93.

[8] "Se tanti tra i più giovani filosofi cechi tendono al fine di portare la filosofia dalla teoria alle azioni pratiche, nella vita pubblica e nazionale, ciò è in grande misura per influsso e merito, oltre che del prof. Masaryk, del prof. Krejčí. Il suo combattivo positivismo evolutivo, significativamente materialista, rappresentava qui da noi la più radicale resistenza contro la filosofia accademica, supportata dallo stato." ["Jestliže tolik z mladších českých filozofů směřuje k tomu, převésti filozofii z teorie v praktické skutky, ve veřejný a národní život, je to – vedle prof. Masaryka – ve veliké míře vliv a zásluha prof. Krejčího. Jeho evoluční, ve značné míře materialistický, bojovný pozitivism byl u nás nejradikálnějším odporem proti akademické, státem podporované filozofii."] K. Čapek, *Prof. František Krejčí slaví…*, ["Cesta" 1918], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 549-550.

pratica", sebbene non si identificasse con le posizioni delle nuove correnti attivistiche, da lui considerate come mode passeggere in *Filozofie posledních let před válkou*[9] (La filosofia degli ultimi anni prima della guerra). Čapek recensisce il volume nel 1919 rimproverando al maestro non solo il fatto di non avere debitamente menzionato il suo saggio sul pragmatismo, ma anche di essersi basato quasi esclusivamente su fonti tedesche, tralasciando argomenti quali l'idealismo angloamericano e citando in traduzione tedesca anche gli scritti di autori francesi, su tutti il poeta e pensatore Jean-Marie Guyau (1854-1888). Citato più volte nelle recensioni di filosofia e di estetica di Karel Čapek, Guyau è l'autore di *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), a cui è dedicato un capitolo in *Směry v nejnovější estetice*, e di *L'art au point de vue sociologique* (1889). Lo scrittore ceco si sofferma in particolare su questa ultima opera all'interno della sua tesi dottorale, annoverando la posizione di Guyau tra le "metafisiche della bellezza" secondo cui l'esperienza estetica rivela la realtà e lascia trasparire la vera sostanza di ogni cosa[10].

Nell'esprimere poi la propria distanza da una visione in cui la scienza naturale si fa specchio del mondo e dell'uomo, Karel Čapek si mostra consapevole della natura artificiale, ovvero convenzionale, di ciò che lo circonda. L'uomo non è quindi semplicemente inserito nel mondo, ma si rende partecipe della sua costruzione, a livello tecnico come sociale, artistico e morale. Ogni individuo è dunque chiamato a percorrere la strada della ricerca attiva, della vita pratica e morale indicata dalla filosofia contemporanea che, lasciandosi alle spalle il problema della verità assoluta, inconoscibile, invita l'uomo a migliorarsi sia a livello personale che sociale:

"L'intuitivismo di Bergson, il pragmatismo americano, la mistica russa, la filosofia dei valori tedesca sono, del resto, visioni molto diverse, ma comune a tutte è il grande peso dato all'imponenza attiva e partecipativa dell'uomo, alla sua creatività, al suo dono di potere realizzare qualcosa, di potere intervenire."[11]

Notiamo dunque che tali posizioni filosofiche fondate sulla centralità dell'azione umana nascono in ambienti differenti e sono in grado di propagarsi velocemente anche al di là delle

[9] F. Krejčí, *Filozofie posledních let před válkou*, J. Laichter, Praha 1918.

[10] Tale visione dell'arte era dunque comune al concetto di energia vitale di Guyau, alle idee di stampo platonico rintracciabili in Schopenhauer e alla teoria estetica di Bergson, secondo cui l'atto creativo spoglia la realtà di ogni corteccia concettuale, rivelandone l'essenza.

[11] "Bergsonův intuitivismus, americký pragmatismus, ruská mystika, německá filozofie hodnot jsou ovšem náhledy hodně různé; ale všem je společno, že kladou velikou váhu na účastnou a činnou mohutnost člověka, na jeho tvořivost, na jeho dar něco uskutečňovati nebo do něčeho zasáhnouti." K. Čapek, *Filozofie přítomnosti*, ["Národní listy" 1919], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., pp. 98-99.

loro aree di origine. Nel capitolo di *Pragmatismus čili Filozofie praktického života* che mappa la storia delle tendenze attivistiche, Čapek osserva il panorama filosofico dell'epoca senza limitarsi al pragmatismo di matrice angloamericana e citando "in Germania Vaihinger, Simmel, Mach e Avenarius, Ostwald, ma anche Eucken; in Francia Blondel, Bergson, Boutroux, Duhem, Poincaré, Le Roy, Wilbois" e osservando così che "il pragmatismo si diffonde in lungo e in largo, perdendo contorni che lo possano definire." [12]

L'attenzione di Karel Čapek alla linea pragmatista americana si inserisce quindi in una considerazione sulla filosofia contemporanea a raggio più ampio, che tocca inevitabilmente anche l'area francese, in cui si sviluppano parallelamente scuole di pensiero che riflettono l'entusiasmo, la creatività e la spinta all'esplorazione di nuove soluzioni affiorate con la "rivoluzione" dell'arte moderna. Nel suo scambio epistolare con il critico e scrittore Alexandre Mercereau, Karel Čapek sentirà il bisogno di sottolineare come, anche in questo caso, la sua non sia una vera e propria adesione a un sistema di pensiero, ma una sincera simpatia nei confronti di proposte, come quelle francesi, che si presentano come validi spunti di riflessione filosofica destinati inoltre a filtrare nell'arte letteraria:

"Per quanto mi concerne, non sono né bergsoniano né fautore della sociologia francese contemporanea, tuttavia ho più stima di queste filosofie e dei loro sostenitori che dello spirito dell'eclettismo, in particolar modo in letteratura."[13]

Con "sociologia francese" Čapek si riferisce in primo luogo al padre francese di questa disciplina, Émile Durkheim (1858-1917),[14] fondatore della rivista "L'Anné Sociologique", attorno alla quale gravitano discepoli come Célestin Bouglé, Lucien Lévy-Bruhl, Henri

[12] "V Německu Vaihinger, Simmel, Mach a Avenarius, Ostwald, ba i Eucken; ve Francii Blondel, Bergson, Boutroux, Duhem, Poincaré, Le Roy, Wilbois; tak pragmatism se jaksi rozbíhá doširoka a ztrácí hranice, které by jej definovaly." K. Čapek, *Pragmatismus čili Filozofie praktického života* (F. Topič, Praha1918), in Id., *Univerzitní studie*, cit., p. 270. Ritroviamo alcuni di questi nomi in un intervento dell'anno successivo: "I filosofi e gli studiosi che rappresentano la scuola filosofica contemporanea, quindi soprattutto Bergson, Boutroux, i pragmatisti, i critici delle scienze esatte Poincaré, Duhem, Mach, inoltre Vaihinger e altri." ["Ti filozofové a učenci, kteří znamenají filozofickou školu dnešku: tak především Bergson, Boutroux, pragmatisté, kritikové exaktních věd Poincaré, Duhem, Mach, dále Vaihinger a jiní."] K. Čapek, *Kapitoly z nové české filozofie*, ["Cesta" 1919], in Id., *Od člověka k člověku I*, cit., p. 102.

[13]"Pokud se týče mě, nejsem ani bergsonovec, ani stoupenec současné francouzské sociologie, ale přesto si více vážím těchto filozofií a jejich vyznavačů než ducha eklekticismu; a to zejména v literatuře." Dalla lettera a A. Mercereau dell'aprile 1913, in K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 272.

[14]Scrive infatti nell'estate dello stesso anno a Vlastislav Hofman: "Sto studiando ora la filosofia di Durkheim, che di certo vi piacerebbe." ["Studuji teď filozofii Durkheimovu, která by se Vám jistě líbila."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 115. Di Durkheim si trovano nella biblioteca personale di Karel Čapek *Les règles de la méthode sociologique* in una edizione francese del 1912 (F. Alcan, Paris) con segni e sottolineature di Čapek probabilmente risalenti a questo periodo, ovvero agli anni in cui lo scrittore ceco studia e pubblica interventi sulla sociologia di Durkheim, e una successiva traduzione in ceco della medesima opera (*Pravidla sociologické methody*, Orbis, Praha 1926) ancora intonsa.

Hubert, Marcel Mauss e Paul Fauconnet, menzionati da Čapek in apertura al suo lungo saggio del 1914 *Sociální filozofie. Ke kritice školy Durkheimovy* (La filosofia sociale. Critica della scuola di Durkheim)[15]. Un altro nome fondamentale per la filosofia sociale dell'epoca è quello di Gustave Le Bon (1841-1931), psicologo e antropologo che focalizza la propria attenzione sul comportamento delle folle, ovvero sui fenomeni di suggestione, di imitazione e contagio che costituiscono la "psicologia delle masse". Come avremo modo di approfondire in seguito, tra le correnti letterarie che più affascinano Čapek negli anni precedenti la Grande Guerra, spicca l'unanimismo del francese Jules Romains (1885-1972), la cui opera era tesa all'unione dell'anima del poeta con la coscienza collettiva di tutti gli altri uomini, compresi i più umili e semplici. Una simile concezione dell'arte, osserva Čapek, non poteva fiorire altrove se non in Francia, dove l'idealismo sociale di Durkheim e la psicologia delle masse di Le Bon avevano suggerito quella divinizzazione[16] dell'anima collettiva con cui si può identificare il concetto letterario dell'"Unanime":

"Della teoria di Durkheim secondo cui nel dio la società rende onore a se stessa, alla sua più alta unità, nasce in Romains il concetto dell'Unanime, del dio di un'unione vaga, di una società non organizzata e incostante, quindi della folla nel senso di Le Bon; solo che Romains si inoltra molto più di Le Bon sul terreno del misticismo. L'idea centrale dell'unanimismo resta comunque la tesi di Durkheim per cui la società di persone è essa stessa oggetto di adorazione."[17]

Sono proprio le tesi di Durkheim, aggiunge Čapek, a fare della sociologia moderna una disciplina indipendente, distinta dalla psicologia e pronta a essere insegnata e discussa anche in ambito ceco, grazie all'intervento di studiosi come Antonín Uhlíř[18], il cui volume *Sociální*

[15] K. Čapek, *Sociální filozofie. Ke kritice školy Durkheimovy*, ["Přehled" 1914], in Id., *O umění a kultuře I,* cit., pp. 359-368.
[16] Per Čapek questo processo di adorazione di un concetto astratto si ripete nella storia della cultura francese: "È comprensibile che questa idea sia nata proprio in Francia, patria dell'idealismo sociale e della moderna sociologia (Le Bon e Durkheim), e ancora in Francia, che già ripetutamente è giunta alla divinizzazione (l'adorazione della ragione durante la rivoluzione; la religione comtiana del positivismo)." ["Je pochopitelno, ze tato idea zrodila se právě ve Francii, vlasti sociálního idealismu a moderní sociologie (Le Bon a Durkheim), a dále ve Francii, která již vícekráte dospěla k deifikaci (zbožnění rozumu za revoluce; Comtovo náboženství pozitivismu)."] K. Čapek, *Jules Romains*, ["Přehled" 1913], in Id., *O umění a kultuře I,* cit., p. 241.
[17] "Z Durkheimovy teorie, že společnost v bohu ctí sebe, svou vyšší jednotu, vzniká u Romainsa pojem Unanima, boha jednoty vágní, společnosti neorganizované a netrvalé, tedy davu ve smyslu Le Bonově; jenže Romains zachází daleko za Le Bona na půdu jistého mysticismu. Ústřední myšlenkou unanimismu však zůstává Durkheimova teze, že společnost lidí je sama sobě předmětem zbožnění." K. Čapek, *Několik nových dramat francouzských. Jules Romains: Vojsko ve městě*, ["Scéna" 1913], *ivi*, p. 294.
[18] Il sociologo Antonín Uhlíř (1882-1957) fu politico e ideologo del partito socialista ceco (in origine Československá strana socialistická, dal 1926 Československá strana národně socialistická), per il quale fu eletto deputato sia alle elezioni del 1920 che a quelle del 1925.

filozofie (Praha 1913) ha il merito di presentare chiaramente il pensiero di Durkheim, pur senza sottoporre ad analisi critica alcuni dei suoi punti più problematici[19]. Čapek prende quindi spunto da questa pubblicazione per ritracciare un quadro della filosofia di Durkheim a partire dalla natura dei fenomeni sociali, fatti di carattere imperativo, vincolante per gli individui che li trovano già presenti nella società. Pur facendo parte della collettività, il singolo non si identifica con essa. L'organizzazione sociale è dunque una realtà esterna, superiore, una sintesi delle coscienze individuali che, come abbiamo notato, acquisisce un'aura di divinità. Tale dimensione spirituale della "coscienza collettiva" diventa un soggetto a sé stante da cui secondo Durkheim deriva l'oggettività dei fatti, delle istituzioni sociali.

Agli occhi di Čapek tale pretesa è in netto contrasto con il rifiuto della metafisica professato dal sociologo francese, il cui concetto quasi mistico di un'entità superiore come la coscienza collettiva sembra negare l'iniziativa e l'apporto delle singole persone. La presenza di creatività e di sviluppo nella società è per lo scrittore ceco un chiaro indizio dell'azione individuale, un gesto che nasce spesso come reazione, contrapposizione al presente stato sociale. Forte della sua esperienza nello studio dell'arte contemporanea, Čapek argomenta per esempio che le convenzioni e le tradizioni vengono infrante o superate in questo processo di sviluppo proprio grazie all'intervento di coraggiosi innovatori. Riprendendo il pensiero di Charles Lalo, già citato a proposito della ricerca estetica, lo scrittore ceco evidenzia che così come tutti i fenomeni sociali, dalla religione alla morale e alla conoscenza, contengono un innegabile fattore individuale, anche i fatti personali sono inseriti in circostanze oggettive sociali di cui risentono l'effetto, in modo tale che "anche la reazione è almeno in parte contenuta nel fatto contro cui si rivolta." Questi singoli atti di ribellione non sono altro che piccoli passi grazie a cui la società avanza nel suo insieme, in una visione in cui l'uomo "fa", invece di "essere fatto" secondo la prospettiva deterministica di Durkheim. L'inconciliabile dualismo tra singolo e collettivo insito nella teoria sociologica francese è per Čapek un concetto inaccettabile e visibilmente falso, come emerge in ogni occasione in cui anche fatti soggettivi, empirici e passeggeri assumono il carattere dell'oggettività e della stabilità:

[19] Prima dell'affermarsi della sociologia come scienza autonoma, l'esame di singoli fenomeni sociali era portato avanti all'interno degli studi di filosofia anche nelle università austriache e ceche. Per esempio la problematica del suicidio, a cui Durkheim dedica uno scritto nel 1897 (*Le suicide*) aveva attirato l'interesse di T.G. Masaryk già nel 1878 (*Der Selbstmord als soziale Massenerscheinung der Gegenwart*).

"Con ciò penso soprattutto a quell'arte in grado di dare tale valore proprio a ciò che è solitamente quanto di più interiore e individuale; l'arte guadagna questo valore sociale solo in quanto l'artista crea ciò che gli altri si limitano a vivere e perché coloro che con la loro interiorità propendono verso quest'arte si inseriscono nella continuità sociale, nel contesto oggettivo della cultura artistica."[20]

Il mancato riconoscimento dell'apporto individuale nella continua creazione della società e della cultura rischia secondo Čapek di tradursi in una "teocrazia della società" che mantiene tutti gli svantaggi dei vecchi sistemi religiosi. Il pericolo consiste infatti nel fondare un intero sistema filosofico su un unico, monolitico, elemento della realtà, sia esso l'anima per chi "psicologizza" la filosofia, o la società per chi la "sociologizza". Čapek dimostra pertanto di volere correggere questa coesa impostazione sociale, così tipicamente francese nella sua tendenza alla "divinizzazione" di un'idea, rivolgendo l'attenzione al singolo cittadino, posta in primo piano dalle scuole di pensiero anglosassoni: "Nessuna filosofia della società sarà completa se non conterrà con sicurezza una filosofia dell'individuo e fin qui Durkheim davvero non è arrivato."[21]

È questa la conclusione che Čapek trae dallo studio attento della sociologia moderna francese, conclusione che non potrà che riaffermare pochi anni dopo in quel breve scritto di tono più informativo che è il necrologio di Durkheim[22]. Oltre a vedere in Durkheim il fondatore della sociologia moderna, Čapek riconosce nello studioso francese un pioniere della scienza delle religioni, come si può leggere per esempio in un articolo del 1920. In occasione della pubblicazione di *Základy všeobecné vědy náboženské* (Fondamenti della scienza generale delle religioni) di Otakar Pertold (1884-1965), il primo professore di scienza delle religioni all'Università Carlo di Praga, Čapek menziona infatti Durkheim e avanza la possibilità di confrontare lo studio dei fenomeni religiosi e con quello dei fenomeni artistici, accostabili a suo parere per la loro duplice natura di esperienza intima e fatto collettivo. La riflessione sull'origine comune del bello e del sacro scaturisce per Karel Čapek e, come vedremo, anche per il fratello Josef, dall'incontro con le culture dei popoli primitivi e in modo particolare dalla visita del museo etnografico del Trocadéro parigino. Per

[20] "Myslím tím ovšem umění, jež je s to dáti takovou hodnotu právě tomu, co bývá nejvnitrnější a nejindivuduálnější; ale této sociální hodnoty nabývá umění jenom tím, že umělec stvořuje, co jiní pouze žijí, a že ti, kdo svým vnitrem se přiklánějí k tomuto umění, vřazují se do sociální souvislosti, do objektivního kontextu umělecké kultury." K. Čapek, *Sociální filozofie. Ke kritice školy Durkheimovy*, ["Přehled" 1914], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 367.

[21] "Žádná filozofie společnosti nebude úplná, pokud neobsáhne bezpečně filozofii jedince; a sem Durkheim skutečně nedošel." *Ivi*, p. 368.

[22] K. Čapek, *Émile Durkheim*, ["Národní listy" 1917], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 453- 454.

quanto affascinato dagli studi in ambito antropologico ed etnologico, Karel Čapek si mostra consapevole del fatto che una classificazione dei fenomeni di culto puramente descrittiva e improntata alle scienze naturali può costituire solo una fase preparatoria per un discorso scientifico sulle religioni. A Durkheim riconosce quindi il merito di avere introdotto in questo campo una disciplina come la psicologia, la cui metodologia può utilmente integrare la ricerca etnologica nella definizione di fatti complessi come i sistemi di credenze e rituali[23]. Della filosofia di Durkehim possiamo infine ricordare un aspetto su cui lo scrittore ceco non si sofferma in modo particolare ma che è fortemente rappresentativo dello spirito dell'epoca. Si tratta della relativizzazione del tempo e dello spazio, elemento rintracciabile anche nella produzione e nel pensiero di entrambi i fratelli Čapek a partire dalla prosa *Zářivé hlubiny*. In *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), opera che Čapek cita nel suo studio, definendola estremamente ricca e ben costruita, Durkheim si riferisce alle categorie del pensiero come la causalità e, appunto, lo spazio e il tempo, non in termini di concetti innati, ma istituiti socialmente[24]. Frutto della cooperazione tra individui, queste categorie assumono le stesse proprietà dei fenomeni sociali, affermandosi come autorevoli, necessarie, imparziali. Tale concezione della realtà e della conoscenza è simile, secondo Josef Šlerka, a quella dello scrittore ceco:

"Il mondo di Čapek è un mondo di avvenimenti dove non sono valide né leggi né regole, fintanto che non sono comprovate. Il mondo è una miscela eterogenea di avvenimenti di diverso carattere e ordine di cui nessuno è 'meno' o 'più' reale. La conoscenza che vi introduciamo deve essere pertanto una conoscenza operante, che conferma la sua validità mediante l'azione. E ciò vale anche per le leggi logiche."[25]

[23] Sulla complessità del fenomeno religioso Čapek si esprime anche nei suoi interventi sulla filosofia di Bergson e sul pragmatismo, per esempio nell'ottavo capitolo di *Pragmatismus*, dedicato alla "filosofia religiosa e morale di William James". Lo scrittore mostra il suo interesse in questo ambito anche con la recensione di R. I. Malý *Jasnýma očima* (Con occhi limpidi), un saggio di filosofia cristiana di cui elogia l'inusuale impostazione. Il volume privilegia infatti il lato razionale, anziché sentimentale, dell'esperienza di fede, senza perdersi nella tomistica per misurarsi invece con questioni attuali poste dalla filosofia moderna, come l'evoluzionismo o la teoria della vita creatrice secondo Bergson. (K. Čapek, *Pokus o křesťanskou filozofii*, ["Cesta" 1920], in Id., *O umění a kultuře, Od člověka k člověku: dodatky*, cit., pp. 124-126). Il rifiuto da parte di Čapek del razionalismo di stampo positivistico e il suo rispetto per l'intima esperienza di fede non si traduce mai in una accettazione indiscriminata del soprannaturale. Sempre aperto a considerare proposte che si distaccano dalla filosofia accademica o affermata, lo scrittore ceco riferisce anche di letture più inconsuete dimostrandosi in conclusione piuttosto scettico nei confronti di pseudoscienze come la teosofia della esoterista inglese Annie Besant, o la filosofia naturale di Josef Velenovský, botanico appassionato di cosmogonia e spiritismo.

[24] "C'est le rythme de la vie sociale qui est à la base de la catégorie de temps; c'est l'espace occupé par la société qui a fourni la matière de la catégorie d'espace." É. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses Universitaires de France, Paris 2003 [1912], p. 628.

[25] "Čapkův svět je světem událostí, kde nejsou platné žádné zákony ani pravidla, pokud nejsou stvrzovány. Svět je heterogenní směs událostí různých povah a řádů, z nichž žádná není 'méně' či 'více' skutečná. Poznání, které

Attraverso la teoria della relatività di Einstein in ambito scientifico e la rivoluzione prospettica delle avanguardie artistiche, la relativizzazione dello spazio e del tempo si manifesta nel primo Novecento come uno dei cardini della riflessione filosofica. A questo proposito, il pensiero di Henri Bergson è probabilmente il più originale contributo proveniente dalla Parigi dell'epoca, un'interpretazione personale che varca in poco tempo i confini francesi per presentarsi come un elemento chiave della cultura internazionale[26].

Per quanto riguarda il rapporto specifico di Karel Čapek con questa filosofia, osserviamo che il primo scritto di Bergson su cui l'autore ceco si sofferma non è una delle opere che illustrano il pensiero del filosofo francese nel suo insieme, bensì il saggio *Le rire* (1900), che Čapek non esita a definire "volumetto di estetica" [27]. L'articolo esce in occasione della traduzione tedesca dell'editore Diederichs nel 1914 e Čapek vi riassume il contenuto del noto saggio bergsoniano esponendo la teoria della funzione sociale del riso e della natura più intellettuale che sentimentale del comico. Čapek riconosce in queste pagine l'impostazione di base di tutti i lavori bergsoniani, fondati sulla supremazia della vita sull'automatismo, individuando nel riso un processo in gradi di denunciare l'insignificanza di tutto ciò che è meccanico e opposto all'autentica energia creatrice della vita.

In questi anni di studi di estetica, il giovane scrittore ceco considera inoltre la più generale teoria artistica espressa da Bergson, ovvero un'idea di arte che solleva il velo sotto cui si è celata natura, ripulendo le lenti dei pregiudizi che distorcono la nostra visione del mondo. Mostrandosi molto critico su questo punto, Čapek indica nella storia dell'arte la presenza di infinite soluzioni, regole, stili che a suo avviso non possono, nella loro diversità, costituire la manifestazione di un'unica realtà. Anche qui viene pertanto riaffermato il concetto secondo cui le tradizioni artistiche, al pari del diritto e della religione, sono frutto della creatività umana e non della scoperta di elementi già esistenti in natura. Anche il loro stabilizzarsi in forma di convenzioni sociali testimonia l'appartenenza a quello che Čapek chiama l'"ordine

---

do něj vnášíme, musí proto být poznáním jednajícím, stvrzujícím svou platnost skutkem. A to včetně logických zákonů." J. Šlerka, *Karel Čapek – pragmatista a ironik*, in "Slovo a smysl" I, n.1, 2004, p. 131.

[26] Anche Čapek, nel corso degli anni Venti, osserva la diffusione di fenomeni come il cubismo e la filosofia bergsoniana, percepiti non tanto come prodotti francesi, ma come componenti del patrimonio culturale mondiale: "Internazionali sono, si dice, il proletariato, il calcio, la chiesa cattolica, il cubismo, la filosofia di Bergson, la lotta grecoromana al Varieté, il cabaret Alhambra, il comunismo e altre cose." In realtà, constata con ironia e non poco rammarico lo scrittore, l'unica vera dimensione internazionale del nuovo secolo è quella degli affari: "Tutto le altre cose che vengono spacciate per internazionali sono in confronto al mercato semplici minuzie, bagatelle e pietosi rifiuti." ["Mezinárodní je prý proletariát, kopaná, katolická církev, kubismus, Bergsonova filozofie, řeckořímské zápasy ve Varieté, Alhambra, komunismus a jiné věci. [...] Všecko ostatní, co se vydává za mezinárodní, je vedle obchodu hotová slabotina, chamraď a ubohý odpadek."] K. Čapek, *Co je mezinárodní*, ["Lidové noviny" 1922], in Id., *Od člověka k člověku I,* cit., p. 237.

[27] K. Čapek, *Henri Bergson: Das Lachen*, ["Přehled" 1914], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 394-397.

del desiderio", in contrapposizione all'"ordine dell'essere". La vitalità dell'arte, che rifiuta di appiattirsi e conformarsi alle norme dettate dalle accademie, è una tematica che Čapek tratta più diffusamente nel suo studio intitolato *Filozofie Bergsonova* (La filosofia di Bergson), un lungo scritto pubblicato in tre puntate su "Cesta" nel 1920. A partire da *L'Évolution créatrice* (1907), che usciva allora in traduzione ceca, Čapek riassume il pensiero del filosofo francese in una prima schematizzazione organizzata su quattro punti principali (psicologia, teoria della vita, teoria della coscienza e metafisica) seguita da una più profonda analisi e critica personale di questa filosofia che aveva rappresentato una delle più significative fonti di fiducia e entusiasmo dell'anteguerra. Nella prima parte del saggio lo scrittore espone fedelmente i punti fondamentali della filosofia bergsoniana, su tutti il concetto di "slancio vitale", ovvero la continua corrente di coscienza che si insinua nella materia per progredire in due direzioni basilari, istinto e intelletto. Flusso ininterrotto è anche, nella visione di Bergson, il tempo della vita o "durata reale", ovvero una concezione fluida del tempo che si contrappone a quello quantificabile della scienza, costituito dalla successione di singoli istanti[28]. Su queste basi il filosofo francese costruisce quella che per Čapek non è soltanto una "teoria della vita", ma una vera e propria "celebrazione" della vita stessa, intesa in senso di energia generale, di potenza creatrice di cui l'individuo partecipa. Similmente a quanto si è detto a proposito di Durkheim, anche in questo caso la criticità teorica sottolineata da Karel Čapek risiede nella concezione del destino umano, dell'azione del singolo e della sua vocazione più intima a realizzare la propria esistenza:

"Non basta definire l'uomo mediante la sua partecipazione all'infinito progresso della vita; tale partecipazione lo spinge certo a una generica evoluzione naturale, ma così non si appaga e soddisfa il destino dell'uomo; esso richiede il proprio compimento."[29]

Tenere conto della specificità dell'essere umano equivale a sostenere e incoraggiare il suo personale cammino di progresso e autocorrezione. L'uomo compie pertanto il proprio

[28] Dalla "durata reale" bergsoniana prendono spunto anche alcune tendenze dell'arte figurativa moderna, come nota anche Čapek a proposito della pittura futurista:"Restando saldamente ancorati alla concezione fondamentale del tempo di Bergson, i futuristi protestano attivamente contro questo sradicamento degli istanti dal flusso della durata mutevole; al contrario, promettono di rappresentare questo stesso flusso di sensazioni nel tempo, il conseguirsi di impressioni che si pervadono e respingono a vicenda." ["Ve velmi těsném opření se o Bergsonovu základní koncepci času futuristé činně protestují proti tomuto vyrvání okamžiku z proudu proměnlivého trvání; proti tomu slibují znázorňovati sám proud senzací v čase, sled dojmů, jež se navzájem prostupují a zatlačují."] K. Čapek, *Výstava maleb italských futuristů*, ["Česká revue" 1913], *ivi*, p. 348

[29] "Člověka nestačí definovati jeho podílem na nekončícím pokroku života; ten podíl jej přiřazuje ovšem k úhrnnému přírodnímu vývoji, ale osud člověka se tím nenaplní a nespokojí; žádá svého dokonání." K. Čapek, *Filozofie Bergsonova*, ["Cesta" 1920], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 186.

destino nel momento in cui intraprende la ricerca di nuove forme di espressione nell'arte, tenta di ufficializzare nel diritto una morale condivisa e, in ambito religioso, istituisce la pratica di riti che allarghino l'esperienza trascendente a una dimensione sociale.

Come ha notato Urs Heftrich in un saggio dedicato a Čapek e Bergson, nella parte conclusiva del suo studio lo scrittore ceco ricorre spessissimo all'uso delle parole *dokonalost, dokonání, dokonávat se,* termini che esprimono proprio il percorso di perfezionamento di ogni uomo, ovvero quella tensione che mira al compimento, alla piena realizzazione di sé, poiché "la perfezione dell'uomo è l'alto valore attorno a cui ruota con vera e propria caparbietà il pensiero di Čapek e con cui ai suoi occhi si misura la portata di ogni filosofia."[30] Čapek non può quindi fare a meno di notare che la filosofia di Bergson, al pari di quella di Durkheim, non contempla un simile principio, dal momento che un elemento "transitorio" come la vita di un individuo non può aspirare alla perfezione, ma solo inserirsi in quell'inarrestabile flusso che scorre in eterno e gli sopravvive. Se per Bergson la morte si riduce a un mero "punto di passaggio" nella corrente della vita, nell'ottica di Čapek essa assume tutt'altro significato poiché è a partire da essa che l'uomo percepisce se stesso come individuo e comprende l'unicità del proprio destino. Non pago di essere una componente precaria e passeggera del flusso vitale, l'uomo tende infatti all'immortalità, che ricerca non solo attraverso la religione, ma anche mediante l'affinamento della propria personalità. Tale percorso implica secondo lo scrittore ceco anche difficili atti di rinuncia, scelte consapevoli di agire limitando la forza vitale del proprio innato egoismo al fine di raggiungere un più alto grado di perfezione.

Mettere in luce alcuni punti critici del pensiero bergsoniano non impedisce tuttavia a Čapek di riconoscervi una filosofia che come nessun'altra è in grado di "incantare e inebriare i sensi", al punto che ritiene giusto riportarla all'attenzione del pubblico nel 1929 in un articolo apparso su "Lidové noviny" per i settant'anni del filosofo francese. Bergson è ormai una gloria dell'anteguerra e il suo pensiero, più che dimenticato, è ritenuto "superato", termine particolarmente inviso a Karel Čapek, che, come abbiamo visto in riferimento all'arte moderna[31], non intende sminuire le soluzioni e le proposte del passato, riconosciute come tappe necessarie per il continuo rinnovamento della creatività e del pensiero umano. Nel particolare caso della filosofia bergsoniana, Čapek rimarca inoltre la grande attualità dei presupposti sociali da cui essa è scaturita:

[30] "Dokonalost člověka je vysoká hodnota, kolem které Čapkovo myšlení přímo tvrdošíjně krouží, kterou se pro něho měří nosnot každé filozofie." U. Heftrich, *Čapek a Bergson*, in "Zpravodaj Společnosti bratří Čapků" , n. 28, 1989, p. 36.

[31] Cfr. *supra*, p. 120.

"È più profonda l'esperienza vissuta della conoscenza razionale: questo poteva essere il motto della filosofia dell'anteguerra, di cui oggi è piuttosto comodo blaterare quanto sia superata. Essa è così poco superata come la realtà sociale contro cui, in sostanza, reagiva; in questo mondo di industrializzazione e organizzazione materiale, di trionfi della tecnica e di appiattimento esistenziale non sarà così facilmente superato il bisogno di ascoltare le voci nascoste della vita, delle pulsioni emotive, della libertà personale e della fede."[32]

Sensibile alle minacce che possono derivare da un eccessivo materialismo, nonché da un utilizzo irresponsabile delle più recenti conquiste tecnologiche, Čapek considera sempre vivo il bisogno di guardare all'uomo nella sua integrità di essere razionale e anche emotivo, mosso dall'istinto come dalla libertà di azione. Descritto in questo stesso intervento come un incantatore filosofico, una sorta di Simon Mago del pensiero moderno, Bergson ha dunque il merito di contrapporre all'arida concezione di una realtà numerica, meccanica, puramente fisica un'affascinante teoria in cui la vita è continua creazione, potente e imprevedibile. La ribellione contro la filosofia accademica e positivista non è espressione solo del temperamento "per metà orientale, per metà gallico" di Bergson, a cui Čapek accosta anche in questo frangente i nomi di Boutroux, Vaihinger e dei pragmatisti anglosassoni.
Sicuramente meno seducente della filosofia bergsoniana, il pragmatismo angloamericano risulta per Čapek più facile da condividere e da attuare. Lo scrittore ceco arriva infatti a dichiararsi apertamente "pragmatista"[33] e, pur senza professare questa come unica fede, tornerà regolarmente, nelle sue recensioni filosofiche come nei suoi interventi politici, sulla convenienza di un approccio pragmatico alla vita, sia a livello individuale che sociale. Come abbiamo già osservato, è durante gli studi universitari che Čapek si avvicina a questa corrente di pensiero di origine americana secondo cui la validità di una filosofia non risiede nella verità astratta della sua dottrina, quanto nella sua utilità pratica. È durante il seminario tenuto dal professor Krejčí nel 1914 che il giovane Čapek compone l'elaborato dal titolo *Pragmatismus*, da cui ricaverà la sua prima e unica pubblicazione scientifica[34]. A quello

[32] "Hlubší jest prožití než rozumové poznání – to by mohlo být motem předválečné filozofie, o které se dnes poněkud pohodlně žvatlá, že je překonána. Je tak málo překonána jako sociální skutečnost, proti které v podstatě reagovala; v tomto světě industrializace a hmotné organizace, technických triumfů a životního zploštění nebude tak snadno překonána potřeba naslouchat skrytým hlasům života, citových puzení, osobní svobody a víry." K. Čapek, *Henri Bergson*, ["Lidové noviny" 1929], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 181.
[33] "Sono di gran lunga così pragmatista da credere che la portata della filosofia sia nel suo utilizzo." ["Jsem tak dalece pragmatista, že věřím, že dosah filozofie jest v jejím užití."] K. Čapek *Emil Svoboda: myšlenky o právu, etice a náboženství*, ["Národní listy" 1920], in Id., *Od člověka k člověku I*, cit., p. 154.
[34] Scrive l'autore a Neumann nel marzo 1914: "Vi aspetteremo il 25 o 26 c.m.- in quel periodo inoltre arriverò in fondo al mio lavoro seminariale sul pragmatismo e sarò completamene libero." ["Budeme Vás čekat 25.

stesso anno risale inoltre uno dei primi articoli in cui lo scrittore ceco dimostra la sua competenza in ambito filosofico e la sua capacità di individuare le connessioni tra le scuole di pensiero della modernità. Si tratta della recensione del libro di Albert Mamelet, insegnante in un liceo francese, dedicato al relativismo del filosofo e sociologo tedesco Georg Simmel (1858-1918) [35] . Il lavoro di Mamelet, che per la sua esaustività e profondità dell'interpretazione rappresenta per Čapek un'opera filosofica a sé stante, esamina i principali punti della riflessione di Simmel. Essa si configura come una sintesi di formalismo kantiano, evoluzionismo e pragmatismo moderno che tradisce anche una certa parentela con il pensiero di Bergson nel passaggio dal criticismo alla metafisica dell'anima e della vita creativa. Ciò che più colpisce Čapek, benché non si tratti di un elemento centrale nella dottrina del filosofo tedesco, è la sua teoria della conoscenza. L'originalità di Simmel risiede dunque nella capacità di coniugare la sociologia e l'economia con l'etica, l'estetica e la filosofia della storia, di mettere in correlazione quelli che per Čapek sono i due poli opposti del pensiero contemporaneo, ovvero l'"apriorismo logico" di eredità kantiana e il "genetismo pragmatico" moderno, secondo cui le categorie altro non sono che funzioni dinamiche, inconsciamente attive a livello psicologico. Čapek conclude questo intervento mettendo in luce la somiglianza tra il relativismo di Simmel e le altre filosofie "basate sulla vita" menzionando, oltre al pensiero di matrice umanistica di F. C. S. Schiller, anche il pragmatismo di William James e John Dewey.

Sono questi i nomi che ritroviamo in *Pragmatismus čili Filozofie praktického života*, edito da František Topič nel 1918 per la collana *Duch a svět* (Lo spirito e il mondo). Confrontando questa edizione, dal taglio certamente più divulgativo, con l'elaborato manoscritto del 1914, Jiří Opelík ha inoltre osservato una revisione delle sezioni introduttiva e conclusiva e dell'ordine di presentazione dei singoli filosofi, nonché la sostituzione di termini latini con equivalenti cechi (per esempio *výsledek* per *resultát* e *effekt*, *soustava* per *systém*) [36]. Tra le aggiunte presenti nel volume rientra poi la conclusione che Čapek ricava dall'analisi di questa scuola di pensiero e in particolare del pluralismo e del migliorismo proposti da William James. In essa l'autore mette in luce il carattere fortemente americano di queste prospettive, mostrando di apprezzare soprattutto quell'attenzione alla libertà di azione del singolo che manca invece nelle opere di francesi come Durkheim e Bergson:

---

nebo 26. t. m. – v té době také odbydu svou seminární práci o pragmatismu a budu úplně volný."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 323. Oltre a questo si è conservato un secondo lavoro seminariale non datato che porta il titolo *William James*, anch'esso poi confluito nel volume sul pragmatismo del 1918.

[35] K. Čapek, *A. Mamelet: Le relativisme philosophique chez Georg Simmel*, ["Přehled" 1914], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 400-403. Il volume di Mamelet uscì a Parigi nel 1914, pubblicato da F. Alcan.

[36] Cfr. J. Opelík, *Cesty za vědou. Univerzitní studia Karla Čapka* (2006), in Id., *Čtrnáctero prací …*, cit., pp. 41-42, in particolare la nota 27.

"Il sottotitolo di queste pagine è 'filosofia della prassi'; ma di certo questa costante enfasi sulla prassi e sulla sperimentazione, sulle azioni e sui successi, questa enfasi di cui il pragmatismo abbonda è un linguaggio proprio dell'energica, volenterosa razza anglosassone, libera anche a livello individuale; attraverso l'attivo ottimismo di questi filosofi parla chiaramente il Nuovo mondo e non tutto risulta dunque vicino e familiare alla nostra razza e al nostro stile di vita."[37]

Čapek si assume quindi il ruolo di mediatore tra il pubblico ceco e le tendenze estere che ritiene più innovative, valide e al contempo distanti dalla mentalità dei suoi connazionali, siano esse la filosofia angloamericana o la poesia francese. Queste due aree culturali non sono pertanto in competizione tra loro, ma rappresentano due diversi bacini da cui Čapek attinge liberamente, consapevole della dimensione sempre più internazionale dello sviluppo filosofico, artistico e letterario contemporaneo. Egli continua pertanto a indagare alcuni aspetti del pragmatismo in altri quattro articoli del 1918 che figureranno come appendici nell'edizione di *Pragmatismus* del 1925 (Filosofia e vita, Filosofia e scetticismo, Filosofia e vita pubblica, Relativismo pragmatico).

Anche una quinta riflessione rientra infine nelle appendici alla seconda edizione: si tratta di una sua personale risposta, come suggerisce il titolo *Sám za sebe* (Da parte mia) alle questioni che si sono sollevate nel corso degli anni non soltanto a proposito del pragmatismo in sé, ma anche in relazione a quella che viene definita "generazione pragmatista" [38]. In questa schematica trattazione, Čapek riassume i punti fondamentali del pragmatismo che egli stesso sottoscrive, dichiarandosi tuttavia più maturo ed esperto dell'argomento rispetto all'epoca della prima stesura dell'opera. Ciò non significa che l'autore si senta per questo in dovere di rinnegare le posizioni espresse in precedenza, né di sminuire l'entusiasmo giovanile con cui aveva accolto la nuova scuola di pensiero anglosassone. Per Čapek il pragmatismo non è mai stato una teoria della conoscenza, ma uno stimolo all'azione morale, alla verifica della validità di un'idea sulla base dell'esperienza, intesa in senso ampio come soddisfazione degli interessi e delle necessità sia del singolo sia della collettività.

[37] "Podtitulem těchto stránek je 'filozofie praxe'; ale zajisté stálý důraz na praxi a experimentaci, na činnosti a úspěších, důraz, jímž pragmatism oplývá, je vlastním jazykem činorodé, osobně svobodné a volní rasy anglosaské; z činného optimismu těchto filozofů zřetelně mluví Nový svět; není tu tedy vše blízké a důvěrné naší rase a našemu způsobu života." K. Čapek, *Pragmatismus čili Filozofie praktického života*, in Id., *Univerzitní studie*, cit., p. 314.

[38] Anche se l'influsso del pragmatismo angloamericano sulla generazione čapkiana era già stato osservato dalla critica ceca dell'epoca, in primo luogo da František Götz, l'introduzione del termine "generazione pragmatista" si deve a F.X. Šalda, che lo utilizza per la prima volta in uno studio apparso su "Kritika" nel 1924 e intitolato *Trojí generace* (Tre generazioni).

Riconoscere nella verità uno strumento di azione piuttosto che un principio astratto non significa per lo scrittore scivolare in una forma deleteria di relativismo, in una sorta di "anarchia della conoscenza", bensì riconoscere la presenza di infinite possibilità di azione, di percorsi individuali volti a realizzare il bene comune. Nelle sue diverse declinazioni ontologiche, da quello idealista a quello materialista, il pragmatismo è in effetti applicabile a sistemi filosofici e religiosi assai differenti tra loro: l'azione pragmatica non nega la possibilità di riporre la propria fede in alti ideali, anche di derivazione metafisica, ma pretende che tale fede si esprima concretamente in un impegno nel mondo contemporaneo. È dunque a causa di questa impostazione così innovatrice che il pragmatismo deve affrontare la diffidenza, se non l'opposizione, delle filosofie tradizionali:

"Se è stato accolto dalla filosofia conservatrice così come viene accolta la nuova arte, ovvero come fracasso, declino e svalutazione della verità, avremo solo testimonianza del fatto che esso è davvero portatore di qualcosa di nuovo."[39]

Čapek osserva dunque un certo parallelismo tra arte e filosofia contemporanea anche nella loro ricezione da parte della società ceca, a cui continua a rivolgersi nel corso degli anni per chiarire la natura della propria posizione filosofica. Dopo *Pragmatismus* Čapek non darà alle stampe altri studi filosofici, ma la sua lezione continuerà a riecheggiare negli interventi incentrati sulla questione del giudizio e della ricerca in ambito gnoseologico ed etico, oltre che artistico[40]. Così come le avanguardie artistiche hanno messo in discussione le tradizionali forme della rappresentazione pittorica e scultorea, anche la teoria della conoscenza moderna non si può sottrarre alla pratica di uno scetticismo che non si limiti alla fase distruttiva, ma sia preludio di una nuova fase di ricerca. Su questo punto si sofferma Čapek nel commentare il libro *Skepse a gnose* (Scetticismo e gnosi) di Karel Vorovka (1879-

[39] "Byl-li vítán u konzervativní filozofie tak, jak bývá vítáno nové umění, totiž jako humbuk, úpadek a znehodnocení pravdy, může to býti jenom svědectví toho, že skutečně přináší něco nového." K. Čapek, *Pragmatismus čili Filozofie praktického života*, in Id., *Univerzitní studie*, cit., p. 326.

[40] Čapek riconosce la sua insistenza su questi punti in un testo del 1934:"In questi articoli ripeto fino alla noia che la vocazione dell'intelletto è prima di tutto e senza sosta andare alla ricerca della conoscenza, di una verità generalmente valida, e che lo spirito che abbandona questa via tradisce se stesso; tradisce se stesso se accetta slogan preconfezionati invece della ricerca continua, se accetta verdetti definitivi invece di illimitati processi di verifica." ["Opakuji v těchto článcích do omrzení, že poslání intelektu je především a ustavičně jít za poznáním, za pravdou obecně platnou a že duch, který opouští tuto cestu, zrazuje sebe sama; sebe zrazuje, když místo ustavičného poznávání přijímá hotová hesla a místo nekonečných verifikací konečné verdikty."] K. Čapek, *Téměř kus noetiky*, ["Přítomnost" 1934], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 566. Nel 1934 pubblica su "Přítomnost" anche altre riflessioni su questo argomento, per esempio *Co je kultura* (Cosa è cultura), *Hledají se jistoty* (Si cercano certezze) e *Kapitola o hodnotách* (Capitolo sui valori).

1929)[41], matematico e pensatore che ha saputo resistere alla pericolosa tendenza degli uomini di scienza a crearsi una propria filosofia sulla base di schemi e principi validi nel campo del sapere in cui sono competenti. La reazione al positivismo e l'esercizio del dubbio sono dunque indicati da Čapek come passi necessari per una nuova metodologia di ricerca che sappia coniugare tutti i "vantaggi razionali del dubbio" con quelli, emotivi, propri di un sentimento di fiducia. Lo scrittore mostra quindi come il cammino della conoscenza debba essere percorso non solo con rigore, ma anche con dedizione, entusiasmo e fede nelle possibilità dell'uomo. L'accusa di indifferenza nei confronti del destino umano spesso rivolta ai relativisti è agli occhi di Čapek priva di fondamento, poiché il relativismo filosofico, così come lo scetticismo, non intende negare la possibilità della conoscenza, ma offrire nuovi percorsi per raggiungerla e nuove ragioni per difenderla:

"Conoscere non è lottare, ma colui che avrà molto conosciuto avrà molto per cui lottare, talmente tanto che anche per questo verrà chiamato relativista. L'unico modo per non essere relativisti è essere monomaniacali."[42]

L'autore rimarca pertanto che una posizione filosofica scettica o relativista non si traduce né in una dichiarazione di impotenza e disimpegno, né in una professione di pessimismo[43]. Il pragmatismo si fonda anzi su un ottimismo di fondo, ovvero sulla fiducia nelle possibilità dell'uomo di indirizzare le proprie energie verso il rinnovamento di se stesso e del mondo. Condizione necessaria affinché ciò si realizzi è naturalmente la libertà dell'individuo di perseguire i propri obiettivi, principio su cui Čapek non si stanca di tornare con insistenza, consapevole del fatto che "la 'libertà' in sé stessa è una conquista, ma non un valore; tutto dipende da ciò che con essa si realizza"[44].

[41] K. Čapek, *Z nové české filozofie*, ["Lidové noviny" 1921], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., pp. 296-298.
[42] "Poznávat není bojovat; ale ten, kdo jednou mnoho pozná, bude mít mnoho zač bojovat: tak mnoho, že i za to bude zván relativistou. Jediná cesta, jak nebýt relativistou, je být monomaniakem." K. Čapek, *O relativismu*, ["Přítomnost" 1926], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 27.
[43] La dogmatica pretesa di prevedere l'andamento di ogni fenomeno, in negativo nel caso del pessimismo o in positivo per quanto riguarda l'ottimismo, è infatti una posizione inconciliabile con la verifica empirica di ogni supposizione che l'atteggiamento filosofico pragmatista impone. Al pessimismo Čapek dedica un articolo nel 1924, in cui illustra come la tendenza a crogiolarsi in una visione disfattista della realtà rappresenti un pericolo per la società bisognosa di un impegno fiducioso da parte degli individui. Anche nella quotidianità, avverte scherzosamente Čapek, la condotta pragmatica si rivela un efficace rimedio al pessimismo: "E per quanto riguarda la fetta di pane, non rovescerai la cupa opinione secondo cui essa cade *sempre* dal lato imburrato se non tenendola meglio stretta in mano." ["A pokud se týče toho krajíce, nevyvrátíš ponurý názor, že *vždycky* padá na namazanou stranu, než tím, že jej budeš líp držet."] K. Čapek, *O pesimismu*, ["Pramen" 1924], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 550.
[44] "'Svoboda' sama o sobě je vymoženost, ale nikoliv hodnota; vše záleží na tom, čím se naplní." K. Čapek, *John Baquell Bury: Dějiny svobody myšlení*, ["Lidové noviny" 1921], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p.287 .

Al destino dell'intelletto è inoltre strettamente correlato quello della società, tanto che non si può parlare di libertà di pensiero senza pensare alla nascita della democrazia, espressione dello spirito razionale e fiducioso dell'Europa moderna, pronta ad accogliere l'eredità anglosassone al pari di quella francese:

"Non è un caso fortuito della storia che la democrazia moderna sia nata proprio in Inghilterra, dove la filosofia ha impiantato il sano uso della ragione e l'esperienza; non è un caso che la rivoluzione francese sia nata dall'illuminismo razionale."[45]

Accanto alla Francia dei lumi e all'Inghilterra della filosofia empirica Čapek vede nella prospettiva pragmatista il fondamentale contributo del "Nuovo mondo", guadagnandosi così lo sdegno della successiva critica marxista. Considerato un "ideologo borghese" e un "moderno idealista" lo scrittore sarà spesso annoverato tra gli oppositori del socialismo e sostenitori della filosofia americana di stampo imperialista[46]. In realtà la relazione di Čapek con il pensiero, anche politico, americano si rivela complessa e in parte mutevole nel corso del tempo, nonché inserita nel più ampio rapporto tra lo scrittore ceco e la realtà culturale del suo tempo. Una delle più note citazioni in cui l'autore dichiara il proprio sostegno alla politica del presidente Thomas Woodrow Wilson compare infatti insieme alla rievocazione dell'impegno per la diffusione della poesia francese. La consonanza tra questi due ambiti della propria attività intellettuale durante la guerra è ben chiara a Čapek anche nel 1932, quando volgendo lo sguardo verso il passato osserva a proposito di sé stesso:

"Cercava conforto almeno nel suo tentativo di organizzare un'antologia collettiva di poesia francese ed egli stesso si sfiancava notte e giorno sulla traduzione; avvertiva quasi la mistica sensazione di aiutare in qualche modo quelli che erano là, lungo la Somme e a Verdun. E quando Wilson diede alla Germania l'ultimatum, il giovane intellettuale consegnò alle stampe un libriccino sul pragmatismo angloamericano; amici, non era la 'filosofia

[45] "To není dějinná náhoda, že novodobá demokracie vznikla právě v Anglii, kde filozofie nastolila zdravý rozum a zkušenost; není náhoda, že se Francouzská revoluce zrodila z rozumového osvícenství." K. Čapek, *Intelekt a demokracie*, ["Přítomnost" 1934], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 591.

[46] Si veda per esempio la posizione di J. Branžovský in *Karel Čapek, světový názor a umění*, NPL, Praha 1963. Nel suo articolo *Karel Čapek a americký pragmatismus* (in "Zpravodaj Společnosti Bratří Čapků", n.44, 2005, pp. 3-12), Dorothea Uhle individua tre diverse interpretazioni formulate dalla critica di stampo socialista al fine di rivalutare l'opera di Karel Čapek, ovvero: la teoria del superamento del pragmatismo-relativismo da parte dell'autore, rintracciabile nel corso degli anni Trenta con l'opposizione al nazifascismo; l'ipotesi di una supposta distanza tra l'opera di Čapek pubblicista, borghese e conservatore, e quella di Čapek artista, critico dell'ordine politico contemporaneo e pessimista riguardo agli sviluppi futuri della società umana; la lettura dell'opera čapkiana in chiave umanistica, che giustifica l'insistenza sui principi di empatia, solidarietà e tolleranza.

generazionale', era politica; era un'alleanza intellettuale con l'America di Wilson; era a suo modo un piccolo assaggio di ciò che si chiama 'lotta di resistenza'."[47]

L'elemento francese e quello angloamericano non sono quindi in concorrenza nella formazione e nell'opera di Karel Čapek, che da entrambi attinge per affermare la propria opposizione al militarismo e all'autoritarismo delle potenze centrali e per stimolare il dibattito culturale interno alla società ceca attraverso spunti di provenienza diversa. Lo spirito del Nuovo mondo, osserva l'autore condividendo le riflessioni di Wilson sull'identità americana[48], è caratterizzato dalla compresenza equilibrata di pensiero e intervento pratico, o in altre parole da quello "spirito di sintesi" di cui l'Europa, secondo lo scrittore simbolista Paul Adam, è carente. Riprendendo la tesi espressa da Adam nell'articolo *L'esprit de synthèse*, pubblicato sulla rivista francese "La Vie des Lettres" nel luglio 1913, Čapek ammira nello spirito americano quella capacità di unire azione e meditazione che è alla base del pragmatismo. Ciò non significa che lo scrittore ceco auspichi un'americanizzazione del vecchio continente, come emerge con estrema chiarezza da una lettera inviata nel 1926 al "New York Sunday Times"[49]. Quando la dimensione del lavoro e dell'efficienza prevale su quella della speculazione filosofica, l'America cessa infatti di essere un esempio per la società europea che ancora non si è votata del tutto ai principali ideali d'oltreoceano: la Velocità, il Successo, la Quantità e, aggiunge l'autore con ulteriore cinismo, il Dollaro. A queste cifre dello spirito americano Čapek contrappone la lentezza, o addirittura la pigrizia, non soltanto degli europei, ma anche di alcune significative figure della cultura statunitense come il filosofo William James e il poeta Walt Whitman.

Anche negli anni dei viaggi all'estero, trascritti nei suoi famosi reportage[50], Čapek ricorda sempre che per comprendere lo spirito di una comunità nazionale occorre guardare non solo al suo carattere e alle sue tradizioni, ma anche ai punti più alti della sua produzione culturale, con particolare attenzione all'arte e alla filosofia. Particolarmente utile nell'indagare la mentalità di un popolo è inoltre il confronto sincero, libero da pregiudizi, con quella dei suoi

[47] "Hledal úlevu aspoň v tom, že se pokoušel organizovat kolektivní antologii francouzské poezie a sám se po dny a noci potil s překládáním; měl trochu mystický pocit, že tím jaksi pomáhá těm tam na Sommě a u Verdunu. A když Wilson podával Německu ultimatum, dával mladý intelektuál do tisku knížku o angloamerickém pragmatismu; přátelé, to nebyla 'filozofie generace', to byla politika; to bylo intelektuální spojenectví s Wilsonovou Amerikou; to byl svým způsobem ždibeček toho, čemu se říká 'domácí odboj'." K. Čapek, *Sám o sobě a o věceh závažnější. O čapkovské generaci za války a po ní*, ["Přítomnost" 1932], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., pp. 316-317.

[48] K. Čapek, *Úvahy Američana*, ["Přehled" 1913], in Id., *Od člověka ka člověku I*, cit., pp. 25-28.

[49] K. Čapek, *Amerikanismus*, ["Přítomnost" 1926], in Id., *Od člověka k člověku II*, cit., pp. 45-50.

[50] Si tratta dei già citati *Italské listy* (*Fogli italiani*, 1923), *Anglické listy* (Lettere dall'Inghilterra, 1924), *Výlet do Španěl* (Viaggio in Spagna, 1930), *Obrázky z Holandska* (Immagini dall'Olanda, 1932), *Cesta na sever* (Viaggio al nord, 1936).

vicini, come Čapek stesso ha potuto imparare fin dai primi soggiorni all'estero negli anni della sua formazione universitaria. Osservando la sempre più agguerrita lotta al positivismo nell'ambito della filosofia ceca egli passa per esempio a considerare differenti concezioni della realtà all'interno della stessa cultura europea:

"Non è di certo un caso che nella filosofia dei popoli romanzi, ben più fortunati, non si trovi questa lotta contro il materialismo che era ed è necessaria per la filosofia 'centroeuropea'. […] La filosofia romanza non pone un 'regno dello spirito' al di sopra di un 'regno della realtà'; per il popolo che vive una vita piena e libera, la realtà e il presente costituiscono la vera, autentica patria da cui esso non sente il bisogno di fuggire verso il puro, ma purtroppo irreale, mondo dei valori."[51]

Non è solo in queste parole del 1918 che Čapek paragona tra loro diverse prospettive filosofiche a partire dalla *forma mentis* del popolo che le ha adottate. L'anno seguente pubblica per esempio un articolo che avanza una riflessione in questo senso a partire dal confronto tra due autorevoli figure della filosofia europea, René Descartes e Jan Amos Komenský. L'intervento porta il titolo *Filozof na Bílé hoře* (Il filosofo alla Montagna Bianca) e prende spunto dall'episodio storico in cui i destini dei due personaggi si incrociano, ovvero la battaglia combattuta sulla Montagna Bianca, non lontano da Praga, nel 1620. In questa occasione il giovane filosofo francese era infatti schierato a fianco della lega cattolica e imperiale che, dopo avere sconfitto le forze protestanti ceche, costrinse all'esilio anche Komenský, pedagogo e pastore dell'Unione dei Fratelli Boemi. Čapek vede quindi rispecchiate in queste due figure due diverse strade filosofiche ancora percorribili dall'uomo moderno, ovvero la via del criticismo e quella dell'azione:

"Descartes, razionalista scettico, è tra coloro che hanno inaugurato in modo decisivo lo sviluppo della scienza moderna. Avendo posto l'atto di dubitare alla base della conoscenza, egli preparò la strada al criticismo moderno. Komenský, idealista dal senso pratico, pose la

[51] "Není to jistě náhoda, že šťastnější národové románští nemají ve své filozofii toho boje proti materialismu, který byl a jest nutný ve filozofii 'středoevropské'. […] Románská filozofie nebuduje 'říši ducha' nad 'říší skutečnosti'; národu, který žije svým plným a volným životem, je skutečnost a přítomnost pravou, pravdivou vlastí, z níž není mu unikati do čisté, ale žel neskutečné oblasti hodnot." K. Čapek, *Kapitoly z nové české filozofie*, ["Cesta" 1918], in Id., *Od člověka k člověku I,* cit., p. 70.

fede alla base dell'azione; poiché la prima certezza nel mondo dell'azione e dei destini è la fede."[52]

Il *cogito ergo sum* cartesiano non è quindi agli occhi di Čapek un semplice assioma, ma una vera confessione di fede da parte del filosofo francese, convinto che la vita si spieghi e si realizzi mediante il pensiero; il teologo e pedagogista ceco, al contrario, sembra trovare conferma dell'esistenza anche nelle realtà esterne al soggetto, a partire dalle difficoltà e dai bisogni materiali del prossimo. In questa originale lettura di Karel Čapek, Komenský appare quindi come una sorta di pragmatista *ante litteram*, mosso dalla fede a una vita di compassione e sacrificio a cui il pensiero puramente razionale non saprebbe indirizzare. Questa attenzione all'altro e all'individuo è, come abbiamo visto, ciò di cui Čapek sente la mancanza all'interno della tradizione filosofica francese, profondamente segnata dal razionalismo (prima ancora che illuminista, appunto, cartesiano) e tesa all'istituzione di un ordine sociale che ne sia espressione[53]. Anche per questo motivo la comparsa di una proposta così originale come la filosofia bergsoniana, è salutata con entusiasmo da Čapek, che della cultura francese contemporanea sembra ammirare proprio gli elementi di rottura rispetto alle convenzioni, ovvero quelle idee che, in arte come in filosofia, sanno sfidare i principi invalsi e le soluzioni più scontate.

L'esperienza parigina ha di certo rappresentato un primo momento di scoperta di questo coraggioso atteggiamento da parte di alcuni gruppi e personalità, come Bergson, i cubisti, Apollinaire e gli unanimisti, di cui Čapek non dimentica l'esempio. Lo scrittore ceco sa infatti cogliere spunti dall'area francese come da quella angloamericana, guardando alle loro similitudini e alle loro differenze senza stabilire una preferenza in termini assoluti. Ben lontano dalla posizione dei nazionalisti che vedevano nella cultura germanica una minaccia per lo sviluppo del popolo ceco, Čapek approfondisce anche spunti di origine tedesca, per esempio nel caso del neoclassicismo di Paul Ernst e della filosofia del "come se" di Hans Vaihinger. In ambito politico, inoltre, egli vede il rifiuto dell'elemento tedesco come una strategia populistica priva di fondamento nonché povera di suggerimenti costruttivi:

[52] "Descartes, skeptický racionalista, je z těch, kteří rozhodně zahájili vývoj moderní vědy. Položiv pochybování v čelo poznání, připravil cestu modernímu kriticismu. Komenský, praktický idealista, položil víru v čelo jednání; neboť první jistota ve světě jednání a osudů je víra." K. Čapek, *Filozof na Bílé hoře*, ["Národní listy" 1919], in Id., *Od člověka k člověku I*, cit., p. 141.

[53] La supremazia della ragione nella filosofia francese è sottolineata da Čapek anche in un articolo del 1934 destinato al pubblico inglese: "I francesi credono più che altro nell'universalità della ragione e delle idee; voi britannici credete piuttosto nell'universalità dei principi morali." ["Francouzové věří spíše v univerzálnost rozumu a idejí; vy Britové věříte spíš v univerzálnost mravních principů."] K. Čapek, *Anglie z venčí*, ["Přítomnosť" 1934], in Id., *Od člověka k člověku III*, a cura di E. Macek, S. Mazáčová, M. Pohorský, Československý spisovatel, Praha 1991, p. 264.

"Essere contro i tedeschi: questa è di nuovo una forma di negazione; non avete qualche formulazione positiva? Siete contro i tedeschi, siete allora positivamente francofili, come Beneš? Siete positivamente inclini alla mentalità anglosassone, come Masaryk? Siete positivi e attuali russofili – come la Società per i contatti culturali con la Russia contemporanea?"[54]

Da queste poche righe emerge dunque la tendenza di Čapek a non riconoscersi in un determinato schieramento: egli non si identifica né con i francofili né con gli anglofili, ma riconosce l'atteggiamento costruttivo degli uni e degli altri citando inoltre i nomi di figure politiche per cui nutre grande stima.

Proseguire su una linea costruttiva, lavorare con fiducia per la conoscenza e il progresso non solo tecnico e materiale, ma anche morale, della società: questa è la fede che Čapek professa per l'intero arco della sua vita, anche quando dell'entusiasmo degli anni Dieci non resterà altro che il ricordo. Dopo la tragedia della Grande Guerra, osserva lo scrittore in uno dei suoi interventi sulla letteratura specialistica, la civiltà europea si trova a vivere in una sorta di "penombra" filosofica in cui ancora filtrano le teorie della vita e dell'azione, tanto che "il cielo d'occidente è ancora indorato dallo splendente ottimismo delle filosofie dell'anteguerra, che ancora oggi incantano, ma non illuminano."[55] Al termine del conflitto, pertanto, sopravvivono nella memoria dei contemporanei quelle correnti nate in controtendenza rispetto al pensiero dominante, proposte ancora cariche di fascino ma ormai difficilmente applicabili in un mondo che ha conosciuto la tragedia delle trincee. Tra le diverse scuole di pensiero del primo Novecento, sono proprio il "grandioso fuoco artificiale della filosofia bergsoniana della vita creatrice"[56] e l'esempio pragmatico della Marta biblica[57] a segnare nel profondo la formazione del giovane Karel Čapek.

---

[54] "Být proti Němcům – je zase jen kousek negace; kde máte nějakou pozitivní formulaci? Jste-li proti Němcům, jste pozitivní frankofilové – jako Beneš? Jste pozitivně nakloněni mentalitě anglosaské – jako Masaryk? Jste pozitivní a aktuální rusofilové – jako Společnost pro kulturní styky se soudobým Ruskem?" K. Čapek, *Sám o sobě a o věceh závažnější. O nacionalismu*, ["Přítomnost" 1932], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 307.

[55] "Západní nebe je ještě ozlaceno zářivým optimismem předválečných filozofií, které doposud okouzlují, ale už neosvěcují" K. Čapek, *Z literatury filozofické*, ["Národní listy" 1921], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 236.

[56] "C'era un limpido, quasi glaciale bisogno di disciplina spirituale tra i filosofi neokantiani, i logici e i sistematici; c'era un fine, estetico eclettismo culturale nella filosofia dei valori proveniente da Heidelberg, nel relativismo di Simmel, nello storicismo di Rickert; in tutto questo faceva irruzione il dinamismo naturale dei vitalisti e il grandioso fuoco artificiale della filosofia bergsoniana della vita creatrice; tra questi splendenti sistemi di puro pensiero si rimboccava le maniche del cappotto borghese il pragmatismo anglosassone, la Marta biblica, che non disdegnava di intervenire nei 'fatti democratici'." ["Byla tu čirá, skoro mrazivá potřeba duchovní kázně u filozofů novokantovských, u logicistů a systematiků; byl tu jemný, estetický, kulturní eklekticism v heidelberské filozofii hodnot, v relativismu Simmelově, v historismu Rickertově; do toho vpadl

Dopo *Pragmatismus*, come si è detto, l'autore non si cimenterà più in lavori di carattere scientifico né si avvierà alla carriera accademica[58], ma sarà nella sua opera di drammaturgo, novellista e romanziere che giungeranno a maturazione alcune delle intuizioni suggerite dalla filosofia pratica nonché dalla "rivoluzione" di prospettive inaugurata, anche a suo dire, dalla pittura cubista. Dopo le ultime prose scritte a quattro mani con il fratello Josef, Karel Čapek intraprende infatti il proprio percorso letterario autonomo, seguendo le nuove vie che gli studi filosofici hanno contribuito a spianare con la consapevolezza, maturata durante il conflitto mondiale, che "la vita non è scientifica, è tragica; può essere meglio espressa con una poesia che con una formula astratta"[59].

II.2. La svolta letteraria: *Boží muka* e *Loupežník*

Con il debutto di Karel Čapek in qualità di prosatore e drammaturgo, rispettivamente con *Boží muka* (1917) e *Loupežník* (1920), si assiste al definitivo addio da parte dello scrittore agli anni della più giocosa sperimentazione e dell'assidua collaborazione con il fratello. Entrambe le opere con cui Čapek si presenta al pubblico come autore indipendente sono infatti contraddistinte dai riflessi della meditazione filosofica in cui si era immerso dopo il viaggio a Parigi. Tra la seconda metà degli anni Dieci e i primi anni Venti, dunque, il percorso di studi intrapreso dal giovane scrittore trova applicazione non solo nell'attività critica e nella stesura di testi scientifici, ma anche nella letteratura rivolta a un più ampio pubblico. È infatti con la sua prima raccolta di novelle e con la sua personale rielaborazione dell'incompiuta *pièce* parigina che lo scrittore inaugura la linea tematica preponderante nella

přírodní dynamism vitalistů a velkolepý ohňostroj Bergsonovy filozofie tvořivého života; mezi těmi zářivými systémy čirého myšlení si kasal rukávy civilního kabátu anglosaský pragmatism, Marta biblická, neštítící se zasahovat do 'faktů demokratických'."] K. Čapek, *Sám o sobě a o věceh závažnější. O čapkovské generaci*, ["Přítomnost" 1932], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., pp. 312-313.

[57]La figura evangelica di Marta torna diverse volte negli interventi di Čapek, che dedica a questo personaggio anche uno dei suoi "apocrifi", un breve testo narrativo in cui Marta difende il proprio comportamento operoso e servizievole, a cui Cristo aveva invece preferito l'atteggiamento passivo, di semplice ascolto, della sorella Maria. K. Čapek, *Marta a Marie* ["Lidové noviny" 1932], in Id., *Menší prózy, Spisy Karla Čapka* X, a cura di M. Chlíbcová e Z. Pešat, Československý spisovatel, Praha 1992, pp. 114-119.

[58] Dopo il brillante conseguimento del dottorato in estetica e teoria dell'arte non era affatto escluso che il giovane Čapek proseguisse studi e ricerche in ambito universitario. Egli stesso ricorda in uno scritto polemico del 1933 come il prof. Čáda considerasse la sua dissertazione del 1915 in termini di una "preparazione per l'abilitazione" (K. Čapek, *Past kritiků a její důsledky*, ["Přítomnost" 1933], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 427.) La tesi espressa dal cognato Karel Scheinpflug, secondo cui lo stesso Čáda ostacolò in seguito il progetto promuovendo inaspettatamente un altro candidato non è tuttavia stata dimostrata. Cfr. K. Scheinpflug, *Můj švagr Karel Čapek*, cit., pp. 24; 162.

[59] "Život není vědecký, je tragický; může být lépe vyjádřen básní než abstraktní formulí." K. Čapek, *Kapitola o hodnotách*, ["Přítomnost" 1934], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 577.

sua produzione, che egli stesso riassume nell'intervento del 1922 *Musím dále* (Devo proseguire) con le parole:

"In tutto il mio lavoro ribadisco fino alla noia due temi in parte morali, in parte gnoseologici. Il primo è negativo, pilatesco: Che cos'è la verità? Il secondo è positivo: Ognuno possiede la verità."[60]

A partire dalla sua nuova prospettiva filosofica, radicata in un relativismo inteso come consapevolezza dell'inesistenza di valori assoluti, Čapek comincia a indagare le questioni etiche che toccano l'uomo moderno nella sua dimensione prima individuale, poi sociale. Perfettamente in linea con la lezione del pragmatismo, l'autore evidenzia fin dai primi scritti autonomi come la condotta dell'uomo e la sua costante ricerca della verità siano questioni intrinsecamente collegate, due vie percorribili dall'individuo che mira al continuo perfezionamento di sé. Le novelle di chiara ispirazione metafisica di *Boží muka*, composte tra il 1913 e il 1917[61], costituiscono dunque per Čapek il primo tentativo di dare forma ai propri interrogativi sulla realtà; nell'articolo del 1922 egli rimarca inoltre come la successiva raccolta *Trapné povídky* e il romanzo *Krakatit* rappresentino l'inizio di un'applicazione morale di tale ricerca.

Similmente, la nuova versione di *Loupežník*, ultimata dal solo Karel Čapek nel corso del 1919, sembra mettere in scena un esempio concreto della medesima riflessione, calando nella realtà concreta lo scontro tra molteplici "verità" o prospettive adottate dai singoli personaggi. Come abbiamo già osservato, lo scrittore prende qui in esame il punto di vista del Professore come quello del Brigante, della giovane Mimi e della serva Fanka, scoprendosi incapace di appoggiare una posizione rispetto a un'altra e ritrovandosi così a "tifare per tutti"[62]. Affermare che "tutti hanno ragione", continua l'autore in *Musím dále*, equivale inoltre a comprendere che "nessuno ha ragione", che non esiste una fede o una lettura del mondo da condannare a priori come errata. Su tale formulazione al negativo dello

[60] "V celé své práci omílám do omrzení dvě zpola morální, zpola noetická témata. První je negativní Pilátovo: Co je to pravda? Druhé je pozitivní: Každý má pravdu." K. Čapek, *Musím dále*, ["Lidové noviny" 1922], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 415. Per lo scrittore ceco è proprio il quesito sulla verità a fare di Pilato uno dei pochi esempi di uomini- filosofi delle Scritture. Insieme alla figura evangelica di Marta, egli è pertanto uno dei personaggi che spesso ritornano nelle pagine čapkiane, per esempio nell'articolo *Noetika polemiky* del 1922 e nei racconti "apocrifi" *Pilátovo krédo* (1920) e *Pilátův večer* (1932).

[61] Delle tredici prose di *Boží muka*, quattro appaiono per la prima volta su "Lumír": nel 1913 *Utkvění času* e nel corso del 1916 *Šlépěj*, *Lída* e *Ztracená cesta*. Sono invece pubblicati nel volume del 1917 gli inediti *Hora*, *Milostná píseň* (*Lída II.*), *Elegie* (*Šlépěj II.*), *Historie beze slov*, *Nápis*, *Pokušení*, *Odrazy*,*Čekárna* e *Pomoc!*. Le novelle di *Trapné povídky*, narrazioni più scorrevoli e meno improntate alla disputa filosofica, escono tutte tra il 1918 e il 1920 su riviste diverse, principalmente in "Lumír", "Cesta" e "Červen".

[62] Cfr. *supra*, p. 54, n. 61.

stesso principio tematico Čapek imbastisce anche altre opere composte in questo ricchissimo periodo della sua attività letteraria, ovvero il romanzo fantascientifico *Továrna na Absolutno,* scritto in forma di *fejeton* umoristici nel 1922 su "Lidové noviny", e i tre atti teatrali firmate nuovamente insieme al fratello Josef e riuniti con il titolo *Ze života hmyzu* (Dalla vita degli insetti, 1921). Il filo comune rintracciabile in tutte queste opere permette dunque di ricondurre a un'origine condivisa, a una fondamentale urgenza espressiva quelle che sono abitualmente considerate le "due linee" della produzione čapkiana. In un'intervista del 1928, infatti, l'autore dichiara apertamente di vedere nei suoi lavori la compresenza di due diverse tendenze:

"Nella mia opera si trovano due linee ben chiare: la prima passa per *Boží muka, Trapné povídky, Krakatit*. La seconda assorbe quella che si potrebbe intitolare critica dei valori attuali (sociali), lo 'scetticismo' che li riguarda; occorre tolleranza, capite bene, non dogmatismo, non fanatismo, perché sia possibile l'amore per il prossimo. *R.U.R, Ze života hmyzu, Továrna na Absolutno*, forse tutte le mie opere teatrali."[63]

Rispetto alla più calzante osservazione del 1922, Čapek opera qui una distinzione tra due filoni che non appare tuttavia così marcata nell'insieme della sua produzione; la lezione filosofica del relativismo e la necessità di una sua corrispondenza nella prassi quotidiana creano infatti una caratteristica tensione percepibile nella maggior parte dell'opera autonoma dello scrittore, si tratti di prosa o di teatro, di testi calati in un'ambientazione realistica o fantastico-utopica. Inserita all'interno di una frammentaria conversazione su una vasta scelta di argomenti, la definizione delle due linee si rivela pertanto molto schematica rispetto alla più articolata riflessione contenuta nel precedente *Musím dále*, scritto di natura maggiormente polemica e dettato dal bisogno di difendere le opere pubblicate fino a quel momento da aspre accuse di pessimismo, se non addirittura di nichilismo. Come suggerisce il titolo stesso, l'autocritica *Musím dále* si ricollega al precedente intervento in difesa di *Továrna na Absolutno* intestato *Nemohu mlčet*, "Non posso tacere". Anche in questa

[63] "V mém díle jsou vůbec jasné dvě řady: První je: Boží muka přes Trapné povídky – Krakatit. Druhá zabírá to, co bylo by možno uvést pod název kritika časových hodnot (společenských), 'skepse' z toho; běží o snášenlivost, rozumějte dobře, nedogmatičnost, nefanatičnost, aby byla možná láska k bližnímu. RUR – Ze života hmyzu – Továrna na Absolutno – všecky snad mé hry." K. Čapek, *Interview s Karlem Čapkem*, ["Literární svět" 1928], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 135. Su questa famosa enunciazione čapkiana Oldřich Králík fonda la monografia *První řada v díle Karla Čapka* (Profil, Ostrava 1972). Il critico non esita inoltre a inserire nella "prima linea" i successivi romanzi della trilogia noetica *Hordubal* (Hordubal, 1933), *Povětroň* (La meteora, 1934) e *Obyčejný život* (Una vita comune 1934), nonché *První parta* (Il primo turno, 1937) e l'incompiuto *Život a dílo skladatele Foltýna* (La vita e l'opera del compositore Foltýn, pubblicato postumo nel 1939).

occasione Čapek aveva ironicamente rimarcato l'insistenza con cui i presupposti della sua riflessione emergevano da tutti suoi scritti:

"Tutto *Továrna na Absolutno* è spronato dalla filosofia del relativismo: filosofia che non è affatto nuova né nobile, filosofia che ripeto fino alla noia nei miei libri, in *Pragmatismus*, in *Kritika slov*, negli articoli, in tutto ciò che esce dalla mia penna e con cui credo che continuerò a irritarvi ancora a lungo."[64]

Composto nel pieno di una proficua fase creativa, l'articolo del 1922 coglie pertanto alcuni interessanti spunti che passeranno successivamente in secondo piano, a partire dal riconoscimento del fondamentale ruolo svolto da *Loupežník* per la definizione della poetica čapkiana [65]. Mentre nell'intervista per "Literární svět" l'opera non viene nemmeno menzionata, in *Musím dále* essa è riportata come autentica origine dell'indagine al contempo gnoseologica e morale rintracciabile in tutti gli scritti čapkiani ("Tutto ha avuto geneticamente inizio nel mio *Loupežník*"[66]). In questo senso la *pièce* si rivela essere un punto di partenza analogo a *Boží muka* nell'ambito della prosa, testo con il quale condivide anche alcuni elementi non direttamente ascrivibili alla riflessione filosofica di fondo, come la presenza di una marcata tendenza lirica.

Nel prendere in esame gli aspetti principali di questi esordi čapkiani occorre ancora una volta tenere in considerazione la testimonianza diretta dell'autore, che sulla sua prima raccolta si è espresso in più occasioni. La più nota e citata interpretazione dell'opera fornita dallo scrittore è contenuta in una lettera indirizzata al poeta Stanislav K. Neumann il 5 dicembre 1917, con la quale Čapek propone la propria chiave di lettura nella speranza che l'amico

[64] "Celá Továrna na Absolutno je poháněna filozofií relativismu: filozofií, která není nikterak nová ani vznešená, filozofií, kterou do omrzení opakuji ve svých knížkách, v Pragmatismu, v Kritice slov, v článcích, ve všem, co mi vychází z rukou, a se kterou vás budu myslím ještě dlouho zlobit." K. Čapek, *Nemohu mlčet*, ["Lidové noviny" 1922] in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 413.

[65] Per quanto l'intento di Čapek nel valutare se stesso sia generalmente sincero, si presentano talvolta delle discrepanze tra letture contemporanee alla stesura delle opere e interpretazioni successive, nonché tra considerazioni affidate alla corrispondenza privata e scritti pubblicati in aperta polemica con critici e recensori. Anche nella letteratura critica dedicata all'opera di Karel Čapek si riscontrano opinioni diametralmente opposte circa la sua capacità di esaminare il proprio lavoro: mentre Ivan Klíma vede in ogni scrittore, e in Čapek in particolare, un affabulatore per definizione, una voce di cui diffidare (rischiando così di avanzare spesso interpretazioni molto distanti dai reali intenti dell'autore), secondo Jiří Opelík Čapek appartiene in genere agli autori che sanno esprimersi in maniera imparziale e scrupolosa sulla propria produzione. Cfr. I. Klíma, *Velký věk chce mít též velké mordy*, Academia, Praha 2001, p. 25; J. Opelík, *Cesty za vědou*, in Id., *Čtrnáctero prací...*, cit., p. 59.

[66] "Začalo to geneticky v mém Loupežníkovi." K. Čapek, *Musím dále*, ["Lidové noviny" 1922], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 415.

pubblichi su "Národ"[67] una recensione della raccolta. Sebbene l'autore dichiari apertamente di non volere influenzare l'interpretazione del collega, dalle sue parole traspare senza dubbio l'intento di controbilanciare innanzitutto la visione espressa da F. X. Šalda nella critica pubblicata la settimana precedente su "Kmen". Questo passaggio della corrispondenza è quindi un altro esempio di autoanalisi čapkiana da leggersi con le dovute precauzioni, riconoscendovi non tanto una spontanea riflessione sull'opera, bensì una risposta indiretta ad accuse mosse dall'esterno. Non è difficile notare come Čapek stesso si renda conto di considerare il proprio lavoro sotto una luce diversa, influenzata dalla lettura della recensione di Šalda. Il critico si era infatti pronunciato molto duramente sul primo tentativo da parte dell'autore di tradurre in narrazione la sua meditazione filosofica:

"La novella, o più in generale, la prosa letteraria, non è affatto una sua *necessità* espressiva; quello che K. Čapek vuole esprimere si poteva esprimere in maniera più completa e risoluta, lo ribadisco, con un saggio o uno studio filosofico. Se c'è mai stata un'arte di tipo *didattico*, è questo il caso."[68]

Šalda, dunque, non vede in *Boží muka* un debutto letterario, quanto un esercizio filosofico mal riuscito, difficilmente descrivibile con il termine "Libro di novelle" scelto come sottotitolo. In effetti, la forma discorsiva di questi racconti ha quasi sempre il sopravvento sull'azione, il che causa, secondo il critico, una forte mancanza di tensione narrativa o "melodia fabulatoria". Viene così messo in risalto l'intento eccessivamente didascalico dell'autore, all'apparenza noncurante delle esigenze della trama. Agli occhi di Šalda, Čapek sembra avere applicato meccanicamente un ragionamento logico, costringendo i propri personaggi a parafrasare il pensiero filosofico moderno, innanzitutto bergsoniano, in un dibattito sterile dal punto di vista letterario.
A questo aspro giudizio su *Boží muka* Čapek reagisce nella lettera a Neumann riducendo proprio il valore della riflessione metafisica a favore di una concezione più poetica dell'opera. "Filosofia o non filosofia, è una sciocchezza; la cosa principale è l'arte" sostiene dunque lo scrittore evidenziando in primo luogo gli elementi lirici da cui hanno tratto origine le singole novelle, nate da esperienze sensibili e non da astratte elucubrazioni. Per quanto

[67] Neumann non pubblicherà la sua recensione dei primi due libri dei fratelli Čapek su "Národ": *Dvě knihy skutečně nové* uscirà infatti su "Červen" solo nel marzo 1918.
[68] "Novela, nebo šíře: krásná próza vůbec není jeho *nutností* výrazovou; to, co chce vyslovit K. Čapek, dalo by se trvám nejednou vysloviti celeji a naléhavěji esejí nebo studií filozofickou. Bylo-li kdy které umění *didaktické*, je to to zde. " F. X. Šalda, *Kapitoly literárně kritické. Karel a Josef Čapkové*, ["Kmen" 1917-1918], in Id., *Kritické projevy* X, Československý spisovatel, Praha 1954, p. 141.

nella raccolta, e in modo particolare nelle otto prose della seconda sezione, sia indiscutibilmente presente una particolare sensibilità lirica, l'apporto della valutazione filosofica nella realizzazione di queste prose non può essere ridotto a fattore marginale. A distanza di anni lo stesso Čapek non avrà più timore di parlare delle "tematiche metafisiche" di *Boží muka*; arriverà persino ad individuare in alcuni passaggi dell'opera la chiave di interpretazione per la sua posizione religiosa, che nelle lettere a Neumann aveva definito come decisamente secondaria se non del tutto assente[69].

Ciò non significa, tuttavia, che non si possano reperire nella trattazione esposta nella corrispondenza alcune preziose informazioni sull'origine dell'opera. Qui troviamo per esempio il pieno significato del titolo *Boží muka*: i "crocefissi lungo la strada" indicano infatti un bivio che è innanzitutto di natura esistenziale. Posti lungo il cammino dell'uomo moderno, questi incroci inaspettati sono rappresentati nei racconti da eventi misteriosi, elementi disturbanti che mettono in crisi la coscienza razionale dell'individuo. Gli strumenti logici su cui l'uomo fa solitamente affidamento si dimostrano insufficienti, inadatti a comprendere il caos e l'ignoto che irrompono nell'abituale vita quotidiana dei personaggi. Čapek, che da subito riconosce la novità di queste prose rispetto ai suoi scritti giovanili[70], non manca di notare il legame tra questa sua prova letteraria e l'essenza dell'arte moderna. Il 19 dicembre torna infatti a rivolgersi a Neumann rimarcando ulteriormente il lato "spirituale" e non "intellettualistico" di *Boží muka*. Quando la quotidiana realtà materiale precipita nell'enigma, l'uomo è trascinato verso la riscoperta di se stesso, della sua interiorità, "affinché tutto ciò che è artificiale e formale dissimulazione del mondo ritorni sempre verso l'uomo e da nessun'altra parte. Del resto questo è l'obiettivo anche del cubismo."[71]

Lo scrittore, come abbiamo già visto, riconosce nella pittura il primo ambito in cui la modernità rivela la sua nuova interpretazione del mondo, il suo sguardo affascinato su una realtà composita, stratificata, che non pretende più di essere letta in maniera univoca. Il fallimento della logica e l'assenza di uno scioglimento finale del racconto non determinano quindi una sconfitta per Čapek, per il quale il cammino di ricerca ha maggiore valore della verità a cui tende. L'attenzione dell'autore si concentra pertanto sul tentativo da parte dei protagonisti di ricomporre con metodi e approcci diversi il quadro della realtà circostante, ridotto in frantumi dall'insolito particolare o dall'evento inspiegabile da cui prende avvio la

[69] Cfr. K. Čapek, *List Jaroslavu Durychovi*, ["Rozmach" 1927], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 83.
[70] Lo testimonia una lettera del 1917 indirizzata al poeta e traduttore Rudolf Fuchs: "Considero queste novelle di valore smisuratamente più alto rispetto alle precedenti e credo che con queste mi sia riuscito almeno qualcosa di nuovo." ["Cením tyto novely nepoměrně výš než ty starší a domnívám se, že se mi v nich podařilo alespoň něco nového."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., pp. 88-89.
[71] "[...] aby se všechno umělé, formové přetváření světa vracelo vždycky do člověka a nikam jinam. Vždyť to je cíl i kubismu." *Ivi*, p. 385.

narrazione. L'esempio più celebre è forse quello della prosa di apertura *Šlépěj* (L'impronta), dove si indaga sull'emblematico caso di un'unica, isolata, traccia nella neve, impossibile da giustificare razionalmente. L'autentica meditazione filosofica sulla capacità dell'uomo di conoscere il mondo che deriva da questa scoperta si protrae poi nella disputa filosofica del circolo "aristotelico" in *Elegie* (Elegia), individuata dall'autore come "chiave" della raccolta al pari di *Hora* (La montagna), storia di una caccia all'assassino che si conclude senza la soluzione del caso e l'arresto del colpevole[72]. In questo ultimo racconto il lettore si trova inoltre a seguire i pensieri del violinista Jevíšek, l'unico personaggio in grado di calarsi nei panni del ricercato e comprenderne il punto di vista. Si può così osservare come il momento di turbamento e mistero diventi, una volta interiorizzato, il canale per una nuova empatia, per l'esplorazione di una differente prospettiva.

Contrariamente a quanto voleva dimostrare il suo detrattore, Čapek non avrebbe potuto illustrare questo spostamento dalla riflessione metafisica alla concreta esperienza umana con un saggio o trattato, in quanto "se la filosofia conduce al mondo astratto delle idee, l'arte conduce al mondo concreto delle persone, aprendo così all'artista il passaggio all'ambito della condiscendenza, della compassione, dell'aiuto." [73] Per Karel Čapek l'addio alla letteratura "formalista" ispirata dalla Secessione e il distacco dalla sperimentazione del fratello, più improntata, come vedremo, a tendenze definite talora come espressioniste, segnano l'entrata nell'imprevedibile "mondo dei fatti". Con queste parole l'autore ricorda infatti la svolta cui va incontro il filooccidentale "Q", suo *alter ego* nelle riflessioni dei primi anni Trenta:

"Innanzitutto il giovane Q ha dovuto risolvere la disputa con la decadenza, l'estetismo e il soggettivismo *fin de siècle*; così è uscito dal cerchio magico dell'esclusività e si è invischiato nell'anarchico e avventuroso mondo dei fatti; in breve, a suo modo, faceva giornalismo, scribacchiava un po' di questo e di quello a margine delle proprie giornate e si comprometteva con interessi non abbastanza dignitosi sul piano letterario."[74]

[72] Anche questa dichiarazione si trova nella lettera a Neumann del 5 dicembre. In un precedente scambio epistolare con il critico di arte e professore presso la Scuola di arti applicate Karel Boromejský Mádl, l'autore aveva considerato come nucleo principale del volume *Hora*, *Elegie*, *Odrazy* e *Pomoc!* La presenza di due racconti della seconda sezione nella definizione del cuore della raccolta giustifica inoltre l'asserzione dello scrittore secondo cui *Boží muka* costituisce un "determinato ciclo chiuso". Cfr. K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 234.

[73] "Vede-li filozofie do abstraktního světa idejí, vede umění do konkrétního světa lidí, a otevírá tak umělci vstup na pole shovívavosti, soucitu a pomoci." J. Opelík, *Cesty za vědou*, in Id., *Čtrnáctero prací...,* cit., p.63.

[74] "Nejdřív si mládenec Q musel vyřídit spor s dekadencí, estétstvím a subjektivismem fin de siecle; tím vypadl z magického kruhu výlučnosti a zapletl se do anarchického a dobrodružného světa faktů; zkrátka svým způsobem novinařil, škrabal to a ono na okraji svých dnů a kompromitoval se zájmy literárně ne dosti

L'ironico accenno ai primi interessi letterari "poco dignitosi" sembra richiamare proprio le critiche negative ricevute in quegli anni da critici come Šalda. Notiamo inoltre che insieme alla sperimentazione artistica viene citata l'inaugurazione della carriera giornalistica, fondamentale ambito d'impegno civile per Karel Čapek. Sebbene l'attività pubblicistica dell'autore esuli dagli interessi di questa trattazione, è opprtuno ricordare come i due percorsi si siano sempre sviluppati in parallelo proprio a partire dal 1917, anno della pubblicazione di *Boží muka* e dell'inizio della collaborazione fissa con "Národní listy". Occorre inoltre specificare che con il termine "fatti" lo scrittore non intende solo gli avvenimenti esteriori, concreti, ma anche tutti i fenomeni che hanno luogo nel cuore dell'uomo e costituiscono la sua essenza più profonda. L'intento principale dell'autore è dunque quello di rappresentare la realtà non in senso naturalista, ma indugiando proprio sugli elementi più spiazzanti, imprevedibili, rivelatori della "magia" che si sprigiona dall'intimo dell'essere umano. Si trovano qui, dunque, le radici della tipica considerazione čapkiana dell'individuo comune, del semplice cittadino a cui lo scrittore si rivolge nella sua opera letteraria e giornalistica. L'umanità a cui Čapek dedica la sua attenzione è fatta certo di individui unici, portatori di mille istanze o "verità" diverse, ma accomunati da una fondamentale esperienza della vita, dalla continua riscoperta di un mondo complesso ed enigmatico, al tempo stesso terribile e affascinante.

I personaggi di *Boží muka* non sono i soli a mettere in discussione il proprio agire nel mondo a partire da un incontro che sconvolge la loro quotidianità. Anche in *Loupežník* la tranquillità della famiglia e l'esistenza abitudinaria del villaggio sono scosse da un unico avvenimento sorprendente, "anarchico" per eccellenza: l'arrivo del Brigante. L'irruzione di questo misterioso personaggio, di cui non si conosce né il nome né la provenienza, si rivela essere un vero e proprio bivio, un "crocefisso lungo la strada" secondo l'accezione čapkiana del termine. L'irriverente audacia del giovane scapestrato (un giovanotto ribelle più che un vero fuorilegge, che esordisce sulla scena con un furto di ciliegie) aprirà gli occhi a tutti gli altri personaggi, spronandoli a riconsiderare la loro scontata visione del mondo. Nel confronto che ne consegue nessuna prospettiva risulterà, come si è detto, l'unica vincitrice, in una coerente attuazione del relativismo filosofico che non sarebbe stata possibile nell'originaria versione parigina.

---

důstojnými." K. Čapek, *Sám o sobě a o věcech závažnějších. O čapkovské generaci*, ["Přítomnost" 1932], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 314.

La *pièce* firmata dal solo Karel Čapek è dunque assai distante dalla commedia sulla giovinezza e sulla gioia di vivere ideata dai fratelli Čapek in aperta polemica con lo *Janošík* di Mahen[75]. Come abbiamo già avuto modo di osservare, il sentimento di nostalgia che nel 1920 l'autore rievoca nella sua premessa a *Loupežník* sembra essere sopraggiunto in un secondo momento rispetto all'iniziale concezione, ovvero negli anni della lenta rielaborazione dell'opera. Da celebrazione dell'irrefrenabile energia dei giovani l'opera si trasforma in una "commedia d'amore" in cui ogni personaggio è ugualmente depositario di una scintilla di verità. Analogamente, come sottolinea Čapek in *Musím dále,* la ragione non starà dalla parte dei soli uomini o dei soli robot nemmeno nel successivo dramma in tre atti *R.U.R.* (1920). In *Loupežník* la nuova visione filosofica dell'autore è ancora più evidente se consideriamo il contrasto con la prima stesura a quattro mani, rimasta incompiuta per l'*impasse* in cui si veniva a trovare il suo unico protagonista. Il Brigante si era infatti rivelato incapace di portare a termine la propria fuga d'amore con Mimi; il ricorso a un atto violento sarebbe risultato discordante non solo con la caratterizzazione positiva dell'eroe, ma anche con il tono generale della commedia. Ciò che permette a Karel Čapek di uscire da questa situazione di stallo è la graduale delegittimazione dell'atteggiamento del protagonista, condotta principalmente mediante le figure del Professore e della figlia maggiore Lola. Il padre di famiglia cessa infatti di essere semplicemente il nemico del Brigante per diventarne il coprotagonista, al punto che l'opera, come si legge nella premessa alla prima rappresentazione, "avrebbe potuto prendere il suo nome"[76]. Il suo odio per la gioventù non è certo diminuito, il suo desiderio di vendetta nei confronti del Brigante è anzi più vivo che mai, ma le motivazioni che si trovano alla base dalla sua intransigenza non appaiono più prive di fondamento.

Nel 1920 il forestiero che ha sedotto la bella Mimi perde parte del suo fascino agli occhi degli spettatori, che non possono non condividere almeno alcune delle preoccupazioni del Professore, difensore del lavoro onesto e responsabile del benessere dei suoi cari. Questo personaggio può inoltre essere letto come un'incarnazione parodica dei valori tradizionali, una sorta di "caricatura", secondo Jiří Holý, dei simboli dell'identità nazionale[77]. Se il confronto tra il Brigante e il Professore rende da un lato possibile la tensione drammatica,

[75] Cfr. *supra*, pp. 55-56.

[76] Cfr. K. Čapek, *Poznámka autorova k premiéře Loupežníka*, [1920], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 145.

[77] "La figura del Professore non significa allora in qualche modo una caricatura dei tradizionali ideali nazionali? Del protestantesimo dei Fratelli Boemi, della rinascita nazionale, di Palacký, Masaryk, insomma dell'umanesimo etico e del potere riformatore del lavoro quotidiano?" ["Neznamená pak postava Profesora jakousi karkaturu tradičních národních ideálů? Českobratrství, obrození, Palackého, Masaryka, prostě etického humanismu a reformující denní práce?"] J. Holý, *Divadlo světa v hrách Karla Čapka*, in K. Čapek, *Dramata*, cit., p. 447.

dall'altro esso mette in evidenza un contrasto di opinioni assente nella versione del 1911. Inoltre, poiché dopo la guerra inizia a farsi pressante il bisogno di ridefinire i valori comuni su cui fondare lo stato cecoslovacco, la figura del Professore sembra ricordare agli spettatori che alcune delle tradizionali virtù dovranno trovare posto nella nuova repubblica, confrontandosi con le aspirazioni delle giovani generazioni. Se il Brigante si presenta come individuo desideroso di autodeterminarsi, di assecondare il proprio slancio vitale senza curarsi di leggi e convenzioni, la figura del Professore richiama indirettamente l'uomo alla sua dimensione sociale, alle conseguenze che le azioni del singolo hanno sulla collettività. D'altro canto il Professore, così attento ai gesti concreti con cui desidera dare forma e ordine alla realtà circostante, si rivela incapace di comprendere il funzionamento del mondo interiore, le ragioni del cuore umano. Nessuno degli altri personaggi sembra infatti condividere la medesima concezione dell'amore coniugale come fondamento della tranquilla, lineare vita famigliare. Persino la moglie, che per otto anni aveva pazientemente atteso di potersi congiungere con il marito, si chiede se la sua scelta di prudenza non le abbia precluso la genuina esperienza del potente sentimento d'amore, impersonato dall'affascinante avventuriero. Allo stesso modo la serva Fanka tornerà con la memoria a un amore passato, rimpiangendo la propria "giovinezza perduta" con un'amarezza tale che nella conclusione dell'opera arriverà ad imbracciare il fucile proprio contro il Brigante.

Invece di trattare direttamente la domanda "che cos'è la verità?" *Loupežník* mette dunque in scena una concreta contrapposizione tra singoli indivui che tentano di rispondere al quesito "che cos'è l'amore?". Le conclusioni che l'autore ne trae sono in tutto coerenti con la sua posizione filosofica: così come non esiste un'unica concezione della verità, nemmeno dell'amore si può dare una sola definizione. Esso prende infatti forme diverse a seconda delle persone che lo sperimentano, in una pluralità di prospettive che è per Čapek segno di una raggiunta maturità. Si realizza così l'originaria aspirazione dell'autore a creare un'opera teatrale moderna, distante dal panerotismo delle prime prose e della stereotipata *Lásky hra osudná*.

L'interesse dell'autore per il mondo dei "fatti" si traduce dunque in una considerazione concreta dell'amore non più come maschera, ma come emozione reale, comprendente la passione e la delusione, il desiderio e il rimpianto. Nello stesso momento in cui conclude la stesura di *Loupežník*, lo scrittore si cimenta infatti nella composizione di *Trapné povídky*, da cui emerge una visione disincantata dell'amore, progetto irrealizzabile che si nutre di tradimenti, menzogne e gelosie. Questa stessa visione drammatica dell'amore come tensione destinata al fallimento è espressa in *Loupežník* dalla figura di Lola. La sorella maggiore di

Mimi, abbandonata dall'amante da cui ha avuto un figlio, funge da catalizzatore per il superamento dell'*impasse* parigina. Con Lola viene infatti presentata al pubblico una possibile attuazione dei fondati timori del Professore, ovvero una prefigurazione di ciò che potrebbe accadere a Mimi. In una visibile interruzione della linearità del tempo, il passato di Lola si intreccia con il futuro di Mimi in un amaro avvertimento:

"L'amore è ciò che ti ha abbandonato, l'amore è ciò che è passato, l'amore non tornerà mai più; siediti sulla riva, cogli i fiori, non piangere e gettali nella nera corrente, che tutti vedano cos'è l'amore; che ciascuna gridi, forse mi ha già abbandonata! Ah, fanciulla, già ti ha abbandonata nel momento in cui per la prima volta ha parlato d'amore, Mimi infelice!"[78]

Già nel primo atto, del resto, la figura della Zingara aveva predetto a Mimi un amore infelice, gettando un'ombra sull'intera vicenda e contribuendo a creare quell'atmosfera magica, carica di segni indecifrabili, caratteristica anche di *Boží muka*. In *Loupežník*, dunque, fantasmi del passato e scorci del futuro si incrociano costantemente, prendendo di volta in volta la forma di presentimenti o ricordi confusi. Tutti i personaggi scavano nella propria memoria alla ricerca di un'immagine del misterioso Brigante: ad alcuni egli ricorda un abile bracconiere, ad altri un principe straniero o un commediante del circo, mentre la madre di Mimi vi scorge un capotribù indiano, il Professore un poeta anarchico e Fanka il suo amore giovanile, un uomo condannato per un crimine sconosciuto. Così come la ragione, dunque, anche la memoria umana si rivela inadatta a un'interpretazione univoca della realtà e finisce non di rado per mescolarsi con la fantasia.

Anche nella prima raccolta čapkiana la rievocazione del passato gioca un ruolo fondamentale e tradisce, come aveva osservato Šalda, l'ascendenza bergsoniana di alcuni passaggi[79]. L'esempio più evidente è dato dalla novella *Nápis* (La scritta), il cui protagonista non riesce a spiegarsi il significato dell'indicazione "Indietro", scarabocchiata di suo pugno sulla parete della stanza in cui giace malato. Dall'impossibilità di recuperare il ricordo si sprigiona una corrente di malinconia, una vertigine in cui il passato appare come una dimensione mai

[78] "Láska je, co tě opustilo, láska je to, co pominulo, láska se nikdy nevrátí; sedni si na břehu, natrhej květin, neplač a házej je do černého proudu, ať každý vidí, co je láska; ať každá vykřikne, běda mně, běda, snad mne už opustil! Ach, děvče, opustil už v té chvíli, kdy poprvé mluvil o lásce, nešťastná Mimi!" K. Čapek, *Loupežník*, in Id., *Dramata*, cit., p. 78.

[79] Se nella sua recensione a *Boží muka* F. X. Šalda accusa i personaggi čapkiani di parafrasare fin troppo chiaramente Bergson, l'influsso del pensatore francese sulle prose degli anni Dieci è passato in secondo piano nelle critiche successive. Maggiore attenzione è stata dedicata da Urs Heftrich all'ispirazione bergsoniana di opere più tarde; nel già citato *Čapek a Bergson* lo studioso si è soffermato per esempio sui concetti di analisi e intuizione rintracciabili nel romanzo *Povětroň* (1934), definito come uno specchio della critica mossa da Čapek al pensiero del filosofo francese.

davvero conclusa, che riemerge e si nasconde di continuo in un incrocio di eventi di difficile interpretazione. Analogamente, anche *Ztracená cesta* (La strada perduta) inscena l'insuccesso della memoria, narrando l'incapacità di un uomo di richiamare alla mente un dato di primaria importanza come la risposta a una domanda esistenziale. L'illuminazione di un momento, foriera di senso e scopo per la vita, si perde quindi nel buio della mente come nell'oscurità di una notte senza stelle.

Come ha notato Marie Mravcová, "Čapek ottiene anche per mezzo degli scenari notturni la suggestione di uno spazio monolitico e silenzioso, adeguato alla manifestazione del mistero e alla meditazione"[80], che ricorre in *Ztracená cesta* come in *Pomoc!* (Aiuto!). Qui non troviamo da parte del protagonista uno sforzo per recuperare un ricordo, un'informazione, bensì il suo esatto contrario: Brož non riesce infatti a dimenticare, a cancellare dalla mente il grido di soccorso che lo ha destato. Avere ignorato una richiesta di aiuto getta il personaggio nello sconforto, nella piena realizzazione di quanto ciascuno sia in attesa di essere salvato, liberato dalla prigionia di una vita statica e ripetitiva.

La riflessione di Brož sullo scorrere del tempo riprende così il tema centrale di *Utkvění času* (Sospensione del tempo), brevissima prosa composta prima della guerra e dello studio approfondito del pragmatismo. Questa sorta di "schizzo", di trascrizione di un'immagine o opera figurativa, ritrae un uomo chino sulla scrivania, anch'egli in attesa di qualcosa che lo scuota, lo cambi, gli dia un nuovo impulso per vivere. La sospensione del tempo di *Utkvění času* rappresenta la materializzazione poetica di un fenomeno interiore, dell'inerzia malinconica che ha ghermito il personaggio. L'incertezza e la malinconia immobilizzano l'uomo in una sorta di fermo immagine che solo i passi provenienti dal mondo esteriore riescono a frantumare, provocando un improvviso scoppio di schegge:

"Il mondo con la sua superficie immobile si sfasciò in un'esplosione silenziosa; gli oggetti spigolosi e massicci si innalzarono spaccandosi, l'uomo alla sua scrivania si scompose in tutte le direzioni dello spazio, conscio della propria ricca ramificazione e dei propri movimenti immersi nel mondo. Gli spigoli e gli angoli di tutti gli oggetti riecheggiavano dell'aspro fruscio dello spazio: sfrecciavano così veloci, ciascuno nella propria direzione, duri e sicuri di sé."[81]

[80]"Sugesci jednolitého a tichého prostoru, příhodného pro zjevení tajemna a meditaci, dociluje Čapek též prostřednictvím nočních scenerií." M. Mravcová, *Boží muka – východisko Čapkova tvořivého a přetvářivého usilování*, in "Česká literatura" XLVII, n. 2, 1999, pp. 175-176.

[81] "Svět v nehybné ploše se rozpadl nehlasnou explozí; věci hranaté a masívní se tyčily praskajíce, člověk u svého stolu se rozložil všemi směry prostoru cítě své bohaté rozvětvení a své pohyby ponořené do světa. Hrany a úhly všech věcí se ozývaly drsným šuměním prostoru: tak rychle probíhaly svými směry, se sebejistotou a

Simile a un quadro cubista o futurista, la sequenza finale di questo racconto isola l'istante in cui il protagonista si sveglia dal torpore del non essere per accorgersi di essere ancora in vita. Gli "antichi dolori del suo corpo" gli ricordano infatti che la ruota degli eventi continua a girare, che il tempo ha ripreso a scorrere.

L'attesa di un momento di svolta, di un evento miracoloso e liberatore assume un nuovo valore con lo scoppio della Grande Guerra. Nelle sue lettere a Neumann, Čapek si riferisce a *Boží muka* come a un libro pesantemente influenzato dalla pressione del conflitto. Come le sofferenze che attanagliano il protagonista di *Utkvění času,* l'angoscia del periodo bellico riesce a risospingere l'uomo verso se stesso, lo invita a riscoprire nel momento della maggiore sconforto la natura libera e irriducibile della propria anima[82]. Non è solo il mistero, dunque, ma anche il dolore ad aprire gli occhi dell'io sulla propria natura, infondendogli di nuovo una speranza di riscatto. L'attesa della salvezza è dunque al centro di *Čekárna* (La sala d'attesa), forse la novella più impregnata dell'atmosfera del conflitto. Quando il signor Záruba si trova a passare la notte in una sala d'attesa affollata di soldati, egli osserva con estremo disagio tutte le persone attorno a sé, provando per loro un forte sentimento di repulsione. Sebbene anche questa prosa non si concluda con la piena soddisfazione dell'attesa, la coscienza che "non tutto è perduto" si fa strada nel protagonista grazie alla conversazione intrapresa con un personaggio in particolare, l'unico che gli restituisce fiducia nell'uomo forse per il fatto che gli ricorda se stesso.

Anche *Loupežník*, dal canto suo, si conclude con una promessa per il futuro, con una nuova attesa di cui è impossibile prevedere l'esito finale. All'incoraggiante "Mimi, tornerò" del Brigante il Professore risponde però molto saggiamente, mostrando di conoscere i limiti della passione giovanile: "Tornate! La giovinezza non torna, nessuno torna a essere quel che era. Se tornerete, sarete già come me!"[83] Nell'ennesimo cortocircuito temporale, Čapek sottopone agli spettatori una possibile immagine futura del Brigante, trasformato nel Professore allo stesso modo in cui Mimi potrebbe diventare una nuova Lola. Una promessa rimasta in sospeso, così come un mistero irrisolto o un'attesa inappagata, offre quindi l'occasione di spingere lo sguardo sulle molteplici possibilità dell'avvenire. Solo così la

---

tvrdostí." K. Čapek, *Utkvění času*, in Id., *Boží muka. Trapné povídky*, *Spisy Karla Čapka* I, a cura di H. Kučerová e J. Víšková, Československý spisovatel, Praha 1981, p. 82.

[82] Nel caso di Karel Čapek si aggiunge all'angoscia legata al conflitto mondiale una profonda crisi personale dovuta allo spettro di una patologia potenziamente mortale. Allo scrittore affetto da dolori spinali viene infatti erroneamente diagnosticata una forma di tubercolosi articolare. Il motivo della malattia è rintracciabile in questa raccolta soprattutto nelle prose *Odrazy* e *Nápis*.

[83] "Vraťte se! Mládí se nevrací, nikdo se nevrací, jaký byl. Vrátíte-li se, budete už jako já!" K. Čapek, *Loupežník*, in Id., *Dramata* cit., pp. 81-82.

riflessione resta aperta, la verità non è mai pienamente colta e la vita non si fossilizza negli schemi dell'abitudine e della convenzione. Lo slancio vitale che era alla base della versione parigina non è pertanto andato perduto, ma si è tradotto in una nuova, più profonda interpretazione della realtà. Proprio negli anni della guerra cessa quindi di esistere il Brigante così com'era concepito nella prima stesura dell'opera, e Čapek si trova pertanto davanti a un'ardua scelta: abbandonare il progetto o impostarlo secondo uno schema differente:

"Altre due volte l'autore è tornato su *Loupežník*; la prima, per cambiarlo in un conquistatore americano, carico di attiva energia come una bottiglia di Leida; la seconda per trasformarlo in una personalità simbolica, in un dio della giovinezza con tutti i segni miracolosi della divinità primitiva. Per fortuna entrambi i progetti sono naufragati."[84]

Come ha illustrato Václav Štěpán nella sua edizione critica della versione parigina, i manoscritti di *Loupežník* che abbiamo oggi a disposizione non corrispondono alle possibili ideazioni qui tratteggiate. Non siamo perciò in grado di ricostruire con esattezza quanto ciascuna di queste reinterpretazioni del protagonista abbia effettivamente impegnato lo scrittore tra il 1911 e il 1919. Poco dopo essere tornato da Parigi, Karel Čapek ricopia la prima stesura senza apportare sostanziali modifiche alla vicenda o alle figure. Le due possibili rese del personaggio principale che lo scrittore menziona nell'introduzione al volume potrebbero quindi essere affiorate in seguito come soluzioni alla situazione di stallo in cui versava l'azione drammatica. L'immagine del "conquistatore" d'oltreoceano poteva di certo esercitare un certo fascino sul giovane Čapek, che all'epoca guardava ancora con favore alla cultura americana, a partire dalla poesia di Whitman e, naturalmente, dalla filosofia pragmatista. Sebbene questa possibile lettura del Brigante non trovi realizzazione, di essa resta traccia nelle indicazioni che il drammaturgo fornisce sul personaggio, descritto come un giovane alto, elegante, "dal taglio un po' americano".
Così come finisce per non incarnare il prototipo dell'eroe del nuovo mondo, il protagonista di Čapek non assumerà nemmeno il carattere invincibile di un "dio" ancestrale, troppo distante dalla realtà dei rapporti umani in cui l'autore cala infine la vicenda. Al tempo stesso indecifrabile ed estremamente familiare a tutti gli altri personaggi, il Brigante mantiene però il suo carattere "primitivo" nel senso di genuino, non condizionato dai dettami e dalle regole

[84] "Dvakrát ještě vracel se autor k Loupežníkovi; poprvé, aby ho přeměnil na amerikánského dobyvatele, nabitého činnou energií jako leydenská láhev; podruhé aby ho předělal na symbolickou osobnost, na boha mladosti se všemi zázračnými znaky primitivního božství. Naštěstí oba projekty ztroskotaly." K. Čapek, *Loupežník. Předmluva k prvému vydání*, in Id., *Dramata,* cit, p. 9.

sociali. Nelle note sui personaggi l'autore lo definisce infatti una persona libera da ogni tipo di affettazione, esagerazione o "posa", termine che per Čapek rimanda sempre al precedente periodo di sperimentazione nello stile *fin de siècle*. Il protagonista di *Loupežník* ha quindi mantenuto la sua spontaneità, il suo carattere di anti-dandy con cui entrambi i fratelli volevano lasciarsi alle spalle la maniera della Secessione. Nel rimaneggiare l'opera, dunque, lo scrittore si mantiene per molti aspetti fedele alla concezione originaria del personaggio, che non perde né la sua energia né la sua forza di volontà; lo sguardo di Čapek sul Brigante cambia infatti per una sostanziale trasformazione non del protagonista, ma delle figure che con lui si scontrano opponendo le proprie ragioni e aspirazioni. Non possiamo pertanto leggere *Loupežník* come un "addio alla giovinezza" inteso come distacco definitivo dal passato, ma piuttosto come un'occasione per discorrere di questa fase della vita in una luce diversa, in una prospettiva più ampia. Ciò non significa che la versione finale dell'opera, che in base ad alcuni riferimenti nella corrispondenza possiamo collocare nell'estate del 1919, sminuisca il desiderio di modernità da cui era sorto il progetto parigino. Il Brigante è ancora la figura ribelle che sfida le autorità con incredibile sfacciataggine, assumendo in aggiunta alcune caratteristiche comuni ad altri personaggi dell'opera čapkiana dell'epoca. Fin dal primo atto, per esempio, egli fa sfoggio con Mimi del ragionamento deduttivo. Nella scena in cui ispeziona la casa della fanciulla, il Brigante coglie infatti numerosi indizi sui suoi abitanti: intuisce un segreto riguardante la sorella maggiore, indovina il carattere giovanile della madre, comprende il funzionamento dei rapporti all'interno della famiglia. Enumerando le sue osservazioni secondo un impeccabile filo logico, il forestiero sorprende Mimi per la sua abilità nel registrare ogni dettaglio con un semplice sguardo. È "con gli occhi", "alla maniera dei *detective*" ("Očima, detektivně") che il Brigante ha la presunzione di avere il controllo su ciò che lo circonda.

La figura dell'investigatore è in effetti molto cara a Karel Čapek, il cui interesse per il poliziesco era emerso fin dai tempi di Parigi dalla lettura appassionata delle avventure di Fantômas. Nel 1925 lo scrittore dedicherà a questo genere lo studio *Holmesiana čili O detektivkách* (Holmesiana ovvero I gialli), confluito nel 1931 nella raccolta dedicata alla letteratura popolare *Marsyas čili Na okraj literatury* (Marsia ovvero Ai margini della letteratura). Qui viene illustrato con cura come l'investigatore rappresenti il prototipo dell'eroe moderno, metodico, sempre pronto all'azione ed esperto di una vastissima gamma di pratiche e saperi. Capace di affrontare senza timori il "mondo dei fatti", il *detective* personifica il desiderio dell'uomo moderno di portare l'ordine nel caos degli eventi, ovvero,

per riprendere la distinzione tra le due forze che governano l'universo in *Zářivé hlubiny*, di piegare tutto ciò che appare disfunzionale a un principio di "causalità e giustizia".

Nel suo saggio del 1925 e in alcuni altri interventi al riguardo[85], Čapek si rivela un attento conoscitore del genere, in grado di riconoscere le diverse tendenze del giallo in ambito europeo. Egli distingue infatti una corrente "mistica", che trova nel personaggio di G. K. Chesterton, padre Brown, il suo esempio più fulgido; esiste poi una linea anglosassone, di cui Sherlock Holmes è il campione assoluto, che fa ampio uso della logica, dell'analisi chimica e di altre scienze naturali. Da essa si differenzia infine il metodo dei *detective* francesi, come Rouletabille di Gaston Leroux o Monsieur Lecoq di Émile Gaboriau, per i quali lo scioglimento del caso non è questione di studio, quanto di temperamento. Čapek mostra di apprezzare particolarmente l'"intelligenza ferina" di questi segugi nati, che seguono la propria natura guidati dalla "febbre dell'istinto". Essi sembrano avvicinarsi più di chiunque altro all'affascinante immagine dell'uomo "divino" e "primitivo" a cui l'autore aveva per un momento pensato nel reinventare la figura del Brigante. Secondo Čapek l'impulso primordiale dell'inseguimento si rispecchia con estrema facilità nelle storie poliziesche, poiché "il racconto giallo è la letteratura più antica; il giallo è infatti il monumento preistorico meglio conservato dall'età della pietra. L'arte della caccia è più antica della scrittura."[86]

In questa popolare forma narrativa lo scrittore ceco vede inoltre la realizzazione moderna della fiaba, altro genere a cui dedica la propria attenzione in *Marsyas*, accostabile per certi versi al volume sull'arte umile di Josef Čapek *Nejskromnější umění* (L'arte più umile, 1920). Nelle diverse attuazioni della letteratura "bassa", il più delle volte ignorate se non denigrate dalla critica, Karel Čapek riconosce il bisogno primario dell'uomo di esprimere se stesso in modo schietto e diretto, senza l'intervento dei filtri imposti dalle convenzioni artistiche contemporanee. I gialli, come i detti popolari, la letteratura erotica e i racconti tradizionali dei popoli primitivi[87], rivelano in modi differenti una spontaneità estranea ai tentativi "formalisti" messi in pratica degli stessi Čapek al principio della loro carriera letteraria.

---

[85] Su "Lidové noviny" appariranno alcune critiche o brevi note sullo sviluppo del genere in Europa e in patria: *Conan Doyle a Sherlock Holmes* (Conan Doyle e Sherlock Holmes, 1930), *Nové detektivní romány* (Nuovi romanzi gialli, 1931) e *O detektivkách* (Sui gialli, 1932). A proposito della riflessione e sperimentazione di Karel Čapek in quest'ambito cfr. K. Kardyni-Pelikánová, *Hra na detektivku*, in AAVV, *Kniha o Čapkovi*, cit., pp. 204-224.

[86] "Detektivka je nejstarší literatura; detektivka je totiž nejzachovalejší prehistorická památka ze starší doby kamenné. Umění lovecké je starší než písmo." K. Čapek, *Marsyas čili Na okraj literatury*, in Id., *Marsyas. Jak se co dělá*, cit., p. 152.

[87] L'interesse per la cultura dei popoli primitvi, in particolare per la loro psicologia e per l'incisività espressiva della loro arte non è dunque appannaggio del solo Josef Čapek. In *Marsyas* doveva comparire infatti anche uno studio sulle storie dell'Africa nera, di cui Karel Čapek era un avido collezionista. Scrive a Věra Hrůzová nel 1922: "Ho di nuovo un'altra passione, ovvero i racconti negri; sono così infantili e sconci, beffardi e ingenui, la

È proprio con il termine *detektivky* (gialli) che Čapek si riferisce nel 1916 ai racconti di *Boží muka*, quando confida a Neumann di intervallare con la stesura di queste prose l'impresa traduttiva della poesia francese[88]. La raccolta, pertanto, rappresenta per il giovane scrittore un originale esperimento che tenta di coniugare un contenuto moderno, elaborato nel corso di un'attenta riflessione filosofica, e una forma letteraria fedele alla dimensione fondante dell'arte in quanto sguardo limpido e incantato sulla realtà. L'uso del metodo logico deduttivo e dell'osservazione empirica (il filosofo che viene esplicitamente menzionato nel volume non è infatti Bergson, bensì Hume) non bastano però a fare di *Boží muka* un libro giallo. Nelle prime novelle čapkiane mancano la trama avvincente e lo scioglimento sorprendente tipici del genere, elementi che l'autore svilupperà gradualmente nelle sue prove successive. La raccolta del 1917 è innanzitutto, a detta dell'autore stesso, una "critica al razionalismo", un rovesciamento di quella fiducia nella mente umana che è alla base dell'indagine poliziesca. Per quanto ispirate per alcuni tratti al moderno investigatore, le figure messe in campo da Čapek dimostrano pertanto l'esatto contrario di ciò che il *detective* ha il compito di portare in superficie; ai loro occhi il mondo non risulta determinato da leggi ordinate, bensì scosso da molteplici eventi inspiegabili e imprevedibili. L'autore si trova quindi in difficoltà nel conciliare il fondamento filosofico dei propri scritti con l'elaborazione di una forma letteraria che apprezza, ma che difficilmente si adatta a tale presupposto.

Per questo motivo, dunque, la raccolta non sarà effettivamente percepita come un libro di storie gialle[89]. Maggiore successo in questo senso avranno i tentativi di *Povídky z jedné kapsy* e *Povídky z druhé kapsy* (Racconti da una tasca e Racconti dall'altra tasca, 1929), dove gli interrogativi di natura metafisica saranno maggiormente bilanciati da una più chiara linea epica, nonché da una maggiore attenzione al lato pratico, etico della vicenda:

---

lingua ha un che di Rabelais e neanche un pizzico di lirismo; vi si trova il piacere della menzogna e l'enorme entusiasmo per l'astuzia e la furbizia; insomma, una psicologia molto interessante." ["Mám zase novou lásku, a sice černošské povídky; jsou takové dětské a prasácké, výsměšné a naivní, má to kus rabelaisovštiny a ani ždibet lyriky; je v nich rozkoš ze lhaní a ohromné nadšení pro mazanost a lstivost; nu, velmi zajímavá psychologie."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 135.

[88] "Ora ho di nuovo accantonato per un momento la traduzione e scrivo storie gialle." ["Já teď jsem zase nechal načas překládání a píšu detektivky."] *Ivi*, p. 371.

[89]"Tra l'altro, come mia particolare legittimazione per questo studio riporto che io stesso un tempo ho tentato di scrivere un volume di novelle gialle; pensavo di farlo abbastanza diligentemente, ma alla fine ne è risultato il libro *Boží muka*. Nessuno, malauguratamente, vi ha visto delle storie gialle. A quanto pare non mi è proprio riuscito." ["Mimoto jako svou zvláštní legitimaci k této studii uvádím, že jsem se sám už kdysi pokusil napsat svazek detektivních novel; myslil jsem to docela poctivě, ale nakonec z toho vyšla knížka Boží muka. Pohříchu nikdo v ní neviděl detektivky. Patrně se mi to dost nepovedlo."] K. Čapek, *Marsyas čili Na okraj literatury*, in Id., *Marsyas. Jak se co dělá*, cit., p. 146.

"Il mio primo interesse come autore per i gialli derivava da problemi gnoseologici, su come si conosce e scopre la realtà. *Povídky z jedné kapsy* sono infatti racconti gnoseologici. Appena ho iniziato ad occuparmi del mondo del crimine, mi sono sentito coinvolto, contro la mia volontà, dal problema della giustizia."[90]

Il rapporto tra teoria della conoscenza e applicazione morale sarà poi ulteriormente approfondito tra il 1933 e il 1934 con i romanzi della cosiddetta trilogia noetica, in cui l'autore non perderà di vista l'espediente narrativo dell'investigazione poliziesca. Per la trama di *Hordubal*, per esempio, Čapek prenderà spunto da un fatto di cronaca, in maniera analoga al racconto di ispirazione parigina *Skandál a žurnalistika*[91].
Insieme alla sperimentazione di una tecnica narrativa riconducibile all'indagine poliziesca le brevi prose degli anni Dieci e Venti inaugurano la riflessione čapkiana sulla pluralità di metodi conoscitivi e sull'influsso che la percezione soggettiva ha su di essi. Ponendo l'accento sulla reazione emotiva, Čapek allontana ulteriormente i suoi personaggi dalla classica figura del *detective*. Non solo essi si scoprono spesso inadatti a svelare gli enigmi che l'autore pone loro davanti, ma dimostrano anche di non sottostare alla prima, fondamentale regola dell'agente investigativo: non lasciarsi coinvolgere sentimentalmente. Come sottolinea Čapek nel suo studio sul genere giallo, è proprio innamorandosi che i *detective* perdono la loro "purezza intellettuale". Ciò risulta evidente in *Boží muka* nelle due novelle *Lída* (Lída) e *Milostná píseň* (Canzone d'amore), entrambe collocate nella prima sezione del volume. Il protagonista Holub viene qui in aiuto dell'amico Martinec, la cui sorella Lída è misteriosamente scomparsa. Applicando sapientemente il metodo analitico e considerando la probabilità degli eventi, Holub deduce a ragione che Lída è fuggita con l'amante. Potremmo quindi trovarci davanti a un caso risolto con successo, se nella seconda parte del racconto non subentrasse la più complessa relazione tra Holub e la giovane, umiliata e ricondotta a casa in segreto. Tra Holub e Lída, inizialmente ignara del ruolo da lui giocato nella vicenda, nasce infatti un sentimento d'amore che non potrà trovare realizzazione. Nel racconto troviamo quindi tratteggiato il turbamento di entrambi i

[90] "První můj autorský zájem o detektivky vycházel z problémů noetických, jak se poznává a objevuje skutečnost. Povídky z jedné kapsy jsou tedy povídky noetické. Jakmile jsem se začal zabývati světem zločinu, zaujal mě proti mé vůli problém spravedlnosti." K. Čapek, *Hovory s Karlem Čapkem*, ["Rozpravy Aventina" 1931], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., pp. 276-277.
[91] L'omicidio di Juraj Hordubal, assassinato dall'amante della moglie al suo rientro dall'America, ricorda nelle sue linee essenziali il caso descritto il 14 ottobre 1932su "Lidové noviny" nell'articolo *Podkarpatská tragedie* (Tragedia nella Subcarpazia).

personaggi, il loro inutile tentativo di superare il trauma che si concluderà con la constatazione rassegnata che "ogni azione è vana, e non c'è né vittoria né vincitore"[92].
Come si è detto, però, il fallimento dell'amore e della ragione ha in *Boží muka* il potere di orientare nuovamente lo sguardo dell'uomo verso se stesso, verso quello che l'autore definisce "il cerchio magico" del suo cuore. È qui che nascono pertanto l'introspezione e la vena lirica che Čapek mette in primo piano nella sua corrispondenza, opponendosi fermamente alla lettura "intellettualistica" di Šalda. Lo scrittore spiega infatti all'amico Neumann come tutti i suoi racconti non siano frutto di un'elucubrazione astratta, ma di un'esperienza diretta del mondo circostante:

"In *Šlépěji* ho voluto comunicare la neve, in *Elegie* l'ebbrezza, in *Hora* la velocità e la lentezza; *Lída* si basa su una storia vera, *Čekárna* è ambientata a Ústí nad Labem, *Pomoc* in un villaggio vicino a Terezín, dove una notte mi sono perso, insomma tutte le mie novelle sono nate da impressioni che mi hanno colpito. I personaggi sono solo la condensazione di queste impressioni. […] *Ztracená cesta* non è niente di più che la notte, *Odrazy* l'acqua; *Historie beze slov* è una giornata di sole, niente di più. I pensieri non servono in origine a scoprire qualcosa, sono bensì un elemento umorale, lirico, che ho voluto esprimere con una certa impressione naturale."[93]

La prosa di *Boží muka*, soprattutto negli otto brevi schizzi della seconda sezione, si rivela assai vicina alla poesia e crea un'atmosfera rarefatta dalle vaghe coordinate spaziotemporali. Ugualmente distanti dallo stilismo decorativo *fin de siècle* e da una più tradizionale adesione naturalistica alla realtà, le novelle čapkiane lasciano quindi spazio allo spontaneo pensiero dei personaggi, sia esso in forma di monologo interiore o di dialogo. L'autore non si limita quindi a vedere nella natura il riflesso nostalgico dell'infanzia, della fiabesca regione natia così come la troviamo descritta nella premessa a *Krakonošova zahrada*. Nemmeno si tratta per Čapek di abbozzare dei quadretti impressionisti: gli elementi naturali non si trovano semplicemente cristallizzati in un'immagine poetica, ma svolgono la stessa funzione fondamentale degli altri "miracoli" inseriti nella raccolta, invitando l'uomo all'incontro con il mistero. Così come l'angoscia della guerra e la delusione d'amore, il quotidiano spettacolo

[92] "Marný je každý čin, a není výhry ani výherce." K. Čapek, *Milostná píseň* , in Id., *Boží muka*, cit., p. 66.
[93] "Ve Šlépěji chtěl jsem vyslovit sníh, v Elegii opilost, v Hoře rychlost a pomalost; Lída má základem skutečný příběh, Čekárna je v Ústí nad Labem, Pomoc ve vesnici u Terezína, kde jsem v noci zabloudil, zkrátka všechny mé novely vznikly z dojmů, které mne zaujaly. Jednající osoby jsou jen zhuštění těch dojmů. […] Ztracená cesta není nic více než noc; Odrazy jsou voda; Historie beze slov je slunečný den, a nic víc. Myšlenky neslouží původně k dobádání se něčeho, nýbrž jsou náladovým, lyrickým prvkem, kterým jsem chtěl vyjádřit jistý přírodní dojem." K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 383.

inscenato dal paesaggio ha infatti il potere di ricondurre i personaggi a se stessi, alla poesia racchiusa dentro di loro. Davanti alle manifestazioni della natura i protagonisti di *Boží muka* danno voce ai propri pensieri più intimi riscoprendo quella dimensione spirituale primordiale, quasi infantile, a cui l'autore accenna nelle sue lettere.

La speculazione filosofica e la contemplazione poetica sono pertanto ricondotte all'esperienza diretta della medesima realtà, fonte al tempo stesso di meraviglia e inquietudine. La seconda parte della raccolta non rappresenta tanto una mera "appendice"[94] ai più articolati racconti della sezione epica, quanto una differente attuazione del principio basilare del "bivio" esistenziale. Come sostiene Sylva Bartůšková nel suo saggio sul ruolo della natura nell'opera čapkiana, essa si rivela "inafferrabile da parte della ragione allo stesso modo dei moventi e dei significati della vita umana"[95], proponendosi come specchio della crisi interiore dell'uomo moderno. Ciò risulta evidente, per esempio, nella prosa *Odrazy* (Riflessi): sull'acqua del fiume si riverberano infatti i mille pensieri del protagonista, i luoghi e le persone che ha conosciuto e persino un barlume della presenza divina.

La potenza suggestiva della natura, presente anche nel paesaggio boemo in cui è ambientato *Loupežník*, ritorna in modo particolare nell'adattamento ideato dall'autore per il teatro all'aperto, dove leggiamo persino un intervento in versi da parte della notte personificata. Anche nella sua variante principale la *pièce* trova il suo apice lirico nel secondo atto, in cui il classico dialogo tra i due amanti prende la forma del *blank verse*. Come ha illustrato Jiří Levý nel suo studio *Čapkův Loupežník a Shakespeare* (Il *Loupežník* di Čapek e Shakespeare)[96], l'utilizzo di questo pentametro giambico così versatile per il dialogo drammatico è solo uno degli elementi del testo čapkiano riconducibili alla poetica shakespeariana. Tale eco riecheggia distintamente nell'intonazione di lirica di tutto il secondo atto, a partire dall'immagine dei due amanti a colloquio sul balcone.

Osserviamo quindi come Čapek, che ha ormai abbandonato definitivamente la composizione poetica personale[97], non rinunci completamente alla scrittura in versi, inserendo qui una sequenza tanto musicale quanto densa di patos, molto distante dalla precedente versione parigina. Come sottolinea Štěpán, infatti, nel nuovo testo Čapek trasferisce solo

[94] È di questo avviso František Všetička, per il quale il contenuto fondamentale dell'opera è concentrato nelle cinque novelle di apertura. Cfr. F. Všetička, *Boží muka Karla Čapka*, in "Zpravodaj Společnosti bratří Čapků ", n. 42, 2003, p. 6.

[95] "Příroda je rozumem stejně nepostižitelná jako pohnutky a významy lidského života" S. Bartůšková, *Úloha přírody v tvorbě*, in AAVV, *Kniha o Čapkovi*, cit, p. 114.

[96] J. Levý, *Čapkův Loupežník a Shakespeare*, in "Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Jazyk a literatura" III, 1956, pp. 141-145.

[97] Con *Ve věku mladého života* (Nell'età della giovane vita), pubblicata su *Almanach na rok 1914*, e *Mexický voják* (Il soldato messicano), uscita su "Lumír" nel 1916 ma di poco precedente allo scoppio della guerra, si conclude infatti la sperimentazione poetica di Karel Čapek.

sporadicamente alcuni versi della stesura originaria, apportando significative modifiche non solo alla trama, ma anche all'espressione linguistica dei personaggi. Con il suo duetto amoroso e l'intensa invocazione delle parti del giorno, *Loupežník* coniuga dunque un linguaggio melodico ed evocativo, riflesso per esempio nei dolci nomi delle due sorelle, con le battute sfrontate e a tratti volgari del Brigante[98]. I comici doppi sensi e le sonore risate di alcuni personaggi si mescolano con elementi del folclore dal gusto parodico, quali la celestiale "voce dall'alto" e l'inserimento di un coro di uccelli, occasione per l'autore di fare sfoggio di giochi fonici, onomatopee e ripetizioni stranianti. La commedia si presenta pertanto come un'opera multiforme in cui l'uso di linguaggi diversi permette all'autore di ampliare le possibilità comiche ed espressive, per esempio con l'inserimento del dialetto della Boemia settentrionale e della ancora più esotica parlata della Zingara. In questa luce anche le poche battute in francese, proferite da Mimi ma comprese anche dal Brigante, denotano, più che un riferimento alla genesi dell'opera, il gusto dell'autore per la varietà e la vitalità linguistica.

La versione parigina, scritta in un ceco letterario standard, aveva dunque bisogno di una sostanziale revisione stilistica per sostenere il contenuto più moderno e complesso veicolato da Karel Čapek alla fine degli anni Dieci. Tale necessità è presto avvertita dall'autore, che al ruolo del lirismo nel dramma moderno dedica già nel 1913 lo studio *Několik francouzských dramat* (Alcuni drammi francesi). A differenza del tradizionalismo imperante nel teatro tedesco, la vivacità francese si orienta infatti verso forme più libere, accogliendo l'invito della filosofia moderna a cercare soluzioni sempre nuove in uno sviluppo creativo libero e continuo. Dall'esempio di Georges Chennevière e Henri Ghéon[99], di cui Čapek recensisce qui alcune opere, affiora perciò un lirismo che è segno concreto della sensibilità contemporanea:

"Il lirismo moderno penetra nel dramma e ne trasforma lo spirito. Invece di appoggiarsi al grandioso e nobile passato dell'arte drammatica, il teatro moderno trova sostegno in quella lirica che tenta di enunciare le vive relazioni dell'uomo dei nostri giorni con il mondo che lo

[98] Čapek avverte Růžena Svobodová (1880-1920), autrice di racconti e romanzi di gusto impressionista, che la maggior parte dell'opera è composta in una prosa piuttosto "cruda". La scrittrice, che aveva probabilmente letto una parte della commedia apparsa su "Cesta" nel novembre 1911, aveva infatti mostrato di apprezzare particolarmente la sezione in versi. Cfr. K. Čapek, *Korespondence II*, cit., p. 287.

[99] Georges Chennevière (1884-1927), nome d'arte di Léon Debille, fu poeta e drammaturgo, membro del gruppo unanimista dell'Abbaye de Créteil. Lo scrittore e critico Henri Ghéon (1875-1944), nato Henri Vangeon, fu invece tra i fondatori della "Nouvelle Revue française" insieme a André Gide. Riscoprì la fede cattolica durante il suo servizio come medico militare sul fronte belga. Della lettura čapkiana di questi autori ci occupiamo nello specifico nel terzo capitolo della parte seconda.

circonda; sono relazioni perlopiù così semplici che i poeti di tutti i tempi troverebbero difficoltà a occuparsene."[100]

Ancora una volta l'arte mostra come primaria vocazione quella di indagare la sensibilità dell'uomo e il suo rapporto con la realtà mediante lo slancio proprio dell'atto creativo. In Europa è dunque la cultura francese a mostrarsi particolarmente ricettiva nei confronti dello spirito filosofico dell'epoca, che nella pittura e nella letteratura di quest'area si manifesta e si rafforza.

La *pièce* čapkiana incontrerà inoltre il favore della nascente avanguardia ceca, apprezzata per esempio da uno dei più noti esponenti del poetismo, Vladislav Vančura[101], e rimarrà per lo scrittore un'importante prova della propria espressione poetica[102]. Per questo motivo non ci sembrano proficue le speculazioni sui possibili amori giovanili che hanno influenzato l'opera: lo slancio lirico di *Loupežník* non appare come il residuo di un ricordo nostalgico, ma un'esigenza artistica che si ripropone con urgenza nella versione autonoma di Karel Čapek. Se davvero la figura di Mimi era in origine ispirata a una compagna della scuola di ballo, come sostengono l'autore nella sua premessa e Václav Vilém Štech[103] nelle sue memorie, poco rimane di questa infatuazione nella profonda disamina del concetto d'amore messo in atto nella commedia del 1920. Anche la discutibile tesi di Oleg Malevič, secondo cui agli occhi di Josef Čapek il vero "prototipo" di Mimi era la futura moglie Jarmila Pospíšilová[104], perde rilevanza nella versione firmata autonomamente dal fratello minore.

Qui, come in *Boží muka*, l'esperienza diretta si traduce in una riflessione filosofica distante dalla sensibilità di Josef Čapek, che con *Lelio* dà a sua volta il via a una carriera letteraria indipendente. Dallo studio degli esordi in prosa e delle diverse versioni di *Loupežník* appare quindi evidente che l'esperienza parigina, prima ancora di fornire ai due fratelli nuovi spunti

[100] "Moderní lyrism proniká do dramatu a přeměňuje jeho ducha. Místo aby se opřelo o grandiózní a vznešenou minulost dramatickou, moderní drama nalézá podporu v oné lyrice, jež pokouší se vysloviti živé poměry dnešního člověka k světu jej obklopujícímu; jsou to poměry namnoze tak jednoduché, že básníci velkých dob by se jimi stěží zaměstnávali." K. Čapek, *Několik francouzských dramat*, ["Scéna" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 289.

[101] V. Vančura, *Karel Čapek: Loupežník*, in "Orfeus" I, n. 1, 1920. Vladislav Vančura (1891-1942), di professione medico, fu scrittore, drammaturgo e regista e primo presidente del Devětsil, gruppo d'avanguardia fondato a Praga nel 1920. Fu iscritto al partito comunista fino al 1929, quando venne espulso per la sua opposizione al programma politico di Klement Gottwald. Unitosi alla resistenza durante l'occupazione tedesca, fu arrestato dalla Gestapo e giustiziato nel 1942.

[102] Scrive l'autore alla futura moglie Olga Scheinpflugová il 15 agosto 1921: "Ho di nuovo quella terribile, seria voglia di arte; devo davvero costringermi a finire quel romanzo scherzoso, ma il mio cuore ha sete di un lavoro puro. Come scriverei volentieri un altro poetico *Loupežník*!" ["Mám zas takovou přísnou, vážnou chuť na umění; musím se opravdu nutit, abych dodělal ten špásovný román, ale mé srdce touží po nějaké čisté práci. Takhle zase nějakého poetického Loupežníka bych si rád napsal!"], in K. Čapek, *Korespondence II*, cit., p. 95.

[103] Cfr. *supra*, p. 52, n. 56.

[104] Cfr. O. Malevič, *Bratři Čapkové*, cit., p. 72.

e insegnamenti, ha avuto il fondamentale merito di mettere in luce le carenze di questa collaborazione. Karel Čapek mostra così di avere fatto propria la lezione del relativismo: la prima divergenza di prospettive e di metodi che accetta senza cercare una convergenza forzata è infatti quella tra sé e il fratello.

III. KAREL ČAPEK INTERPRETE DELLA LETTERATURA FRANCESE MODERNA

Consideriamo ora nello specifico il prezioso contributo di Karel Čapek come critico e traduttore di letteratura francese moderna. L'antologia *Francouzská poezie nové doby* costituisce naturalmente il punto di partenza di questo studio che intende però inserire l'analisi del volume in una più ampia prospettiva comprendente le riflessioni e i giudizi espressi dall'autore in recensioni, saggi e persino scritti polemici scaturiti proprio dalla lettura di opere francesi contemporanee. Ci proponiamo dunque di mettere in luce la coerenza del pensiero critico čapkiano con la sua opera di mediatore culturale e traduttore, avanzando alcune ipotesi sui possibili criteri seguiti nella selezione degli autori e dei testi. A tale scopo sono stati considerati non soltanto gli interventi usciti su rivista e raccolti nei tre volumi di *O umění a kultuře* di *Spisy Karla Čapka*, ma anche le rubriche e le note più brevi, registrate dalla bibliografia di Mědílek[1] ma non riprodotte altrove.

Al centro della nostra trattazione si troveranno pertanto considerazioni di carattere storico-letterario e tematico, piuttosto che linguistico. L'esame delle innovazioni apportate da Čapek alla pratica traduttiva in ambito ceco è infatti stato condotto nel dettaglio da Jiří Levý[2], dopo che voci autorevoli come quella di Jan Mukařovský[3] si erano già soffermate sull'apporto alla lingua poetica ceca segnato da *Francouzská poezie nové doby*.

Data la vastità della materia trattata, il lavoro è suddiviso in sei paragrafi, di cui il primo funge da collegamento con la prima parte del lavoro e, sulla base della corrispondenza dell'epoca, tratteggia il quadro storico delle collaborazioni e dei progetti che caratterizzano per Karel Čapek il periodo successivo al viaggio parigino.

La seconda sezione è invece incentrata sulla genesi e ricezione dell'antologia nelle sue due edizioni (1920 e 1936); sulla scorta di Miroslav Halík[4] e Alena Wildová Tosi[5] si prendono qui in esame dichiarazioni del traduttore, recensioni e testimonianze dell'epoca, tra cui la celebre premessa alla seconda versione dell'antologia firmata dal poeta surrealista Vítezslav Nezval.

L'analisi di *Francouzská poezie nové doby* è per chiarezza di esposizione distribuita in quattro parti che riuniscono in linee generali diversi orientamenti compresi nel volume, dai poeti maledetti ai seguaci di Apollinaire. I primi due paragrafi, che vanno da Baudelaire al

[1] B. Mědílek, *Bibliografie Karla Čapka: soupis jeho díla,* Academia, Praha 1990.
[2] J. Levý, *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše*, in K. Čapek, *Francouzská poezie a jiné překlady*, Praha, SNKLHU 1957.
[3] J. Mukařovský, *Francouzská poezie K. Čapka* ["Slovo a slosenost" 1936], in Id., *Studie z poetiky*, Odeon, Praha 1982, pp. 651-654.
[4] M. Halík, *Poznámky vydavatelovy*, in K. Čapek, *Francouzská poezie a jiné překlady*, cit. pp. 309-321.
[5] A. Wildová Tosi, *Karel Čapek traduttore della poesia francese*, in "Ricerche slavistiche" XV, 1967.

post-simbolismo, pongono il problema del rapporto con le precedenti antologie ceche di poesia francese, innanzitutto in riferimento all'opera traduttiva di Jaroslav Vrchlický.
Nel prendere in esami autori e fenomeni successivi, contemporanei di Čapek, si è invece reso necessario lo studio di fonti differenti, quali le antologie francesi e straniere di cui il traduttore era in possesso, nonché diverse opere critiche e riviste dell'epoca, a partire da quelle citate nel *corpus* čapkiano di saggistica e corrispondenza. È questa la fase in cui emerge più chiaramente l'entusiasmo dello scrittore per questa impresa traduttiva e critica che lo conduce inevitabilmente allo scontro con colleghi più anziani, tra tutti František Xaver Šalda.
Nell'ultima sezione, in cui è concentrata buona parte delle integrazioni del 1936, si sottolinea infine il rapporto di Čapek con la nascita delle nuove avanguardie e in particolare con il surrealismo, di cui *Francouzská poezie* lascia intravedere solo alcune avvisaglie.

III.1. Una nuova stagione di collaborazioni e iniziative letterarie

Nell'affrontare il rapporto tra Karel Čapek e la letteratura francese occorre tenere in considerazione i differenti ambiti di intervento in cui lo scrittore si impegna nel corso degli anni, trasformandosi da attento lettore in critico, traduttore, mediatore culturale e promotore di scambi tra letterati di diversa provenienza. A proposito della letteratura francese abbiamo finora rintracciato i richiami interni alla corrispondenza e alle prime prose čapkiane, nonché le recensioni pubblicate dal giovane studioso, principalmente nel 1908. Da questi scritti affiorava il fascino che la letteratura ottocentesca e quella decadente esercitavano su Čapek all'epoca degli esperimenti condotti insieme al fratello in linea con lo stile della Secessione. Abbiamo inoltre evidenziato come in questi primi commenti, per quanto brillanti ed efficaci nella trattazione, non risultasse chiara un'interpretazione critica di ampio respiro, che tenesse conto delle dinamiche della creazione letteraria da un punto di vista storico o estetico.
Questa fase preliminare si conclude con il viaggio a Parigi e con il conseguente impulso a cercare nuovi criteri di valutazione dell'arte e di interpretazione della realtà. Il percorso intrapreso da Karel Čapek nell'ambito della filosofia e dell'estetica si riflette negli anni 1912-1914, come abbiamo notato, in un incremento di interventi critici dedicati alla pittura contemporanea. È in questo stesso momento che l'autore inizia a esprimere una più articolata concezione della letteratura, maturata in seguito agli studi e all'incontro con le più innovative tendenze della cultura europea. Ciò non significa tuttavia che l'ammirazione per

nuove opere e correnti di pensiero oscuri del tutto la passione per le grandi opere filosofiche e letterarie del passato, tanto che i riferimenti a Balzac, Stendhal o Barbey d'Aurevilly ritorneranno ancora negli scritti più tardi di Karel Čapek[6].

Al 1912 risalgono inoltre i primi tentativi da parte di Karel Čapek di definire una propria posizione critica anche in ambito letterario, a cominciare da una condanna della critica soggettivista. In *Literární poznámky o lidskosti* abbiamo infatti evidenziato i primi accenni alla lettura čapkiana dello sviluppo artistico: il criterio di "umanità", scelto dallo scrittore come misura dell'opera letteraria, assume forme diverse nella storia dell'uomo e della cultura, esprimendosi come infinita tensione verso un ideale assoluto e irraggiungibile. In un flusso vitale di bergsoniana memoria, la letteratura moderna scorre, si evolve e produce nuovi frutti solo quando non è costretta a sottostare ai freni della tradizione e dell'arte accademica. In questo senso appare presto evidente agli occhi di Čapek che in fatto di sperimentazione letteraria Parigi costituisce un terreno assai più fertile di Praga. Il giovane scrittore ceco supera così lo spaesamento che durante la permanenza parigina lo aveva condotto, insieme al fratello, a etichettare come "inutilizzabili" le recenti proposte francesi. Nell'ambito della critica letteraria come in quello della traduzione Čapek comincia quindi a illustrare la molteplicità di spunti e di indirizzi che la Francia contemporanea è in grado di offrire. Il suo intento principale, come emerge dalle parole rivolte nel 1913 a Alexandre Mercereau, è dunque quello di proporre al pubblico ceco una visione complessiva delle novità letterarie estere:

"Se scrivo di letteratura contemporanea francese (o tedesca, o inglese, se mi è possibile), non è perché voglio scoprire dei capolavori, ma per mostrare nel suo insieme il vitale movimento dell'arte realmente moderna, ciò che manca nella nostra letteratura (per gran parte) eclettica e pseudoclassica."[7]

[6] Agli occhi di Čapek nemmeno la guerra potrà cancellare la lezione dei grandi nomi del secolo precedente, come dimostra per esempio questa osservazione dello scrittore, risalente al 1916: "Finalmente abbiamo anche il primo libro di saggi del periodo bellico, scritto da F. V. Krejčí; vi sostiene che con la guerra tutto è stato sopravvalutato, che essa ha cancellato tutto ciò in cui la sua generazione, quella di Krejčí, credeva: Tolstoj e Marx, Whitman e Zola ecc. Povera generazione di Krejčí! Per noi della giovane generazione non è stato cancellato, credo, nemmeno uno jota delle grandi bibbie." ["Konečně máme i první válečnou knihu esejí, od F. V. Krejčího; praví tam, že válka všechno přehodnotila, že udělala veliký škrt přes všechno, v co jeho, Krejčího, generace věřila: přes Tolstoje a Marxe, Whitmana a Zolu atd. Ubohá generace Krejčího! pro nás, mladou generaci, není tuším škrtnuto ani jota z velikých biblí."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 373.

[7] "Jestliže píši o současné francouzské literatuře (nebo německé, nebo anglické, jestliže mohu), není to proto, že chci objevit vrcholná díla, ale proto, abych ukázal celkový živý pohyb umění skutečně moderního, to, co chybí naší literatuře (z velké části) eklektické a pseudoklasické." K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 272.

Nel suo impegno per la diffusione delle novità francesi Čapek non si limita dunque a informare i lettori riguardo al particolare pregio di alcune singole opere, ma insiste sulla necessità di ripercorrere le tappe che ne hanno reso possibile la nascita. Una maggiore attenzione alle dinamiche che determinano l'evoluzione dell'arte contemporanea permetterebbe dunque alla cultura ceca di dare energia e vitalità alla propria produzione e di intraprendere un percorso di rinnovamento letterario analogo, ma non identico, a quello francese.

Nel corso degli anni Dieci entrambi i fratelli Čapek partecipano all'attività dell'avanguardia artistica ceca, estendendo la propria rete di contatti in patria e all'estero. Desiderosi di farsi strada nelle cerchie culturali praghesi, i due giovani intrattengono scambi epistolari con letterati e critici autorevoli. Se il rapporto francese più stretto e fruttuoso di questo periodo è senza dubbio quello con Mercereau, tra le relazioni che si vengono a creare in ambito ceco spicca, come si è visto, quella con il poeta Stanislav K. Neumann. Fin dalle prime pagine della corrispondenza affiora infatti la grande ammirazione che i Čapek nutrono per questo autore già affermato e maturo, ma molto vicino alle istanze delle giovani generazioni di artisti. Neumann aveva infatti alle spalle, oltre a svariate raccolte decadenti, un'intensa attività come poeta anarchico. Egli fa la conoscenza dei Čapek a Bílovice nad Svitavou, dove si stabilisce tra il 1905 e il 1915. Fino alla partenza di Neumann per il fronte i due giovani fungono dunque da intermediari tra la vivacità culturale della capitale e il noto scrittore che si è momentaneamente ritirato in Moravia. Presto i Čapek iniziano a sottoporre a Neumann le proprie idee, sperando di coinvolgerlo in alcune delle iniziative a cui essi aderiscono in questi anni. La più celebre di tutti, nonché l'unica che trovi realizzazione nei tempi previsti, è senza dubbio la pubblicazione dell'*Almanach na rok 1914* (Almanacco per l'anno 1914). Uscita nell'ottobre 1913, questa eterogenea raccolta di testi in prosa e poesia dava voce alla seconda generazione del modernismo ceco, che si identificava soprattutto in opposizione alle tendenze più tradizionali dell'arte "ufficiale" propugnata da Šalda e dalla "Moderní revue". È infatti in questi termini che i Čapek descrivono il gruppo di artisti che si raccoglie intorno al progetto a cui, alla fine del 1912, invitano anche Neumann. Consapevole di come l'idea dell'almanacco sia nata da un comune sentire più che da un intento programmatico, Karel Čapek si affretta a precisare:

"Certo, è difficile definire in modo nitido questo indirizzo, perché lo si può piuttosto sentire. Per il momento non si tratta di un 'ismo'; sono tentativi di verso libero, di concezione moderna della poesia, di bellezza libera e non classicheggiante."[8]

Anche a distanza di anni, nella sezione del già citato intervento *O dvou publikacích* (1935) dedicata all'almanacco[9], Karel Čapek ricorderà le difficoltà sorte all'interno di un gruppo così variegato, comprendente per esempio le posizioni più tradizionali di Arne Novák, il naturalismo di Neumann e il volontarismo bergsoniano dell'"aristocratico individualista" Otakar Theer. Quest'ultimo era all'epoca tra i maggiori sostenitori di un rinnovamento poetico, per il quale era necessario innanzitutto prendere la distanze dalla generazione degli anni Novanta e da quello che egli percepiva come un immobilismo formale sterile e superato. Mediante il verso libero, specchio del carattere dinamico e irrequieto dell'uomo, Theer intendeva affermare il ruolo dell'intuizione nell'atto creativo e richiamare l'attenzione sull'intensità dell'esperienza personale. La poetica del verso libero costituisce dunque una delle questioni teoriche a cui Karel Čapek si interessa maggiormente in questi anni non solo grazie alle sperimentazioni di colleghi cechi come Theer, ma anche tramite la lettura di saggi e manuali francesi sull'argomento. Nell'*Almanach na rok 1914*, tuttavia, non troviamo traccia né di un'articolata riflessione sulla poesia da parte di Theer[10] né di altri interventi sulla letteratura in genere, tanto che il saggio di carattere più teorico resta *Duch přeměny v umění výtvarném* (Lo spirito della trasformazione nell'arte figurativa) firmato da Vlastislav Hofman. Nelle intenzioni dei fratelli Čapek, in realtà, la pubblicazione nasceva come un almanacco di arte figurativa in cui avrebbero finalmente trovato spazio i fuoriusciti dalla Skupina výtvarných umělců. Oltre a Hofman e ai fratelli Čapek il gruppo dei giovani comprendeva inoltre i poeti Stanislav Hanuš e Josef Kodíček[11], il musicologo Václav Štěpán,[12] e Václav Špála, disegnatore delle quattro stagioni in stile cubista che aprono

[8] "Tento směr je ovšem těžko ostře vyznačit, neboť lze jej spíše cítit. Prozatím není to žádný 'ismus'; jsou to snahy o volný verš, o moderní koncepci poezie, o volnou a neklasickou krásu." K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 303.

[9] K. Čapek, *O dvou publikacích. Almanach na rok 1914*, ["Lidové noviny" 1935], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., pp.637-639.

[10] Theer espresse diffusamente le proprie convinzioni sulla versificazione moderna in un intervento pubblico pronunciato il 30 marzo 1913 in occasione di una serata di recitazione poetica e pubblicato su "Přehled" con il titolo *Mladá česká poezie* (La giovane poesia ceca).

[11] Stanislav Hanuš (1885-1943) avrebbe in seguito abbandonato la composizione poetica per diventare bibliotecario e traduttore dal francese. Josef Kodíček (1892-1954) fu nel 1912 cofondatore della rivista "Scéna". Tornato dal fronte continuò a pubblicare interventi di critica teatrale e su invito dell'amico Karel Čapek collaborò con il teatro di Vinohrady come direttore artistico e regista, proponendo nel 1929 anche una messa in scena di *R.U.R.*

[12] Václav Štěpán (1889-1944), pianista e compositore, conseguì proprio nel 1913 il dottorato in musicologia presso l'università di Praga, per proseguire poi gli studi a Berlino.

l'almanacco. L'inserimento di queste quattro immagini costituisce in effetti l'unica vittoria[13] degli artisti figurativi coinvolti: i membri più anziani della redazione si erano infatti opposti a una pubblicazione di ispirazione cubista, respingendo per esempio una copertina proposta da Hofman. Essi non condividevano la convinzione dei giovani riguardo alla stretta relazione esistente tra pittura e poesia moderna, che risulta invece evidente dalle tre prose qui pubblicate da Josef Čapek, che come osserveremo sono intimamente legate alla sua coeva sperimentazione pittorica.

Karel Čapek, da parte sua, contribuisce con un'unica poesia, *Ve věku mladého života* (Nell'età della giovane vita), un componimento in cui Arne Novák legge il pesante influsso di modelli stranieri[14]. Il giovane scrittore partecipa dunque all'*Almanach na rok 1914* in primo luogo come organizzatore ed è grazie a questa esperienza che inizia a contemplare la possibilità di realizzare nuovi progetti collaborando non solo con il fratello, ma con una rete sempre più ampia di amici e colleghi. Insieme a Neumann, Kodíček e Theer un altro nome fondamentale nella creazione dell'almanacco è quello di Otokar Fischer, mediatore tra i giovani e l'ala più conservativa. Con Fischer Karel Čapek elaborerà nel 1922 una versione ceca di *Sganarelle* di Molière, frutto di un confronto tra i due traduttori circa la teoria del verso scenico.

Tra i progetti ideati in questi anni per la sperimentazione e la diffusione dell'arte moderna ricordiamo inoltre la nuova rivista che Neumann si propone di fondare con l'aiuto dei Čapek. Ne abbiamo notizia già a partire da una lettera dell'estate 1914 in cui i due fratelli rispondono con entusiasmo all'invito del poeta, nella speranza di potere realizzare in questa sede alcuni dei loro piani personali. Non stupisce quindi il fatto che abbiano già pronti nomi di collaboratori e titoli di contributi per questa nuova rivista che immaginano moderna, fortemente improntata all'arte figurativa ma aperta anche a questioni di carattere scientifico, politico e, naturalmente, letterario. Forti della propria esperienza con l'*Almanach na rok 1914*, per il quale deve ancora essere saldato il conto presso lo stampatore, e delle competenze acquisite da Josef nelle redazioni di "Umělecký měsíčník" e "Volné směry", i due fratelli si mostrano da subito cauti, attenti alle loro effettive possibilità economiche, alle richieste degli editori e alle esigenze del pubblico. Ben presto essi si rendono conto di quanto

[13] I Čapek, specialmente Josef, continueranno a coltivare nei mesi successivi l'idea di un secondo almanacco che renda maggiormente giustizia al loro piano originario. Vorrebbero infatti coinvolgere più pittori e scultori, affidare la direzione del progetto direttamente a Neumann e invitare altri coetanei come František Langer, Richard Weiner, Ervín Taussig e Petr Křička. Cfr. V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., pp. 97-99.

[14] Il critico individua influssi tedeschi e francesi nei contributi poetici sia di Kodíček sia di Čapek, ma si mostra più indulgente nei confronti del secondo per la sua cultura e il suo rigore filosofico. A. Novák, *Tschechischer Brief*, in "Das literarische Echo" XVI, n. 12, 15.3.1914.

sia inattuabile il sogno di una rivista realmente innovativa, vivace ma non "esclusiva", capace di rappresentare "il meglio di tutti i grandi giornali illustrati stranieri". Tra febbraio e marzo del 1915 Neumann riceve infatti una dettagliata disamina del progetto da parte dei due fratelli, che nella loro lunga lettera affrontano ogni sorta di problema organizzativo, dalla concorrenza di altre riviste all'assenza di risorse per retribuire i collaboratori, dalla difficoltà di reperire immagini e fotografie di opere d'arte al rischio di dovere ingaggiare gli stessi giornalisti e artisti attivi su altre testate. La consapevolezza di dovere rinunciare a un'impresa editoriale di più ampio respiro non frena però la fantasia dei due giovani, che ridimensionano la portata del progetto senza dimenticare la propria vocazione:

"Siamo e dobbiamo restare una particolare minoranza dell'arte ceca, e proprio da questo carattere minoritario dobbiamo estrapolare qualcosa di perfetto e utile in generale, con cui si possa persino elevare il pubblico. Non vogliamo del resto istruire la gente, vogliamo che senta la vitalità che si trova nell'arte moderna."[15]

Gli ideatori si concentrano allora sulla qualità del contenuto e insistono affinché racconti, saggi e articoli (rigorosamente pubblicati nella loro interezza anziché a puntate) non figurino mai come riempitivo, ma risultino uniformi e riconducibili a una poetica comune. Secondo i Čapek la nuova rivista doveva quindi essere espressione di un sentimento artistico in linea con l'opera del fondatore, ben più di quanto "Lumír" rispecchiasse la posizione di Viktor Dyk. Più leggero e accessibile, il giornale letterario di Neumann non avrebbe però rinunciato a un tocco di raffinatezza, a partire da una veste grafica ariosa ed equilibrata. A questo proposito i Čapek traggono ispirazione da alcune riviste francesi: citano "Les Bandeaux d'or" e "Les Marges" per il loro formato piuttosto ridotto, e "La Nouvelle Revue Française" e "Les Soirées de Paris" per la qualità della carta. La nuova rivista, secondo i Čapek, sarebbe stata dunque un bisettimanale o un mensile di tipo "più americano o più francese", piacevole da leggere, senza pretese, diversa dai giornali commerciali e dalle testate dell'arte "ufficiale". Notiamo invece che i due fratelli non si rifanno nella loro riflessione alle riviste tedesche, che pure conoscevano bene; Josef, soprattutto, leggeva e all'occasione pubblicava sulle testate dell'espressionismo berlinese, "Der Sturm" e "Die Aktion".
L'orientamento francese, piuttosto che tedesco, della rivista non si limita all'aspetto esteriore, ma risalta ulteriormente dal contenuto. Ciò emerge chiaramente dalle proposte che i Čapek

[15] "Jsme a musíme zůstat zvláštní minoritou českého umění, a právě z toho minoritního rázu musíme vytěžit něco dokonalého a užitečného obecně, čím by se obecenstvo dokonce pozvedlo. Nechceme přece vzdělávat lidi, chceme, aby cítili čilý život, který je v mladém umění." K. Čapek, *Korespondence I*, cit., pp. 355-356.

immaginano per i numeri iniziali, elencando ben 25 esempi di titoli e argomenti di carattere pressoché monografico. La prima uscita, naturalmente, sarebbe stata dedicata alla produzione dello stesso Neumann, mentre un'altra avrebbe accostato le sue traduzioni di Verhaeren e Rimbaud a dei quadri in stile *fauve*. Similmente, un numero sarebbe stato riservato al poeta contemporaneo René Arcos (1881-1959), uno degli autori francesi dell'Abbaye de Créteil particolarmente apprezzato da Karel Čapek. Una "piccola antologia di lirica francese" avrebbe invece illustrato l'opera di più autori accompagnando le liriche con disegni di artisti cechi o francesi, per esempio Matisse. La pittura francese sarebbe inoltre stata al centro di un numero incentrato sulle mostre parigine che avrebbe permesso non solo di fare il bilancio di un intero anno di esposizioni, ma anche di avanzare previsioni sugli sviluppi futuri dell'arte figurativa. A Josef Čapek o a Hofman si sarebbe potuto affidare un vero e proprio resoconto della loro "gita a Parigi", ovvero un confronto tra Francia e Germania, una ricostruzione tappa per tappa (Monaco, Ulm, Strasburgo, Nancy, Parigi) di un viaggio tra culture, persone, usi, architetture, spettacoli di *varieté*. Il desiderio dei due fratelli di cimentarsi nella letteratura di viaggio affiora anche dalla loro intenzione di intraprendere un viaggio in Spagna per riportare impressioni e "meditazioni" sull'anima e l'arte di questo paese[16]. In Spagna come in Francia i due fratelli dichiarano di avere conoscenze disposte a redigere articoli letterari o artistici, mentre non si fa allusione a eventuali contatti tedeschi. Al numero dedicato all'arte moderna tedesca è anzi già associata in questa provvisoria lista di proposte la nota: "con critica negativa".

Dei propositi che i fratelli elencano in questa entusiastica adesione al progetto di Neumann, molti saranno presto accantonati. Non si trova per esempio traccia nella produzione di Karel Čapek di un ampio saggio sul realismo in letteratura accompagnato dai profili di diversi autori russi e francesi. In altri casi, però, le proposte qui riunite si traducono in iniziative autonome come il tributo al Doganiere Rousseau che Josef Čapek inserisce nel 1919 nell'articolo *Malíři z lidu* (Pittori del popolo).

Nel complesso, però, il progetto non si realizza secondo le aspettative dei Čapek[17], i quali non saranno coinvolti in prima linea nella redazione di "Červen", la rivista che Neumann

[16] Durante la guerra ai due fratelli non viene concesso il passaporto per il viaggio in Spagna e sarà solo nel 1930 che Karel Čapek potrà scrivere *Výlet do Španěl* (Viaggio in Spagna). Non troverà compimento, invece, l'idea di un resoconto del viaggio francese. L'ultimo accenno si legge in una lettera di Josef Čapek del maggio 1917 in cui l'autore confida a Neumann, che il fratello minore è impegnato nella stesura di un "ricordo di Parigi" (*vzpomínka z Paříže*) per "Moderní revue". V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 174

[17] I fratelli Čapek perdono interesse per l'iniziativa nel 1917, quando le possibilità di trovare un editore per la rivista sembrano tramontare. Neumann aveva infatti preso accordi preliminari con František Borový, il quale durante la guerra offre la propria collaborazione ad altri autori e intellettuali (dapprima a Dyk e, dopo l'arresto

riesce effettivamente a lanciare una volta stabilitosi a Praga. Attorno a "Červen", attiva soltanto tra il 1918 e il 1922, si raccoglieranno i più giovani poeti dell'arte proletaria, mentre i Čapek interverranno sporadicamente. Occorre tuttavia ricordare che è proprio sulle pagine di questa rivista che, nel febbraio 1919, appare *Pásmo*, la traduzione di *Zone* di Apollinaire firmata da Karel Čapek e accompagnata dalle incisioni su linoleum del fratello. Di lì a pochi mesi František Borový ripropone il lungo componimento apollinairiano in un volume autonomo; probabilmente per questa ragione Čapek non inserisce la traduzione nell'antologia pubblicata l'anno successivo presso il medesimo editore. Con *Francouzská poezie nové doby* si interrompe inoltre la collaborazione tra Čapek e Borový, nel cui catalogo erano usciti anche i volumi di prose giovanili firmate dai entrambi i fratelli. Nel 1920 le prime opere teatrali di Karel Čapek escono infatti presso Aventinum: si tratta, come si è visto, della nuova versione di *Loupežník* e del dramma fantascientifico *R.U.R.*, con cui Čapek inaugura la propria fortunata carriera come drammaturgo di fama europea. Ricordiamo inoltre che in questo stesso anno lo scrittore riunisce in *Kritika slov* (Critica delle parole) alcuni brevi interventi di tono umoristico pubblicati tra il 1918 e il 1920 su "Národní listy". A ospitare queste ironiche riflessioni sulle espressioni giornalistiche e sulle frasi stereotipate del discorso politico è invece la collana "Zátiší: knihy srdce a ducha" di Břetislav Maria Klika. Pur avendo abbandonato la composizione di saggi e studi filosofici, Čapek dimostra con questa raccolta di mantenere vivo l'interesse per la gnoseologia e in particolare per la capacità del pensiero, nonché della lingua che lo veicola, di riflettere e influenzare il carattere nazionale. L'attenzione alle sfaccettature di significato insite nelle parole di uso comune è dunque rintracciabile all'interno della prassi giornalistica di questi anni così come nell'ambito della traduzione poetica.

III.2. Genesi e realizzazione di *Francouzská poezie nové doby*

Nel 1913 entrambi i fratelli, divenuti più sicuri della propria competenza nella lingua francese, iniziano a tradurre in ceco alcune liriche o brevi estratti di prosa contemporanea che hanno attirato la loro attenzione. Mentre Josef si limita a pubblicare su rivista un brano tratto da *Les puissances de Paris* di Jules Romains e, l'anno successivo, la poesia *Le*

di quest'ultimo, a Růžena Svobodová). Anche la nascita di "Kmen" scoraggia i Čapek, che vedono l'amico Hofman diventare collaboratore di questa nuova rivista diretta da Šalda.

voyageur di Apollinaire[18], Karel propone su "Lumír" una più ampia scelta di poesia contemporanea comprendente René Arcos, Jules Romains, Henri Franck, Louis Mandin e Filippo Tommaso Marinetti e accompagnata dal saggio *Moderní lyrika francouzská* (La lirica francese moderna)[19]. Nel corso del 1913 egli decide inoltre di prendere parte a un ambizioso progetto collettivo; si tratta di un'antologia poetica in due volumi, curata da diversi traduttori, a cui il giovane accenna già nella lettera scritta a Neumann nel dicembre 1912 e contenente l'invito all'*Almanach na rok 1914*. Nel *post scriptum*, infatti, Karel Čapek chiede al poeta di collaborare a una raccolta di poeti stranieri, non ancora definita come antologia di liriche esclusivamente francesi. L'iniziativa appare ancora vaga e meno impellente dell'almanacco, ma a Neumann vengono da subito richieste alcune sue traduzioni di Rimbaud e Verhaeren. Con grande rammarico del suo giovane ammiratore, il poeta non aderirà al progetto, tanto che le sue traduzioni, come abbiamo visto, figureranno nel 1915 nella lista dei possibili numeri per la nuova rivista.

Karel Čapek continua a informare il collega sull'andamento dei lavori anche quando, dopo il fallimento dell'iniziativa congiunta dei traduttori, egli decide di proseguire da solo nell'elaborazione di quella che diventerà *Francouzská poezie nové doby*. Nonostante fosse già stato firmato un contratto con l'editore Borový, i traduttori abbandonano il piano originario nel corso del 1916/1917. Ricordando in alcuni scritti la genesi dell'antologia[20], Čapek individua tra le cause dell'interruzione dei lavori l'arresto dello scrittore Viktor Dyk, vera e propria colonna portante del progetto. Imprigionato a Vienna per la sua posizione politica apertamente ostile alla monarchia austriaca, Dyk mantiene vivo il proprio impegno letterario e continua a ricevere dai colleghi i versi simbolisti di Tristan Corbière e Jules Laforgue. Anche in patria, però, le circostanze della guerra rendono difficile la collaborazione; per esempio il professore di filologia romanza Prokop Miroslav Haškovec[21] tende secondo Čapek a trascurare la traduzione per seguire con ansia l'andamento dei combattimenti. Altre complicazioni nascono invece da divergenze sulla pratica traduttiva, a

[18] J. Romains, *Shromáždění před jarmareční boudou (z knihy Mocnosti Paříže)*, trad. J. Čapek, "Večery", supplemento letterario di "Lidové noviny", n. 13, 22.3.1913. G. Apollinaire, *Cestující*. trad. J. Čapek, "Scéna" I, vol. II, n. 6, 25. 2. 1914.

[19] K. Čapek, *Moderní lyrika francouzská*, ["Lumír" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 302-306.

[20] Si è già citato *O dvou publikacích*, scritto apparso su "Lidové noviny" nel 1935 con una prima parte dedicata alla nascita dell'*Almanach na rok 1914* e una seconda intitolata *Sborník francouzské poezie*. Sempre su "Lidové noviny" appare nel settembre dell'anno successivo la nota *in memoriam* di alcuni partecipanti *† Dyk, † Procházka, † Haškovec*. (in K. Čapek, *O umění a kultuře III*, cit., pp. 708-709). Anche altri degli originari traduttori dell'antologia hanno lasciato testimonianze di questo progetto nelle loro memorie: cfr. H. Jelínek, *Zahučaly lesy. Kniha vzpomínek*, F. Borový, Praha 1947; V. Dyk, *Vzpomínky a komentáře* II, Kuncíř, Praha 1927.

[21] Prokop Miroslav Haškovec (1876-1935) storico delle letterature romanze, fu docente all'università Masaryk di Brno e fu molto attivo come traduttore anche all'interno di circoli come "Jihočeská Theléma" e "Cercle français de Prague".

cominciare dall'orientamento classicheggiante del critico letterario Arnošt Procházka[22], purista della lingua molto distante dalle istanze della giovane poesia moderna. In effetti è opportuno notare che al progetto erano stati invitati artisti e studiosi generalmente più anziani di Čapek, come Lothar Suchý[23], Jaroslav Haasz[24] e soprattutto il poeta e saggista Hanuš Jelínek[25], che con Dyk aveva fondato il Klub českých spisovatelů (Club degli scrittori cechi) e collaborava alla redazione di "Lumír". D'altra parte, nei suoi scritti Čapek accenna anche al coinvolgimento di qualche collega più vicino alla propria concezione della poesia contemporanea come Richard Weiner e l'amico Stanislav Hanuš, già autore di alcuni testi per l'*Almanach na rok 1914*.

Quando risulta ormai tramontato il piano collettivo, Karel Čapek si sente autorizzato a pubblicare autonomamente il frutto del proprio lavoro, portato avanti durante gli anni più duri del conflitto mondiale. Nel 1917 escono quindi su riviste come "Lumír", "Národní listy", "Cesta" e "Pramen" alcuni dei testi da lui tradotti nel biennio precedente. Queste liriche sono poi corrette e, insieme al primo nucleo di poesie apparso nel 1913 su "Lumír", riunite con altre liriche inedite in *Francouzská poezie nové doby*, edita da Borový nel 1920[26].

L'antologia čapkiana in questa edizione comprende 95 liriche di 52 diversi autori, presentati in ordine cronologico. Come sottolinea Čapek nella sua prefazione al volume, il punto di partenza non può essere altro che Baudelaire, non solo per il suo fondamentale ruolo nell'evoluzione della poesia francese moderna, ma anche perché sull'opera di questo autore si era interrotta l'attività traduttiva del grande poeta Jaroslav Vrchlický. Come osserveremo nel dettaglio, Baudelaire inaugura dunque la prima parte del volume, dedicata ai poeti maledetti e simbolisti, da Rimbaud a Verhaeren. Tra i più rappresentati in termini di numero

[22] Arnošt Procházka (1869-1925), rappresentante del decadentismo ceco, fu critico d'arte e letteratura, nonché cofondatore di "Moderní revue" insieme a Jiří Karásek ze Lvovic. All'epoca era inoltre direttore della collana pubblicata da Kamila Neumannová *Knihy dobrých autorů* , nella quale uscì nel 1917 l'esordio di Josef Čapek *Lelio*.

[23] Lothar Suchý (1873-1959) fu giornalista e scrittore. Studiò francesistica e slavistica a Vienna, mentre all'università di Praga si dedicò alla giurisprudenza. In seguitò si stabilì a Parigi, dove rimase fino al 1938 come corrispondente della rivista "Venkov".

[24] Jaroslav Haasz (1860–1939), giurista e docente presso l'Accademia del commercio, collaborò a diverse riviste specialistiche e si distinse come traduttore dal francese. Era inoltre suocero del critico Arne Novák.

[25] Hanuš Jelínek (1874-1944) grande propagatore sia della cultura francese in Boemia, sia di quella ceca in Francia, compilò una storia della letteratura ceca in francese *La Littérature tchèque contemporaine*, pubblicata da Mercure de France nel 1912.

[26] Ricordiamo che anche altri membri della redazione originaria riescono a sfruttare parte delle idee o del lavoro svolto nella fase di progettazione collettiva dell'antologia. Tra il 1916 e il 1919 Procházka raccoglie in *Cizí básníci* diverse traduzioni di poeti stranieri, presentando oltre ad autori inglesi, portoghesi e scandinavi anche diversi francesi che compaiono anche nel volume di Čapek. Nel 1919 esce invece una scelta di versi da *I fiori del male* proposta da Haasz. Nel 1925 Jelínek darà a sua volta alle stampe *Ze současné poezie francouzské*, con poesie che confluiranno nel 1938 nella grande raccolta *Má Francie*. Anche queste traduzioni sembrano rifarsi al progetto originario dell'antologia collettiva e presentano moltissimi nomi in comune con il volume di Čapek. Nel 1957 sono inoltre state raccolte le traduzioni di Dyk in *Francouzská poesie nové doby v překladech Viktora Dyka*, a cura di K. Čechák, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1957.

di componimenti spiccano non solo Paul Fort e Francis Jammes, ma anche il greco Jean Moréas, fondatore della tendenza neoclassica nota come "scuola romana". Gradualmente Čapek introduce dunque i lettori alla poesia contemporanea, lasciando spazio a molteplici voci rappresentante in genere da uno o due testi per ciascuna. Vedremo quindi gli scrittori vicini all'Abbaye de Créteil e gli unanimisti (Jules Romains, Charles Vildrac e Georges Duhamel), accompagnati dai principali esponenti delle riviste dell'epoca. Il fulcro di questa seconda parte si può individuare nella poesia di Apollinaire, soprattutto quando, nella seconda edizione del 1936, verrà qui integrata la versione di *Zone* apparsa su "Červen". Alcuni eredi di Apollinaire e rappresentanti del surrealismo (Pierre Reverdy, Jules Supervielle, Philippe Soupault) saranno a loro volta aggiunti nella seconda versione dell'antologia, ampliando ulteriormente questo quadro dello sviluppo conosciuto dalla poesia francese a cavallo tra i secoli e nei primi decenni del Novecento.

Nella nostra trattazione cercheremo dunque di ipotizzare i criteri della selezione čapkiana di poeti e testi tenendo conto delle differenze che caratterizzano le due principali aree del volume. Tenteremo inoltre di mettere in relazione l'antologia con l'attività critica che Čapek porta avanti in questi stessi anni in qualità di recensore delle novità letterarie francese e delle traduzioni apparse sul mercato librario ceco.

Ricostruire le scelte operate dallo scrittore per la composizione di *Francouzská poezie nové doby* risulta molto complesso. Fin dalla premessa alla prima edizione appare infatti evidente che Čapek si mantiene molto vago sui nomi dei singoli autori, preferendo parlare in linea generale di tendenze. Egli non rende partecipi i lettori né dei propri gusti personali né dei criteri di selezione adottati nell'elaborazione dell'antologia. Sottolineando l'influsso dell'originario piano collettivo, Čapek si schermisce, rinuncia a fornire spiegazioni e distoglie l'attenzione del lettore verso altri elementi. Se un celebre autore non è incluso nella scelta, afferma Čapek, la ragione è da ricercarsi probabilmente nella distribuzione dei testi e dei poeti tra i diversi traduttori. Analogamente, un nome non particolarmente significativo può figurare nel volume in quanto gli era stato affidato "d'ufficio". La presenza di un determinato autore o componimento non equivale perciò all'espressione di un giudizio critico da parte di Čapek , il quale riconosce di avere incluso anche esempi privi di grande valore letterario. Senza esplicitare nomi, lo scrittore rintraccia in alcuni poeti francesi contemporanei "vecchi errori" e "nuove mancanze" che non li rendono necessariamente un modello per i loro colleghi cechi. Essi manifestano tuttavia l'essenza della modernità, cosciente di se stessa e pronta a fare propri strumenti nuovi come il verso libero, applicandoli di volta in volta secondo la sensibilità poetica di ciascuno. Per quanto imperfetti, dunque,

essi si fanno portatori di un'arte in costante crescita che il traduttore non ha il diritto di impreziosire, correggere o addomesticare al gusto del suo pubblico:

"Non ho in alcun modo abbellito il quadro di questa giovanissima poesia; ho lasciato che fosse rozza e persino astratta, mantenendo il suo carattere prosaico il più possibile intatto, pienamente convinto che gli individui possono sbagliare o smarrirsi, ma il percorso evolutivo no."[27]

Anche i tentativi meno riusciti sono dunque preziosi per il progressivo sviluppo della letteratura e occorre prestare loro attenzione quando non è ancora possibile distinguere i nomi che passeranno alla storia da quelli che più probabilmente saranno dimenticati. Čapek, che si arroga quindi il merito di avere presentato un numero considerevole di nomi che sarebbero altrimenti rimasti per il lettore ceco un "suono morto", non si cura perciò di illustrare in questa sede la sua posizione critica sugli autori moderni della sua antologia.
La frammentarietà della scelta čapkiana è subito percepita dalla critica dell'epoca insieme allo squilibrio di testi tradotti per ciascun autore. Fin dalle prime recensioni, inoltre, notiamo l'attenzione dedicata alla qualità della traduzione, a partire da Jindřich Vodák[28] che propone un confronto con gli originali mostrando alcune carenze delle versioni čapkiane di Baudelaire, Verlaine e Moréas.
Čapek stesso nella sua premessa dedica spazio a questo tema evidenziando le difficoltà e le gioie del "gioco" della traduzione, un gioco con la lingua ceca che ha gettato un po' di luce nei mesi più bui del conflitto mondiale. Con una certa teatralità l'autore si rivolge ai suoi stessi versi e lasciando trasparire il proprio coinvolgimento emotivo:

"Versi francesi, quanto mi avete rallegrato nei giorni in cui mi dedicavo a voi! Proprio allora che vivevamo nell'ansia di Verdun; allora da ogni bel verso sgorgava un'immensa

[27] "Nezkrásňoval jsem nijak obraz této nejmladší poezie; nechal jsem její drsnost i abstraktnost, její prozaickou povahu co možno neporušenu, plně přesvědčen, že jednotlivci mohou chybovat nebo blouditi, ale vývoj nikoliv." K. Čapek, *Předmluva* [1920], in Id., *Básnické počátky. Překlady*, cit., pp. 301-302. Si noti la somiglianza con quanto riportato nella recensione della XLV mostra organizzata dal circolo Mánes nel 1914 (cfr. *supra*, p. 87, n. 8).
[28] Jindřich Vodák (1867- 1940), insegnante, traduttore, critico letterario e teatrale, collaborò con numerosi periodici, tra cui "Novina" e il settimanale "Jeviště". Negli anni 1891-1894 fu membro della redazione sel dizionario enciclopedico *Ottův slovník naučný*, occupandosi di diverse voci in ambito letterario, in particolare francese. A. Wildová Tosi cita la recensione di J. Vodák, apparsa con la sigla "ij" su "Čas" il 16.7.1920, in *Karel Čapek traduttore della poesia francese*, cit., p. 258.

consolazione, poiché non è possibile che un simile spirito, una simile vita soccomba! Ogni perfetta poesia è una grande vittoria; ogni strofa è un intero regno di pace."[29]

Sottacendo così le più complesse dinamiche che sono alla base della sua opera di traduttore, Čapek presenta ai lettori un'interpretazione nostalgica del suo impegno creativo in maniera per certi versi simile a quanto si è visto a proposito di *Loupežník*. L'autore mette così in luce il proprio impegno personale, la sua spirituale partecipazione al conflitto al fianco della Francia. Come sottolinea Dyk nella sua recensione, si tratta certamente di una lotta nobile e meritevole, anche se la traduzione di 52 autori non può risolversi in realtà in 52 "vittorie"[30].
Agli occhi di Čapek, però, questa prefazione non perde efficacia retorica con il passare degli anni, tanto che nella nota alla seconda edizione essa figurerà nuovamente, in una malinconica autocitazione, insieme a quello riguardante il "gioco" linguistico. È per motivi "sentimentali", si giustifica dunque Čapek, che ben poco è stato modificato nella nuova versione; a eccezione di alcune correzioni e integrazioni sono state conservate anche le liriche di minore pregio, diligentemente tradotte dallo scrittore per assolvere al compito ricevuto dalla redazione originaria.
Ciò che Čapek aggiunge in questa sede è una rievocazione delle difficoltà incontrate nel reperire gli originali. Le biblioteche pubbliche ceche, segnatamente quelle universitarie, erano all'epoca povere di volumi e raccolte francesi da cui i traduttori potessero attingere per la realizzazione dell'antologia. Scarse non erano soltanto le risorse riguardanti la poesia contemporanea; anche autori della generazione precedente, come Verlaine e Verhaeren, erano secondo Čapek pressoché introvabili. Le circostanze belliche, inoltre, rendevano problematico l'acquisto di libri dall'estero, spingendo i partecipanti al progetto a rivolgersi per prestiti ad amici e conoscenti. Miroslav Halík ha studiato la biblioteca personale di Karel Čapek alla ricerca delle fonti in suo possesso, osservando sia i volumi acquistati dallo scrittore che quelli presi in prestito, per esempio, da Otakar Theer[31]. Lo studioso ha inoltre notato che dai due tomi di *Poètes d'Aujourd'hui*, a cura di Adolphe van Bever e Paul Léautaud (Mercure de France, 1910) e da *Anthologie des Poètes nouveaux* curata nel 1913

[29] "Verše francouzské, jak jste mě těšily ve dnech, kdy jsem se vámi obíral! Tehdy právě jsme žili v úzkostech bitvy verdunské; tehdy se vylévala nesmírná útěcha z každého krásného verše, neboť není možno, aby takový duch, takový život byl ponížen! Každá dokonalá báseň jest jedno veliké vítězství; každá sloka je celé království míru." K. Čapek, *Předmluva* [1920], in Id., *Básnické počátky. Překlady*, cit., p. 301.
[30] V. Dyk, *Francouzská poezie nové doby*, in "Národní listy" 11.6.1920.
[31] Si tratta di libri che riportano la firma di Theer sulla prima pagina, ovvero *Les Clartés humaines* di Fernand Gregh (1904) e *La Lumière de Grèce* di Francis Vielé-Griffin (1912). Cfr. M. Halík, *Poznámky vydavatelovy*, in K. Čapek, *Francouzská poezie a jiné překlady*, cit., pp. 316-319.

da Gustave Lanson [32] per le edizioni Figuière, proviene circa un terzo dei testi di *Francouzská poezie nové doby*. Un'altra risorsa dell'epoca è rappresentata dai tre volumi di *Anthologie des poètes français contemporains. Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866-1906)* curati da Gérard Walch.

Per il successivo aggiornamento, invece, la fonte principale è rappresentata dall'*Anthologie de la Nouvelle Poésie française* pubblicata nel 1924 da Simon Kra, Éditions du Sagittaire. Da qui provengono infatti le nove liriche che nel 1936 Čapek pubblica dapprima su "Lidové noviny" e poi nella nuova edizione dell'antologia. Essa comprende anche alcuni componimenti aggiuntivi di poeti già presenti (per un totale di 59 autori e 108 testi) ed esce con il titolo *Francouzská poezie*. La significativa espunzione della dicitura "*nové doby*" (ovvero moderna, alla lettera "della nuova epoca") segnala proprio la volontà di Čapek di non isolare un particolare momento della poesia francese, bensì di inserirlo nel panorama più ampio del suo sviluppo storico. Risulta inoltre evidente che le integrazioni apportate al volume non bastano a fornire un quadro aggiornato della poesia francese realmente "nuova", ovvero quella che si è affermata nei sedici anni che separano le due edizioni.

Il volume del 1936 introduce però un'altra significativa novità, ovvero la premessa del poeta surrealista Vítězslav Nezval (1900-1958) *Průvodce mladých básníků* (La guida dei giovani poeti), che da allora apre ogni riedizione di *Francouzská poezie*. In essa il poeta riconosce a Karel Čapek il merito di avere "aperto le sorgenti" della lirica ceca del dopoguerra e di avere accompagnato con il suo "magico libriccino" lo sviluppo delle avanguardie letterarie ceche, dal surrealismo al poetismo. Nezval ritiene infatti fondamentale la riforma del verso attuata da Čapek non solo per la propria crescita artistica, ma anche per quella dei suoi coetanei, per esempio di Jiří Wolker (1900-1924) e Konstantin Biebl (1898-1951), cantori della poesia proletaria.

Con lo sguardo rivolto ai successivi sviluppi della lirica ceca, Nezval celebra in primo luogo le innovazioni stilistiche introdotte da Čapek in fatto di ritmo, rima, freschezza della lingua, senza entrare nel merito della selezione dei testi o della genesi del volume. Stregato dalla "naturalezza" del prodotto finale, Nezval scorge nell'antologia una viva testimonianza del procedere armonico di poesia e traduzione, due arti sorelle che insieme plasmano la lingua letteraria. Nel suo elogio del volume čapkiano egli si basa tuttavia sui nomi più celebri della poesia francese moderna, lasciando in secondo piano la varietà di spunti e indirizzi letterari che l'opera propone anche grazie agli artisti minori.

[32] Fu Jarmila Pospíšilová a portare in dono a Josef Čapek l'antologia di Lanson, come si evince dalla lettera del 28 giugno 1913. Cfr. J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 143.

Analogamente, anche lo slavista italiano Angelo Maria Ripellino parlerà nel 1950 di "sillabario" per la giovane generazione, scegliendo proprio la raccolta di versi francesi come momento inaugurale della stagione poetica illustrata nella sua *Storia della poesia ceca contemporanea*. In questa stessa occasione egli definisce l'antologia "l'unico libro di versi di Karel Čapek", trascurando completamente il volume del 1946, *Vzrušené tance* (Le danze eccitate), in cui Halík aveva raccolto sette poesie composte dallo scrittore tra il 1908 e il 1913. Possiamo tuttavia supporre che Ripellino non avrebbe qui dato particolare risonanza ai versi čapkiani, essendo come Nezval maggiormente interessato agli sviluppi dell'avanguardia letteraria in Boemia proprio in seguito all'uscita di *Francouzská poezie nové doby*.[33]

Anche la critica si concentra in primo luogo sulla qualità innovativa della traduzione čapkiana, per esempio nel caso di Jan Mukařovský, il quale si riallaccia nella sua riflessione proprio alla prefazione nezvaliana. Lo studioso strutturalista si sofferma infatti sulla capacità di Čapek, prosatore e vero "artista della parola"[34], di plasmare il materiale linguistico ceco lasciando intravedere alcune tracce della lingua di partenza come, per esempio, un ordine dei componenti della frase più tipico della sintassi francese.

Non mancherà nemmeno chi vorrà tentare un confronto fra traduzioni, come fa il critico Bedřich Fučík[35] comparando una versione di Čapek e una di Svatopluk Kadlec della medesima poesia, la famosa *Correspondances* di Baudelaire. Fučík, pur lamentando l'assenza di maestri come Valéry e Claudel, non può non concordare con Nezval sulla centralità dell'antologia per la formazione di una coscienza poetica ceca, e sottolinea come questo avvenga non solo a livello di artisti, ma anche di lettori. La "magia" di *Francouzská poezie* è certamente legata all'atmosfera in cui è nata, al momento storico che le ha permesso di sbocciare, ma d'altro canto essa rispecchia una concezione dell'arte dal fascino intramontabile. L'antologia čapkiana, sostiene Fučík, incarna la sostanza stessa della poesia, il suo legame indissolubile con la vita che fa di lei non un lusso, ma un'esigenza espressiva. Per questo motivo il volume trova diffusione anche al di fuori delle più ristrette cerchie di

[33] Cfr. A. M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Edizioni e/o, Roma 1981 [1950], p. 13.

[34] "Si unirono così due felici circostanze per la nascita dell'antologia destinata a influenzare dall'esterno lo sviluppo della struttura poetica: non fu un profano a diventare traduttore, ma un artista della parola, per quanto non vi fosse predisposto dalla propria opera in versi." ["Sloučily se tak dvě okolností šťastné pro vznik antologie, jíž bylo určeno, aby působila vnějším nárazem na vývoj básnické struktury: překladatelem se stal ne laik, ale slovesný umělec, avšak nepředurčený vlastní veršovou tvorbou."] J. Mukařovský, *Francouzská poezie K. Čapka* ["Slovo a slosenost" 1936], in Id., *Studie z poetiky*, Odeon, Praha 1982, p. 652.

[35] B. Fučík, *Nad Čapkovými překlady*, in "Listy pro umění a kritiku" IV, 1936. Il critico e storico della letteratura di orientamento cattolico Bedřich Fučík (1900–1984) fu anche traduttore e direttore di diversi progetti editoriali fino al suo arresto nel 1951. Successivamente rilasciato e riabilitato, durante la normalizzazione fu costretto a firmarsi con diversi pseudonimi.

poeti e critici letterari. A livello di divulgazione popolare ricordiamo il quadro tracciato in *Co číst z literatur románských posledních deseti let* da Josef Kopal[36], il quale descrive fedelmente la composizione del volume e delle diverse linee poetiche che esso abbraccia evidenziando inoltre i pregi della revisione apportata ad alcuni testi per l'edizione del 1936.
Il successo delle traduzioni di Karel Čapek è testimoniato infine dalle numerose ristampe dell'antologia, edita 11 volte nell'arco 60 anni, ovvero fino al 1981[37]. Nel 1936 il volume è infatti stampato quattro volte, mentre durante il Protettorato nazista esce una versione caratterizzata da alcuni tagli censori: per la sua connotazione politica, *Evropa* (Europa) di Jules Romains è espunta dall'edizione del 1940, mentre *Chvála Francie* (Lode alla Francia) di Henri Franck assume il titolo di *Chvála rodne země* (Lode al paese natio). Nel 1957 la casa editrice Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění proporrà un nuovo volume curato da Miroslav Halík e intitolato *Francouzská poezie a jiné překlady*, ovvero "Poesia francese e altre traduzioni". Qui sono infatti incluse le liriche apparse su rivista che Čapek non inserì nel volume, insieme ai brani di prosa[38] e alla versione di *Sganarelle* di Molière realizzata da Čapek insieme a Otokar Fischer. I testi sono accompagnati da note e commenti del curatore nonché dal corposo saggio sull'apporto čapkiano alla traduzione e alla versificazione ceca, firmato da Jiří Levý e intitolato *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše* (Le traduzioni di Čapek nello sviluppo della traduzione ceca e del verso ceco). Dopo le successive edizioni della serie *Klub přátel poezie* di Československý spisovatel (1964 e 1981) e quella del 1968 per *Dílo bratří Čapků*, l'antologia viene infine inserita nel tomo XXIV di *Spisy Karla Čapka* insieme agli esordi poetici dell'autore. Questa dodicesima edizione del 1993 presenta in aggiunta alcuni testi inediti rinvenuti tra le carte personali dell'autore, ovvero liriche scartate durante la composizione della raccolta. Per le nostre osservazioni sull'elaborazione di *Francouzská poezie* partiremo dunque da questa edizione di riferimento, senza dubbio la più recente[39] e

[36] J. Kopal, *Co číst z literatur románských posledních deseti let,* F. Borový, Praha 1937, pp. 60-63. Josef Kopal (1883- 1966) fu dapprima docente nei licei e nelle scuole professionali. Divenuto professore di letteratura francese a Bratislava, si trasferì a Brno e poi a Praga, dove diresse la cattedra di studi romanzi dal 1945 al 1952. Fu inoltre autore della storia letteraria francese *Dějiny francouzské literatury* (1949) e traduttore.
[37] Petr Kyloušek vede proprio in questo dato un chiaro segno della francofilia ceca del primo Novecento. Insieme al successo di *Francouzská poezie* egli cita inoltre la grande popolarità delle commedie in stile *théâtre de boulevard* che tra il 1907 e il 1914 costituivano circa un terzo del repertorio del teatro di Vinohrady. P. Kyloušek, *La littérature française en République Tchèque*,in *La littérature française du XXème siècle lue de l'étranger*, a cura di D. Viart, Presses Universitaires du Septentrion, collection "Perspectives" 2012 , p. 214.
[38] Vi si trova anche l'unica traduzione čapkiana dall'inglese, risalente al 1918. Si tratta della prosa *Brown of Cavaleras* dello statunitense Bret Harte (1836-1902), noto per essere stato il narratore della corsa all'oro californiana.
[39] Più recentemente Český spisovatel ha riproposto la propria edizione nel 2009, anno in cui anche la casa editrice Dokořán ha pubblicato una scelta delle traduzioni čapkiane con il titolo *Hořké slunce* (Sole amaro).

completa, tenendo inoltre in considerazione i preziosi materiali raccolti dai curatori della fondamentale edizione del 1957.

III.3. La selezione čapkiana dei poeti maledetti

Come ricorda Karel Čapek nella sua introduzione all'antologia, il lavoro intrapreso dai diversi membri della redazione si ricollegava all'opera traduttiva del poeta Jaroslav Vrchlický (1853-1912), grande interprete ceco della letteratura europea, non solo francese ma anche italiana. Nella prima parte della raccolta sarebbero quindi stati presentati Baudelaire e quelli che sono noti come poeti maledetti. Paul Verlaine aveva coniato questo epiteto come titolo di una sua antologia del 1884 comprendente Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Quattro anni dopo, *Les Poètes maudits* era uscita in una edizione ampliata che includeva opere di Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam e dello stesso Paul Verlaine, il quale aveva scelto per sé lo pseudonimo-anagramma Pauvre Lelian. Proporre alcuni componimenti di questi autori significava dunque evidenziare una fase dell'evoluzione poetica francese che non era del tutto sconosciuta al pubblico ceco e che si configurava, in patria come all'estero, come un fenomeno letterario ormai concluso.
Già all'inizio del secolo si può infatti esaminare con un certo distacco temporale la rivelazione poetica del simbolismo, e con essa la concezione di un autore-veggente che illumina con il simbolo il mistero della realtà circostante. Lo dimostrano pubblicazioni quali *La Poésie nouvelle*, antologia curata nel 1902 da André Beaunier[40], che volendo mostrare l'unità del simbolismo francese aveva finito per racchiuderlo e considerarlo ormai una esperienza compiuta, o *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*[41] di Catulle Mendès (1841-1909). Questo rapporto indirizzato al Ministro dell'Istruzione e delle Belle Arti aveva riconosciuto ai "sognatori sparsi" decadenti e simbolisti un posto nello sviluppo della poesia, nonostante l'autore fosse tra i maggiori promotori della poetica parnassiana. Il poeta, scrittore e drammaturgo Catulle Mendès compilò infatti una storia del movimento che a partire del 1866 si era proposto di ricondurre la poesia francese al monte Parnaso del dio Apollo, ovvero all'arte pura e impersonale dalla quale la Francia letteraria si era distaccata con gli eccessi sentimentali del romanticismo.

[40] A. Beaunier , *La Poésie nouvelle*, Mercure de France, Paris 1902.
[41] C. Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, E. Fasquelle, Paris, 1903. Il rapporto, commissionato a Mendès dal governo francese nel 1903, è composto dalle riflessioni dell'autore sullo spirito poetico della Francia e da un ricco dizionario bibliografico dei maggiori poeti del XIX secolo.

Delle pubblicazioni note a Karel Čapek l'antologia *Poètes d'aujourd'hui* di van Bever e Léautaud[42] si proponeva non solo di guidare i lettori alla scoperta dei testi poetici meglio riusciti degli ultimi decenni, secondo l'intento dichiaratamente didattico dei curatori, ma anche di fare il punto sulla situazione in una fase in cui cercano di definirsi nuove tendenze poetiche. Anche il giovane scrittore ceco avverte quindi che la "poesia tipica del Vecchio mondo, la poesia dei simbolisti" è qualcosa di ormai superato e, introducendo nel 1913 il primo nucleo di traduzioni apparse su "Lumír", contrappone il carattere vago, intimo e segreto del simbolismo alla forza del nuovo spirito di ascendenza whitmaniana, che incita il poeta, pronto ad alzare la propria limpida voce in pubblico, a osservare con chiarezza tutto ciò che lo circonda. Ciò non significa tuttavia rinnegare la lezione che la poesia del passato ha saputo impartire:

"Eppure sentiamo ancora dentro di noi questa disarmonia e questo dolore di carattere moderno che costituisce la profondità dell'opera di Baudelaire così come di Poe; permane in noi il sentimento vivo e impressionante, la stranezza e il carattere profondamente irrazionale delle poesie di Verlaine, Laforgue o Rimbaud. Ci va particolarmente a genio il caos di un'interiorità irrequieta, il richiamo magico di una sensualità non del tutto fisica e quell'oscuro tremito psichico che suscitano le parole dal senso appena intuito."[43]

Nella sua riflessione Čapek individua tre momenti fondamentali della poesia francese moderna: il simbolismo; una fase intermedia in cui risplende la luce di grandi personalità quali Émile Verhaeren e Paul Claudel; e infine la lirica francese giovane, che è quanto più gli preme comunicare. Queste tappe, che Čapek enuncia nel suo scritto del 1913, si riflettono pertanto in *Francouzská poezie,* strutturata in ordine cronologico e per il resto priva di una premessa storico-letteraria e di accenni bio-bibliografici agli autori. Al lettore ceco risulta quindi complesso distinguere le diverse "anime" dell'antologia čapkiana, soprattutto in riferimento ai poeti minori che non vengono raggruppati né in base a orientamento poetico né a provenienza. Per quanto Čapek si sia prefissato di far conoscere poeti sconosciuti

[42] Adolphe van Bever (1871-1927) fu attivo presso la redazione di Mercure de France e nel campo dell'editoria. Il critico, ma anche scrittore, Paul Léautaud (1872-1956) è ricordato soprattutto per i diciannove volumi del suo *Journal littéraire*. L'antologia *Poètes d'aujourd'hui [1880-1900], morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie* era articolata in tre volumi, nei quali venivano presentati in ordine alfabetico i poeti e, per ciascuno di essi, una scelta di componimenti in ordine cronologico.

[43] "Avšak stále cítíme v sobě to moderně disharmonické a bolestné, co je hlubinou díla Baudelairova, stejně jako Poeova; stále zůstává v nás živoucí impresívní cit, podivnost a hluboce iracionální charakter básní Verlainových, Laforguových nebo Rimbaudových. Máme zvláštní chuť pro zmatek neklidného nitra, pro kouzelné vábení jich smyslností zcela nefyzické a pro to nejasné psychické chvění dějící se ve slovech smyslu sotva tušeného." K. Čapek, *Moderní lyrika francouzská*, ["Lumír" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 303.

affinché non risuonassero come nomi vuoti all'orecchio del lettore ceco, la sua antologia non si presenta affatto come un'opera di divulgazione di storia poetica francese.

Fiducioso nella potenza dei versi selezionati, ovvero del contenuto strettamente poetico della sua raccolta, Čapek pubblica un volume diverso da molte delle antologie dell'epoca. Nella sua biblioteca personale troviamo per esempio *Die Lyrische Bewegung im gegenwärtigen Frankreich*[44] una pubblicazione tedesca del 1911 per alcuni aspetti simile a *Francouzská poezie*. Essa costituiva a sua volta un tentativo di presentare all'estero il dinamico sviluppo della poesia francese contemporanea e, pur escludendo la prima stagione del simbolismo e dei poeti maledetti, presenta molti nomi in comune con la scelta čapkiana. L'antologia tedesca si distingue inoltre per la presenza di un lungo studio introduttivo del curatore, di un'appendice bibliografica nonché di una chiara suddivisione interna tra conservatori, maestri della giovane generazione e poeti nascenti. Nessuno di questi accorgimenti volti a guidare il lettore nell'evoluzione storica della poesia si ritrova non solo nella prima edizione dell'antologia čapkiana, ma nemmeno in quella ampliata del 1936.

Più simile a *Francouzská poezie* per l'arco temporale ricoperto è un'altra pubblicazione straniera, conservata invece nella biblioteca di Josef Čapek, ovvero l'antologia spagnola *La Poesía francesa moderna* (1913)[45]. Essa si apre infatti con i precursori (da Nerval a Baudelaire), lascia ampio spazio al simbolismo, incluso quello belga, e si chiude con i poeti "nuovi"; questi si trovano distribuiti in due sezioni, una comprendente gli unanimisti e i maestri del verso libero e l'altra dedicata a voci diverse, difficili da classificare (degli autori in traduzione čapkiana solo Émile Despax, Léo Larguier e Louis Mandin). Osserviamo che anche in questo caso la suddivisione interna appare molto chiara, accompagnata da brevi introduzioni e ritratti dei singoli autori che permettono di collocarne l'opera all'interno del quadro proposto.

Il lavoro di Čapek appare dunque diverso da quello di Jaroslav Vrchlický, che a sua volta ha sempre integrato la sua attività traduttiva con studi storico-letterari e note critiche. Grande estimatore di Victor Hugo e dei romantici, Vrchlický aveva dapprima realizzato un'antologia di poeti del secondo Ottocento. In *Poezie francouzská nové doby* (Poesia francese moderna) del 1877 figuravano pertanto Hugo, Musset, Vigny, Lamartine, ma anche Théophile Gautier, padre dell' *art pour l'art*, i parnassiani Leconte de Lisle, Sully Prudhomme e François Coppée, e tra i maledetti Marceline Desbordes-Valmore e Baudelaire. Ad alcuni di questi

[44] *Die Lyrische Bewegung im gegenwärtigen Frankreich: eine Auswahl von Otto und Erna Grautoff*, E. Diederichs, Jena 1911.

[45] *La Poesía francesa moderna*, a cura di E. Díez Canedo e F. Fortún, Renacimiento, Madrid 1913. Cfr. J. Zemanová, *Knihovna Josefa Čapka a její význam pro jeho tvorbu*, "Knihovna", n. 12, 1981, p. 191.

autori Vrchlický dedica nel 1887 i suoi *Básnické profily francouzské* (Profili poetici francesi) nonché *Studie a podobizny* (Studi e ritratti), raccolta di saggi del 1892 in cui figura anche Rimbaud[46].

L'anno successivo Vrchlický amplia la sua antologia in *Moderní básníci francouzští* (Poeti francesi moderni, 1893), accompagnando la scelta di versi con un'introduzione molto più dettagliata che mette in luce i rischi di raggruppare gli autori secondo scuole e indirizzi. Tale premessa permette quindi ai lettori di farsi strada tra i poeti ordinati alfabeticamente, individuando affinità e parentele in maniera autonoma, anche al di là dei confini temporali. In questa nuova raccolta Vrchlický dedica maggiore spazio alla poesia più recente, evidenziando cinque maestri principali: l'ultimo dei romantici Théodore Banville, il parnassiano Leconte de Lisle, il decadente Baudelaire, Prudhomme, ovvero il "poeta-pensatore *par excellence*", e Coppée, all'epoca "il più noto dei poeti viventi". A questi grandi autori si possono ricondurre secondo Vrchlický le poetiche di tutti gli altri, ad esclusione forse del più oscuro simbolismo di Mallarmé e Verlaine, bizzarri e impenetrabili nell'esegesi come nella traduzione. Vrchlický si sofferma sul carattere sibillino della poesia simbolista anche in seguito, per esempio in *Glossy k novější poesii francouzské* (Note sulla più recente poesia francese, in *Nové studie a podobizny* 1897), in cui emerge la figura dello scrittore di origine americana Stuart Merrill (1863-1915) in quanto simbolista tra i più facilmente comprensibili.

Se per Vrchlický il lavoro antologico è strettamente legato a studi più ampi, necessari per una corretta interpretazione dei fenomeni letterari, in Čapek sembra prevalere l'esperienza di lettura, la magia del verso. Così è infatti stato recepito il suo volume di traduzioni, il cui grande successo fu proprio legato alla musicalità delle rese poetiche piuttosto che al quadro storico-letterario che ne emerge. Il luogo del commento puntuale e della discussione critica è peraltro, nel caso di Čapek, quello dell'intervento giornalistico, più breve e incisivo rispetto ai saggi di Vrchlický. Le critiche e le recensioni di Karel Čapek si caricano inoltre di toni accesi, specialmente in riferimento alla qualità delle traduzioni di opere straniere che appaiono sul mercato ceco. Anche dalla sua interpretazione critica dell'evoluzione letteraria francese emerge fin dal 1913 una certa vena polemica, uno scetticismo rivolto innanzitutto al brulicare di manifesti, glosse e dibattiti tra "ismi". Nel tracciare un ritratto del padre dell'unanimismo Jules Romains, per esempio, Čapek definisce "quasi comica" la moltitudine di etichette e scuole che caratterizzano la letteratura francese contemporanea, tanto più che

[46] Vrchlický dedica alcuni studi anche alla prosa francese. In *Devět kapitol o románu* (Nove capitoli sul romanzo, 1900) sono raccolti saggi su Stendhal, Gustave Flaubert, Anatole France, Marcel Prévost, Pierre Loti, Guy de Maupassant, Émile Zola, Alphonse Daudet, Paul Bourget e Édouard Rod.

esse non rappresentano dei veri e propri orientamenti poetici, quanto delle opinioni filosofiche, delle teorie di prosodia, delle "concezioni del mondo, piuttosto che dell'arte"[47].
La tendenza di Karel Čapek a contestare le scelte traduttive dei colleghi appare però limitata alla sua attività critica. Già Jiří Levý e Alena Wildová Tosi[48] hanno infatti notato che Čapek sembra evitare per quanto possibile di riproporre poesie comparse in precedenza in altre antologie. Nonostante molti degli autori di *Moderní básníci francouzští* ritornino in *Francouzská poezie nové doby*, osserviamo l'assenza di componimenti in comune. La stessa considerazione si applica anche alla meno nota, e poeticamente meno riuscita, *Moderní lyrika francouzská 1860-1902* (Lirica moderna francese 1860-1902), antologia curata nel 1902 da Emanuel Lešehrad[49].
Potrebbe tuttavia essere riduttivo ipotizzare che tale decisione sia stata dettata soltanto dall'intento di Čapek di non entrare in polemica con i traduttori che lo avevano preceduto. Si può invece supporre che nell'ambito dei poeti maledetti e simbolisti, già noti al pubblico ceco e più facilmente reperibili anche in lingua originale, i traduttori avessero una maggiore possibilità di scelta. Il gusto personale dell'interprete è dunque un fattore determinante per questa prima sezione del volume, più di quanto potesse esserlo in relazione alla poesia più recente. Ne è conferma, per esempio, una lettera risalente probabilmente al 1916 e indirizzata a uno dei collaboratori all'antologia, non meglio identificato:

"Posso dire perlomeno che io stesso sono in grado di tradurre solo quella poesia che mi colpisce alla prima lettura e che non costituisce difficoltà insormontabili già al primo tentativo di traduzione, per esempio nella battuta finale. Se mi si dice che la mia scelta è stata troppo dettata dal caso o dal gusto personale, non lo posso certo negare; ma senza dubbio il mio lavoro è risultato più fresco e poetico che se mi fosse stata direttamente assegnata una traduzione."[50]

[47] K. Čapek, *Jules Romains*, ["Přehled" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 240. Nell'accumulare in un elenco introduttivo i diversi orientamenti letterari e i loro principali rappresentanti, Čapek utilizza quindi una certa ironia. La suddivisione in indirizzi apparirà invece molto utile al poeta e critico Florian-Parmentier (1879-1951), che attorno a questi stessi "ismi" compila l'anno successivo la sua *La littérature et l'époque*. *Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours* (E. Figuière, Paris 1914).
[48] A. Wildová Tosi, *Karel Čapek traduttore della poesia francese*, in "Ricerche slavistiche" XV, 1967. Nel suo studio l'autrice ripercorre la storia delle traduzioni ceche di letteratura francese per tentare poi di definire le possibili linee guida adottate da Čapek nella sua scelta. A questo scopo riprende alcuni spunti dal già citato saggio di Jiří Levý *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše*.
[49] Emanuel Lešehrad (1877-1955) fu traduttore e scrittore mediocre, collaboratore di diverse case editrici per le quali intratteneva contatti culturali con personalità culturali straniere. Attratto dall'occultismo, fu inoltre un grande estimatore dei poeti maledetti.
[50] "Mohu aspoň říci, že sám jsem s to překládat jen tu báseň, která mne přímo při čtení zaujme a při prvním zkusném překládání nepostaví například v samotné pointě obtíží nepřekonatelných. Řekne-li se mi pak, že jsem

La fedeltà al testo originale, rimarca Čapek, non è ai suoi occhi sufficiente a garantire la buona riuscita della traduzione: è da una certa sintonia con la sensibilità dell'interprete che dipende il valore poetico della versione, comprendente la musicalità, la scioltezza del verso e la sostituzione di soluzioni artificiose o ritrite con parole della lingua corrente. Da questa lettera emerge inoltre che quanto dichiarato nella premessa a *Francouzská poezie* non corrisponde del tutto alla reale genesi del progetto collettivo. Čapek informa qui il suo interlocutore che mentre Arnošt Procházka aveva fin dal principio proposto di distribuire tra i collaboratori gli autori e le poesie da tradurre, il resto della redazione aveva scelto di operare con maggiore libertà. Secondo Čapek era infatti doveroso garantire l'autonomia dei singoli membri del gruppo che non erano solo "artigiani della letteratura", ma persone colte, competenti, dotate di gusto artistico e capaci di individuare con cura i componimenti più significativi per ciascun autore proposto. Diverse versioni dello stesso testo sarebbero quindi state confrontate e discusse al fine di assemblare le strofe meglio riuscite in un'unica resa definitiva.

Contrariamente a quanto affiorava dall'introduzione čapkiana, appare dunque improbabile che la redazione fosse giunta a una suddivisione netta del lavoro, almeno per quanto riguardava gli autori di quello che sarebbe stato il primo volume dell'opera[51]. Dalla corrispondenza emerge inoltre che, in alcuni casi, i traduttori lavoravano anche con le versioni precedentemente uscite. Nel febbraio 1917, per esempio, Čapek trascrive per Viktor Dyk una delle poesie comprese nella scelta da *I fiori del male* realizzata da Vrchlický e dal collega Jaroslav Goll[52]. Baudelaire è l'autore con cui si apre *Francouzská poezie*, rappresentato nel 1920 da quattro componimenti, tutti tratti dalla sezione *Spleen et idéal*. Due di essi rientravano anche nella scelta di Vrchlický e Goll, ovvero *Semper eadem* e *Correspondances*, testo considerato manifesto poetico del simbolismo che appare nell'antologia čapkiana dapprima con il titolo *Korespondence*, poi come *Vztahy*, in sostituzione a *Souzvuky* scelto da Goll. Con *Obsession* e *Parfum exotique* Čapek presenta invece alcune delle liriche omesse dai suoi predecessori forse a causa del loro carattere

vybral věc příliš náhodně a z osobního gusta, nemohu ovšem nic namítat; ale nepochybně pracoval jsem svěžeji a básničtěji, než kdyby mi byl překlad přímo uložen." K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 386.

[51] Alla fine del 1916, ancora convinto dell'imminente uscita di questa sezione dell'antologia, Čapek esorta infatti l'amico Stanislav Hanuš a tradurre qualcosa di Baudelaire, Verlaine, Laforgue e Mallarmé per arricchire la selezione ancora insufficiente. K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 96.

[52] C. Baudelaire, *Výbor z Květů zla*, J. Otto, Praha 1895. Vrchlický firma 30 traduzioni e il lungo saggio iniziale. Di Jaroslav Goll (1846-1929), traduttore e storico medievalista, sono le restanti 20 versioni, tra cui *Moesta et errabunda*, giudicata molto positivamente da Čapek nella sua lettera a Dyk del 15 febbraio 1917. K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 67-69.

spiccatamente sensuale[53]. Baudelaire è inoltre l'unico poeta di questa prima sezione su cui Čapek ritorna nel 1936 decidendo di integrare la sua raccolta con *Le voyage*, lungo testo che chiude i *Fiori del male*.

Il secondo poeta proposto in *Francouzská poezie* è invece un parnassiano, l'unico a figurare in questa antologia, ovvero Sully Prudhomme (1839-1907), il primo vincitore, nel 1901, del premio Nobel per la letteratura. Come ha evidenziato Alena Wildová Tosi nel suo studio, in questo caso Čapek inserisce un componimento emblematico dell'autore, operando una scelta non particolarmente originale. *Le vase brisé* (1865) è infatti specchio della sensibilità estetica ed etica di Prudhomme: alla fragilità del vaso corrisponde infatti la vulnerabilità dell'uomo e dei suoi sentimenti, la necessità di avvicinarsi a entrambi con estrema delicatezza è messa in risalto dalla semplicità delle cinque quartine, composte da versi tendenzialmente ottosillabi a rima alternata. Può anzi sorprendere che Vrchlický non avesse scelto questo testo per nessuna delle sue antologie, nonostante Prudhomme figurasse in entrambe. Čapek la legge probabilmente nei volumi di *Anthologie des poètes français contemporains*, la cui prefazione è firmata proprio da Sully Prudhomme. Secondo il poeta, l'opera curata dall'olandese Gérard Walch aveva innanzitutto il merito di fornire un'immagine veritiera della Francia letteraria rivolta in primo luogo ai lettori stranieri. Gli anni dal 1866 al 1906 sono qui rappresentati nella varietà delle diverse sensibilità poetiche, le quali non testimoniano però lo sviluppo continuo della letteratura secondo quella che abbiamo visto essere la concezione čapkiana dell'arte. Prudhomme sostiene qui che: "La littérature poétique n'évolue pas; le œuvres magistrales se succèdent par à-coups, précisément à cause de l'originalité de leurs auteurs: aucune ne permet de présagir la suivante."[54] La visione bergsoniana della vita e dell'arte come flusso ininterrotto e in perpetuo movimento è pertanto difficilmente conciliabile con una poesia che guarda preferibilmente al passato quale era l'intento dei parnassiani. *Le vase brisé* è dunque l'unica testimonianza nella raccolta čapkiana di un movimento percepito ormai come distante, che neanche van Bever e Léautaud mettono in luce nella loro antologia, escludendo sia Sully

[53] Secondo Jindřich Veselý i traduttori di *Výbor z Květu zla* avevano evitato le liriche dal contuto erotico o blasfemo per prevenire lo scandalo, ovvero per evitare che davanti all'opera di Baudelaire il pubblico ceco mostrasse la stessa reazione iniziale di quello francese. Cfr. J. Veselý, *Jaroslav Vrchlický – Překladatel Baudelaira* in *Jaroslav Vrchlický a Josef Holeček (1853-2003): sborník ke 150. výročí narození dvou protichůdců*, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Praha 2004, pp. 62-63.

[54] S. Prudhomme, *Préface*, in *Anthologie des poètes français contemporains*, a cura di G. Walch, Ch. Delagrave, Leyde, A.W. Sijthoff, Paris 1906, vol. I, p. IV.

Prudhomme sia François Coppée (1842-1908), poeta sentimentale di grande successo popolare già noto anche al pubblico ceco[55].

Čapek passa quindi a considerare i poeti maledetti a cominciare da Paul Verlaine, di cui abbiamo ben quattro liriche. *Femme et chatte*, tratta dalla famosa raccolta *Poèmes saturniens* del 1866, è il primo esempio in *Francouzská poezie* di componimento che ritrae un animale, un soggetto che appare molto caro al traduttore. Se, come vedremo, in altri casi la compagnia degli animali sarà espressione di una gioia semplice e quotidiana, di un equilibrio tra l'uomo e il creato, nel testo di Verlaine l'accostamento tra la natura felina e quella femminile mette in risalto il carattere affascinante, ingannevole e perfino diabolico di entrambe le figure:

Elle cachait - la scélérate –	Své ostré nehty - ohava! -,
sous ses mitaines de fil noir	ty hladké acháty, jež svítí
ses meurtriers ongles d'agates,	břitkostí nožů, schovává
coupants et clairs comme un rasoir.	pod rukavičkou z černých nití.

Čapek propone poi due liriche[56] da *Sagesse*, raccolta del 1881 successiva alla conversione spirituale dell'autore, e una dall'opera postuma, una poesia intitolata *Sites urbains* che si apre con un quadro della città di Parigi e dello "spettacolo primitivo" delle sue vie e dei suoi abitanti, uno spettacolo in cui si immerge, sognando, il poeta. In nessuna delle edizioni di *Francouzská poezie* rientrano dunque altre due poesie di Verlaine che Čapek aveva tradotto, ovvero *Les ingénus* da *Fêtes galantes* (1869) e il *Pierrot* tratto da *Jadis et naguère* (1885). Nel XXIV volume di *Spisy Karla Čapka* sono infatti state pubblicate alcune traduzioni inedite, ritrovate tra i manoscritti di proprietà dell'autore. Non è semplice ipotizzare per quale ragioni questi testi, otto in totale, siano stati scartati dal traduttore non solo nella versione del 1920, ma anche in quella ampliata successivamente. Non si può di certo escludere che una delle cause principali sia da ricercare nella qualità della traduzione stessa, ovvero in quanto l'interprete fosse infine soddisfatto del proprio lavoro. In questo caso, tuttavia, si può osservare come Čapek rinunci a presentare un particolare filone tematico della poesia di Verlaine, cioè quello che ruota intorno alle figure della commedia dell'arte.

[55]La poesia di François Coppée, oltre a figurare in entrambe le antologie di Vrchlický, fu tradotta in ceco da Antonín Váňa, che nel 1894 pubblicò presso J. Otto *Olivier* (1876). Nel 1920 verranno tradotte da Ladislav Rašín alcune brevi prose raccolte con il titolo *Le morceau de pain et autres contes*, che Čapek registrerà nella sua rubrica *Z překladové literatury* senza particolare entusiasmo, suggerendola a un pubblico di lettori "non viziati". K. Čapek, *Z překladové literatury*, in "Národní listy" LX, n. 139, 21.5.1920, pp. 1-2.

[56] Si tratta di due poesie senza titolo. In questi casi Čapek indica i componimenti riportando il primo verso non in traduzione, bensì in francese: *Écoutez la chanson bien douce…, L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable…*, etc.

Di Arthur Rimbaud, invece, non si è trovata traccia di componimenti esclusi dalla selezione finale. Ci troviamo davanti all'unico caso in cui Čapek dichiara esplicitamente di essersi servito di una precedente traduzione. *Le Bateau ivre* e *Les chercheuses de poux* erano infatti stati proposti su rivista da Stanislav K. Neumann, rispettivamente come *Opilá loď* ("Lumír" 1908, nella versione čapkiana *Opilý koráb*) e *Hledačky vší* ("Večery" 1914). Mantenendo le distanze da qualsiasi discussione sulla traduzione, Čapek decide anzi di rendere apertamente omaggio all'amico, che come ricorderemo era stato invitato a partecipare al progetto proprio con delle traduzioni di Rimbaud e Verhaeren[57]. Čapek aggiunge poi alla sua selezione *Ma bohème*, che va a completare il quadro del giovane autore-sognatore, il cui viaggio senza itinerario è immagine della libera creazione poetica.

Di Tristan Corbière troviamo invece un solo testo, nonostante questo poeta fosse tra quelli che, stando alla testimonianza di Helena Čapková, avevano maggiormente colpito il fratello[58]. Da *Les Amours jaunes* (1873), raccolta che accoglie suggestioni metropolitane insieme a leggende bretoni, Čapek propone *Heures*, il sonetto a rima baciata in cui il suonare dell'ora incombe su folli e malandrini:

Je suis le fou de Pampelune,	Já jsem ten blázen z Pampeluny,
j'ai peur du rire de la Lune,	bojím se smíchu lstivé Luny
cafarde, avec son crêpe noir...	pod černým flórem závoje…
Horreur ! tout est donc sous un éteignoir.	Vždyť, hrůzo, pod poklopem všechno je!

Ricordiamo inoltre che Corbière era uno degli autori a cui si dedicava con particolare zelo Viktor Dyk prima e durante la sua prigionia, motivo per cui è plausibile che in questo caso gli altri traduttori avessero deciso di non cimentarsi con questo autore. Di coloro che Verlaine aveva definito "poeti maledetti" Dyk tradusse inoltre Marceline Desbordes Valmore (1786-1859), che non compare in *Francouzská poezie*. In generale Karel Čapek non inserisce poetesse nella sua antologia, nonostante nomi come quello della contessa Anne de Noailles e, successivamente, di Cécile Perin ricorressero nelle antologie e nelle pubblicazioni storico-critiche dell'epoca. L'unica scrittrice francese che sembra suscitare l'ammirazione di Čapek è l'eccentrica Rachilde, (pseudonimo di Marguerite Eymery, 1860-

[57] Neumann aveva inoltre proposto su giornali e riviste poesie di Verhaeren, Verlaine, Régnier, Jammes e alcune poesie in prosa di Fort. Queste ultime, con il titolo *Francouzské ballady* (Ballate francesi) rientravano inoltre nell'antologia di lirica decadente e simbolista francese *Convivium* (1900), a cui avevano partecipato in qualità di traduttori anche Jiří Karásek, Emanuel Lešehrad e Arnošt Procházka.

[58] "Iniziò a tradurre la poesia francese dell'epoca, di cui più di tutti lo avevano colpito Guillaume Apollinaire e Tristan Corbière." ["Začal překládat tehdější francouzskou poezii, z níž jej nejvíce zaujali Guillaume Apollinaire a Tristan Corbiére."] H. Čapková, *Moji milí bratři*, cit. p. 266.

1953). Ai suoi romanzi di ispirazione decadente lo scrittore ceco dedica diverse recensioni in cui apprezza il carattere brusco e doloroso della sua prosa, il suo stile "mascolino" e passionale. Al fascino chiaro, familiare, semplice del primitivismo Čapek contrappone l'ardente e caotica "anima barbara" che emerge dalle pagine di *L'Imitation de la mort* (1903) e *Le meneur de louves* (1905)[59].

La poetessa Marceline Desbordes Valmore non è però l'unica tra gli autori di *Les poètes maudits* a non figurare nell'antologia čapkiana. Non vi si trova infatti traccia di Auguste de Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), simbolista che Vrchlický aveva al contrario ritenuto piuttosto significativo. Ciò che di questo autore ha colpito maggiormente l'attenzione di Karel Čapek non sembra tanto l'opera in versi, quanto uno dei suoi più celebri romanzi, *L'Ève future*, risalente al 1886. Dal breve commento čapkiano alla traduzione ceca apparsa nel 1920[60] si evince l'apprezzamento per questa bizzarra storia incentrata su una donna costruita artificialmente da Thomas Edison. In Villiers de l'Isle-Adam Čapek riconosce la capacità di affrontare con un tocco di magia e di immaginazione un tema complesso come quello della creazione di esseri pensanti. Il nodo centrale del romanzo francese è infatti per molti versi simile a quello che lo scrittore ceco ha evidenziato in quegli stessi anni con l'opera teatrale *R.U.R*: persino il neologismo čapkiano "robot" aveva un precedente nell'"androide"[61] ideato da Villiers de l'Isle-Adam.

L'ultimo dei poeti maledetti che ritroviamo in *Francouzská poezie* è Stéphane Mallarmé, padre del movimento del simbolismo che Čapek stesso, nella sua stroncatura del nuovo volume di traduzioni di Lešehrad, ricorda come un autore "quasi impossibile da tradurre", specialmente per l'abbondanza di versi oscuri e di enigmatiche inversioni all'interno della frase[62]. Forse per questa ragione Čapek sceglie per la sua antologia una poesia giovanile del 1863, *Les fenêtres*, più facilmente decifrabile. Il perno di queste dieci quartine è il "come" che sostiene la simmetria tra la figura centrale della prima parte, un malato affacciato alla finestra, e quella che domina la seconda, cioè il poeta. Questo è dunque il simbolo su cui è strutturato il testo, specchio di un'opposizione metafisica tra l'interno cupo della stanza

[59] Čapek saluta la traduzione di questi due romanzi nella rubrica *Z překladové literatury* in "Národní listy", 1.5.1919. Successivamente recensisce anche il romanzo del 1898 *L'Heure sexuelle* ("Národní listy", 1.11.1919) e *La Sanglante Ironie*, del 1891 in "Lidové noviny" , 21.7.1921.

[60] K. Čapek, *Překladová literatura,* in "Národní listy" LXI, n. 83, 25.3.1921, pp. 1-2.

[61] Nel romanzo francese si trova la versione *andréide*, che si è sviluppata successivamente nel corrente termine chiave della letteratura fantascientifica.

[62] La nota su *Relikviář Stéphana Mallarméa*, pubblicato da Alois Srdce nel 1919 si trova in *Knížky básní*, ["Národní listy" 1920], in K. Čapek, *O umění a kultuře II*, cit., p. 206. Mallarmé era forse l'autore più amato da Lešehrad, che aveva già pubblicato una scelta di poesie del simbolista francese (*Výbor básní*, 1899). Anche successivamente Lešehrad sarebbe tornato a tradurre e commentare Mallarmé, come dimostra il volume *Dílo Stéphana Mallarméa: verše a próza,* edito da Jaroslav Podroužek nel 1948.

d'ospedale e la luminosità dell'esterno. Mallarmé non è poi il solo a sfruttare l'analogia della finestra, luogo di incontri tra due dimensioni ma anche di immagini riflesse sui vetri: dopo la pubblicazione di questa poesia, apparsa su "Le Parnasse contemporain" esce il *petit poème en prose* di Baudelaire che porta lo stesso titolo, mentre Guillaume Apollinaire comporrà più di una poesia su questo tema ispirandosi ai quadri realizzati da Robert Delaunay tra il 1912 e il 1913[63].

Un'altra osservazione che si può trarre dalla scelta di *Les fenêtres* è la presenza della malattia come tema che ricorre nella produzione čapkiana di questi anni. Come avevamo già notato in *Boží muka*, anche in questo volume filtra l'angoscia provata dallo scrittore a causa delle proprie condizioni di salute. Non a caso il componimento di Mallarmé è subito seguito da *Le malade souvent…* del belga Georges Rodenbach (1885-1898). Questo testo della raccolta *Les vies encloses* (1896) fa parte di un più ampio ciclo intitolato proprio *Les malades aux fenêtres* e dà voce a sua volta all'inquietudine esistenziale dell'uomo, espressa dallo sgomento di un malato che vede scomparire davanti agli occhi le proprie mani ormai irriconoscibili. Di Rodenbach, ricordato oggi come l'autore del romanzo decadente *Bruge-la-morte* (1892), Čapek scarta invece un testo poetico, *Dimanches*, che emana la stessa atmosfera cupa della dormiente città fiamminga.

Dimanches è anche il titolo della poesia immediatamente successiva nelle pagine di *Francouzská poezie*. Si tratta dell'unico componimento con cui Čapek rappresenta Jules Laforgue (1860-1887), poeta del verso libero il cui temperamento malinconico è talvolta alleggerito da un velo di ironia. Ciò traspare dai distici di *Dimanches*, intessuti di esclamazioni ed espressioni scherzose che aprono uno spiraglio nel grigiore della pioggia incessante. La seconda poesia, selezionata da *Derniers vers* (pubblicati postumi nel 1890) non illustra tanto questo aspetto della poesia di Laforgue, quanto la sua sperimentazione con il verso libero, l'uso di metri diversi all'interno della stessa strofa fino alla completa rivoluzione delle regole prosodiche.

Oh! qu'une, d'Elle-même, un beau soir, sût [venir…	Ó kéž by Ona některá můj našla byt
Ne voyant plus que boir à mes lèvres ou [mourir!...	nic nechtíc už než rty mé pít, či mřít!
Oh ! Baptême!	Ó křte, přijdi!

[63] Sulle diverse declinazioni assunte dal tema della finestra in questi anni si può vedere il capitolo *Les fenêtres et la critique de l'intériorité de Mallarmé à Apollinaire*, in L. Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises*, PUF, Paris 2002, pp.79-84.

Oh ! baptême de ma raison d'être!	Ó křte mého Smyslu bytí!
Faire naître un “Je t'aime”!	Zploditi jediné “Mé srdce náleží ti”!
Et qu’il vienne à travers les hommes et les [dieux,	A to nechť přijde přes bohy a lidi
sous ma fenêtre,	a v okno zaklepe mi,
baissant les yeux!	oči k zemi!

La vena più ironica dell’opera di Laforgue si manifesta inoltre nelle smorfie di *Pierrot Fumiste*, pantomima in tre atti di cui Čapek registra l’apparizione di una seconda versione ceca. Mentre giudica superflua la riproposta di un testo ormai “passé” come *Là-bas* di Huysmans, Čapek si esprime positivamente sulla nuova, “fresca” traduzione dell’affascinante, ironico e ai suoi occhi più attuale testo di Laforgue[64] L’operetta risale ai primi anni Ottanta, periodo in cui Laforgue frequentava sulla *rive gauche* il club dei cosiddetti “Hydropathes”, un circolo letterario di “allergici all’acqua” e amanti del vino che si riuniva per celebrare e declamare poesie. Ne faceva parte anche Charles Cros (1842-1888), l’unico poeta che Čapek aggiunge nel 1936 per completare il quadro della prima sezione. Questo poliedrico personaggio, che Vrchlický aveva incluso nelle sue antologie con tre diverse liriche, si guadagnava da vivere recitando monologhi umoristici nei cabaret di Montmartre pur essendo esperto di chimica, musicista, appassionato della nascente fotografia a colori e persino inventore della fonografia. Čapek sceglie per rappresentarlo *La vie idéale* dalla raccolta *Le coffret de santal* (1873, ampliata nel 1879). Si tratta di un componimento tratto, come tutte le aggiunte alla seconda edizione di *Francouzská poezie*, dall’antologia edita da Simon Kra nel 1924 [65] . Cros viene qui descritto come la personificazione del “più perfetto degli sconosciuti”, un poeta a torto dimenticato dalla storia ma molto caro ai suoi contemporanei, per esempio a Verlaine[66]. Nel 1871 Cros, Rimbaud e Verlaine avevano infatti partecipato insieme alla breve avventura dei poeti “Zutistes”, esperti del *pastiche* e pronti a lanciare il proprio *zut!* («accidenti!») nei confronti della società materialista. La rivalutazione di questa esperienza e più in particolare dell’opera di Cros si

[64] K. Čapek, *Z překladové literatury* in “Národní listy”, LX, n. 139, 21.5.1920, pp. 1-2. L’opera era stata tradotta per la prima volta da K. Studna con il titolo *Šibal Pierrot* e pubblicata da A. Bouček nel 1909. Čapek fa invece riferimento a *Čtverák Pierrot*, traduzione di J. Marek edita nel 1919 da A. Dolenský.

[65] L’antologia non riportava alla sua pubblicazione delle chiare indicazioni su chi fossero i curatori. Probabilmente essa fu compilata da Philippe Soupault insieme a Francis Gérard, Mathias Lübeck e Léon Pierre-Quint, sebbene sia stata avanzata anche l’ipotesi del coinvolgimento di Georges Ribemont-Dessaignes, scrittore del circolo Dada. La nota a lui dedicata nel volume contiene in effetti elogi sproporzionati. Cfr. A. Bertrand, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, vol. II, Droz , Genève 1996, p. 753.

[66] Paul Verlaine traccia il ritratto di Charles Cros sulla rivista monografica “Les hommes d’aujourd’hui”, vol VII, n. 335, Vanier, Paris [s.d., 1889 circa]. La caricatura in prima pagina, realizzata da Manuel Luque, ritrae il poeta così come descritto nel suo più famoso monologo *Le Hareng saur*, che era solito recitare presso “Le chat noir”. Verlaine insiste nella sua analisi sulla difficoltà di definire una letteratura così indipendente e impulsiva, che oscilla tra immediatezza e eleganza in versi che non sono né romantici, né classici, né del tutto decadenti.

deve a Guillaume Apollinaire, che sulle pagine di "Paris-Midi", il 5 luglio 1913, gli riconoscerà la paternità della riforma letteraria culminata nella libera associazione delle immagini e nella simultaneità poetica. Si può dunque supporre che Čapek recuperi questo nome di fine Ottocento in quanto ormai riconosciuto come uno degli ispiratori delle tendenze più recenti, soprattutto del surrealismo.

III.4. Sviluppi e reazioni alla poetica simbolista

Sebbene non esistano in *Francouzská poezie* delle vere e proprie linee di demarcazione, si può osservare che proprio con Jules Laforgue si chiude una sezione iniziale facilmente individuabile, quella dei già noti poeti decadenti e primi simbolisti. Già a partire da Rodenbach, Čapek passa a considerare le differenti direzioni su cui il simbolismo si avvia non solo nel suo sviluppo temporale, ma anche nella sua espansione al di fuori dei confini francesi. Nell'antologia čapkiana troviamo infatti alcuni rappresentanti del simbolismo belga, che pur guardando alle origini francesi della nuova poesia tentano di definire una letteratura nazionale autonoma, pronta ad accogliere stimoli anche da tradizioni diverse, di provenienza nordica e germanica. Il simbolismo belga, che a differenza di quello francese resterà una corrente viva e originale fino alla seconda decade del Novecento, è caratterizzato da un più stretto rapporto con il mondo, con il suo concreto ordine storico e sociale; diversi letterati belgi uniscono infatti il proprio slancio spirituale all'impegno politico, facendosi talvolta sostenitori di istanze di indirizzo socialista[67]. Delle difficoltà con cui questa poesia viene recepita in Francia discute Eugène Bestaux, docente di lingua e cultura francese a Praga, nel suo saggio *Belgičtí básníci* (Poeti belgi), apparso su "Cesta" nel 1918 insieme ad alcuni dei componimenti tradotti da Karel Čapek.

Oltre a Georges Rodenbach, lo scrittore ceco propone altri due poeti fiamminghi, Max Elskamp (1862-1931) e Charles van Lerberghe (1861-1907), nonché il vallone Albert Mockel (1866-1945). Un ultimo nome che non figura in questa scelta di versi pubblicati su "Cesta" ma compare direttamente nella prima edizione dell'antologia è quello di Grégoire Le Roy (1862-1941), di cui Čapek traduce *La mort*, componimento del 1898 in cui la lugubre

[67] Tra gli studiosi che si sono soffermati sulla peculiarità del fenomeno belga spicca Paul Gorceix, il quale ha firmato numerosi contributi sull'argomento a partire da *De la spécificité du symbolisme belge* (Palais des Académies, Bruxelles 1978) fino al più recente *Le symbolisme en Belgique ou L'éveil à une identité culturelle : une si rare différence*. (Eurédit, Paris 2008). Anche Michel Décaudin, autore del fondamentale volume *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914* (Slatkine, Paris-Genève 1981) ha approfondito la sua riflessione al riguardo nell'intervento *Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge,* in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises" n. 34, 1982.

figura della mietitrice fa il suo ingresso silenzioso nella quieta intimità della vita famigliare. Dei testi di poeti belgi, che per rispetto dell'ordine cronologico non sono accorpati all'interno del volume, questo è indubbiamente il più rappresentativo dell'ossessione della morte che caratterizza l'opera di diversi scrittori di area fiamminga. Dell'altro poeta di Gand, Charles van Lerberghe, Čapek sceglie da *La chanson d'Ève* (1904) un componimento che ritrae invece la personificazione di una dolce pioggia (*Ma sœur la Pluie*) che sfiora giocosamente le labbra del poeta.

Tra i componimenti pubblicati su "Cesta" insieme al saggio di Bestaux figurava inoltre una versione di *Autour de ma maison* di Émile Verhaeren (1855-1916), realizzata da Stanislav Hanuš e probabilmente destinata in origine all'antologia collettiva. Di questa fondamentale voce del simbolismo belga troviamo in *Francouzská poezie* un solo lungo testo, tratto anch'esso dalla raccolta *La multiple splendeur* (1906). *L'arbre* è un potente inno alla forza che anima la natura, all'energia vitale che l'albero emana; con il suo un "urlo immenso" l'imperturbabile testimone della storia scuote il poeta e apre uno scorcio "verso l'avvenire". È proprio questa capacità di fondere in unico, incessante grido una moltitudine di voci contrastanti a fare di Verhaeren un autentico paladino dello spirito moderno. Questo è infatti l'elemento che Čapek sottolinea già nel 1912 nella sua recensione a *Hélène de Sparte*[68], mostrando di seguire con grande interesse anche l'opera teatrale di Verhaeren. Il giovane scrittore ceco evidenzia in questa occasione come la tragedia classica sia considerata negli ambienti culturali tedeschi e, di riflesso, in quelli cechi come la forma più alta di poesia. A questa tendenza a "sopravvalutare la tragedia" si oppone secondo Čapek la letteratura di espressione francese grazie all'intervento di autori come Paul Claudel, Georges Chennevière e, appunto, Émile Verhaeren. Il "tramonto del realismo simbolista" non induce la cultura romanza, di per sé così carica di tradizioni e antichi valori, a sottostare all'ideale classico. Nella tragedia di Verhaeren, che Čapek interpreta piuttosto come una grande composizione lirica, è celebrata una bellezza trionfante, che non soccombe nemmeno al male che essa stessa genera, come accade per esempio nel caso di Elena di Sparta. I personaggi del dramma non sono qui l'immagine di destini che si scontrano, di personalità distinte che si annientano nel combattimento finale, essi rappresentano bensì le fiamme ardenti di uno stesso fuoco, elementi che si fondono in un'unica sinfonia. Per questo motivo, come si è già

[68] K. Čapek, *Émile Verhaeren: Hélène de Sparte*, ["Česká revue" 1912], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 225-228. La tragedia era andata in scena per la prima volta a Parigi al Théâtre du Châtelet il 4 maggio 1912. Čapek tornerà ad applaudire l'opera drammatica di Verhaeren in una breve nota su "Lidové noviny" (22.7. 1922), dedicata alla traduzione di *Philippe II*, opera del 1901 di cui escono quasi contemporaneamente due versioni ceche, una di F. Tichý per la casa editrice Kočí e una, più efficace e fedele allo stile dell'autore, curata da Otokar Fischer per Aventinum.

osservato, Čapek riconosce in Verhaeren uno degli autori che fungono da tramite tra la prima generazione di simbolisti e poeti contemporanei come gli unanimisti. Tutt'altro che classica, l'energia sprigionata da *Hélène de Sparte* ha agli occhi di Čapek un che di "barbarico" e al tempo stesso pienamente moderno. Anche nell'ambito della produzione drammatica appare così calzante la definizione di Verhaeren quale "poeta del parossismo" coniata dal connazionale Albert Mockel:

"Il existe deux manières principales de poétiser. L'une, la classique, établit devant nous une harmonie de plastique pour ainsi dire palpable; la seconde, qui est celle du moyen âge, appartient à une littérature plus simple, aux songes des pays germaniques; elle a des naïvetés, un sourire de bonne foi, des yeux qui s'émerveillent, et elle dit comme sans y penser des paroles qui vont au fond de nous; elle suscite en nous une harmonie invisible faite de nos sentiments. Émile Verhaeren assemble à la fois un peu de ces deux manières, en même temps qu'il s'en écarte avec rudesse, cassant et déchirant d'un seul coup l'harmonie marmoréenne des images et le tissu plus transparent des songeries, pour les unir en un éclair: le paroxysme."[69]

Del poeta vallone Mockel troviamo in *Francouzská poezie* un quadro veneziano intitolato *Reflets*[70], in cui il gioco di specchi sulla laguna rivela la natura illusoria dell'anima. Il confondersi di ogni cosa nel sogno e nel miraggio ci sembra accomunare questi versi all'omonima prosa čapkiana *Odrazy* apparsa in *Boží muka* e annoverata dall'autore fra i testi nati dalla rielaborazione poetica di una semplice "impressione"[71]. Questa possibile risonanza tra testi ci ricorda che negli anni Dieci il giovane Čapek lavora a diversi progetti paralleli, dedicandosi contemporaneamente a prosa e poesia, arte e filosofia. È soprattutto in quest'ultimo ambito che Čapek sembra interessarsi alla produzione di Maurice Maeterlinck (1862-1949), celebre scrittore belga di cui non si trova traccia nell'antologia ceca. Del vincitore del premio Nobel per la letteratura nel 1911 Čapek sembra infatti apprezzare l'opera filosofica piuttosto che quella poetica o teatrale, al punto da evidenziare anche nella fiaba fantastica *L'uccellino azzurro* la presenza di una componente astratta, razionale, innegabilmente adulta che sottende l'avventuroso viaggio dei piccoli protagonisti. Esso, in

[69] Questo estratto dallo studio di Mockel *Émile Verhaeren* (Mercure de France, Paris 1895) è riportato nelle note introduttive su Verhaeren che Walch inserisce in *Anthologie des poètes français contemporains*, cit., vol II, p. 222.
[70] Il traduttore ha presumibilmente selezionato questo testo dall'antologia di Walch, in cui figura come saggio di una raccolta allora in preparazione, *Images d'Italie*. Non ci risulta però la pubblicazione di un volume così intitolato .
[71] Cfr. *supra*, pp. 169-171.

quanto metafora della ricerca della felicità, crea infatti delle profonde aspettative filosofiche che tuttavia la rappresentazione teatrale, agli occhi di Čapek, non è in grado di soddisfare[72].

Di Maeterlinck, uno dei più tradotti poeti stranieri viventi, il pubblico ceco ha secondo Čapek un'immagine incompleta, se non addirittura distorta. Egli appare come una personalità unica, il suo slancio spirituale quasi miracoloso; ciò è dovuto al fatto che di rado la sua opera viene messa in relazione con le più ampie correnti del simbolismo francese e del neoromanticismo tedesco. Čapek si impegna quindi in primo luogo a riportare all'attenzione dei lettori la centralità della riflessione etica ed estetica dello scrittore belga, evidenziando come una cospicua parte della sua produzione sia composta da scritti di filosofia morale, per esempio *La Sagesse et la destinée* (1898)[73]. Da questi saggi marcatamente poetici, lontani nella forma dal trattato filosofico, emerge l'eclettismo etico di Maeterlinck, pronto ad accogliere spunti da Epigone come da Marco Aurelio, da Cristo, Antigone e dalla spiritualità orientale. Nella sua stoica accettazione del dolore, la saggezza si sviluppa anche dal male, virtù e felicità si identificano e si esprimono nella bellezza poetica. Questo è dunque il fondamento dell'opera dell'autore belga, distante da Čapek proprio per le implicazioni morali della sua riflessione: agli occhi dello scrittore ceco la filosofia di Maeterlinck induce l'uomo a coltivare la saggezza nel privato e a concentrare ogni sforzo nel raggiungimento dell'armonia interiore piuttosto che nell'impegno pragmatico.

Dei versi di Maeterlinck non troviamo quindi traccia in *Francouzská poezie*, che riporta invece svariati esempi dei veri e propri padri del verso libero. Nella sua antologia, infatti, Čapek non può rinunciare a inserire i nomi che l'amico Alexandre Mercereau definisce nella sua *La littérature et les idées nouvelles* come i migliori talenti poetici della sua generazione[74]: Verhaeren, Francis Vielé-Griffin (1864-1937), René Ghil (1862-1925), Gustave Kahn (1859-1936) e Paul Fort (1872-1960). Di questi il più fedele al simbolismo è di certo Vielé-Griffin, amico intimo di Mallarmé, che nella sua celebre prefazione a *Joies* (1889), dichiara per la prima volta che "il verso è libero". Ciò non implica che si debbano abolire tutte le leggi prosodiche o che si debbano rifiutare tutti i modelli tradizionali, ma significa piuttosto che "nessuna forma fissa deve più essere considerata come lo stampo necessario all'espressione

[72] "Un po' Andersen, un po' trattato medievale e un po' balletto; e al di sotto le domande sulla vita umana, un che di mistica consolazione e nessuna risposta." ["Trochu Andersen, trochu středověký traktát a trochu balet; a pod tím otázky o lidském životě, něco mystické útěchy a žádná odpověď"]. K. Čapek, *Maurice Maeterlinck: Modrý pták*, ["Česká revue" 1912], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 206.

[73] A questi scritti Čapek dedica nel 1912 l'intervento *K etickým názorům Maeterlinckovým*, [("Umělecký měsíčník" 1912), in K. Čapek, *O umění a kultuře I,* cit., pp. 216-219] e nel 1920 una più breve nota in *Z překladové literatury* in "Národní listy" LX, n. 98, 9.4.1920, p. 1.

[74] A. Mercereau, *La littérature et les idées nouvelles*, Figuière 1912, p. 201.

di ogni pensiero poetico"[75]. Libero dagli obblighi del passato, il poeta può dunque sfruttare qualsiasi possibilità tecnica gli consenta di meglio "obbedire al proprio ritmo personale". Da *La clarté de la vie* (1897) Čapek sceglie per esempio *L'automne*, dove la stagione delle piogge giunge come un ospite indesiderato, che viene "alloggiato nella stalla" in attesa che riprenda il suo cammino.

Dei molti quadri autunnali che ritroviamo in *Francouzská poezie* questo è probabilmente il meno malinconico e bene si accompagna agli altri due testi tratti da *Joies*[76]. Notiamo infatti che all'interno dell'antologia čapkiana non mancano quadri uggiosi, con brume e acquazzoni tipici della stagione autunnale. Non sorprende certamente la presenza di questo motivo già caro ai poeti maledetti (da *Chant d'automne* di Baudelaire[77] e *Chanson d'automne* di Verlaine) e ripreso da innumerevoli artisti dall'era simbolista (per esempio *Silence d'automne* di Gregh, *Automne* e *Le vent de novembre* di Verhaeren, nonché *Feuilles d'automne* di Vielé-Griffin) e ancora attuale nell'opera di Guillaume Apollinaire (*Automne*, *Automne malade* e, delle liriche inserite in *Francouzská poezie*, *Rhénane d'automne*). La percezione del declino che l'autunno suggerisce appare inoltre corrispondere alla sensibilità del traduttore negli anni della guerra: l'attesa, l'indebolimento fisico, l'incertezza del futuro e l'incombente fine di un'epoca che Čapek sperimenta in prima persona riecheggiano in diversi dei componimenti francesi da lui selezionati. L'autunno non solo sembra tradire una promessa che nella pienezza del raccolto estivo appariva ormai realizzata, ma mette in risalto l'inevitabile scorrere del tempo.

Nell'antologia l'avvicendarsi delle stagioni è tematizzato per esempio dalle due liriche di Stuart Merrill e soprattutto dall'*Ode* di Henri de Régnier. Ad eccezione della *songerie* estiva tratta da *Campagne première* di Adolphe Retté, l'estate nel volume čapkiano è in genere agli sgoccioli (*Le Voyageur* di Apollinaire), mentre la primavera porta a sua volta piogge e solo raramente, come in *Le soir dans l'avenue* di Louis Mandin (1872-1943), una luminosa fioritura.

---

[75] "Le vers est libre;- ce qui ne veut nullement dire que le 'vieil' alexandrin à 'césure' unique ou multiple, soit aboli ou instauré; mais- plus largement que nulle forme fixe n'est plus considérée comme le moule nécessaire à l'expression de toute pensée poétique; que, désormais comme toujours, mais consciemment libre cette fois, le Poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être sans que M. de Banville ou tout autre 'législateur du Parnasse' n'aient à intervenir." F. Vielé-Griffin, *Joies (Poèmes 1888-89)*, Tresse et Stock, Paris 1889, p. 11.

[76] Per evitare forse di creare un certo contrasto con questi versi così luminosi Čapek non inserisce nel volume un'altra delle sue traduzioni di Vielé-Griffin, *Demain est aux vingt ans fiers*. Anche di questo breve lamento dell'anima, tratto da *La Partenza* del 1899 abbiamo infatti una versione čapkiana edita solo nell'ultimo volume di *Spisy Karla Čapka*. *Básnické počátky – překlady*, cit.

[77] Un verso di *L'ennemi* di Baudelaire ("Voilà que j'ai touché l'automne des idées") ha ispirato il titolo di una recente raccolta di studi di Christian Berg, *L'automne des Idées: Symbolisme et Décadence à la fin du XIXème siècle en France et en Belgique* ("La République Des Lettres" n. 52, Peeters, Louvain-Paris-Valpole 2013).

Notiamo infine che in *Francouzská poezie* manca una scena propriamente invernale che rispecchi l'atmosfera ovattata e misteriosa del celebre e coevo racconto *Šlépěj*. Fra le traduzioni realizzate ma mai pubblicate da Čapek segnaliamo a questo proposito *La neige* di Remy de Gourmont (1858-1915). Scartando questo breve canto di lode rivolto all'amata e tratto dalla raccolta *Simone* del 1892, il traduttore rinuncia del tutto a presentare questo autore vicino a Villiers de l'Isle-Adam e Huysmans, frequentatore dei lunedì di Mallarmé e fondatore, insieme a Alfred Vallette e ad altri simbolisti, del nuovo "Mercure de France". Gourmont fu in effetti una di quelle personalità che determinarono lo sviluppo del simbolismo non tanto con la loro poesia, quanto con le loro riflessioni critiche e la stesura di cronache della vita culturale contemporanea. Nel 1920 Čapek accenna nella sua rubrica ai due volumi di saggi *Promenades littéraires* e *Promenades philosophiques* (1904-1905) e a *Lettres à l'Amazone* (1914), definendo Gourmont un "fine erudito", un poeta ingegnoso sul piano sentimentale che con la sua delicatezza si limita però a mascherare un inconsolabile materialismo di matrice positivista[78]. Rémy de Gourmont firmò molti altri testi filosofici, trattati sociali e opere teatrali e poetiche, introducendo in *Esthétique de la langue française* (1899) anche la sue considerazioni sul verso libero.

Ancora più di Gourmont e di certo al pari di Vielé-Griffin, un grande sperimentatore e teorico del verso libero fu Gustave Kahn. Egli espresse le proprie posizioni nelle prefazioni alle sue opere e sulle pagine di "La Revue indépendante", fu inoltre direttore della rivista "La Vogue" e storico del movimento simbolista (*Symbolistes et décadentes*, 1902). Čapek presenta tre poesie che non seleziona dalle antologie a sua disposizione, ma sono tutte tratte da *Le livre d'images*, raccolta del 1897 da cui traspare spesso l'amore del poeta per l'oriente, per le immagini raffinate e i termini ricercati. Attraversando il tempo e lo spazio Kahn riporta impressioni di viaggio dall'Île-de-France alla Lorena, ritmando il passo con insistenti ripetizioni, come si osserva in questa *Chanson*:

Aux forêts de Lorraine	Tam v lotarinském kraji
il y a un grand chêne	dub velký stojí v háji
et un oisel merveilleux	a na něm ptáče čaruje,
qui chante, qui chante	když zazpívá, když zazpívá
si fièrement que les amoureux	tak silně, že kdo miluje,
venus seulets s'en vont ravis	sám a sám z lesa se vracívá
vers le village, vers le village	do dědiny, do dědiny

[78] K. Čapek, *Z Překladové literatury*, in "Národní listy" LX, n. 278, 8.10.1920, p. 2.

Per quanto riguarda invece René Ghil, Čapek si appoggia nuovamente a *Poètes d'aujourd'hui* e sceglie alcuni frammenti da *Dire du mieux* 1897 e *Le pantoun des pantouns* 1902. Fermo oppositore dell'idealismo, Ghil professava la sua fede in un materialismo di matrice darwiniana che lo condusse a prendere le distanza dal maestro Mallarmé. Si allontanò quindi dal simbolismo per teorizzare la "strumentazione verbale", ovvero la sottomissione della creazione letterarie alle leggi scientifiche (*De la Poésie scientifique*, 1909) e la nascita di una sintesi di arti e saperi denominata "poème unique". Di questo autore risalta in *Francouzská poezie* l'estratto dal *Le pantoun des pantouns- Poème javanais*, in cui termini in lingua giavanese contribuiscono alla musicalità di un testo che ruota attorno alla vita dei "primitivi" indonesiani.

Un certo spazio è poi dedicato nell'antologia anche a Henri de Régnier (1864-1936), un poeta dapprima seguace dell'ortodossia simbolista, poi sempre più attratto dal gusto classico e dalla riscoperta del Rinascimento. La sua è una scrittura colta, che oscilla tra il verso libero e la pratica rigorosa dell'alessandrino, come illustra efficacemente anche la selezione di Karel Čapek. Il traduttore propone quattro poesie tratte da diverse raccolte del secondo periodo (*Les Médailles d'Argile* del 1900, *La Sandale ailée* del 1906 e *Le Miroir des heures* del 1910), tra cui figurano sia un'ode amorosa in versi liberi (*Ode*) sia un tradizionale sonetto pervaso di voluttà esotica (*Souvenir d'Orient*).

Il tono pensoso di Régnier e il suo sguardo volto al passato si innestano così sulle forme più eleganti della tradizione poetica francese, in maniera analoga a quello che avviene nell'opera di Jean Moréas (1856-1910). Questo celebre poeta di origine greca che aveva pubblicato nel 1886 su "Le Figaro" il manifesto letterario del simbolismo, era inoltre il fondatore, insieme a Paul Adam e Gustave Kahn, della rivista "Le Symboliste". Čapek illustra questa fase creativa di ispirazione verlainiana con due componimenti da *Les cantilènes* (1886) e uno da *Le pèlerin passionné* (1891), mentre con il brano tratto da *Ériphyle* (1894) e *L'automne ou les Satyres* (dal ciclo *Les Sylves*, 1894-96), presenta ai lettori la successiva tendenza neoclassica dell'autore. La particolarità di quest'ultima poesia è quella di presentare l'autunno, uno dei soggetti che come si è detto ricorrono più spesso nella selezione effettuata da Čapek, in maniera molto originale, con l'accostamento di immagini mitologiche alla più comune descrizione della natura. Nell'aria crepuscolare, infatti, si innalza un turbinio di foglie morte, sollevate dalla danza frenetica dei tre satiri.

Dopo avere accusato la letteratura decadente e simbolista di eccessiva oscurità, nel 1892 Moréas aveva dunque dato vita alla cosiddetta "École romane", una scuola che si prefiggeva di ricondurre la poesia all'ordine e alla purezza dei modelli tradizionali. Čapek avverte

subito la profonda differenza tra i versi di Moréas e quelli dei poeti che lo hanno preceduto segnando la vita culturale francese:

"L'ultima generazione poetica della Francia, da noi abbastanza conosciuta, fu quella che non voleva più altro che la sfumatura e 'la musica soprattutto', poiché la musica non parla, non è conoscenza e non ha nulla di reale. Questa musica era la poesia dei simbolisti; mai finora si sono sentiti toni più toccanti e sentimentali quali erano i versi di Verlaine o Laforgue, Rimbaud o Corbière, quella musica che ancora non scompare nelle pastorali di Jammes, ma che non sentiamo più nelle stanze di Moréas."[79]

Proprio dal capolavoro di Moréas, ovvero dai sette volumi di *Les Stances* (composte tra 1899 e il 1905), Čapek sceglie altri tre brevi componimenti per la prima edizione dell'antologia, a cui aggiunge nel 1936 otto versi nostalgici che sembrano preannunciare la fine di un mondo e l'inizio di un esilio:

Je songe au vagabond supputant son chemin,	Na starce myslím, jenž na prahu chaty dřímá,
au vieillard sur le seuil de la cabane [ancienne,	na tuláka, an váhá, kudy by se dal,
au bûcheron courbé, sa cognée à la main,	na drvoštěpa, jenž svou širočinu třímá,
à la ville, à ses bruits, à mon âme, à sa peine.	na město, jeho hluk, svou duši, její žal.

Pur avvertendo l'assenza della "musica" propria dei poeti simbolisti, Čapek sembra quindi apprezzare la ricerca di autori come Moréas e Régnier. Egli stesso, al pari del fratello, attraversa come si è visto una breve fase di sperimentazione neoclassica, necessaria per rendere più chiara e coesa la propria produzione narrativa. Lo scrittore ceco appare inoltre favorevole alla piena libertà dell'atto creativo di là dalle tendenze del momento; dei seguaci di Moréas presenta infatti anche Ernest Raynaud (1864-1936) e avrebbe volentieri aggiunto anche Raymond de la Tailhède (1867-1938), amante di cultura greca che auspicava un allargamento della scuola romana. Considerate tra le opere principali di questa corrente, le sue *Métamorphoses* (1895) rientrano infatti in una lista di volumi che Čapek tenta di procurarsi per l'antologia collettiva.

[79]"Poslední její generace básnická, u nás dosti známá, byla ta, která už nechtěla nežli jen nuanci a 'hudbu především', neboť hudba nemluví, není poznáním a nemá nic skutečného. Touto hudbou byla poezie symbolistů; nikdy dotud nebylo slyšeti tóny jímavější a citovější, než byly verše Verlainovy nebo Laforguovy, Rimbaudovy nebo Corbierovy, ona hudba, která nemizí ještě v pastorálech Jammesových, ale jíž neslyšíme už v Moréasových stancích." K. Čapek, *Moderní lyrika francouzská*, ["Lumír" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 302.

Nel giugno 1916 lo scrittore contatta infatti il critico e teorico della letteratura Jaroslav Sutnar, allora impiegato presso la biblioteca universitaria di Vienna, per controllare la disponibilità di raccolte irreperibili a Praga[80]. Non sappiamo quali dei circa trenta titoli qui indicati Čapek abbia effettivamente ricevuto [81], ma questo elenco ci permette di comprendere quali autori avessero destato nel traduttore o in altri membri della redazione un vero interesse che non poteva essere soddisfatto solo dalle antologie a loro disposizione. Possiamo citare per esempio Emmanuel Signoret (1872-1900), giovane poeta provenzale molto amato da André Gide e presentato nei volumi di van Bever e Walch come una voce lirica particolarmente potente, autore di versi non sempre ordinati ed equilibrati, ma molto evocativi.

In *Francouzská poezie* troviamo invece un altro poeta scomparso prematuramente, Éphraïm Mikhaël (1866-1890), e Saint-Pol-Roux (1861-1940), entrambi frequentatori dei martedì poetici di Mallarmé. Più che il cupo e brumoso quadro offerto da *Effet de soir* di Mikhaël[82] colpisce il poema in prosa dal titolo *Le pèlerinage de Sainte Anne*, un testo di Saint-Pol-Roux al tempo stesso elegante e intimo, composto nel 1890 e dedicato a Sarah Bernhardt. Anche Nezval evidenzia nella sua introduzione la capacità dell'autore, vero "cacciatore di immagini originali", di ideare un vivace gioco di assonanze e rime interne che Čapek mostra di sapere riprodurre:

Les cinq gars de faïence, à la peau de falaise, aux yeux couleur d'océan qui s'apaise, vont, bras dessus, vers la chapelle peinte où vieillement jolie, sourit la bonne Sainte.	Pět Hochů z kameniny, ožehlých jako skály, s očima modrýma, jako když v šíři dáli moře zadřímá, pod paží vedou se do kaple, jež jim kyne malovaná a odkud pěkně stařecky se směje Svatá Anna.

Nella sua lista di "ismi" in apertura al saggio su Romains, Čapek cita inoltre Saint-Pol-Roux come capofila del "magnificismo". Questo precursore delle tendenze surrealiste firmò nel 1895 un *Manifeste du magnificisme* in cui era teorizzata la completa fusione artistica tra realtà e mondo delle idee, al punto che tale poetica fu presto nota anche con il nome di "ideorealismo".

[80] K. Čapek, *Korespondence II*, cit., pp. 284-286.
[81] L'unica testimonianza al riguardo è la già citata lettera del 1916, indirizzata probabilmente a Viktor Dyk o a Jaroslav Haasz, in cui Čapek fa riferimento a un volume di Moréas proveniente dalla biblioteca universitaria di Vienna. K. Čapek, *Korespondence I*, cit., pp. 386-387.
[82] Di Mikhaël è stata trovata tra le traduzioni inedite di Karel Čapek la poesia *Crépuscule pluvieux*, molto simile per stile e soggetto a quella inclusa nell'antologia. In questo caso si può quindi ipotizzare che Čapek abbia scelto di non presentare un autore con due testi per alcuni versi equivalenti.

Questo approccio quasi neoplatonico contrasta invece con un altro degli orientamenti rappresentato in misura minore in questa sezione dell'antologia čapkiana, ovvero il rifiuto dell'idealismo che anima i poeti più sensibili alle tematiche sociali e decisi a riconciliare energia vitale e mondo materiale anche per mezzo della rivolta. Il più significativo poeta che non riconosce all'artista il diritto all'indifferenza davanti all'oppressione dei deboli è l'americano Stuart Merrill (1863-1915), secondo Walch un vero e proprio socialista rivoluzionario. Čapek propone due componimenti di cui *Écrit dans la tristesse*, tratto dalla sua raccolta più celebre *Une voix dans la foule* (1909), accosta a una tempesta autunnale la desolazione sperimentata dall'io lirico in seguito a un abbandono. Anche nel caso di poeti impegnati politicamente Čapek sembra in effetti preferire componimenti in cui l'elemento naturale gioca un ruolo centrale, come si nota anche dai versi tratti da *Campagne première* (1897) dell'anarchico Adolphe Retté (1863-1930). Sarebbe quindi risultato troppo duro e polemico il tono generalmente utilizzato da un altro anarchico francese, l'autore satirico Laurent Tailhade (1854-1919), di cui troviamo traccia nella lettera a Sutnar.

Un poeta elegiaco verso cui Čapek manifesta un certo interesse è Albert Samain (1858-1900), autore vicino per sensibilità alla poesia di ispirazione cristiana di Jammes e Guérin, e al contempo teso verso una ricerca formale in grado di conciliare l'estetica simbolista con quella parnassiana. Nel suo esordio *Au jardin de l'Infante* (1893), applaudito anche da Coppée, Samain inventa un'originale forma di sonetto a quindici versi, esemplificato in *Francouzská poezie* da *Keepsake*. Čapek sceglie poi un testo da *Aux flancs du vase* (1898) e uno dalla raccolta postuma *Le Chariot d'or* (1900), *Mon cœur est comme un Hérode morne et pâle*. Questo componimento rappresenta perfettamente il carattere malinconico del poeta nella sua fase creativa che guarda all'antichità non solo per le sue forme letterarie, ma anche per la ricchezza di immagini e personaggi che egli mette in relazione con l'uomo contemporaneo. Esso è composto di quattro quartine a cui, come nel sonetto precedente, viene aggiunto un isolato verso finale, una forma che il traduttore trova forse più incisiva, della più lunga *Ténèbres* di cui interrompe invece la traduzione[83].

Abbiamo dunque osservato come Čapek, pur senza guidare il lettore nella distinzione tra diverse correnti e proposte, presenta lo sviluppo della poesia francese dopo la rivoluzione attuata dal simbolismo. All'inizio del Novecento la letteratura francese è infatti costretta a ridefinire la propria poetica dominante; Gustave Kahn si domanda per esempio se esiste

[83] La traduzione delle prime quattro quartine del componimento, rinvenuta tra i manoscritti di Čapek, è stata pubblicata solo nell'apparato di note dell'ultimo volume di *Spisy Karla Čapka* (K. Čapek, *Básnické počátky. Překlady,* cit., pp. 302-303). Il testo, che nel manoscritto čapkiano non è accompagnato da indicazioni su titolo e autore, non era infatti stato individuato dai curatori come la versione parziale di *Ténèbres* di Samain.

ancora il simbolismo all'alba del nuovo secolo e se tutte le nuove tendenze che devono qualcosa a questo movimento ne fanno realmente parte[84]. Si avverte inoltre sempre di più l'urgenza di allargare la sperimentazione a nuove forme letterarie: mentre Kahn e Régnier cominciano a dedicarsi al romanzo, Vielé-Griffin e Verhaeren si cimentano nell'arte drammatica, decretando anche nell'ambito del simbolismo la fine della supremazia della poesia.

In questo particolare momento in cui i principali autori si mostrano pronti a mettere in discussione la propria arte, Čapek sembra apprezzare risultati diversi, da quelli della scuola romana alla seconda generazione del simbolismo. Ciò per cui lo scrittore ceco non prova ammirazione sono invece i tentativi più timidi e indecisi, che appaiono incapaci di contribuire all'evoluzione della creatività letteraria. È questo il caso della "Scuola francese" fondata nel 1901 a Parigi da poeti vicini al naturalismo e desiderosi di una rinnovata armonia tecnica del verso. Di uno dei suoi fondatori, Mafféo Charles Poinsot (1872-19??) Čapek recensisce il romanzo sociale *Toute la vie*. L'opera è vista dallo scrittore ceco come emblema della transitorietà di una generazione "di mezzo", che ha rifiutato *l'art pour l'art* del passato ma si mostra diffidente nei confronti della modernità:

"Poinsot si pone piuttosto aspramente contro l'arte figurativa moderna e contro le nuove tendenze poetiche; resta così nel mezzo, fra la generazione detta grande e quella cosiddetta nuova, un poeta di passaggio non privo di interesse, ma al quale non è dato di creare un'arte di tipo puro."[85]

Nel realizzare *Francouzská poezie* Čapek omette dunque alcuni degli orientamenti che meno contribuiscono a illustrare lo sviluppo della poesia francese moderna. È questo il caso della scuola esoterica rappresentata da Victor Émile Michelet (1861-1938), di cui persino il saggio sui poeti decadenti *Figures d'évocateurs* ha per Čapek un valore puramente documentario[86].

La mancata inclusione di alcuni nomi nel volume di traduzioni non è quindi sempre motivata dalle difficoltà organizzative o dall'influsso dell'originario progetto collettivo. Quest'ultima possibilità appare più plausibile nel caso di grandi poeti quali Charles Péguy e Paul Claudel,

[84] G. Kahn, *La littérature des Jeunes et son Orientation actuelle*, in "La Revue des Revues" 1.4. 1901.

[85] "Poinsot staví se dosti příkře proti modernímu umění výtvarnému a proti novým tendencím básnickým; tak zůstává uprostřed mezi takzvanou velkou a takzvanou novou generací, přechodný básník, jenž není bez zajímavosti, ale jemuž nemůže být dáno, aby tvořil čistý typ umění." K. Čapek, *Mafféo Charles Poinsot: Toute la vie*, ["Přehled" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 327.

[86] Il volume è infatti retaggio di una critica ormai in disuso, che non ricerca l'illustrazione concreta e puntuale, ma l'evocazione vaga e talvolta volontariamente oscura. Questo realizza Michelet nel presentare i caratteri alchemici della poesia di Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Vigny, Barbey d'Aurevilly. K. Čapek, *Victor Émile Michelet: Figures d'évocateurs*, ["Přehled " 1913], *ivi*, p. 326.

la cui assenza risaltava già agli occhi dei contemporanei. Poiché essi rientrano in *Ze současné poesie francouzské* e *Cizí básníci* si può infatti supporre che la loro traduzione fosse stata affidata a Hanuš Jelínek e Arnošt Procházka, autori, come si è detto, di queste antologie. Nel suo studio Alena Wildová ipotizza inoltre che "forse Čapek non apprezzava il cattolicesimo combattivo dei due poeti, mentre accettava, anzi, gli era consona, la semplice umiltà cristiana di Francis Jammes, il suo amore delle cose quotidiane."[87] A possibile conferma della sua tesi la studiosa sottolinea come la scelta di Jammes venga ampliata nel 1936 con due componimenti dalla splendida resa, mentre Péguy e Claudel non vengono integrati nemmeno in questa occasione. Sappiamo tuttavia che Čapek apprezzava l'opera di Claudel, che non mancava di citare tra le grandi personalità della letteratura francese moderna soprattutto in riferimento alla sua produzione teatrale. Lo scrittore ceco è inoltre molto attento a non basare il proprio giudizio critico sull'ideologia sottesa alle opere letterarie, come dimostrano in seguito la sua grande passione per il cattolico inglese G. K Chesterton e le sue stesse dichiarazioni a questo proposito:

"Se leggo Shaw, Wells o Anatole France, non leggo, vi prego, letteratura socialista, ma solo e semplicemente letteratura; e se leggo Claudel o, poco importa, la Bibbia, non mi interesso evidentemente di clericalismo, bensì di valori letterari più o meno per me vicini."[88]

In una delle sue recensioni apparse su "Scéna" nel 1913 il giovane scrittore ceco riconosce in Claudel, al pari di Verhaeren, uno dei "grandi poeti della generazione che oggi raggiunge l'apice"; tra il 1911 e il 1912, infatti, Claudel aveva presentato il suo capolavoro drammatico *L'annonce faite à Marie*, nonché alcune fondamentali opere in versi come le *Cinq grandes Odes* e *La Cantate à trois voix*[89]. All'interno della stessa riflessione sulla produzione teatrale francese Čapek accenna inoltre al misticismo di Paul Claudel come a una delle possibili realizzazioni dello spirito moderno nell'ambito dell'arte drammaturgica:

[87] A. Wildová Tosi, *Karel Čapek traduttore...*, cit., p. 258.
[88] "Čtu-li Shawa, Wellse či Anatola France, nečtu prosím literaturu socialistickou, nýbrž prostě a jednoduše literaturu; a čtu-li Chestertona, Claudela nebo pro mne a za mne bibli, nezajímám se patrně o klerikalismus, nýbrž o literární hodnoty mně víceméně důvěrné." K. Čapek, *Literatura a socialism*, ["Cesta" 1918], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 552.
[89]Negli scritti čapkiani non troviamo riferimenti puntuali ad alcuno di questi testi. L'unica opera di Claudel segnalata direttamente dallo scrittore ceco è la *pièce L'Échange* (1894), di cui viene ricordato il personaggio Thomas Pollock, uomo d'affari americano che incarna lo spirito imprenditoriale e la sete di guadagno dell'avaro moderno. Il brevissimo accenno si legge nelle note redatte da Čapek per il programma dell'*Avaro* di Molière, messo in scena nel 1922 al teatro di Vinohrady. Lo stesso teatro aveva da poco proposto il dramma di Claudel*;* Čapek si limita dunque a evidenziare un'affinità tematica tra le due opere. K. Čapek, *Poznámka k Molièrovu Lakomci*, [Programma della rappresentazione, 1922], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 390.

"Lungo la via dello sviluppo progressivo si consolidano nuovi elementi drammatici; la predilezione filosofica moderna per il mondo e per la vita svela nuove circostanze drammatogene; si discute del verso libero come della forma espressiva più drammatica; si preparano grandi assembramenti dello spirito, sia esso il misticismo di Claudel o l'intellettualismo di Duhamel, al fine che da essi nascano le basilari situazioni drammatiche."[90]

Per quanto distanti dalla sua personale sensibilità, Čapek giudica quindi positivamente i tentativi di rinnovamento poetico che scaturiscono da posizioni filosofiche o religiose diverse, come quelle del cattolico Claudel e dell'unanimista Duhamel. Esse sono manifestazioni di una modernità che crea nuovi orizzonti poetici e non è dunque necessario aderire ai loro presupposti ideologici per poterne apprezzare pienamente i frutti. Tale prospettiva emergerà anche nella recensione che Čapek dedica a *Jasnýma očima* (Con occhi chiari, 1920), volume firmato dal giovane filosofo cattolico Rudolf Ina Malý (1889-1965)[91]. Questo "studio delle diverse fedi filosofiche in base ai principi della ragione e della devozione" rappresenta per Čapek un raro esempio di sincerità, ottimismo e gioia nel condurre una meditazione filosofica. Ai tentativi di giustificare e definire la fede propri della tradizione tomistica Čapek oppone lo slancio religioso di Malý, il quale sviluppa il proprio pensiero a partire dal concetto di "ragione" come stato spirituale, frutto della fede anziché del razionalismo positivista. Lo scrittore ceco non manca inoltre di notare come l'appassionata, ma forse non del tutto ortodossa, professione di fede di Malý si richiami da un lato agli "allegri cattolici" britannici G. K. Chesterton e Hilaire Belloc, e dall'altro al rinnovamento poetico francese, con il desiderio espresso proprio da Claudel e Péguy di "unire fede e cuori semplici".

Čapek mostra pertanto un certo interesse nei confronti di svariate voci della rinata letteratura di sensibilità cristiana[92], per esempio quella di Charles Louis Philippe (1874-1909). Di

[90] "Cestou postupného vývoje konsolidují se nové elementy dramatické: moderní filozofické zaujetí světem a životem odhaluje nové poměry dramatogenní; diskutuje se o volném verši jako o nejdramatičtější výrazové formě; připravují se velká soustředění ducha, ať je to mysticismus u Claudela, nebo intelektualismus u Duhamela, aby se z nich zrodily základní poměry dramatické." K. Čapek, *Několik nových dramat francouzských*, ["Scéna" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 284.

[91] K. Čapek, *Pokus o křesťanskou filozofii*, ["Cesta"1920], in Id., *O umění a kultuře, Od člověka k člověku: dodatky*, cit., pp. 124-126.

[92] All'inizio del XX secolo si assiste a quello che la critica definirà il "rinnovamento cattolico", il quale non si esaurisce con la rinascita di una poesia di ispirazione cristiana ma che dal 1905 in poi si accende di una sorta di "querelle des convertis". Sulla scia di Huysmans e Verlaine, anche Jammes, Péguy, Ghéon, Retté, Claudel e più tardi Max Jacob sceglieranno il cattolicesimo. Tale tendenza ebbe ripercussioni anche sulla critica, come ebbe modo di sottolineare André Gide nelle sue accuse, rivolte proprio a Claudel, di "cristianizzare" forzatamente

questo autore che definisce "primitivista" Čapek recensisce con grande entusiasmo il romanzo *Le Père Perdrix* del 1902[93], mostrando di apprezzare lo sguardo sincero e caritatevole dell'autore nei confronti dei suoi miseri e sofferenti personaggi. Philippe non fa della povertà e del vizio qualcosa di pittoresco, ma si cala nelle profondità della natura umana con un amore lucido e compassionevole. Ciò che lo scrittore ceco maggiormente apprezza non è dunque la convinzione religiosa che anima Philippe, quanto la novità della sua autorevole opera letteraria, carica di empatia ma non di sentimentalismo.

Philippe è inoltre citato in un trafiletto del 1917 intitolato *Moderní francouzští autoři* (Autori moderni francesi)[94], in cui Čapek si sofferma brevemente sui grandi nomi della letteratura francese contemporanea. Il maestro della poesia cristiana è subito riconosciuto in Francis Jammes (1868-1936), un poeta che, per quanto naïf, incarna per lo scrittore ceco uno dei fenomeni letterari più toccanti della modernità. Anche questo autore delle *Géorgiques chrétiennes*, che non ha quasi mai lasciato la natia Orthez nella regione dei Pirenei, colpisce Čapek per la sua sincerità e imperturbabilità. Le dura ma cordiale vita rurale, la devozione nei confronti di ogni creatura vivente e la condivisione del loro dolore affascinano il giovane scrittore ceco che pure scorge nell'opera di Jammes una dolcezza quasi infantile. Questo è esplicitato in una breve nota che Čapek dedica al romanzo del 1904 *Pomme d'Anis ou l'histoire d'une jeune fille infirme*, un'opera a suo giudizio sovraccarica di tenerezza[95]. In *Francouzská poezie* Jammes è rappresentato inizialmente da tre componimenti tratti da *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* del 1898 e da *Pensée des Jardins* del 1906. Nella seconda edizione vengono aggiunti versi da *Clairières dans le ciel* (1906), forse ancora più espressivi dell'intimo rapporto del poeta con tutto ciò che è innocente, semplice, primigenio. Il creato guida poi il poeta nel suo avvicinamento a Dio, come emerge anche dal commovente *Mon humble ami, mon chien fidèle*:

Ah! faites, mon Dieu, si vous me donnez la [grâce	Ach bože, můžete-li mně tu milost přát,
de vous voir face à face aux jours d'éternité,	bych ve dnech Věčnosti Vás tváří ve Tvář [zřel,
faites qu'un pauvre chien contemple face à [face	dejte, by chudák pes se díval tváří v tvář
celui qui fut son dieu parmi l'humanité.	tomu, v kom mezi lidmi svého boha měl.

l'opera di Rimbaud. Cfr. il capitolo *Le renouveau catholique* in C. Le Goffic, *La littérature française aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Bibliothèque Larousse, Paris 1920.

[93] K. Čapek, *Z nových překladů*, ["Národní listy" 1919], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., pp. 88-89.

[94] K. Čapek, *Moderní francouzští autoři*, in "Literární příloha Národních listů" LVII, n. 310, 11.11.1917, p. 10.

[95] K. Čapek, *Z překladové literatury*, LX, n. 139, 21.5.1920, pp. 1-2.

Čapek contribuisce così a consolidare il successo di Jammes in Cecoslovacchia: la sua opera, che già prima della guerra aveva saputo conquistare il pubblico praghese[96], avrebbe in seguito ispirato anche altri traduttori e poeti cechi come Bohuslav Reynek (1892-1971). *Francouzská poezie* e le brevi note critiche di Čapek mostrano però come quella di Jammes non fosse una tendenza isolata. Una simile sensibilità si ritrova infatti in poeti come il simbolista Louis Le Cardonnel (1862 - 1936), divenuto sacerdote ad Assisi, e Charles Guérin (1873-1907). Se del primo troviamo traccia solo nell'elenco di volumi richiesti alla biblioteca viennese, del secondo abbiamo ben tre traduzioni čapkiane, di cui due inserite nell'antologia. Presentato in *Moderní francouzští autoři* come l'amico più tormentato e cupo di Francis Jammes, Guérin è un uomo che ha sostituito l'ispirazione poetica con la contemplazione. Čapek scarta tuttavia dalla sua selezione la più sconsolata *La douleur est un vin d'une âcreté sauvage...* e sembra concentrare la sua attenzione su un lungo componimento dedicato proprio a Jammes. Invece di illustrare l'arte poetica di Guérin, *À Francis Jammes* sembra avere la funzione di accompagnare e commentare i versi che lo precedono, indirizzando la lettura di questo "figlio di Virgilio".

Dopo i due componimenti di Guérin, nell'edizione del 1936 Čapek inserirà un altro testo dedicato a Jammes, ovvero *Outwards* di Henry Jean Marie Levet (1874-1906). Introdotto nell'antologia di Simon Kra come "*poète consulaire*", Levet fu a lungo impiegato in Indocina e nell'America centrale e caraibica in qualità di funzionario ministeriale e diplomatico. La poesia di questo ricco viaggiatore dallo spiccato gusto per l'esotico appare dunque molto distante dal canto umile di Jammes, così strettamente legato alla sua terra natia. Una leggera nota malinconica si coglie tuttavia anche nello scorcio che *Outwards* offre sulla vita condotta da Levet e in particolare sulla navigazione a bordo di lussuosi e modernissimi transatlantici. Lo spettro del naufragio che resta qui sullo sfondo richiama inoltre alla memoria la prosa giovanile *Zářivé hlubiny*, uno dei fondamentali punti di partenza, come si è visto, per la maturazione letteraria del traduttore tanto quanto del fratello.

Tra i poeti di ispirazione cristiana che non gravitano invece intorno a Jammes possiamo ricordare infine il già citato belga Max Elskamp, di cui abbiamo due traduzioni čapkiane da *La louange de la vie* (1898). Nella conclusione di *Six chansons de pauvre homme pour*

[96] Nella lettera del 21 aprile 1913 indirizzata a Mercereau, Čapek riferisce di una conferenza organizzata dalla Skupina výtvarných umělců: "Voi e il signor Apollinaire non avete fatto una bella figura, così come il verso libero e i pittori cubisti; i vincitori sono stati Picasso, Derain ecc, e Francis Jammes." ["Vy a pan Apollinaire jste dopadli špatně, volný verš a kubističtí malíři také; Picasso, Derain atd., Francis Jammes si odnesli palmy."] K. Čapek, *Korespondence II*, cit., p. 273.

célébrer la semaine de Flandre abbiamo il quadro più vivo di un misticismo quotidiano che si manifesta tra processioni popolari e apparizioni angeliche:

Or, c'est le jour de tous les anges; Michel avec ses hirondelles et Gabriel tout à ses ailes, or, c'est le jour de tous les anges ;	Tož mají svátek andělé, Michael s vlaštovkami svými, Gabriel s křídly perutnými, tož mají svátek andělé;
Puis, sur terre, les gens heureux, les gens de mon pays, tous ceux allés par un, allés par deux, rire à la vie aux lointains bleus.	pak lidé, co tu šťastni jsou, mí krajani, kdo všichni jdou smáti se dnes po jednom dvou vstříc životu v dál modravou.

Notiamo infine che il poeta più rappresentato in *Francouzská poezie nové doby* è proprio colui che riesce a farsi tramite tra la seconda generazione di simbolisti e i giovani delle nascenti avanguardie, ovvero il "principe dei poeti" Paul Fort. Quando, nel 1912, Fort riceve questo prestigioso titolo, egli non è tuttavia il più noto e apprezzato poeta francese, ma testimone degli sviluppi letterari più recenti[97]. Se era Verhaeren il poeta riverito per la sua statura morale e Jammes quello che godeva di maggiore popolarità, Fort si mostrava in grado di radunare attorno alla propria rivista "Vers et Prose" (1905-1914) collaboratori di estrazione molto diversa: da Moréas a Mercereau, da André Salmon a Louis Mandin[98]. Fine cantore della natura e in particolare dell'Île de France, Fort incontra da un lato il favore di estimatori della poesia immediata come gli unanimisti, dall'altro trova appoggio presso la cerchia di Apollinaire, che ne apprezzava la fantasia e l'originalità prosodica. Čapek non si limita dunque a esaltare nel trafiletto del 1917 *Moderní francouzští autoři* la luminosità dei versi elegiaci di Fort, ma seleziona per il suo volume ben sette liriche tratte da *Ballades françaises*. Si tratta in prevalenza di componimenti dai lunghi versi che bene illustrano la personale sperimentazione metrica di Paul Fort, per il quale la prosa, la prosa ritmata e il verso non erano altro che diverse gradazioni di un unico strumento[99].

[97] "Paul Fort n'est pas assurément en 1912 le plus grand poète français, ni le plus admiré; il est la commune mesure de la poésie contemporaine" M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914*, cit., p. 409.

[98] Nelle antologie in cui Čapek legge i versi di Mandin, la già citata *Le soir dans l'avenue* è inserita tra le poesie in uscita nella nuova raccolta *Le foudre et le silence*. Non ci risulta tuttavia alcuna pubblicazione così intitolata.
Louis Mandin e Paul Fort firmano inoltre una storia della poesia francese intitolata *Histoire de la poésie depuis 1850* (Flammarion-Privat, Paris-Toulouse 1926). Ai due autori, che non inseriscono la propria opera all'interno della panoramica letteraria, è dedicata in appendice la riflessione del docente e pedagogista Paul Crouzet.

[99] Fort esplicita questa sua convinzione nella prefazione a *Le Roman de Louis XI* del 1898: "Quant à la forme, j'ai tenté de marquer la supériorité du rythme sur l'artifice de la poésie. Exactement j'ai cherché un style pouvant passer, au gré de l'émotion, de la prose au vers et du vers à la prose: la prose rythmée fournit la

Per mettere in luce l'inesorabile ciclicità delle stagioni i versi tratti da *Coxcomb ou l'Homme tout nu tombé du Paradis* (1906) isolano diversi elementi della natura, dal grano (*Dans les blés*) al canneto (*La ronde des roseaux*), ma dell'ineluttabile alternanza di vita e morte erano già pervasi anche i precedenti testi di *L'Amour marin* (1900). Potrebbe infatti essere una vera canzone popolare il lamento di *La chanson du marin*, in cui il tempo della navigazione distorce quello della vita e dell'amore:

J'aimais la mère, j'aimais la fille. On est marin, on part longtemps. J'aimais la mère en partant; en revenant, j'aimais la fille.	Měl jsem rád matku, měl rád dceru. Námořník dlouho na cestě je. Měl jsem rád matku odjížděje; při návratu jsem měl rád dceru.
Et voilà-t-y bien des affaires! Qui donc me regarde en souriant? J'suis parti triste, je r'viens content. La mère est morte, la fille est mère.	Jaképak řeči? Věc to známá. Kdopak to na mne usmívá se? Smuten jsem plul, rád vracím se zase. Matka je mrtva, z dcery je máma.
On est marin, on part longtemps. Et, tenez, déjà, faut que j'file. —Hé, la fille! prépare-moi ta fille! Je r'viendrai la prendre dans quinze ans.	Námořník nevrací se hned. A vida, abych táh zas věru. "Hej dcero, připrav mi svou dceru! Přijdu si pro ni za patnáct let."

Fort costituisce dunque, al pari di Baudelaire e Apollinaire, uno dei punti focali dell'antologia čapkiana; è infatti questo il nome che mette in evidenza il passaggio ai nuovi orientamenti della poesia francese, consapevole dell'eredità del simbolismo ma da esso indipendente. Mentre gli autori finora proposti non erano del tutto sconosciuti al pubblico ceco, Čapek si avvia ora a una selezione più personale e in parte inedita, estranea non solo alle opere antologiche dei suoi predecessori, ma anche alle traduzioni uscite, per esempio, su riviste come "Moderní revue". Il periodico fondato nel 1894 da Jiří Karásek ze Lvovic e Arnošt Procházka aveva infatti contribuito sensibilmente alla diffusione dei versi di poeti maledetti, decadenti e simbolisti, suggerendo gran parte dei nomi che abbiamo finora ritrovato in *Francouzská poezie nové doby*[100]. Sulle pagine di "Moderní revue", che per Čapek aveva ormai ben poco di moderno[101], faticavano invece a trovare spazio gli autori

transition." Cit. in R. Sabatier, *Histoire de la poésie française. La Poésie du XXe siècle*, vol. 1. *Tradition et Évolution*, Alban Michel, Paris 1982, p. 204.

[100] *Moderní revue 1894-1925*, a cura di Otto M. Urban e Luboš Merhaut, Torst, Praha 1995.

[101] Sull'aperta polemica di Karel Čapek nei confronti di "Moderní revue" si veda per esempio il contrasto con Rudolf Medek: K. Čapek, *V 11. - 12. čísle Moderní revue píše Rudolf Medek…*, ["Přehled" 1913], in Id., *Dodatky*, cit., p. 18.

contemporanei su cui egli desiderava attirare l'attenzione dei lettori già a partire dal primo nucleo di traduzioni, apparse su "Lumír" nel 1913.

III.5. Nuove voci e tendenze in *Francouzská poezie nové doby*: dall'umanismo all'unanimismo

Dopo avere ripercorso lo sviluppo della poesia simbolista e delle reazioni che essa aveva suscitato, Čapek inserisce quindi nel volume i primi scrittori che lo hanno colpito e spronato alla traduzione; a questi si aggiungono poi molti altri autori contemporanei, scoperti nelle antologie e nelle riviste francesi che, soprattutto prima della guerra, il giovane intellettuale riesce ancora a procurarsi. Fondamentale in questo senso è il secondo soggiorno parigino del fratello nell'autunno del 1912. Nella capitale francese Josef Čapek acquista infatti numerose pubblicazioni che testimoniano la nascita di un vivo interesse per le nuove tendenze letterarie, dall'unanimismo al futurismo[102], un interesse che, come abbiamo notato, non si era manifestato nel corso del viaggio precedente. Avendo a disposizione questi materiali, Karel Čapek inizia dunque ad approfondire lo studio dell'evoluzione letteraria in ambito francese, cui dedica nel 1913 alcuni fondamentali interventi critici. Deciso a "scoprire" e presentare al pubblico ceco autori ancora sconosciuti, Čapek comincia inoltre a tradurre alcuni testi che illustrano lo sviluppo più recente di diversi indirizzi letterari. Il giovane scrittore seleziona in piena libertà questi esempi delle correnti francesi contemporanee ancora prima di essere coinvolto nel più ampio progetto dell'antologia poetica e di dedicarsi anche agli autori della generazione simbolista.

Le voci e gli orientamenti poetici che per primi avevano attirato l'attenzione di Čapek si trovano al centro di *Francouzská poezie nové doby*. Dopo Fort e i poeti jammisti osserviamo dunque Fernand Gregh (1873-1960) fondatore nel 1902 dell'"Humanisme", un tentativo di riscoprire l'arte come piena espressione dell'esperienza umana, così come la intendevano sia poeti della Pléiade, sia i grandi romantici. Gregh accusava infatti tanto i parnassiani quanto i simbolisti di avere promosso un'idea di bellezza fine a se stessa: "Ils n'ont pas songé que ce

[102] "Ho portato con me parecchie fotografie e poi soprattutto libri e riviste in quantità tale che forse non riuscirò mai a leggerli […] Conosco già Mercereau e penso che vi piacerà. Ho anche della letteratura futurista, romanzi di Marinetti, se avrete piacere di leggerli, e poi libri e articoli sull'arte moderna, prose e versi unanimisti, in breve quasi tutto ciò che c'è di nuovo e di cui finora sapevamo molto poco." ["Přivezl jsem si mnoho fotografií a pak hlavně knihy a časopisy v takovém množství, že to vše snad ani nikdy nepřečtu. [...] Mercereaua už znám a myslím, že se Vám bude zamlouvat. Mám i futuristickou literaturu, romány od Marinettiho, kdyby Vás to těšilo číst, dále knihy a články pojednávající o moderním umění, unanimistické verše a prózy, zkrátka skoro vše, co je nejnovější a o čem jsme doposud velice málo věděli."] J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 100.

qui nous intéressé dans l'artiste, c'est l'homme, car c'est l'humanité qui est la commune mesure entre lui et nous."[103] Questa dichiarazione di interdipendenza tra esperienza umana e missione dell'arte non può non ricordare una delle prime riflessioni letterarie del giovane Čapek, che all'inizio del 1912 aveva scelto a sua volta il concetto di *lidskost* come misura dell'opera artistica[104]. L'anima umana è dunque al centro della luminosa poesia di Gregh, il quale, mantenendo le distanze dalle moderne libertà prosodiche, lascia trasparire la sua celebrazione della vita nei due componimenti di *Les clartés humaines* (1904) tradotti da Čapek. Un'eloquente celebrazione della vita umana si legge per esempio nella conclusione di *Retour au soir tombant*, in cui il crepuscolo novembrino dischiude il mistero della continua e meravigliosa vibrazione che muove il cuore di ciascuno:

Tout cela, souvenirs, regrets, désirs, espoirs. Tout cela tourne en moi, dans le gris, dans le noir, Sous ce lent crépuscule un peu glacé d'automne; Et c'est, moment profond de l'éternel mystère, Par un soir de novembre, en un coin de la terre Cette chose infinie et belle: une âme d'homme	To vše se ve mně točí v temném zšeření v ten trochu mrazivý, krátký soumrak jesenní, co ve mně doufá, touží, vzpomíná i stýská; a to je, chvilka ztracená ve věčném taji u večer listopadu, v zapomněném kraji, ta nekonečná věc a krásná: duše lidská.

Così come Gregh, anche Maurice Magre (1877-1941) si attiene nella sua opere alle forme tradizionali, a partire dal verso alessandrino. Futuro autore di famosi romanzi storici, Magre era all'epoca uno dei giovani poeti di Tolosa che si riunivano attorno alla rivista da lui fondata nel 1896 "L'Effort". La sua *La chanson des hommes* (1895) è un'opera di poesia sociale introdotta da un'accorata prefazione- manifesto con cui l'autore si schiera a fianco dei lavoratori oppressi. Čapek sceglie però di concentrarsi su *Les lèvres et le secret* (1905-1906), una raccolta che tra esclamazioni ed esitazioni, tra tenerezza e rimorso, ripercorre l'intero arco della vita umana in una profonda analisi dell'io. La lunga confessione *Ma sincérité* appare quindi vicina alla sensibilità di Gregh e dell'umanismo, rintracciabile anche in *L'attente* di Léo Larguier (1878-1950). L'attesa qui tratteggiata è quella di un soldato e della sua esistenza "triste e nobile come un'elegia" che di certo rifletteva la tensione sperimentata anche dal traduttore negli anni della guerra.

[103] G. Walch, *Anthologie des poètes français contemporains III*, cit., p. 336. Čapek poteva quindi conoscere il manifesto di Gregh grazie alle note di presentazione dell'autore che Walch aveva inserito nella sua antologia. I testi di *Francouzská poezie nové doby* non provengono tuttavia dall'antologia di Walch, bensì da *Les Clartés humaines*, di cui è ancora oggi conservato nella biblioteca di Čapek il volume preso in prestito da Otakar Theer.
[104] K. Čapek, *Literární poznámky o lidskosti*, ["Umělecký měsíčník" 1912], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp.171-181.

Larguier, Gregh e Magre collaboravano inoltre alla redazione di "La Vie Française" (1911-1913), una delle tante riviste che rapidamente appaiono e scompaiono negli anni precedenti il conflitto[105]. Insieme a loro, un altro dei poeti che, pur restando fedeli alla tradizione, si accostano al tono familiare dell'opera di Jammes è Émile Despax (1881-1915). La sua raccolta del 1905 *La maison des glycines* era stata molto elogiata e in *Francouzská poezie* è rappresentata da *Ultima*, in cui Despax, caduto in combattimento dieci anni dopo, si abbandona a una premonizione di morte e prende congedo dal fratello. Pare di scorgere in questi versi nostalgici un riverbero del rapporto tra Karel e Josef Čapek che, al pari dell'io lirico di *Ultima* e il fratello a cui egli si rivolge, condividono non solo l'amore per la vita (per l'immensità del cielo e del mare l'uno, per versi e libri l'altro) ma anche tutto il dolore e l'amarezza del proprio tempo.

Sarebbe quindi meglio vivere senza porsi interrogativi sull'esistenza e sulla morte, capaci di accettare il proprio destino anziché ricercarne il senso. Questa è la prospettiva che l'agire semplice di un gatto suggerisce a Théo Varlet (1878-1938) in un componimento che porta il significativo titolo *Éthique* e che Čapek legge forse su "Les Bandeaux d'or"[106]. Immedesimandosi con l'animale l'autore assume un atteggiamento di indifferenza nei confronti del tempo che passa e che ineluttabilmente conduce gli esseri viventi al "buco nero" del nulla. Il poeta desidera allora vivere come il gatto, rinunciare alle proprie aspirazioni di eternità e vivere il presente in un mondo materiale, distante dalle elucubrazioni astratte caratteristiche dell'uomo.

L'incombere del fato e del pericolo ritorna anche in *Métaphore amoureuse* di Roger Allard (1885-1961), componimento del 1911 in cui l'immagine della navigazione e del naufragio, che abbiamo visto essere ricorrente anche nelle prose čapkiane, si sovrappone al rapporto d'amore, con l'uomo che si aggrappa al corpo oscillante dell'amata come a un relitto, cullato da quell'ultima speranza rappresentata dal desiderio.

Tra queste diverse voci che cercano di definire una propria poetica dopo il declino dell'era simbolista si possono ancora individuare casi isolati di "poeti maledetti". Nell'antologia

[105] Christophe Prochasson descrive nel dettaglio il funzionamento della rete di contatti, influssi e rapporti che sottostava al continuo avvicendarsi di queste nuove pubblicazioni. Esse coinvolgevano perlopiù gli stessi nomi, tra scrittori e critici, mostrando come non si fossero ancora assestati i circoli chiusi dei decenni successivi. All'inizio del secolo le riviste francesi erano infatti più simili a "famiglie", spesso raccolte attorno a figure paterne che disciplinavano collaboratori e lettori moderando le discussioni tra i litigiosi, ma mai del tutto estranei, "fratelli" . Cfr. *Le monde des revues* in C. Prochasson, *Les années électriques (1880-1910),* La Découverte, Paris 1991.

[106] Il testo, escluso dalle antologie che pure dedicano una sezione a Théo Varlet, era apparso nel numero XVII del marzo 1912 di questa piccola rivista diretta dallo stesso Varlet insieme a Paul Castiaux, Édouard Charpentier e Pierre Jean Jouve. "Les Bandeaux d'or" uscì dal 1906 al 1914 e accolse numerosi scritti e componimenti di autori come C. Vildrac, R. Arcos e J. Romains, diventando di fatto l'organo di stampa del circolo dell'Abbaye de Créteil.

čapkiana figura l'enigmatico Léon Deubel (1879-1913), che distruggendo i propri manoscritti prima di morire suicida suggellò l'esaltazione romantica della propria personalità tormentata. *Cherchons Dieu* illustra perfettamente lo slancio mistico che animava il poeta, "nano che sbatte la fronte contro l'azzurro" per gustare nella luce e nel vento l'immensità del divino.

Čapek passa poi a presentare gli autori che meglio illustrano la nascita di quelle tendenze poetiche che rivelano l'influsso della pittura e della filosofia contemporanea. Qui inserisce dunque gli scrittori dell'Abbaye de Créteil, il cenacolo di scrittori fondato da Charles Vildrac e Georges Duhamel che dal 1906 al 1908 si riunì in una casa della periferia meridionale di Parigi. Dell'amico Alexandre Mercereau propone *Vivre*, un inno alla vita tratto dalla raccolta del 1904 *Les Thuribulums affaissés*, che l'autore aveva pubblicato con lo pseudonimo decadente di Eshmer Valdor. Come emerge dall'articolo che Čapek dedica a Mercereau nel 1913[107], questo francese appassionato di cultura slava era più noto e apprezzato come critico e prosatore. L'intervento pubblicato su "Přehled" era infatti accompagnato da due estratti da *Paroles devant la vie* (1913)[108], il volume di saggi lirici che aveva maggiormente destato l'interesse di Čapek. Meno attratto dai primi versi e dai racconti psicologici e dell'occulto di Mercereau (*Gens de la et d'ailleurs*, 1907; *Contes des ténèbres*, 1911), il giovane scrittore ceco vede in *Paroles devant la vie* un "libro di risposte", una presa di posizione davanti ai quesiti della vita che si appoggia senza reticenze alla filosofia vitalista contemporanea. Mercereau abbandona qui il tentativo angosciante di dare una spiegazione all'esistenza e accetta che sia proprio il suo insondabile mistero la chiave per comprendere e spiegare tutto il resto. Il lirico-filosofo si rivolge allora al poeta, alla madre, alla donna incinta, a tutti coloro che abbracciano e portano a compimento l'unità assoluta della vita, lasciando scorrere liberamente il suo flusso di continui eventi, drammi e peripezie.

I toni armonici di quello che Čapek definisce "il quietismo vitalista" di Mercereau sono molto distanti dalla poesia di Nicolas Beauduin (1881-1960), rappresentato in *Francouzská poezie nové doby* da pochi versi tratti da *Les sœurs du silence* (1912), in cui il poeta esprime la propria disperazione di fronte al ricordo di un amore passato. Il breve testo, di per sé poco significativo, è probabilmente uno dei casi in cui il traduttore ha scelto per completezza[109] di

[107] K. Čapek, *Alexandre Mercereau*, ["Přehled" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 249-253.

[108] Il traduttore dei testi *Slova před těhotnou ženou* (Parole davanti alla donna incinta) e *Slova před smrtí* (Parole davanti alla morte) è presumibilmente l'autore dell'articolo che li accompagna, ovvero Karel Čapek. L'opera fu poi resa integralmente in ceco da Josef Marek e uscì nel 1916 con il titolo *Slova k životu* (Parole alla vita) per le edizioni di Kamila Neumannová.

[109] Beauduin non era un nome sconosciuto al pubblico ceco, che aveva per esempio potuto leggere le sue considerazioni sulla poesia contemporanea in *Moderní život a psychologie nových básníků* (in "Lumír", XLII n. 8, 1913-1914).

presentare un autore assai lontano dal proprio gusto. Čapek non aveva infatti particolare stima del fondatore di "La Vie des Lettres", un "sempliciotto fastidioso", "arrivista"[110] e presuntuoso, né della sua sperimentazione poetica, espressa nel 1911 nel manifesto *La poésie paroxyste*. Beauduin, combattuto tra un incrollabile attaccamento alla materia e una tensione idealista verso l'assoluto, poneva al centro della propria poetica un rifiuto netto del neoclassicismo e di ogni intellettualismo astratto (su tutti quello unanimista) e l'esaltazione della modernità.

Il rapporto, sempre più immediato e veloce, tra mondo fisico e coscienza interiore ispirava non solo il parossismo di Beauduin, ma anche il dramatismo/simultaneismo di Henri-Martin Barzun (1881-1973), membro dell'Abbaye e fondatore della rivista "Poème et Drame". La poesia simultanea, ripresa poi da Apollinaire e Cendrars, doveva parlare il linguaggio non più lineare e conseguente di tutte le dimensioni della vita moderna, partecipando secondo Adolphe Lacuzon (1869-1935) [111] al ritmo vibrante dell'intero universo. Čapek non si sofferma tuttavia su queste formulazioni filosofiche, limitandosi a etichettare il parossismo di Beauduin come un'"estetica imperialista" di ascendenza nietzschiana in cui l'energica esaltazione dell'individualismo si traduce in altisonanti slogan demagogici assimilabili a quelli del futurismo italiano[112].

Alle sperimentazioni futuriste Čapek si interessa maggiormente, tanto che il frammento di *En volant sur le cœur de l'Italie*, tratto da *Le monoplan du pape* (1912) di Filippo Tommaso Marinetti, fa già parte del primo nucleo di poesie tradotte nel 1913 per "Lumír". Come dichiara Čapek allo stesso Marinetti [113], il merito di questa particolare manifestazione artistica consisteva a suo avviso nell'energica opposizione all'eclettismo imperante e nella sua coraggiosa originalità. Nel recensire la mostra di pittura futurista tenutasi a Praga

[110] Così lo aveva descritto a Neumann. Cfr. *supra*, p. 105, n. 45.

[111] Lacuzon si spinse ad elaborare una teoria gnoseologica prima ancora che poetica che definì "Integralismo". Alcuni critici dell'epoca videro in questo poeta della Francia settentrionale un maestro della loro generazione. A Lacuzon e all'Integralismo, il cui manifesto apparve nel 1904 su "La Revue Bleue", dedica ampio spazio Frédéric Lefèvre nella sua prima opera di critica letteraria *La jeune poésie française. Hommes et tendances* (Rouart, Paris 1917).

[112] K. Čapek, *V nové francouzské revui...*, ["Přehled" 1913], in Id., *O umění a kultuře, Od člověka k člověku: dodatky*, cit., pp. 17-18.

[113] Si vedano la lettera risalente all'estate del 1913, in cui Čapek riferisce a Hofman del suo primo contatto con Marinetti (K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p.115), e il successivo scambio epistolare tra i due scrittori pubblicato più recentemente in A. Catalano, *Neznámý Čapek*, cit., pp. 146-147. Čapek riceve da Marinetti pubblicazioni e manifesti del futurismo, nonché alcuni volumi che lo scrittore italiano gli invia e dedica: *Le Futurisme* (1911), *Le monoplan du pape* (1912) e *La Bataille de Tripoli* (1912). Nella biblioteca čapkiana si trovano inoltre i libri di cui lo scrittore era già in possesso, probabilmente in seguito al secondo viaggio del fratello a Parigi: *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste* (1908), *Ville Charnelle* (1908), *Les Poupées électriques* (1909), *Mafarka* (1910) e *L'Anthologie des Poètes futuristes* (1912).

nell'inverno del 1913[114], Karel Čapek non manca tuttavia di sottolineare come il futurismo sia una realtà prettamente italiana, un fenomeno "artisticamente e moralmente" distante dalla sensibilità ceca che reagiva con violenza e fracasso alla diffusione di un'arte ormai deteriorata.

Il futurismo, così come tutte le tendenze francesi, non deve quindi essere proposto come un modello per gli artisti cechi, che pure devono sforzarsi di comprenderne le ragioni e le specificità. In *Moderní lyrika francouzská,* il saggio che accompagna le sue prime traduzioni di Marinetti, Mandin, Franck, Arcos e Romains, Čapek insiste a più riprese su tale convinzione, indicando i poeti contemporanei come semplici esempi della nuova direzione assunta dalla lirica moderna. Volgersi nella medesima direzione non esclude infatti la possibilità di inventare e percorrere traiettorie individuali autonome e originali, esattamente come avviene nell'ambito delle arti figurative. È infatti in termini plastici che lo scrittore si riferisce alla lirica qui presentata, la cui fondamentale caratteristica è a suo avviso l'"intensità":

"La sua espressione è diritta, forte ed energica; è levigata e tagliente come gli spigoli scoperti, ha la superficie ruvida della massa. Qui si prepara una poesia di carattere del tutto non verbale, poco decorativa, libera dal lusso lessicale e dalla falsa preziosità di uno stile pomposo."[115]

Ciò che accomuna i poeti moderni è dunque quello slancio verso una realtà che è sempre in divenire, sia essa la realtà "brutale e veloce" dei futuristi, quella "divina" dell'opera di Arcos o la nascita dell'"Unanime" per Romains. Una simile riflessione emerge anche dall'articolo che poco tempo prima Čapek aveva dedicato alla pubblicazione dell'*Anthologie de l'Effort* che raccoglieva versi inediti di poeti riuniti attorno a "L'Effort" [116], "Vers et Prose" e "Mercure de France". Anche qui vengono evidenziate alcune tendenze comuni tra le diverse voci: il legame e al tempo stesso la reazione al simbolismo, l'influsso di Verhaeren e Whitman sulla poetica e sulle soluzioni prosodiche, un'intensità espressiva che richiama alla

[114] K. Čapek, *Výstava maleb italských futuristů*, [Česká revue dicembre 1913] , in Id., *O umění a kultuře I,* cit., pp. 348-349.

[115] "Výraz její je rovný, silný a energický; má hladkost a ostří holých hran nebo hrubý povrch masívnosti. Zde připravuje se poezie rázu zcela neverbálního, málo zdobná, vyproštěná ze slovního luxu a falešné šperkoviny parádního slohu." K. Čapek, *Moderní lyrika francouzská*, ["Lumír" 1913], in Id., *O umění a kultuře I,* cit., p. 304.

[116]Non si tratta dello stesso periodico ideato da Maurice Magre, bensì di una rivista creata da Jean-Richard Bloch (1884-1947), scrittore e giornalista di orientamento socialista. Edita a Poitiers dal 1910 al 1914, dal 1912 prende il titolo di "L'Effort libre". Cfr. C. Prochassons, *L'Effort libre de Jean-Richard Bloch (1910-1914),* in "Cahiers de Georges Sorel" n. 5, 1987.

mente la rivoluzione lirica attuata in *Leaves of Grass*[117]. Nonostante i verseggiatori francesi si rivelino piuttosto inclini all'elucubrazione razionale rispetto al maestro americano, la loro opera risplende di un'analoga finezza arcadica, di un'armonia fragile che contrasta il tumulto della realtà contemporanea. È così superata secondo Čapek la debolezza degli umori tipica del simbolismo, il cui principale apporto alla poesia moderna va ricercato nella libertà e nella musicalità del verso, svincolato ormai dalla concezione meccanica della tradizione:

"Dai versi di Whitman, che sono semplicemente una prosa divisa in frammenti o raggruppamenti di immagini, fino al verso regolare; fra questi estremi abbiamo la prosa che Paul Fort mette in rima, così da farla dolcemente risuonare; Duhamel, teorico del verso libero, compone ritmi sonori e organizza il verso libero in strofe; Henri Franck inizia a rimare il verso libero a partire dall'assonanza e Henri Ghéon fa persino un uso audace dei motivi prosodici. Nella maggior parte il verso libero è qui scorrevole, morbido e sonante. Ma la sua musica è neutrale, è come una vibrazione in un unico punto; nulla si solleva né emerge dalla neutralità di questo ritmo o dal suo appianamento sentimentale."[118]

Molti dei nomi dell'*Anthologie de l'Effort* ritornano quindi non solo nelle traduzioni, ma anche negli interventi critici čapkiani degli anni Dieci. Sul critico di "La Nouvelle revue française" Henri Vangeon, in arte Henri Ghéon **(**1875-1944**)**, lo scrittore ceco si sofferma per esempio nell'ambito delle sue recensioni teatrali. In una delle puntate di *Několik nových dramat francouzských* Čapek riflette infatti sul dramma poetico *Le Pain* (1912), di cui l'*Anthologie de l'Effort* aveva riportato un estratto dal terzo atto. Il giovane scrittore ceco mostra di apprezzare la versificazione di Ghéon, vicina dal punto di vista ritmico alla lezione di Vielé-Griffin, ma più di tutto ne elogia la semplicità, frutto non tanto di una spontanea immediatezza, quanto di un attento e consapevole sforzo di concentrazione. Čapek condivide inoltre con Ghéon lo scetticismo nei confronti del socialismo incarnato dal panettiere protagonista di *Le Pain*, una "personalità lirica" che sfugge ai dettami ideologici e non rifiuta

[117] L'unico intervento critico inserito nell'*Anthologie de l'Effort* è il saggio su Whitman firmato da Léon Bazalgette, autore nel 1908 di una biografia del poeta americano (*Whitman, l'homme et l'œuvre*) e traduttore della sua opera, di cui qui presenta alcuni versi. La pubblicazione non presenta alcun tipo di introduzione o ritratto degli altri poeti.

[118] "Od veršů Whitmanových, jež jsou prózou dělenou prostě v kusy nebo ve shluky představ, až po pravidelný verš; mezi těmito krajnostmi rýmuje Paul Fort prózu, aby ji sladce prozvučel; Duhamel, teoretik volného verše, komponuje zvukové rytmy a organizuje volný verš stroficky; Henri Franck počíná od asonance volný verš rýmovati a Henri Ghéon používá směle i časoměrných motivů. Většinou je tu plynulý volný verš, měkký a zvučivý. Ale jeho hudba je neutrální, je to jakoby vlnění na jednom místě; nic nevystupuje ani nevyráží ven z neutrality tohoto rytmu či z jeho sentimentální nivelizace." K. Čapek, *Anthologie de l' Effort*, ["Umělecký měsíčník" 1912] in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p.197.

di distribuire il proprio pane ai bisognosi. Čapek tornerà a parlare di questo testo presentandone un nuovo allestimento praghese nel 1922. Il tema della *pièce* si rivela molto attuale durante la crisi postbellica, ma Čapek intende soprattutto sottolineare come il testo si sia mantenuto efficace nella forma, ovvero nella freschezza del verso libero scenico, e nella sua pregnanza etica basata su "quella sua consacrazione lirica del lavoro quotidiano, quella 'esaltazione del reale' che mira a illuminare il senso sacro dei gesti umani semplici e utili."[119]

L'attenzione al quotidiano, al linguaggio comune e a tutto ciò che avvicina gli uomini sono altri elementi della poesia francese contemporanea che Čapek mette in evidenza. L'esperienza di vita prende il sopravvento sulla ricercatezza della lingua e la scelta delle parole si piega al flusso libero degli eventi e delle immagini. Ne è un chiaro esempio il rustico ritratto di un amico artista che Henri Aliès, poeta oggi sconosciuto[120], propone in *Un homme* concludendo: "Et préférez vivre, sans bruit, votre poème que le dire" ("A žijete raději svou báseň, bez hluku, než byste mluvil o ní").

Dei poeti dell'*Anthologie de l'Effort* Henri Aliès, Georges Périn **(**1873-1922) e Georges Chennevière (1884-1927) compaiono anche nella raccolta čapkiana, seppure con testi diversi. Di Périn, noto in primo luogo per la sua attività politica, leggiamo infatti la tenera ode dedicata a una bambina, *Petite enfant…*, mentre di Chennevière abbiamo il suggestivo quadro di *L'auberge*. I versi asciutti del poeta afferrano le immagini concrete di una sosta ristoratrice dopo un viaggio e accompagnano il monologo che il poeta rivolge all'oste. La stessa essenzialità nell'espressione è reperibile secondo Čapek nel poema drammatico del 1910 *Le Printemps,* forse l'opera più celebre di Chennevière, membro del gruppo dell'Abbaye e autore insieme a Jules Romains di un *Petit traité de versification* (1923). In *Několik nových dramat francouzských* lo scrittore ceco include alcuni versi di *Le Printemps* ; si tratta in questo caso di una traduzione molto libera o, come Čapek stesso specifica, di una resa "non ritmica" dell'originale francese, che serve puramente allo scopo di illustrare ai lettori la natura dinamica di questo "poema danzante". Alla base della lirica di Chennevière egli individua infatti una concretezza da cui sgorga un irrefrenabile fremito interiore, un reciproco "toccare ed essere toccato dalle cose" che è la fonte stessa della poesia moderna. Dall'*Anthologie de l'Effort* Čapek trae poi alcuni testi, come quelli dei due

[119] "Tou jest u Ghéonova Chleba jeho lyrické posvěcení všední práce, ona 'exaltace skutečna', jež hledí ozářiti posvátný smysl prostých a užitečných lidských činů." K. Čapek, *Ghéonův Chléb*, [Program představení 6.5.1922], in Id., *O umění a kultuře II*, p. 405.

[120] L'autore figura tra i poeti dell'*Anthologie de l'Effort* con un solo testo (*Partir*) e non compare nelle principali antologie e opere critiche dell'epoca. Non risulta inoltre che abbia pubblicato alcun volume né di poesia né di prosa. Il testo tradotto da Čapek appare nel novembre 1911 su "La Nouvelle revue française" n. 35.

poeti ebrei e fondatori della "Ligue des amis français du sionisme": André Spire (1868-1966), rappresentato dalla breve e ritmata passeggiata a cavallo di *Au bois*, e Henri Franck (1888-1912), all'epoca uno dei favoriti dello scrittore ceco[121]. Il giovane Franck, patriota irrequieto, fu sempre consapevole dell'impossibilità di trovare pace per l'anima, alla continua ricerca di un dio sfuggente, come per il corpo, messo alla prova dalla tubercolosi. *Feu de joie dans la solitude* e *Éloge de la France* fanno parte del lungo poema epico in versi liberi *La Danse devant l'Arche*, pubblicato tra il 1911 e il 1912. Della sezione *Éloge de la France* Čapek non sceglie per la propria antologia i versi dedicati alla gloriosa repubblica del popolo francese e al suo ruolo nella storia dell'umanità, bensì quelli che cantano la lode della sua "angelica" lingua, nutrita e rafforzata dalla bellezza lucente dei paesaggi francesi.

Un altro dei poeti preferiti di Čapek era, come si è visto dai progetti avanzati per le nuova rivista di Neumann, René Arcos (1880-1959). Dopo che il gruppo dell'Abbaye de Créteil si era sciolto, nel 1908 Arcos aveva affittato un appartamento a Parigi insieme a Mercereau, ed è forse grazie a lui che i fratelli Čapek entrano in contatto anche con questo autore[122]. Dopo l'esordio poetico nel 1903 (*L'Âme essentielle*), Arcos aveva pubblicato la raccolta *Ce qui naît* (1910), caratterizzata da un anelito panteista e umanitario che traspare nei componimenti scelti da Čapek. Dei primi due testi usciti su "Lumír", solo uno, tratto dalla sezione *Le poème*, rientra poi in *Francouzská poezie*. Viene quindi eliminato un componimento che, descrivendo la genesi di un'anima comune e il fondersi delle volontà individuali in un'entità simile ai "vogatori in una canoa", sembra incarnare perfettamente la teoria unanimista di Romains. Čapek sceglie quindi per il suo volume di sostituire questo testo con un altro, sempre tratto dalla sezione *Naissances*, che meglio illustri il misticismo di Arcos e si accompagni all'invito a "essere là dove nasce dio" già presente nella prima lirica:

Il est dans l'espace un goût de conquête,	Zde v prostoru je výboje silná chuť,
et l'air que je respire en est chargé.	a vzduch, jejž vdechuji, je nabit jí.
La terre se dilate, à travers l'homme, dans [l'espace.	Zem šíří se přes člověka do prostoru

[121] Dalla lettera indirizzata a Neumann nel febbraio-marzo 1914: "A me personalmente piacciono più di tutti Arcos e Apollinaire e † Henri Franck." ["Mně se osobně nejvíc líbí Arcos a Apollinaire a † Henri Franck."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 322.

[122] Nella biblioteca personale di Čapek troviamo alcuni volumi con dedica dell'autore (*L'Île perdue*, 1913; *Pays du soir*, 1920). Della corrispondenza tra i due scrittori si è inoltre conservato un biglietto del febbraio 1919 in cui il poeta francese, ritiratosi a Ginevra, esprime tutta la propria incredulità e amarezza davanti alla tragedia della guerra. Arcos aggiorna inoltre il collega riguardo ai suoi progetti letterari e gli invia il suo libro di prose *Le Mal 1914-1917*, da cui Čapek trae *Únava* (La stanchezza), breve testo pubblicato sul supplemento letterario di "Národní listy" il 31.10.1920. Cfr. K. Čapek, *Přijatá korespondence*, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 2000, p. 14.

Des hommes ont souffert d'une tension [divine.	a lidé trýzeň poznali božského napětí.
[...]	[...]
Chaque homme fait dieu, un peu, avec sa [vie.	Neb každý člověk poněkud skládá svým [životem boha.

La poesia di Arcos rappresenta una delle risorse più ricche della letteratura francese contemporanea anche agli occhi di Pierre Jean Jouve, altro membro dell'Abbaye[123] che recensisce *l'Anthologie de l'Effort* sulle pagine della rivista da lui fondata, "Les Bandeaux d'or". Jouve rimarca inoltre la tendenza all'economia espressiva che accomuna i poeti dell'antologia, osservando: "Una certa preoccupazione di condensazione avvicina Romains e Arcos; ma c'è tra loro una differenza di spirito che li porta a cercare il loro bene a due altezze diverse; Arcos fa in tutto appello a un'elaborazione generale, Romains alla percezione concreta." [124]

Jules Romains (pseudonimo di Louis Farigoule,1885-1972) è infatti l'autore con il quale tutti i poeti dell'Abbaye de Créteil dovranno confrontarsi. Professore di filosofia, verseggiatore, commediografo di successo e futuro autore del ciclo *Les Hommes de bonne volonté* (27 romanzi, 1932-1946), sarà uno dei più noti intellettuali di fede socialista ed europeista dell'epoca. Romains elabora inoltre la teoria dell'unanimismo, basata sul concetto di "Unanime", un'entità di coscienza collettiva che viene a formarsi ogni volta che si ha un aggregato umano. Per le strade, nei teatri, nei tram, nei cortei funebri si crea secondo Romains un'anima condivisa che trascende gli individui e li lega in uno stretto vincolo di solidarietà. Nella poesia tradotta da Čapek, *Un jour*, tratta da *La vie unanime* del 1908, gli uomini sono identificati con le rotelle di un ingranaggio mosso da una volontà comune e da una fusione dei corpi nella potenza di un'unica macchina ("Nous serons en acte et en fer" / "Budeme z činu a železa").

Nel 1913 Čapek intrattiene già uno scambio epistolare con Romains[125], al quale invia la traduzione di *Un jour* pubblicata su "Lumír" il 18 maggio e si scusa per la scelta eccessivamente frammentaria con cui l'opera era stata presentata[126].

[123] Čapek si limita a registrare il nome di Pierre Jean Jouve (1887-1976) e il suo "presenzismo" nel suo elenco degli "ismi" contemporanei all'interno del suo studio dedicato a Jules Romains.

[124] "Un certain souci de condensation rapproche Romains et Arcos; mais il y a entre eux une différence d'esprit, qui les porte à chercher leur bien à des hauteurs différentes; Arcos demande tout à une élaboration générale, Romains à la perception concrète." P. J. Jouve, *Anthologie de l'Effort*, in "Les Bandeaux d'or" V, n. 17, marzo 1912, p. 271.

[125] Anche in questo caso non sappiamo con precisione come e quando si siano conosciuti i due scrittori, lo stesso Romains nelle sue memorie si dichiara incapace di ricostruire le circostanze dell'incontro con il suo "primo traduttore in Europa", che situa genericamente "verso l'anno 1910". Cfr. J. Romains, *Amitiés et*

Romains riceve in seguito anche il saggio che Čapek gli aveva dedicato quello stesso anno sulle pagine di "Přehled"[127]. Si tratta di un contributo fondamentale per la carriera di critico del giovane scrittore ceco, che dovrà difendere e giustificare il proprio punto di vista non solo in patria, nel dibattito pubblico con Šalda, ma anche nello scambio epistolare con un interlocutore straniero, Mercereau. Nel suo articolo Čapek inserisce Romains all'interno del più ampio panorama della letteratura francese contemporanea e di tutti i suoi "ismi". Insiste dunque sull'originalità dell'opera unanimista, in cui gli pare di scorgere in atto la materializzazione di un'idea inedita, di una concezione del mondo, prima ancora che dell'arte. Romains è qui descritto come un poeta realista, che dipinge nel dettaglio la nascita dell'"Unanime" come qualcosa di tangibile, distante dalle rappresentazioni astratte della filosofia di Durkheim e Le Bon così come dalla pura intuizione della coscienza collettiva rintracciabile nei versi di Verhaeren e Whitman. Secondo Čapek l'unanimismo letterario condivide poi con il futurismo figurativo la tendenza a colmare le distanze dello spazio e del tempo per mostrare l'unione tra entità solo apparentemente separate, che nella teoria di Romains corrispondono ai singoli individui. Romains si mostra infatti capace di sintetizzare la molteplicità di quegli "stati psichici che intersecano lo spazio e il tempo tra le persone" anche nella sua opera in prosa, a cominciare da *Mort de quelqu'un* (1911). Nel 1921 Čapek scriverà la postfazione per l'edizione ceca di questo romanzo che rappresenta a suo avviso una delle maggiori opere della letteratura francese moderna, un romanzo "profondamente sociale" che metteva in luce "la moralità e nobiltà d'animo del quotidiano"[128].

---

rencontres, Flammarion, Paris 1970, pp. 215-217. Tre lettere di Čapek indirizzate a Romains e risalenti al 1913-1914 sono apparse per la prima volta in: T. Cohen, H. Voisine- Jechová, *Trois lettres inédites de Karel Čapek à Jules Romains*, in "Revue de littérature comparée" 54, 1980 n. 1. La traduzione ceca e il relativo commento si trovano invece in: K. Čapek, *Vám oddaný: dosud nepublikovaná korespondence*, ed. M. Dandová; J. Opelík, Arsci, Praha 2007, pp. 127-131.

[126] Dalla corrispondenza tra Čapek, Hanuš, Jelínek e Dyk si evince in effetti che questo nucleo di traduzioni pubblicate su "Lumír" doveva comprendere in origine altri due testi di Romains e Duhamel proposti da Hanuš e una traduzione di Vildrac firmata da Kodíček. Alle poesie proposte da Čapek viene infine affiancata soltanto una traduzione di Whitman realizzata da Jiří Foustka, e solo nel numero successivo figurerà la resa di Stanislav Diviš di *Ode à la foule qui est ici* di Romains.

[127] K. Čapek, *Jules Romains*, ["Přehled" 1913,] in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 240-244. L'articolo è accompagnato dalla traduzione di *Tanec o slavnosti čtrnáctého července* (Danza per le celebrazioni del 14 luglio), testo tratto dal racconto del 1911 *Puissances de Paris*. Sempre nel 1913 anche Josef Čapek traduce per "Večery" un brano di questo stesso libro, che intitola *Shromáždění před jarmareční boudou* (Assembramento davanti alla bancarella della fiera). Un'ulteriore traduzione di Romains proposta da Josef Čapek uscirà invece nel novembre 1917 sul supplemento letterario di "Národní listy". Tratto dal romanzo del 1914 *Sur les Quais de la Villette*, il brano *Dvaadvacátý leden* (22 gennaio) era inserito tra le diverse riflessioni e traduzioni riunite con il titolo *Mladá Francie* (Giovane Francia).

[128] K. Čapek, *Doslov ke knize J. Romainse: Kdosi umřel*, [1921], in Id., *O umění a kultuře, Od člověka k člověku: dodatky,* cit., pp. 129-130. Il romanzo fu tradotto dalla moglie di Josef Čapek, Jarmila Pospíšilová, per la collana "Knihy dnešku" di "Aventinum". Per la stessa casa editrice Richard Weiner traduce nel 1929 *Kumpáni* (*Les copains*, 1913), mentre nel 1920 Alois Srdce aveva già pubblicato nella traduzione di L. Rašín *Na nábřežích Villette* (*Sur les quais de la Villette*, 1914).

L'entusiasmo di Čapek per l'opera di Romains si scontra presto con l'aspra critica di F. X. Šalda. Vladimír Forst ha indagato le dinamiche del dibattito polemico apparso nel 1913 sulle pagine di "Přehled" e "Česká kultura", soffermandosi principalmente sulle diverse concezioni dell'arte moderna[129]. In *O dnešní tvorbě románové* Šalda aveva infatti attaccato la riflessione sullo sviluppo delle forme nella letteratura contemporanea espressa da Čapek nella sua recensione di *Červenec* (Luglio), romanzo di František Václav Krejčí; il dibattito si era poi concentrato sul ruolo dell'artista e sulla figura di Flaubert, a cui entrambi i critici avevano di recente dedicato alcuni interventi[130]. Di fronte all'insistenza del giovane scrittore sulla necessità di contribuire allo sviluppo dell'arte con la ricerca di nuove forme espressive, Šalda difendeva la superiorità dell'atto creativo individuale che dà vita a opere di valore sovratemporale. Ma, come osserva Opelík, "mentre per Šalda Flaubert era il vero e proprio oggetto del dibattito, per Čapek era solo un esempio: un esempio dell'arte passata, che è certamente splendida, ma deve tuttavia essere superata dai nuovi, per quanto passeggeri, indirizzi artistici (per esempio il cubismo o l'unanimismo), di cui Čapek nella sua polemica ha preso le parti."[131]

A Čapek interessa dunque presentare la varietà delle tendenze contemporanee non tanto per il loro valore intrinseco, quanto per il ruolo che ricoprono nell'evoluzione della letteratura moderna. Su questo punto ritorna quindi a più riprese nei suoi scritti del 1913, che presto abbracciano temi diversi da quelli su cui si è concentrata l'attenzione di critici come Forst. La polemica con Šalda prosegue infatti coinvolgendo l'interpretazione dei nuovi orientamenti francesi e il loro rapporto con la letteratura e la critica ceca[132]. Čapek viene accusato di non sapere esercitare il proprio spirito critico e di accogliere senza distinzioni e

[129] V. Forst, *Spor F. X. Šaldy a K. Čapka*, AUC Philologica Slavica Pragensia IX, Praha 1967. Nella sua riflessione su questo stesso tema Václav Černý non si era invece soffermato sugli interventi polemici del 1913. Cfr. V. Černý, *Dialog F. X. Šalda- Karel Čapek* [1957], in Id., *Tvorba a osobnost I*, Odeon, Praha 1992, pp. 177-188.

[130] K. Čapek, *Gustave Flaubert: Paní Bovaryová*, ["Přehled"1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 307–310; F. X. Šalda, *Básnický typ Gustava Flauberta*, ["Česká kultura"1913], in Id., *Kritické projevy* IX, cit., pp. 153-163.

[131] "Pro Šaldu byl Flaubert vlastním objektem sporu, zatímco pro Čapka jen příkladem – příkladem minulostního umění, které je sice skvělé, musí však být překonáno novými, jakkoliv dočasnými uměleckými směry (např. kubismem nebo unanimismem), za něž se Čapek v polemice bral." J. Opelík, *Čapkovské drobinky 1* ["Zpravodaj Společnosti bratří Čapků" 2005], in Id., *Čtrnáctero prací...*, cit., p. 76. All'origine di questo studio di Opelík si trova il rinvenimento di alcune citazioni dalla corrispondenza di Flaubert che Karel Čapek trascrisse in un quaderno durante gli studi universitari.

[132] Il dibattito è costituito principalmente dai seguenti interventi polemici: K. Čapek, *V poslední čísle České kultury...*, ["Přehled" 1913], in Id., *O umění a kultuře, Od člověka k člověku: dodatky,* cit., p. 20; F. X. Šalda, *Pan Karel Čapek*, ["Česká kultura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX, cit., p. 221; K. Čapek, *Na poznámku...* ["Přehled" 1913], in Id., *O umění a kultuře, Od člověka k člověku: dodatky,* cit., p. 21; F. X. Šalda, *K osobní stránce mého sporu s p. Karlem Čapkem*, ["Česká kultura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX, cit., pp. 230-232; K. Čapek, *V posledním čísle svého časopisu...*, ["Přehled" 1913], in Id., *O umění a kultuře, Od člověka k člověku: dodatky,* cit., p. 22; F. X. Šalda, *Karel Čapek odpověděl…*, ["Česká kultura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX, cit., pp. 234-235.

con pari entusiasmo ogni tipo di "ismo". Agli occhi di Šalda il giovane non soltanto si limita a riferire dell'andamento della letteratura francese senza proporre una sua lettura originale, distaccata, "ceca", ma è persino colpevole di avere semplicemente parafrasato articoli letti su riviste straniere[133]. Un esempio concreto dell'eccessiva attenzione dedicata da Čapek a un "metodo" o "indirizzo" anziché a una "personalità poetica" è evidente secondo Šalda nell'articolo su Jules Romains. A questo scrittore Šalda dedica a sua volta due interventi in cui, rifacendosi all'opinione critica di Florian-Parmentier[134], definisce l'unanimismo una mera "trasposizione letteraria" del pensiero di Durkheim e Le Bon, messa in atto da un aspirante docente di filosofia, non certo da un poeta. Da parte di Romains, intellettuale ambizioso, mancherebbe dunque l'invenzione ispirata da una profonda e sincera esperienza del reale:

"Uno scrittore che commuove deve essere per primo commosso egli stesso; deve vivere i sentimenti, le illusioni, essere vittima di una qualche suggestione, avere fede, essere ossessionato, illuminato da un'idea. Nulla di tutto ciò è avvenuto in Romains. Il suo unanimismo è solamente *voluto*."[135]

Di un analogo arrivismo sono colpevoli secondo Šalda anche i giovani letterati cechi, incapaci di esercitare seriamente l'attività critica e letteraria[136] e pronti a cogliere qualsiasi opportunità pur di mettersi in mostra. Questi attacchi alla sua onestà intellettuale sembrano colpire Karel Čapek ben più delle critiche rivolte alle sue opinioni. All'inizio del 1914 egli ne fa cenno in una lettera indirizzata allo stesso Romains in cui descrive la polemica come

[133] A questo proposito Šalda aggiunge una nota sarcastica, definendo poco significative le riviste a cui Čapek accenna nei suoi contributi e riferendosi probabilmente anche a "La Vie des Lettres", in cui il giovane collega aveva persino pubblicato un breve saggio. "Il signor Čapek segue riviste francesi di gran lunga minori perché io possa avere il diritto di pensare che conosca anche una rivista importante come La Nouvelle revue française!" ["Pan Čapek sleduje mnoho menší revue francouzské, abych měl právo domnívati se, že zná i revui tak významnou, jako jest La Nouvelle revue française!"] F. X. Šalda, *Karel Čapek odpovědel*, cit., p. 234. Nella sua recensione a *L'armée dans la ville* sarà Čapek a definire secondaria "Le Courrier de France", rivista diretta da Florian-Parmentier in cui Šalda legge la critica all'unanimismo.

[134]Florian-Parmentier (1879-1951) non sembrava godere di stima da parte della generazione čapkiana. Il suo "Impulsionismo" rientra tra gli indirizzi contemporanei che Čapek registra ma non approfondisce, mentre Josef Kodíček, intervenendo a sua volta nella polemica sulle pagine di "Scéna", lo descrive come un "poeta debole e uno spirito mediocre". F. X. Šalda, *Josef Kodíček*, ["Česká kultura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX, cit., p. 232.

[135] "Spisovatel, který dojímá musil býti nejprve sám dojat; musil žíti city a iluse; býti obětí sugesce nějaké; míti víru, býti posedlý, iluminovaný ideou. Nic takového není a nebylo u Romainsa. Jeho unanimism jest pouze *chtěný*." F. X. Šalda, *Jules Romains* ["Česká kultura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX, cit., p. 226.

[136]"[Romains] non ha per ora in Boemia né allievi, né critici, ma solo … i suoi Čapek e Kodíček e quelli non mi danno nemmeno la garanzia di conoscerlo bene." "[Romains] nemá posud v Čechách ani žáků, ani kritiků, má jen…své Čapky a Kodíčky a ti nedávají mně ani záruky, že jej dobře znají." F. X. Šalda, *Ještě slovíčko o Jules Romainsovi*… ["Česká kultura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX, cit., p. 236.

un tentativo di discreditare i giovani cechi, più che una critica all'opera dello scrittore unanimista. In questa stessa occasione Čapek comunica a Romains di avere recensito su "Scéna" *L'armée dans la ville* (1911), in modo tale da illustrare il risvolto teatrale dell'unanimismo. In questa ultima puntata di *Několik nových dramat francouzských* appare evidente il richiamo alla discussione con Šalda: Čapek introduce il discorso accusando gli intellettuali cechi di una certa inerzia, se non di un rifiuto a prendere parte all'elaborazione della cultura europea moderna. L'eccessiva "venerazione" nei confronti delle personalità artistiche è secondo lui alla radice del fenomeno degli epigoni, mentre si dovrebbe auspicare un genuino interesse per le nuove idee e per le opere che costituiscono un "atto morale di sradicamento dall'anestetizzante sincretismo della produzione contemporanea". *L'armée dans la ville* è secondo Čapek l'unica vera espressione drammatica dell'unanimismo, che non è a sua avviso né una corrente poetica, né una concezione formale, bensì una teoria filosofica ben definita. Tornando a considerare l'articolo di Florian-Parmentier, lo scrittore ceco evidenzia come l'apporto della psicologia di Le Bon all'unanimismo sia generalmente sopravvalutato. A suo avviso è molto più forte l'influsso di Durkheim e in particolare della sua teoria secondo cui la società, nel venerare Dio, onora in realtà se stessa e la sua più alta unità. Da questo, pertanto, deriverebbe il concetto mistico di "Unanime" prima ancora che esso sia identificato con l'anima della folla. *L'armée dans la ville* esemplifica perfettamente il processo con cui sorge l'oggetto di venerazione delle masse, ovvero come nasce l'"Unanime". Romains esplora in profondità la psicologia dei gruppi che, a differenza dei singoli, sono i veri protagonisti della *pièce*: l'esercito straniero e la popolazione della cittadina che esso occupa. Il dramma, osserva Čapek, acquista così un effetto materiale, si spoglia di ogni elemento astratto o ideologico e mette in scena la bellezza monumentale di questi enti collettivi, del loro movimento unitario, sobrio, perfettamente unisono. È così, dunque, che prende corpo sotto gli occhi degli spettatori una vera opera d'arte, l'applicazione poetica di un'idea originale e affascinante. Notiamo quindi nelle parole di Čapek quella tendenza ad avvicinare ricerca estetica e ricerca gnoseologica e a valorizzare la realizzazione pratica del pensiero filosofico:

"Generalmente si ritiene che un poeta non debba avere teorie, che il ragionare causi la fine dell'arte. Eppure un poeta davvero umano non vuole illudersi, vuole raggiungere la verità; la coscienza concentrata di questa verità è la teoria, sia che si tratti già di una teoria dell'arte o di una teoria del mondo. Percorrendo la strada dei programmi, dei principi e delle opinioni

comuni non si giunge certo all'arte, ma a una sorta di certezza che è solida base per la costruzione spirituale dell'opera."[137]

Contestando l'opinione che l'arte nasca per pura ispirazione, quasi in maniera miracolosa, Čapek alimenta la sua fama di oppositore dell'"estetismo". Questa sua posizione polemica nei confronti di Šalda e della "Moderní revue" giunge persino alle orecchie dei suoi conoscenti francesi, che grazie a Richard Weiner possono leggere in "La Vie des Lettres" un sintetico resoconto delle polemiche in atto sulle riviste ceche[138]. Čapek è inoltre costretto a commentare ulteriormente questi scontri nella sua corrispondenza con Alexandre Mercereau, che in riferimento al tema dell'unanimismo lo rimprovera a sua volta in maniera piuttosto aspra[139]. Dalla risposta di Čapek del febbraio 1914 possiamo dedurre che la principale rimostranza espressa da Mercereau riguardava l'influsso della sperimentazione di Romains sulla giovane letteratura ceca, influsso che il critico francese giudicava probabilmente fuori luogo e di cui riteneva il suo interlocutore in parte responsabile. Čapek lo prega dunque di leggere con attenzione il suo intervento per "La Vie des Lettres", in cui egli nega categoricamente la presenza di epigoni di Romains all'interno della sua cerchia letteraria[140]. Il giovane aggiunge inoltre alcuni commenti sulla sua polemica con Šalda, un rivale maligno e "ingiusto al punto di essere ridicolo", e dichiara infine di essere al momento immerso nello studio della filosofia e di ritenere pertanto la letteratura un "lusso" occasionale. Čapek vuole

[137] "Obyčejně se soudí, že básník nemá mít teorií, že rozumováním přestává umění. Avšak básník skutečně lidský nechce se klamat, chce dosahovati pravdy; soustředěné vědomí této pravdy jest teorie, ať je to již teorie umění, nebo teorie světa. Cestou programů, zásad a obecných názorů nedochází se ovšem umění, ale jakési jistoty, jež je pevnou bází spirituální konstrukce tvorby." K. Čapek, *Několik nových dramat francouzských. Jules Romains: Vojsko ve městě*, ["Scéna" 1913], in Id., *O umění a kultuře I,* cit., p. 297.

[138]Weiner auspica una maggiore collaborazione da parte dei giovani e considera ingiusta l'accusa di "estetismo" che essi rivolgono a Šalda. Cfr. R. Weiner, *Les luttes littéraires…,* in "La Vie des Lettres", n. 4, 1914, pp. 686-688.

[139] Così perlomeno racconta Čapek, piuttosto risentito, nella sua lettera del dicembre 1913 a Neumann: "Del resto in Francia le relazioni sono altrettanto spietate; mi è bastato scrivere su 'Scéna' qualcosa su Romains perché il mio amico francese, il signor Mercereau, mi ricoprisse di rimproveri che volentieri vi farei leggere; non vi è affatto meno astio di quanto se ne possa trovare da noi." ["Ostatně ve Francii jsou poměry stejně ukrutné; stačilo, abych psal do Scény o Romainsovi, a můj francouzský přítel pan Mercereau mne za to zahrnuje výčitkami, které bych Vám rád dal číst; není v tom o nic méně nenávisti než třeba u nás."] K. Čapek, *Korespondence I,* cit., p. 318.

[140] "Vi hanno informato male dicendovi che i nostri giovani sono epigoni dell'unanimismo; non sono sicuro se ciò sia stato frutto di un semplice malinteso o di malignità. Vorrei sapere chi vi ha informato in questo modo sui nostri giovani, magari me lo potete dire. Ho il sospetto che questo 'informatore' debba essere o il signor Weiner, o il signor Klein, che sono ora a Parigi e che di certo conoscete. Ma non capisco perché proprio loro vogliano parlare male dei nostri giovani, - se non fosse proprio perché stanno un po' dalla parte del signor Šalda, che di noi non ha stima." ["Špatně Vás informovali, když Vám říkali, že naši mladí jsou epigony unanimismu; nejsem s to rozhodnout, jestli to byl výraz pouhého nedorozumění nebo zlomyslnosti. Rád bych věděl, kdo Vás takovým způsobem informoval o našich mladých, snad mi to můžete říci. Mám podezření, že tímto 'informátorem' musí být buď pan Weiner, nebo pan Klein, kteří jsou právě v Paříži a které určitě znáte. Ale nechápu, proč právě oni chtějí o nás mladých mluvit špatně, – jestli to není právě proto, že jsou trochu na straně pana Šaldy, který nás nemá rád."] *Ivi*, pp. 273-274.

così portare a termine una discussione iniziata già l'anno precedente, quando il critico francese gli aveva procurato alcuni saggi sull'unanimismo, invitandolo così ad approfondire, ed eventualmente correggere, la propria interpretazione del fenomeno letterario. Il giovane scrittore si era trovato in questa occasione costretto a giustificarsi con parole analoghe a quelle usate nel dibattito su "Přehled":

"Se scrivo della letteratura francese contemporanea (o tedesca, o inglese, se posso), non è perché desidero scoprire dei capolavori, quanto per illustrare nel complesso il vivo movimento dell'arte realmente moderna, ovvero ciò che manca alla nostra letteratura (in gran parte) eclettica e pseudoclassica. Per questo una volta mostrerò Jaudon[141] al pari di Arcos, Marinetti e Apollinaire, B[…], tutti i futuristi italiani etc., etc., e per questo ho già scritto di voi, caro signore, di Ghéon (del dramma *Le Pain*) e di Jules Romains."[142]

Il padre dell'unanimismo, dunque, è per Čapek uno dei tanti autori da avvicinare al pubblico ceco, non certo un grande poeta (lo è anzi "meno di qualsiasi vecchio simbolista"), né un maestro di cui vadano ciecamente accettati i "dogmi teorici".
Negli anni successivi Romains si affermerà come uno degli autori più noti al pubblico internazionale, più volte ospite anche in Cecoslovacchia, soprattutto dal momento in cui ricopre la carica di presidente del PEN internazionale (1936-1941)[143]. Per la seconda

[141] Si tratta di Pierre Jaudon, prosatore oggi dimenticato di cui Čapek conosceva probabilmente il romanzo satirico *Dieudonné Tête* (1910), edito da E. Figuière nella "Collection Œuvres et Jours". Il protagonista di questa narrazione antiutopica, l'eccentrico milionario Dieudonné Tête, decide di dimostrare l'insensatezza delle più recenti teorie sociologiche, mettendole in atto; acquista dunque gli Champs-Élysées per abbandonarli alla gestione popolare, fonda "scuole di piacere" e persino una "fabbrica di miracoli" e nel corso di un viaggio notturno su un carro trainato da aquile bombarda il Grand Palais per poterne così finanziarne la ricostruzione. L'opera fu recensita da Henri Ghéon su "La Nouvelle revue française" (n. 27, marzo 1911) e indicata da Mercereau come una delle opere più sottovalutate dell'ultimo decennio. Cfr. A. Mercereau, *La littérature et les idées nouvelles*, E. Figuière, Paris 1912, pp. 271-276.

[142] "Jestliže píši o současné francouzské literatuře (nebo německé, nebo anglické, jestliže mohu), není to proto, že chci objevit vrcholná díla, ale proto, abych ukázal celkový živý pohyb umění skutečně moderního, to, co chybí naší literatuře (z velké části) eklektické a pseudoklasické. Proto ukáži jednou Jaudona stejně tak dobře, jako Arcose, Marinettiho a Apollinaira, B[...]. Všechny italské futuristy atd., atd., a proto jsem již napsal o Vás, drahý pane, o Ghéonovi (o dramatu Chléb) a o Jules Romainsovi." K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 272. Abbiamo qui corretto la dicitura "Jandon", giustificata dai curatori di *Spisy Karla Čapka* come un errore commesso dall'autore nell'indicare Pierre Jean Jouve. Analogamente, in *O umění a kultuře I*, p. 324, Jaudon è sostituito da "London" nella lista di romanzieri moderni in *František Václav Krejčí: Červenec* (originariamente in "Přehled" 14.8.1913). Nella corrispondenza čapkiana Jaudon è inoltre citato all'inizio del 1918 in uno scambio di consigli di lettura tra Josef Čapek e la traduttrice Josefa Hrdinová recentemente pubblicato da A. Catalano in *Neznámý Čapek*, cit., p. 161. Per risalire all'ultimo nome della lista, di cui i curatori della corrispondenza čapkiana hanno potuto trascrivere soltanto l'iniziale B, sarebbe indispensabile osservare nuovamente il manoscritto; l'archivio privato di Gladys Fabre non è attualmente aperto alla consultazione.

[143] L'associazione internazionale degli scrittori (Poets, Essayists, Novelists) fu fondata a Londra nel 1921 da John Galsworthy. In seguito al suo viaggio in Inghilterra nel 1924, Karel Čapek entrò in contatto con Galsworthy e con alcuni dei primi membri del PEN club inglese (G.B. Shaw, H.G. Wells). Tornato in patria

edizione di *Francouzská poezie* Čapek sceglie allora di ampliare con alcuni nuovi versi la sua parziale traduzione del poema *Europe* (1916), un'opera di dura condanna della "guerra civile" che ha distrutto e sfigurato l'Europa, vera patria del poeta:

Europe ! Je n'accepte pas	Evropo! Já to nepřijímám,
Que tu meures dans ce délire.	bys zemřela v tom šílení.
Europe, je crie qui tu es	Evropo, křičím, co ty jsi,
Dans l'oreille de tes tueurs.	do uší těch, kdo tebe vraždí.
Europe ! Ils nous ferment la bouche;	Evropo! Ústa zamkli nám;
Mais la voix monte à travers tout	ale hlas stoupá přese vše
Comme une plante brise-pierre.	tak jako kvítek lomikámen.

Il poema di Romains rappresenta per Čapek un chiaro esempio di letteratura impegnata ma non ideologica, in grado di scuotere la coscienza dell'uomo e della società[144]. In questi versi, più che nelle altre opere propriamente unanimiste, la solidarietà e la compassione fungono da forza motrice della creazione poetica, ed è questo che Čapek maggiormente apprezza nella sperimentazione di Romains e dei suoi colleghi e fondatori dell'Abbaye, Charles Vildrac (pseudonimo di Charles Messager, 1882-1971) e Georges Duhamel (1884 - 1966).

Di Vildrac Čapek ammira i versi musicali che immortalano dolci attimi di commozione e comprensione tra spiriti semplici. Nel 1917, accennando a questo poeta in *Moderní francouzští autoři* osserva come anche le prose di Vildrac siano in grado di fare affiorare dai più piccoli gesti l'intensità di un'improvvisa solidarietà fraterna. Questa attenzione alla spontaneità dei rapporti umani, piuttosto che alla nascita di un'unione mistica tra gli individui, conduce Lefèvre ad accostare Vildrac alla poesia cristiana e a considerarlo l'unico poeta unanimista degno di essere ricordato[145]. La lirica *En revenant*, tratta da *Le livre d'amour* (1910), sembra mettere in dubbio la reale possibilità dell'"unanime" nell'ambito delle quotidiane relazioni umane. Si assiste qui al dramma di una coppia che vede delusa la propria aspirazione a una completa comunanza di cuori: sulla strada verso casa entrambi

---

contribuì ad aprire la sezione cecoslovacca, di cui divenne presidente. Partecipò a numerose attività tra cui i congressi internazionali del 1937 a Parigi e del 1938 a Praga.

[144]"Jules Romains nel libro *Europe* fa appello alla coscienza dell'umanità davanti alle rovine di un mondo tranquillo, solidale. E questa coscienza indignata, tenera e tumultuosa che dopo la guerra è sgorgata in così tanti luoghi in Europa è forse un frutto del massacro mondiale più importante per il *futuro* che … forse la stessa Società delle nazioni." ["Jules Romains, v knize Evropa dovolává se svědomí lidstva nad troskami klidného, soudržného světa. A toto zjitřené, něžné a prudké svědomí, které po válce vytrysklo na tolika místech Evropy, je snad důležitějším pro *budoucnost* ovocem světového masakru než… třeba sama Společnost národů."] K. Čapek, *Duhamel a Vildrac*, ["Lidové noviny" 1921], in Id., *O umění a kultuře II*, p. 263.

[145] "De l'école unanimiste, Ch. Vildrac est le seul qui demeurera comme poète: il a une sensibilité très moderne; c'est un homme d'aujourd'hui, le fils spirituel de Ch.-L. Philippe." F. Lefèvre, *La jeune poésie française. Hommes et tendances*, cit., p. 17.

sono costretti ad ammettere che non si è creata tra loro quell'intimità spirituale, che doveva trascendere le loro individualità e strapparli per sempre alla solitudine:

En revenant, chacun disait :	Při návratu si každý děl:
Que je demeure donc avec ma tristesse	Tož ať zůstanu se svým zármutkem
Et ma pauvreté !	a svou chudobou!
Je m'étais trompé, il n'y avait rien.	Mýlka to byla, nebylo v tom nic
Rien que le hasard et que mon attente.	nežli náhoda a mé čekání.
Il n'y avait rien , se disait-elle.	Nebylo v tom nic, ona řekla si,
Que la politesse.	nežli zdvořilost.
Il n'y avait rien, se disait-il,	Nebylo v tom nic, on řekl si,
Que ma fatuité.	než má domýšlivost.

L'accettazione delle fragilità umane è inoltre fondamento dell'opera di Duhamel, autore secondo Čapek del libro "più bello e popolare" [146] prodotto dalla guerra mondiale, ovvero *Vie des Martyrs* (1917), una "monografia del dolore" in cui Duhamel aveva raccolto le proprie esperienze di chirurgo militare. Autore di prose, resoconti di viaggio e, occasionalmente, di drammi teatrali [147], questo scrittore si impegna insieme al cognato Vildrac anche nella teoria della versificazione con il saggio del 1910 *Notes sur la technique poétique*. Dell'*Anthologie de l'Effort* Duhamel era secondo Čapek il poeta migliore, che con il suo *Le gardien vigilant* (dalla raccolta *Compagnons*, 1912) aveva dato corpo allo smarrimento dell'uomo di fronte alle incombenti forze che si annidano nella familiarità degli oggetti e dei gesti quotidiani:

La cordialité des fauteuils	Srdečnost lenošek
A quelque chose de servile et qui répugne	je jaksi otrocká a odpuzuje.
La chaleur de cette maison	Teplota toho domu
N'est ni trop pauvre ni trop forte,	ni příliš nuzná není, ani příliš silná,
Et quant au labeur… il est fait	a práce, práce… ta je udělána
Mais éternellement à faire.	a věcně má se dělat dál.

La necessità di un lavoro infinito, di un impegno senza sosta per la realizzazione dell'individuo e della società costituisce per Čapek il principale messaggio di Duhamel e di

[146]Così si esprime lo scrittore riferendosi alla traduzione di R. Říhová, (*Ze života mučedníků*, A. Srdce, 1919). K. Čapek, *Z překladové literatury*, in "Národní listy" 21.5.1920.
[147] Nel 1921 il dramma *La lumière* (1911) fu tradotto in ceco da Josefa Hrdinová e messo in scena al teatro praghese Stavovské divadlo. Čapek saluta l'iniziativa su "Národní listy" il 25.3.1921.

Vildrac. Quando, nel 1921, i due scrittori giungono in visita a Praga[148], il collega ceco ricorda la "radicale novità" della loro poesia, ovvero la loro capacità di dare nuova voce ai più antichi e profondi sentimenti di compassione e fiducia reciproca. Questo "vangelo laico" della fratellanza, così tipicamente francese, è dunque espressione di un rinnovato interesse letterario per le relazioni che si creano tra gli individui, al di là delle ideologie e del culto delle collettività messo in discussione dall'aspro conflitto mondiale[149].
Karel Čapek continuerà a preferire l'intimità delle opere di Duhamel e Vildrac alla teoria di derivazione sociologica di Romains. Secondo Jan Mukařovský tale prospettiva čapkiana emerge con chiarezza nel romanzo del 1937 *První parta* (Il primo turno), in cui lo scrittore analizza le dinamiche con cui, in seguito un incidente in miniera, si forma e poi si disgrega una squadra di salvataggio:

"Il poeta è qui giunto, a partire dai propri presupposti evolutivi, a un fondamento gnoseologico molto simile a quello che si erano un tempo costruiti gli unanimisti. La base da cui egli è partito non è tuttavia la psicologia della folla, punto di partenza dall'unanimismo, bensì la psicologia della personalità singola."[150]

Come aveva assicurato a Mercereau, dunque, Čapek mantiene le distanze dalle teorie unanimiste, che non mancherà di rievocare in seguito anche con intento parodico. Nella quarta scena del dramma *Adam stvořitel* (Adamo creatore, 1927), ultima opera comune dei fratelli Čapek, si assiste per esempio alla nascita di una coscienza collettiva che è in realtà una cancellazione delle personalità individuali[151]. "Dalle persone non si ricaveranno mai le

[148] In questa occasione Karel Čapek traduce un altro componimento di Vildrac, *La grange*, tratto dalla raccolta del 1920 *Les chants du désespéré*. Sullo stesso numero di "Lidové noviny" del 7.4.1921 il fratello propone invece una delle *Élégies* di Duhamel, anch'esse edite nel 1920. L'anno seguente Aventinum pubblica con il titolo *Tři rozhovory* le conferenze sul ruolo della letteratura e del poeta tenute a Praga da Duhamel e su cui tornano a riflettere entrambi i fratelli. K. Čapek, *Georges Duhamel: tři rozhovory* ["Lidové noviny" 1921], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 345; Josef Čapek, *Duhamel a Vildrac v Praze*, ["Lidové noviny" 1921], in Id., *Publicistika I*, cit., p. 13.
[149] "Credo che l'uomo stia diventando qualcosa di estremamente serio per la letteratura, qualcosa che è necessario salvare costi quel che costi. Credete che questo acuto grido alla vita significa rigettare l'uomo; credete che la collettività è meno solidale della compassione." ["Věřím, že člověk se stává strašlivě vážnou věcí pro literaturu, něčím, co nutno zachránit stůj co stůj. Věřte, že ten prudký křik po životě je zahozením člověka; věřte, že kolektivnost je méně družná než soucit."] K. Čapek, *Stansislav K. Neumann: Ať žije život!*, ["Národní listy" 1920], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 224.
[150] "Básník tu z vlastních vývojových předpokladů došel k velmi obdobné noetické základě, které kdysi budovali unanimisté. Základem, z něhož vyšel, není však psychologie davu, jež byla východiskem unanimismu, ale psychologie jedinečné osobnosti." J. Mukařovský, *Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka*, ["Slovo a slovesnost" 1939], in Id., *Studie z poetiky*, Odeon, Praha 1982, p. 758.
[151] "ALTER EGO: Silenzio, silenzio, ora nasce in loro un pensiero. La massa giunge alla coscienza. Discende su si loro l'Anima della folla. Ecco, ecco, ora alzano la testa! Ora aprono la bocca, senti … FOLLA (inizia a fischiare all'unisono)." ["ALTER EGO: Tiše, tiše, rodí se v nich myšlenka. Masa přichází k vědomí. Sestupuje

folle", concludono gli autori suggerendo come le moltitudini di individui identici, svuotati delle proprie opinioni e incapaci di pensiero critico, siano in verità tutt'altro che "umane". Da questo, come osserveremo di seguito, muove anche la critica čapkiana all'ideologia socialista e, di riflesso, il suo distacco dalle nuove correnti dell'arte francese che a essa si appoggiano.

III.6. Da Apollinaire agli albori del surrealismo

Vogliamo infine considerare l'ultima grande tendenza poetica rintracciabile in *Francouzská poezie nové doby,* ovvero quella della nascente avanguardia che si riuniva attorno a Guillaume Apollinaire. Karel Čapek vi dedica più ampio spazio nella seconda edizione della sua antologia, spostando maggiormente l'attenzione su di essa rispetto agli scrittori unanimisti o, più in generale, afferenti all'Abbaye de Créteil. Sviluppatasi a sua volta a partire dal 1912, la linea di sperimentazione formale e di ispirazione fantastica inaugurata dall'*entourage* di Apollinaire contribuirà infatti alla nascita di orientamenti di successo come il Dada e soprattutto il Surrealismo. Čapek si premura dunque di ripercorrere l'evoluzione di questa sensibilità poetica integrando nell'edizione del 1936 autori che ne erano stati precursori, risalendo, come si è già osservato, fino alla seconda metà dell'Ottocento con Charles Cros.

La maggior parte dei poeti riconducibili a questa linea, piuttosto che a quella mistico-sociale già analizzata, si trova però riunita nell'antologia čapkiana dopo lo "spartiacque" rappresentato da Apollinaire. Questi non rientrava nel nucleo delle primissime traduzioni o riflessioni pubblicate da Čapek nel 1913, che pure era probabilmente entrato in contatto con l'opera apollinairiana già nel corso del biennio precedente[152]. Nel gennaio 1914 appare su "Přehled" la recensione čapkiana della fondamentale raccolta di Apollinaire *Alcools* (1913), da cui sono tratti tutti i componimenti proposti in *Francouzská poezie*. Čapek presenta l'opera letteraria di Apollinaire senza dimenticare il ruolo fondamentale dell'autore come critico e sostenitore dell'arte figurativa moderna, a partire dal cubismo, e si sofferma nel suo intervento proprio sulla complessità dell'autore e del suo multiforme coinvolgimento in

na ně Duše davu. Hle, hle, teď zvedají hlavy! Teď otevrou ústa – slyš – DAV (počne unisono hvízdat).”] K. Čapek, *Adam Stvořitel*, in Id., *Ze společné tvorby*, cit., p. 357.

[152] Si è già sottolineato come le illustrazioni di Raoulf Dufy alla prima raccolta poetica apollinairiana, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* fossero in mostra al Salon des Indépendants nel 1911. Cfr. *supra*, p. 49. Dell'opera in prosa di Apollinaire i due fratelli conoscevano certamente *L'Enchanteur pourrissant* del 1909. Cfr. la lettera a Neumann risalente al maggio 1913 in K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 305.

molteplici aspetti della vita culturale contemporanea. In seguito ai rimproveri di Šalda, nonché ad analoghi consigli ricevuti da Arne Novák[153], Čapek incentra la sua riflessione sulla "personalità stessa dell'autore" più che sui contenuti della raccolta, indicando come punto focale di interesse il carattere triste di Apollinaire e la "pura voce lirica della sua soggettività". Il giovane scrittore pone quindi a confronto questa voce con quella di Verlaine, altrettanto intima e sconsolata. Čapek mette in evidenza anche in questo caso il legame della giovane poesia francese con i maestri del simbolismo e insiste sulla capacità di Apollinaire di arricchire tale tradizione attraverso lo sfogo a tratti lamentoso, a tratti capriccioso della sua stravagante e irrequieta personalità. In questi termini si esprime Čapek anche nella sua introduzione a *Zone*, la cui traduzione (*Pásmo*) esce nel febbraio 1919 su "Červen" e in aprile nel volume edito da Borový.

La ricca e spesso bizzarra soggettività apollinairiana si esplica in una vasta gamma di elementi contrastanti che vanno dal gioco al pianto infantile, dal gusto per l'esotico al cosmopolitismo, dalla battuta pungente e maliziosa alla ricerca di una melodica armonia delle parole. Apollinaire, uomo dei paradossi, accosta motivi della pietà giudaico-cristiana ai feticci provenienti dalla Guinea e Oceania, si prodiga per diffondere l'allegria dei manifesti artistici contemporanei e indugia su lugubri considerazioni sul tempo che fugge. Nei suoi versi risuona di un tono beffardo e triste il tema della memoria, attraverso la quale ogni oggetto si riveste di bellezza. Tutto ciò che di passato riaffiora nella mente del poeta si traduce in un'immagine incantata, affascinante, pronta a fondersi con la seguente, in un flusso di memoria favorito nel testo dall'assenza di interpunzione. La libertà della forma ricalca dunque la nuova libertà interiore sperimentata dal soggetto e comunicata al lettore senza che egli sia in potere di riordinarla e ricondurla agli schemi logici dell'arte passata. *Alcools* costituisce allora un chiaro esempio delle potenzialità poetiche del soggettivismo:

"Si dice spesso che la poesia moderna può essere solo impersonale, che si dirige verso l'oggettività e una solida sintesi; ciò significherebbe escluderne Apollinaire, ma escluderlo con mano troppo poco delicata. Non si possono misurare tali cose con un unico metro."[154]

[153] Nel presentare a Novák il testo della recensione, Čapek scrive: "Mi dispiace per il ritardo, poiché tratta di un libro uscito ormai da diverso tempo. Una volta mi avete detto che ai miei articoli manca l'interesse per l'autore in quanto individuo; in questo caso ho fatto in modo di mostrare che ne sono capace e che non mi sfugge per indigentiam." ["Lituji, že se tak opozdil, neboť je to o knížce, která už dosti dávno vyšla. – Kdysi jste mi říkal, že mým článkům uchází zájem o autora jedince; v tomto případě jsem si hleděl ukázati, že ho jsem schopen a že mi neuchází per indigentiam.]" *Ivi*, p. 399.

[154] "Mnohdy se říká, že moderní poezie může býti jen neosobní, že směřuje k objektivnosti a pevné syntéze; to znamenalo by vyloučiti z ní Apollinaira, ale vyloučit ho rukou příliš málo citlivou. Nelze měřiti takové věci jedním jediným měřítkem." K. Čapek, *Guillaume Apollinaire: Alcools*, ["Přehled" 1914], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., p. 358.

Čapek è dunque ben cosciente della varietà di approcci esistenti nell'ambito della poesia contemporanea e con queste parole invita la critica a non affannarsi nella definizione di un'unica, autentica "via" della modernità. Egli stesso si impegna, da un lato, a proporre al pubblico ceco opere di ispirazione diversa e, dall'altro, cerca per quanto possibile di dialogare con un'ampia gamma di interlocutori francesi, senza lasciarsi coinvolgere in uno solo dei famosi "ismi" del momento. In particolare sul rapporto diretto tra Apollinaire e i fratelli Čapek si sono in passato scontrate diverse opinioni. La critica ceca ha smentito ormai le tesi, sorte principalmente in ambito francese[155], secondo cui un incontro tra gli scrittori andava collocato già nel 1902, ovvero all'epoca del soggiorno praghese che avrebbe ispirato ad Apollinaire la novella *Le Passant de Prague* (1910). Alcuni riferimenti a uno scambio epistolare diretto tra il poeta francese e i due fratelli cechi emergono dalla corrispondenza čapkiana del 1913-1914, ma occorre sottolineare che si tratta perlopiù di scambi di articoli, traduzioni e fotografie da pubblicare su rivista e che non ci sono pervenute testimonianze di un più profondo dialogo su questioni di poetica[156]. Al di là dei contatti personali, entrambi i fratelli Čapek si rivelano grandi ammiratori dell'opera apollinairiana, sia in ambito critico che poetico. Dei due, infatti, è Josef Čapek il primo a presentare una traduzione tratta da *Alcools*, pubblicando su "Scéna", nel febbraio del 1914, la sua resa di *Le voyageur* con il titolo *Cestující*. Quello stesso mese, nel supplemento "Večery" di "Lidové noviny" Neumann aveva invece proposto la breve *Zvony* (*Les cloches*), prima traduzione ceca dell'opera apollinairiana. Karel Čapek, che come abbiamo già notato a proposito di Rimbaud non aveva timore di rielaborare componimenti già tradotti dal più anziano collega e amico, include *Les cloches* nella sua raccolta del 1920 e le affianca il quadro cimiteriale *Rhénanes d'automne*. Nella seconda edizione di *Francouzská poezie* egli proporrà inoltre la sua resa di *Le voyageur*, intitolata *Cestovatel*. La traduzione di Karel Čapek si differenzia da quella realizzata dal fratello più di vent'anni prima già a partire da questa fondamentale indicazione: mentre *cestující* indica in generale colui che viaggia, soprattutto per lavoro, o anche il

[155] Nella loro monografia dedicata a Josef Čapek, J. Slavík e J. Opelík, indicano come primo sostenitore di questa posizione P. M. Adema (*Guillaume Apollinaire*, La Table Ronde, Paris 1968). Nel 1981 la supposizione di Adema viene puntualmente analizzata e confutata nella glossa *Josef Čapek, Apollinairův průvodce Prahou*, (in *Apollinaire známý i neznámý, Výbor z básnického díla*, a cura di A Kroupa, Odeon, Praha 1981). Cfr. anche A. Catalano, *Avanguardia/avanguardie: il lungo cammino dell'arte moderna ceca dal cubismo al poetismo attraverso i manifesti letterari*, in *ManifestAzioni. I manifesti avanguardisti tra performance e performatività*, a cura di A. Catalano, M. Maurizio, R. Merlo, Mimesis, Milano 2014, p. 99.

[156] Il tramite per questo scambio sembra essere di nuovo Mercereau. Nell'aprile 1913 Karel Čapek lo prega di riferire ad Apollinaire, Gleizes e Hourcade che il fratello è pronto a accogliere i loro articoli su "Volné směry". Nel febbraio-marzo dell'anno successivo Čapek comunica invece a Neumann di essere in contatto diretto con Apollinaire, cui intende inviare le traduzioni delle sue poesie in ceco. K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 322.

passeggero, *cestovatel* evoca l'esploratore, colui che viaggia per passione. Di viaggiatori, navigatori e amanti dell'esotico si trovano diversi esempi nell'antologia čapkiana, come abbiamo già visto a partire da *Obsession* e *Voyage* di Baudelaire fino ai canti dei marinai di Paul Fort. In *Le voyageur* il viaggio per mare si sovrappone a ricordi di taverne nel continente, così come in *Zone* il poeta attraversa l'Europa accostando tappe estremamente evocative anche per Čapek: Parigi, Marsiglia e, naturalmente, Praga:

Tu ressembles au Lazare affolé par le jour	Podoben Lazaru kterého světlo drtí
Les aiguilles de l'horloge du quartier juif [vont à rebours	Pozpátku točí se ručičky hodin v židovské [čtvrti
Et tu recules aussi dans ta vie lentement	A ty couráš ve vlastním životě pomalu
En montant au Hradchin et le soir en [écoutant	Jda na Hradčany nahoru a poslouchaje [kvečeru
Dans les tavernes chanter des chansons [tchèques	Jak v hospodách české písně zpívají
Te voici à Marseille au milieu des pastèques	Hle jsi uprostřed melounů v Marseilli

La resa čapkiana di *Zone*, che Nezval definisce "sintesi" dello sforzo traduttivo dello scrittore, rappresenta uno dei testi che più hanno influito sui giovani poeti cechi degli anni Venti. Miroslav Červenka, poeta e studioso di storia e teoria della letteratura, ha evidenziato nella tradizione letteraria ceca la fortuna delle composizioni ispirate al capolavoro apollinairiano; a suo avviso *pásmo* è percepito persino come un "tipico genere della poesia d'avanguardia" di cui è possibile individuare caratteristiche precise[157]. *Zone* diventa quindi il fulcro e il testo più lungo dell'edizione del 1936: celebrando la fine del vecchio mondo e l'inizio della modernità, questo poema incarna nel contenuto e nella forma la rivoluzione spazio-temporale attuata dall'arte contemporanea. L'alessandrino lascia spazio al verso libero e l'assonanza, come si nota dal testo qui citato, acquisisce nella versione čapkiana un'efficacia poetica tale, che anche agli occhi delle generazioni successive essa non sarà più considerata una forma "minore" o "degenerata" della rima[158].

[157] "La sua caratteristica è un'estensione relativamente ampia della poesia e delle sue singole righe, l'inclusione di larghi campi di esperienze e motivi oggettivamente collegati solo in modo vago all'interno di un unico flusso, condotto da associazioni soggettive piuttosto che da legami logici. Al *pásmo* appartiene l'accostamento coordinato delle frasi e di parti della frase, per cui parallelismo significa anche un'assenza di graduazione gerarchica e una notevole, significativa indipendenza delle immagini presentate nelle singole righe." ["Jeho znakem je relativně velký rozsah básně i jednotlivé její řádky, zahrnutí širokých oblastí zkušeností a motivů věcně jen vágně propojených do jediného proudu, neseného subjektivními asociasemi spíše než logickými spoji. K pásmu patří souřadné přiřazování vět a větných částí, přičemž paralelnost znamená i nepřítomnost hierarchického odstupňování a značnou významovou samostatnost představ uvedených v jednotlivých řádkách."] M. Červenka, *Dějiny českého volného verše*, Host, Brno 2001, p. 243.

[158] Sulle ragioni della fortuna incontrata da *Zone* in ambito ceco si veda il contributo di Zdeněk Pešat, il quale individua tra gli elementi trainanti della poesia ceca moderna la tendenza dell'epica alla soggettivizzazione e

"La traduzione di Zone", afferma anche Ripellino, riesce a implementare nella poesia ceca "quella sintassi cubistica che già il gruppo Osma aveva introdotto in pittura", facendo di Apollinaire "il nume tutelare della generazione raccolta intorno al Devětsil"[159]. Questa associazione culturale (il cui nome significa "Farfaraccio" ma anche "nove forze") a capo dell'avanguardia ceca negli anni Venti, avrebbe infatti appreso dall'autore di *Alcools* e dai suoi seguaci l'audacia del gioco verbale, il gusto del fantastico e dell'esotico, nonché, come sottolinea ancora Ripellino, "la grazia del burlesco" e il "capriccio delle metafore"[160]. Da parte di Karel Čapek, tuttavia, non troveremo altrettanto entusiasmo a proposito dei successivi sviluppi della poetica apollinairiana: l'uscita, nel 1919, di *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916,* non suscita in lui alcuna particolare reazione. Un tipo di sperimentazione come quella dei poemi tipografici appare in effetti distante dalla sensibilità di Karel Čapek, che nelle sue riflessioni sullo sviluppo del verso non menziona nemmeno il rivoluzionario testo mallarméiano del 1897 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

In *Francouzská poezie* Apollinaire è poi seguito dal collega Max Jacob (1876-1944), altro esponente di questa linea che conduce dal simbolismo alla nascita del surrealismo. Anche nei versi di Jacob si alternano la burla e l'inquietudine esistenziale, con l'aggiunta di una nota di misticismo accentuata nel 1915 dalla conversione al cristianesimo. Di questo autore Čapek propone una scena tratta da *Le laboratoire central* del 1921, anno in cui Jacob si ritira dalla vita parigina. *Personnage du bal masqué, Malvina* rispecchia perfettamente l'intento del poeta di giocare con il materiale linguistico, di rimpastare nel suo "laboratorio" idee fantastiche e visioni oniriche. Il nonsense governa infatti la storia del fantasma protagonista di questi versi traboccanti di scaramucce foniche sapientemente riprodotte dal traduttore:

Disons qu'elle est morte du diabète, morte du gros parfum qui lui penchait le cou. Oh! l'honnête animal si chaste et si peu fou!	Umřela, řekněme, že měla úbytě - úbytě, to je to, co hbitě hubí tě -, voňavkou hrubou, která krk jí zakroutila.
Moins gourmet que gourmande, elle était de sang lourd, agrégée de lettres et chargée de cours.	Oh zvíře počestné, tak málo pošetilá! Spíš žravá nežli mlsná, byla těžkopádná, pro písemnictví profesorka mimořádná.

quella della lirica alla oggettivizzazione, all'espressione polifonica. Cfr. Z. Pešat, *Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie*, in AA. VV., *Struktura a smysl literárního díla*, Československý spisovatel, Praha 1966.

[159] A. M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, cit., p. 13.

[160] Un lungo saggio dedicato ad Apollinaire e all'inizio dell'era moderna in poesia apre la seconda annata della rivista del gruppo, la "ReD" o "Revue Devětsilu". K. Teige, *Guillaume Apollinaire a jeho doba*, in "ReD" II, n. 3, 1928, pp. 78-94.

La libertà delle parole e dei suoni asseconda nella poesia di Jacob la libertà della psiche senza risolversi in una forma di anarchia fine a se stessa. Mettere in dubbio l'ordine logico e lasciare che l'inconscio guidi l'immaginazione e la creazione letteraria significa per il poeta impegnarsi seriamente nella denuncia satirica delle contraddizioni che pervadono il mondo reale. Meno rigoroso e forse anche meno consapevole della portata delle sue innovazioni poetiche è invece Pierre Albert-Birot (1876-1967), fondatore nel 1916 della rivista d'avanguardia "SIC" (Sons Idées Couleurs). Influenzato dal futurismo e dal cubismo e ammirato da Apollinaire e Jacob, Albert-Birot è un solitario che non si lascia coinvolgere pienamente nelle attività dei colleghi, diventando l'unico seguace della scuola da lui avviata, ovvero il "Nunisme"[161]. Come suggerisce questo nome, il poeta era attratto dall'idea di una continua e costante intuizione del presente che traspare già dalle prime raccolte *Trente et un poèmes de poche* (1917) e *Poèmes quotidiens* (1919). Da queste Čapek attinge alcuni testi, tralasciando in seguito di integrare la sua selezione, come nel caso di Apollinaire, con le più tarde opere segnate da una più innovativa ricerca tipografica. Le brevi poesie tradotte dallo scrittore ceco sono composte da versi cortissimi e da strofe isolate, spesso prive di connessione logica. Sembrano infatti limerick pungenti, che mettono al centro un'impressione momentanea e la circondano di associazioni casuali. Il dì presente è l'unico orizzonte della raccolta di *Poèmes quotidiens*, composta da versi fugaci che portano il titolo del santo del giorno, per esempio *St-Cyre*:

On dit fidèle comme un chien	Říká se věrný jako pes
Ma table est beaucoup plus fidèle	Můj stůl je ještě věrnější
Elle m'attend toujours à la même place	Čeká mne vždy na tomtéž místě
Pourtant elle a quatre pieds elle aussi	A přece také on má čtyři nohy

Il piacere della realtà immediata e l'entusiasmo vitalista per l'attimo presente si riscontrano anche nell'opera di Blaise Cendrars (pseudonimo di Frédéric-Louis Sauser, 1887-1961), scrittore di origine svizzera che frequentava nel 1912 i circoli dell'arte moderna parigina. In *Francouzská poezie nové doby* è rappresentato in primo luogo da *Journal*, uno dei *Dix-neuf poèmes élastiques* del 1919 in cui il poeta attua una scomposizione della realtà tale che ogni oggetto diventa, appunto, "elastico", mobile, svincolato da qualsiasi convenzione o nesso

[161] Albert-Birot scrive nel 1916 il manifesto del "Théâtre nunique" e due anni dopo si fa promotore della messa in scena del testo teatrale apollinairiano *Les Mamelles de Tirésias*. È in questa occasione che, definendo l'opera un dramma "surrealista" (anziché "surnaturalista" come avrebbe voluto l'autore), Albert-Birot inaugura l'uso di questo termine.

logico. Gli stati emotivi, a loro volta, si tendono e si rilasciano in un andirivieni di impressioni, notizie e immagini che assalgono l'io lirico uscendo dalla pagina del giornale:

Christ	Kriste
Vie crucifiée dans le journal grand ouvert que je tiens les bras tendus	Živote ukřižovaný v novinách široce otevřených jež držím v roztažených rukou
Envergures	Rozpjaté plachty
Fusées	Vřetena
Ébullition	Var
Cris.	Křik
On dirait un aéroplane qui tombe.	Řekl bys že to padá letadlo
C'est moi.	To jsem já
Passion	Vášni
Feu	Ohni
Roman-feuilleton	[...][162]
Journal	Noviny
On a beau ne pas vouloir parler de soi-même	Je to marné nechtít mluvit o sobě
Il faut parfois crier	Musí se někdy křičet

Anche Gesù Cristo, ripetutamente apostrofato nel testo, sembra ridotto a un semplice slogan e si perde tra tutti gli altri frammenti della realtà, isolati nei singoli, telegrafici versi di Cendrars. Čapek aveva forse letto questo testo in una delle riviste in cui il poeta pubblicava inizialmente i propri versi ("Les soirées de Paris", "Montjoie!", ma anche la tedesca "Der Sturm"), mentre successivamente entra in possesso del volume del 1919 *Du monde entier*. Questa raccolta comprendeva *Les Pâques à New York*, componimento coevo e per molti aspetti assimilabile a *Zone* di Apollinaire[163], e la *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913), pietra miliare del simultaneismo poetico. Barzun, che come abbiamo accennato aveva usato proprio questo termine per definire la sua personale sperimentazione, accusa di plagio Cendrars e Sonia Delaunay che aveva illustrato il testo. È però da *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* (1918) che proviene uno dei tentativi di traduzione rinvenuti tra le carte čapkiane. Lo scrittore ceco non ha mai pubblicato quest'altra testimonianza poetica di viaggio, in cui l'io si sposta fin troppo velocemente da un continente all'altro, e ha scelto invece di ampliare la sua scelta di Cendrars con tre

[162] Omissione da parte del traduttore. Questo verso non figurava nella prima versione della poesia, composta nell'agosto 1913 e apparsa in "Les Soirées de Paris" nell'aprile 1914. È dunque probabile che Čapek abbia letto il testo pubblicato su rivista, e non nel volume del 1919.

[163] Uscita come *Les Pâques* nel 1912, dal 1919 assume il titolo completo. Si è dibattuto a lungo su quale, tra il "poema di viaggio" di Cendrars e quello di Apollinaire, sia stato composto per primo e abbia di conseguenza influenzato l'altro. Sulla questione è tuttavia difficile giungere a una risposta soddisfacente. Cfr. M. Décaudin, *Le dossier d'"Alcools": édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents*, Droz, Genève 1965.

vignette dal ciclo *Far West*, compreso nella raccolta del 1924 *Kodak*. Nella seconda edizione dell'antologia possiamo quindi leggere questi versi di ambientazione californiana in cui compaiono animali esotici e pittoresche figure umane.

Dopo avere firmato alcuni resoconti di viaggio di successo, Karel Čapek decide dunque di integrare nella sua antologia di poesia francese svariati quadri di fascino esotico. Essi da un lato celebrano l'esplorazione di terre lontane, dall'altro suggeriscono l'avanzare di una poetica nuova, quella che sarebbe sfociata nel surrealismo. Nell'edizione del 1936, infatti, è ampliata non solo la scelta di Apollinaire e Cendrars, ma vengono introdotti alcuni loro discepoli, mentre il traduttore non mostra interesse a integrare nella raccolta altri autori appartenenti alla linea dell'Abbaye. Ne è un chiaro esempio l'esclusione del collega Luc Durtain (1881-1959), con il quale lo scrittore ceco entra in contatto tramite Jules Romains. A sua volta autore di reportage di viaggio, Durtain diventa attento osservatore della vita letteraria praghese nonché curatore di alcuni allestimenti francesi dei drammi čapkiani. L'assenza di Durtain dalle recensioni, nonché dalle traduzioni di Karel Čapek degli anni Trenta non si spiega dunque con una semplice difficoltà di reperirne le opere, come sostiene Štemberková [164], bensì con un genuino disinteresse dello scrittore ceco per la produzione poetica del collega. Durtain scrive inoltre la prefazione a una nuova antologia ceca di poesia francese apparsa nel 1925 e intitolata *Předchůdci* (I predecessori)[165]. Curato da Miroslav Rutte, questo volume si propone di presentare la letteratura contemporanea francese "dal punto di vista dell'uomo moderno" e riprende a sua volta le due principali linee messe in luce nella sezione contemporanea di *Francouzská poezie nové doby*, ovvero quella degli unanimisti e quella che faceva capo ad Apollinaire. L'assenza di un'unica scuola e di un chiaro giudizio sulle poetiche personali proposte dalla raccolta accomuna *Předchůdci* all'antologia di Karel Čapek. Anche se Durtain traccia nella prefazione il ritratto dei singoli autori, ciò che ne emerge non è tanto una riflessione critica, quanto una presentazione "spirituale" di un gruppo di amici. A differenza dell'antologia čapkiana, nutrita durante il conflitto dall'ideale vicinanza del traduttore al popolo francese, *Předchůdci* si presenta inoltre come testimonianza degli intensi rapporti culturali ceco-francesi del dopoguerra, fondati su una stima divenuta ormai reciproca. Nella sua breve lettera posta a introduzione del volume Charles Vildrac osserva come lo scambio intellettuale e artistico sia facilitato da

[164] M. Štemberková *Karel Čapek a francouzská kultura, II. část: Osobnost a dílo Karla Čapka ve Francii* in "Zpravodaj Společnosti bratří Čapků", n. 41, 2002, pp. 61-63. Karel Čapek riceve da Luc Durtain diversi volumi, corredati da dediche molto cordiali, che lascia però intonsi (*Voyage au pays des Bohohom*, 1938, *La femme en sandales*, 1937, *L'étape nécessaire*, 1907, *Quatre Continents: suivi de LXXII poèmes choisis*, 1935).

[165] *Předchůdci: sborník současné francouzské literatury s hlediska boje o nového člověka*, Symposion, Praha 1925. In qualità di traduttori contribuirono al volume Otokar Fischer, Josefa Hrdinová e Jaroslav Zaorálek.

una certa affinità tra i due popoli, rintraccaibile nella comune passione per la libertà, nel carattere laborioso, nella capacità di controllare il proprio impeto naturale (i "generosi slanci slavi" dei cechi e l'"esuberanza latina" dei francesi)[166]. Anche Durtain, che ancora non aveva visitato personalmente Praga, esprime la propria simpatia non solo nei confronti dei colleghi, ma anche del pubblico ceco, fondamentale interlocutore della Francia; l'antologia rafforza pertanto le relazioni artistiche tra le due nazioni in vista di una ancor più necessaria alleanza politica e morale.

Čapek non partecipa a questo nuovo sforzo traduttivo che aggiunge ai poeti già noti (Arcos, Chennevière, Duhamel, Vildrac) i nomi di Henri Barbusse, Jean-Richard Bloch, Pierre Hamp e Romain Rolland. Nell'ampliare la sua selezione di testi per la nuova edizione di *Francouzská poezie*, Čapek non inserisce nessuno di questi autori e attinge principalmente dall'*Anthologie de la Nouvelle Poésie française* edita da Simon Kra nel 1924. Come unico rappresentante della scuola "fantasista"[167], nata prima della guerra in reazione alle tendenze cupe e ermetiche del simbolismo, viene quindi introdotto Tristan Derème (nome d'arte di Philippe Huc, 1889-1941) con un estratto da *La verdure dorée* (1922). La poesia, al contempo ironica e sentimentale, è per Derème lo strumento necessario a vincere la disperazione e a contrastare la superbia che spesso coglie l'artista avido di effimera fama e rumorosa adulazione da parte del grande pubblico. Un velo nostalgico si posa quindi sui versi del poeta sincero, saggio, distaccato, pronto a ritirarsi tra le dolci note suonate dalla natura selvaggia. Derème lascia affiorare questa musica leggera mediante l'uso della consonanza (*contre-assonance*), tecnica già ampiamente utilizzata per esempio dal dandy Robert de Montesquiou (1855-1921) e qui riportata in auge. L'effetto di attesa e sorpresa veicolato dalla consonanza si basa sulla mancata realizzazione della rima a favore di una più sottile omofonia delle consonanti poste a fine verso. Questa figura fonica, che lascia spazio alle variazioni vocaliche mantenendo la regolarità del verso, colpisce di certo la sensibilità del traduttore ceco, che pure fatica a riprodurla e preferisce spesso un più usuale gioco di assonanze:

Lève le nez, ferme ton livre et ton pu**pi**i**tr**e. Nos zvedni, zavři pult, odlož tu knihu [tlu**st**ou.

[166] *Ivi*, pagine non numerate. La riproduzione della lettera manoscritta di Charles Vildrac, datata Natale 1924, è posta in apertura al volume.

[167] Alla scuola fantasista partecipano Paul-Jean Toulet, Francis Carco, Jean-Marc Bernard, Jean Pellerin, Léon Vérane, Robert de la Vaissière. Čapek probabilmente non conosce questo movimento nel momento in cui viene fondato; non si trovano infatti accenni nemmeno nella già citata lista degli indirizzi poetici. L'unico libro di un autore fantasista che ritroviamo oggi nella biblioteca čapkiana è un volume di F. Carco comprendente anche le sue memorie parigine: *Instincts, Promenade pittoresque à Montmartre, Panam*, Stock, Paris 1924.

La flûte de cristal à la bouche du **pâtr**e
Module sous les fleurs nouvelles et les **f**eui**ll**es
Un air grave qui fait rougir les jeunes **fill**es;
Et son souffle fervent, magnifique et do**cil**e
S'épanouit dans la lumière univer**sell**e.

Elle chante la joie et les collines f**r**aî**ch**es.

Le cri des paons, le vert des bois, le bruit des [**r**uc**h**es

Ta flétna z křišťálu na pastýřových ú**st**ech
přehrává pod novými květy, pod lupením
tak vážný nápěv, že se dívky zarumění;
a její nádherný a poslušný dech žhoucí
v tom světle vesmírném se hledí [rozplynouti.
A zpívá všechnu radost, zpívá svěžest [chlumů,
křik pávů, zeleň lesů, bručivy šum úlů

Tra i nuovi nomi di *Francouzská poezie* troviamo poi Valery Larbaud (1881-1957), uno dei poeti cosmopoliti per eccellenza, appassionato di lettere antiche e collaboratore di André Gide alla "Nouvelle Revue Française". Il suo spirito creativo, teso all'estetismo, ma anche all'ironia, ha prodotto il capolavoro *A.-O. Barnabooth. Ses œuvres complètes* (1913), autobiografia immaginaria di un ricco poeta sudamericano di ascendenza whitmaniana. Čapek sceglie tre sezioni di *Images* dalla raccolta *Poèmes par un riche amateur* (1908), indicate nell'*Anthologie de la Nouvelle Poésie française* con il titolo con cui si erano nel frattempo diffuse, ovvero *Les Poésies de A. O. Barnabooth*[168]. Si tratta anche in questo caso di immagini di viaggio in cui il poeta subisce il fascino di donne spagnole, olandesi, ucraine che si limita a intravedere, senza poterle realmente conoscere. Insieme a un altro poeta parigino, Léon-Paul Fargue (1876-1947), Larbaud fonda nel 1924 la rivista "Commerce", cui collaborano figure centrali della poesia dell'epoca come Paul Valéry. Da *Kiosques* (dal ciclo *Traces*, 1919) Čapek trae alcuni versi di questo fine e malinconico poeta che cerca l'isolamento dalle folle in un atteggiamento di nobile distacco. Incapace di mentire e di forzare la realtà con la sua parola, Fargue lascia che il mistero dell'ineffabile penetri la sua opera trasformando il mondo quotidiano in un sogno nostalgico. Anche il traduttore si lascia ammaliare da questo originalissimo quadro marittimo in cui una colorata medusa si muove nell'acqua come un moderno ascensore:

Puis une méduse blonde et bleue
Qui veut s'instruire en s'attristant
Traverse les étages bondés de la mer,
Nette et claire comme un ascenseur,
Et décoiffe sa lampe à fleur d'eau

Pak modravá a rusá medúza,
jež lítostivě chce se poučit,
stoupá po naplněných patrech moře,
jasná a jako výtah zářící:
a rozžíhá svou lampu, květovanou vodou

[168] Čapek entra in possesso di riedizioni di alcune delle prime opere di Larbaud, che lascia tuttavia intonse. Si tratta di *Enfantines* (1918) e del romanzo adolescenziale *Fermina Márquez*, con il quale l'autore aveva vinto il Premio Goncourt nel 1911.

Fargue e Larbaud si confermano quindi cantori del "mito della distanza", come li definisce Enrico Guaraldo; entrambi hanno infatti assorbito le suggestioni del mondo antico e osservato con curiosità le innovazioni poetiche moderne, giungendo così alla consapevolezza di un nuovo paradigma degli spazi contemporanei. A causa del progresso le superfici chiuse si dilatano e gli orizzonti si allargano:

"La loro poesia descrive perciò luoghi, spazi che vivono non già come fondali ma come personaggi, in uno strano brusio di formicolante euforia. Ma, vivendo, gli spazi rivelano separazioni e assenze: un clima morale che identifica appunto la cultura simbolista e assieme pare testimoniarne l'ineluttabile crisi." [169]

Si accentua così il senso della distanza tra il mondo e l'uomo stesso, specialmente nell'opera di Fargue, cosciente della natura illusoria di ogni promessa di felicità in un luogo "altro", "lontano". Anche l'apertura degli spazi più euforica e gioiosa nei versi di Larbaud non può non evidenziare la solitudine che comunque permane nel cuore dell'uomo, in cui lo spostamento provoca un "nevrotico alternarsi d'uno stato di espansione a uno stato di contrazione"[170].

La necessità di un ritorno all'interiorizzazione anche nel pieno dell'inebriante esperienza di viaggio, di certo condivisa dallo stesso Čapek, emerge anche dall'opera di Jules Supervielle (1884-1960). Originario dell'Uruguay, Supervielle esprime nei suoi semplici versi una sensazione di meraviglia che dai grandi luoghi aperti del Sudamerica si allarga ad abbracciare l'intero universo. Hanno così origine accostamenti surreali tra mondo moderno e miracolo della natura, come nel caso dei "missili di bambù" di *Derrière ce ciel éteint…*, componimento tratto dalla fortunata raccolta *Débarcadères* (1922)[171]. Qui Supervielle rende palpabile l'idea di movimento avvicinandosi gradualmente alle coste del Brasile: il cielo e il mare lasciano lentamente spazio alla vegetazione, alle case e alle poche, ma voluttuose figure femminili:

Derrière ce ciel éteint et cette mer grise	Za tou oblohou zhaslou a tím šedým [mořem
Où l'étrave du navire creuse un modeste [sillon,	Kde lodní kýl vyrývá skromnou brázdu

[169] E. Guaraldo, *La Poesia: dal Simbolismo alle prime avanguardie*, in G. Macchia et al., *La letteratura francese. Il Novecento*, Rizzoli, Milano 1992, p. 18.
[170] *Ivi*, p. 24.
[171] Čapek entra in contatto con Supervielle probabilmente mediante il PEN club. Dal poeta francese riceve una copia autografata di *Débarcadères*, e una, che lascia però intonsa, del romanzo del 1923 *L´homme de la pampa*.

Par-delà cet horizon fermé,	Až za tím zavřeným obzorem
Il y a le Brésil avec toutes ses palmes,	Je Brazílie se všemi svými palmami
D'énormes bananiers mêlant leurs feuilles	Ohromné banánovníky jež mísí své listy
[comme des éléphants leurs mouvantes trompes,	[jak sloni své pohyblivé choboty
Des fusées de bambous qui se disputent le ciel,	
De la douceur en profondeur, un fourré de	Rakety bambusů jež zápolí o nebesa
[douceur,	Sládnutí v hloubi houští sladkosti
Et de purs ovales féminins qui ont la mémoire	
[de la volupté.	A čisté ženské ovály jež pamatují Rozkoš

Come per Larbaud e Fargue, nel caso di Supervielle non si può parlare propriamente di "esotismo" e di una sorta di fuga verso un "altrove" idilliaco, quanto della celebrazione dell'atto stesso del viaggio. Il movimento fisico è quindi accompagnato da un moto dell'animo che l'autore tenta di assecondare mediante il verso libero, a cui allarga il proprio orizzonte poetico proprio a partire da questa raccolta.

Ciò che Karel Čapek vuole suggerire con questi testi aggiuntivi è proprio lo sviluppo di una nuova sensibilità per lo spazio, una moderna poetica del movimento che da una dimensione fisica si comunica all'immaginazione letteraria.

Insieme alle integrazioni e all'attenta revisione dei componimenti tradotti in precedenza, l'altra sostanziale modifica nella raccolta del 1936 è l'espunzione di *Iago* di Fernand Divoire (1883-1951). Si tratta infatti dell'unico caso in cui un autore viene del tutto eliminato dallo scrittore ceco, che pure nella sua prefazione difende il diritto di riproporre anche tentativi poetici non riusciti e autori distanti dal suo gusto personale. Non è semplice intuire le ragioni di questa eccezione al proposito čapkiano di includere ogni voce che ha contribuito al vitale sviluppo della poesia moderna. Lo scrittore ceco, infatti, non accenna mai né nei saggi critici né nella corrispondenza privata a questo poeta e giornalista belga attivo nelle avanguardie francesi al fianco di Apollinaire e Salmon. Divoire resta a oggi una figura di secondo piano nella storia letteraria francese: pur avendo accolto la sperimentazione simultaneista di Barzun, non riesce infatti a rielaborarla in maniera originale al pari di Cendrars[172], mentre il suo tentativo di una letteratura "cérébriste" non viene mai definito sistematicamente. Nel 1906 aveva firmato gli artificiosi dialoghi filosofici *Cérébraux* e tra il 1913 e il 1914 aveva contribuito al lancio della nuova "gazette d'art cérébriste" che aveva titolo "Montjoie! Organe de l'Impérialisme artistique français". Divoire compare in diverse delle opere critiche e antologiche dell'epoca, compresa *La littérature et les idées nouvelles* di Mercereau, che

[172] Cfr. M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Librairie José Corti, Paris 1978 [1933], p. 246.

non riportano tuttavia il testo di *Iago*, che Čapek legge probabilmente su rivista[173]. Non possiamo di certo escludere che nel 1936 lo scrittore ceco abbia deciso di eliminare questo testo per ragioni puramente formali, ovvero per una sua incapacità di correggere la traduzione in maniera per lui soddisfacente, ma ci pare che si possa anche ipotizzare una motivazione di carattere tematico. Il tono al contempo filosofeggiante e iroso di *Iago* è infatti discordante rispetto alle altre liriche presenti nell'antologia:

L'Un dissout le Plusieurs, le brise;	Vždy Jedno láme Pospolu a ničí;
Et toi qui penses seul, Iago, toi le Seul, l'Un,	ty, Jago, věčně Sám, Jediný v osamění,
Il faut, il faut que tu détruises.	ty musíš ničit, co se tobě příčí.
Entre Plusieurs et toi, Iago, rien de commun	Pro tebe, Jago, nikdy, nikde Spolu není,
Rien qui rapproche, tout divise.	neklíčí shoda; jenom rozpor křičí.
Que des gens soient autour de toi, tu les [dissous.	Ty všechny rozpojíš, ať s tebou kdokoli.
[…]	[…]
Iago, ô Iago, si tu vois	Ó Jago, zřít, že jedna s jednou činí dvě,
1+1 former 2, tu dis: "C'est contre moi"	ty řekneš: "To je proti mně!"

Le pretese metafisiche e letterarie di Divoire, che in questo testo associa elucubrazioni sull'Uno e sul Multiplo ai personaggi dell'*Otello*, si erano rivelate ormai fallimentari e negli anni Trenta appariva evidente che questa particolare sperimentazione non aveva apportato alcun contributo alla formazione delle nuove tendenze letterarie. La poesia moderna si era anzi distinta per l'abbandono di simili sofismi altisonanti e anche nelle sue più recenti proposte aveva rimarcato la centralità di una realtà concreta. Solo a partire da essa, infatti, può muovere anche la fantasia più sfrenata, portando non a una negazione del mondo, a un'irrealtà, ma a un suo superamento in una nuova dimensione (surrealtà). Ciò appare manifesto nell'opera di Pierre Reverdy (1889-1960), precursore del surrealismo molto prolifico e ammirato da Aragon e Breton, nonché da diversi esponenti dadaisti. Già nella seconda metà degli anni Dieci si era avvicinato all'arte cubista, pubblicando sulla sua rivista "Nord-Sud" scritti di Apollinaire e Jacob. Reverdy condivideva infatti con i pittori moderni il rifiuto della mimesi e il desiderio di riprodurre la plasticità della realtà attraverso processi artistici rigorosi e immediati. Più attratto dalla filosofia di tutti i suoi colleghi, questo poeta mira a una formulazione teorica precisa dei principi che gli altri riescono a intuire e applicare, ma non a definire. Pur apprezzando la tecnica pittorica dei cubisti, Reverdy reclama la piena autonomia delle arti e si immerge nella sua personalissima elaborazione poetica, che è

[173] Il testo compare nel 1914 sia in "Vers et Prose" (ottobre dicembre, n. 36) sia in "Les Soirées de Paris" (15 febbraio, tomo 3, n. 21).

appunto creazione quasi mistica di una realtà sempre nuova. *Tard dans la nuit…*, il testo tratto da *Les épaves du ciel* (1924) proposto da Čapek, mostra perfettamente come tale realtà prende forma secondo principi geometrici e cromatici che si rifanno in maniera evidente alla pittura cubista:

La couleur que décompose la nuit	Barva kterou noc rozkládá
La table où ils se sont assis	Stůl u něhož usedli
Le verre en cheminée	Cylindr skleněný
La lampe est un cœur qui se vide	Lampa je srdce jež vytéká
[…]	[…]
La fenêtre déverse un carré bleu	Modravý čtverec oknem vpadl
La porte est plus intime	Dveře mají víc intimity
Une séparation	Odloučení
Le remords et le crime	Výčitka zločin skrytý
Adieu je tombe	Sbohem já padám
Dans l'angle doux des bras qui me reçoivent	Do sladkého úhlu paží jež mě chytí
Du coin de l'œil je vois tous ceux qui [boivent	Koutkem oka je vidím všechny píti
Je n'ose pas bouger	Neodvážím se hnout
Ils sont assis	Oni sedí
La table est ronde	Stůl je ovál
Et ma mémoire aussi	Též má paměť se točí

La concretezza della materia plasma il pensiero (La tavola è rotonda/ e anche la mia memoria) e la totale assenza di punteggiatura lasciano scorrere l'eterno presente all'interno del misterioso "quadro" di Reverdy. Questa atmosfera sospesa non può lasciare indifferente Breton, che nel suo manifesto del 1924 annovera anche Reverdy tra i poeti surrealisti. Il poeta si terrà tuttavia distante dai movimenti propriamente detti e difenderà la propria concezione di mondo onirico-magico, sorto dalla materialità degli oggetti, di fronte a tecniche quali l'associazione automatica. Come ha sottolineato Jiří Pelán: "Il sostrato cubista di Reverdy gli impediva di considerare seriamente l'annotazione passiva del sogno come un punto fermo della creazione, il sogno poetico doveva a suo avviso essere sottoposto a selezione e concettualizzazione."[174] I contrasti con Breton si acuiscono poi con il subentrare della questione religiosa: nel 1926 Reverdy lascia Parigi per ritirarsi in meditazione e preghiera nell'abbazia di Solesmes, mentre l'attacco alla fede da parte dei surrealisti acquista toni sempre più accesi.

[174] "Kubistické zázemí Reverdyho mu bránilo, aby vážně pokládal pasivní záznam snu za konečný bod tvorby, básnický sen měl podle něho být podroben výběru a konceptualizaci." J. Pelán, *Pierre Reverdy*, in Id., *Kapitoly z francouzské a italské literatury*, Torst, Praha 2000 , pp. 87-88.

Un altro poeta costretto nel 1926 ad allontanarsi dal surrealismo è Philippe Soupault (1897-1990), l'autore che con cui si chiude la seconda edizione di *Francouzská poezie*. Fondatore con Louis Aragon e André Breton della rivista "Littérature", Soupault frequenta inoltre Tristan Tzara e il gruppo dadaista e negli anni Venti entra in contatto con i maggiori rappresentanti delle avanguardie praghesi, ovvero il già citato Vítězslav Nezval e il suo coetaneo Karel Teige (1900-1951), cofondatore del Devětsil e autore nel 1924 del manifesto del poetismo[175]. In qualità di direttore delle Éditions du Sagittaire di Simon Kra, è proprio Soupault il principale curatore dell'antologia edita nel 1924 da cui Čapek attinge le sue integrazioni alla raccolta[176]. Tra queste troviamo il testo che lo scrittore ceco pone a conclusione di *Francouzská poezie*, ovvero una strofa dalla lunga composizione *Westwego* (1922), esattamente la stessa sezione già tradotta da Jiří Voskovec nel 1927 e pubblicata sul terzo numero della "ReD". Se Čapek decide nel 1936 di ripresentare un testo già noto ad alcuni lettori cechi è probabilmente a causa del suo contenuto: il tema dell'esplorazione del mondo, così caro allo scrittore, ritorna alle sue origini con una dedica a Parigi, la città che lo "strano viaggiatore senza bagagli" di Soupault sente di non avere mai abbandonato:

C'est toi mon vieux Paris	To jsi ty má stará Paříži
mais ce soir enfin, je suis dans cette ville	Toho večera jsem přece v tomto městě
tes monument sont les bornes kilométriques [de ma fatigue	Tvé pomníky jsou kilometrové mezníky mé [únavy
je reconnais tes nuages	Znám tvá oblaka
qui s'accrochent aux cheminées	Jež se komínů zachycují
pour me dire adieu ou bonjour	Aby mi řekly sbohem či dobrý den
la nuit tu es phosphorescent	Noci ty světélkuješ

[175] Sui rapporti tra Soupault e il surrealismo ceco si veda: *Dějiny nové moderny II. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924-1934*, a cura di V. Papoušek Academia, Praha 2014, pp. 90-92. In particolare segnaliamo i testi poetici apparsi sul primo numero della rivista del Devětsil praghese: per celebrare i contatti culturali franco-cechi Soupault compose infatti *Do Prahy* (A Praga, (in "ReD" I, n. 1, ottobre 1927, pp. 3-4), cui rispose Nezval dedicando al collega il suo *Poème pour Philippe Soupault* (*Ivi*, pp. 5-7.) La "ReD" ("Revue Devětsilu") fu curata dal 1927 al 1930 da Karel Teige, principale teorico e ambasciatore delle avanguardie ceche nel periodo tra le due guerre. Negli anni Venti e Trenta visitò più volte l'Unione Sovietica, occupò per un breve periodo (1929-1930) la posizione di docente di sociologia dell'architettura e dell'estetica presso il "Bauhaus" di Dessau e allacciò importanti rapporti culturali con diversi artisti francesi (Vildrac, Duhamel, Breton, Aragon, Éluard).

[176] Anche un altro dei curatori, il critico e editore Léon Pierre-Quint è a Praga insieme a Soupault nel 1927. Non si sono invece trovate tracce nella stampa dell'epoca di una loro precedente visita a cui farebbe riferimento una lettera del 1923 di Čapek a Weiner, allora corrispondente parigino di "Lidové noviny". Da questa risulta che lo scrittore ceco all'epoca non conosceva ancora la poesia di Soupault: "Ho enorme stima dei signori Soupault e Quint, già per il fatto che in vita mia non ho letto niente della loro opera, ma purtroppo non posso radunare attorno a loro la comunità letteraria e artistica, principalmente perché con essa non ho davvero nulla a che fare." ["Vážím si náramně pánů Soupaulta a Quinta, již proto, že jsem od nich jakživ ničeho nečetl, ale bohužel nemohu je obklopit literární a uměleckou obcí, předně proto, že s ní nemám opravdu co dělat."] K. Čapek, *Korespondence II*, cit., p. 367. Il poeta francese entra quindi in contatto con lo scrittore ceco con ogni probabilità durante il viaggio del 1927. Nella biblioteca di Karel Čapek si trova una copia del romanzo di Soupault *Le grand homme* (1929) con una dedica a "J. Čapek".

je t'aime comme on aime un éléphant Miluju tě jako se miluje slon

La passione mai sopita per la capitale francese, che certamente Čapek condivide, si trova qui espressa con un paragone insolito, svincolato dalla logica corrente e frutto della libera associazione delle immagini: "Ti amo come si ama un elefante". Soupault aveva infatti abbracciato la sperimentazione surrealista, componendo insieme a Breton la prima raccolta fondata sulla scrittura automatica *Les champs magnétiques* (1919). Ma nel 1926, come si è già accennato, Soupault sarà espulso dal gruppo con l'accusa di prediligere una letteratura troppo tradizionale. In realtà le ragioni del conflitto erano più probabilmente da ricercare nel rifiuto da parte di Soupault di aderire alle posizioni comuniste di Breton e Aragon[177].

Non ci sembra casuale il fatto che l'antologia čapkiana presenti la nascita del surrealismo proprio attraverso autori che non sposarono interamente la causa socialista. In *Francouzská poezie*, infatti, non troviamo traccia né di Breton, né di Aragon, con cui pure lo scrittore ceco entra in contatto nel corso degli anni Trenta[178]. Riguardo a tale scelta non si possono escludere del tutto ragioni legate ai diritti d'autore, che si erano estesi nel frattempo al di là dei confini nazionali[179] e che toccavano proprio poeti come Aragon, Breton, ma anche Vildrac e Éluard. Essi non figuravano infatti nell'*Anthologie de la Nouvelle Poésie Française* proprio perché i curatori non avevano ottenuto l'autorizzazione a inserire i loro testi nella raccolta. Nell'utilizzare questo volume come fonte delle sue nuove traduzioni, Čapek si assicura quindi di scegliere testi rappresentativi del "nuovo spirito poetico"[180] che sono inoltre già stati antologizzati con il permesso degli autori. Ciò non toglie che Čapek abbia anche in altre occasioni manifestato il proprio distacco da quelle frange culturali che

[177] Proprio nel 1926 ha luogo la rottura interna al gruppo surrealista. Breton e Aragon, insieme a Paul Éluard, Pierre Unik e Benjamin Péret decidono di aderire al Partito comunista, costringendo i sostenitori di una rivoluzione surrealista puramente spirituale e artistica (Soupault, ma anche Antonin Artaud) ad abbandonare il movimento. Cfr. *Adhérer au Parti communiste?*, "Archives du surréalisme" 3, a cura di M. Bonnet, Gallimard, Paris 1992; C. Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes: 1919-1969*, CNRS Éditions, Paris 2010.

[178] Non abbiamo testimonianze di questi incontri da parte di Čapek, né sue riflessioni sull'opera di tali autori. Nella corrispondenza ricevuta dallo scrittore ceco si è conservato un biglietto di invito a Parigi firmato nel 1937 da André Malraux, Jean-Richard Bloch, André Chamson e Louis Aragon (K. Čapek, *Přijatá korespondence*, Nakladatelství Lidové Noviny, 2000, p. 203). Aragon ricorda l'incontro con Čapek non appena apprende la notizia della sua morte (in "Ce soir", 26.12.1938).

[179] La Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche aveva sancito il riconoscimento reciproco del diritto d'autore tra i paesi firmatari. Redatta nel 1886, era stata aggiornata e modificata tra il 1908 e il 1914. Čapek vi fa riferimento più volte nel 1921 parlando della sua imminente entrata in vigore in Cecoslovacchia come di un atto dovuto, ma al tempo stesso di una minaccia per la diffusione nel paese della letteratura straniera, che sarebbe costata agli editori tanto quanto quella locale.

[180] Di questo parere erano gli stessi curatori dell'antologia francese che, nel rammaricarsi di non avere potuto presentare gli autori citati, aggiungono: "L'esprit qui anime ces poètes n'est pas moins largement représenté par les poésies de M. Ribemont Dessaignes, Philippe Soupault, Francis Gérard, Mathias Lübeck." *Préface*, in *Anthologie de la Nouvelle Poésie française*. Établie par Ph. Soupault avec Léon Pierre-Quint, Francis Gérard et Mathias Lübeck, Éditions du Sagittaire chez Simon Kra, Paris 1924, p.6.

vedevano come inscindibile la sperimentazione artistica e la rivoluzione sociale. Un chiaro esempio della posizione dello scrittore in questo ambito è dato dalla sua reazione alla pubblicazione della *Déclaration de l'indépendance de l'Esprit*, redatta nel 1919 da Romain Rolland (1866-1944) e firmata da numerosi intellettuali europei di cui, tra i francesi, principalmente coloro che si professavano socialisti: Romains, Duhamel, Vildrac, Arcos, Barbusse, Chennevière e Jouve[181]. Sulle pagine di "Kmen" Čapek traduce questa dichiarazione che chiamava artisti e letterati a servire l'Umanità superando le distinzioni tra nazioni che avevano condotto l'Europa alla guerra. Lo scrittore pragmatista non può esimersi dal criticare aspramente il nebuloso appello di Rolland a un'unità dei popoli astratta e indefinita, frutto ai suoi occhi della più banale generalizzazione. L'arte stessa, argomenta Čapek, non deve sottostare alla logica di alleanze e conflitti che regola i rapporti tra stati o classi sociali, bensì ha il dovere di volgere la propria attenzione verso l'individuo, ovvero di "cercare la via che conduce all'uomo", poiché "questo era ed è il compito più alto dell'arte; non esiste compito più internazionale di questo."[182]

Nel corso degli anni Venti Čapek si esprime più volte anche a proposito di quegli esponenti della letteratura ceca che con i colleghi francesi condividono da un lato la fede politica socialista e dall'altro la convinzione che l'arte contemporanea debba essere a sua volta rivoluzionaria, capace di fare tabula rasa del passato e di qualsiasi costrizione di tipo logico, etico, formale. Già nel 1921 si scaglia quindi contro uno dei principali esponenti della generazione di artisti del dopoguerra, ovvero Karel Teige, all'epoca studente di storia dell'arte. Nel suo saggio *Obrazy a předobrazy* (Immagini e prefigurazioni)[183] il giovane membro del Devětsil prospettava la visione di una realtà completamente rinnovata sotto il profilo sia artistico sia sociale. Secondo Teige, che si sarebbe affermato come propagatore della poesia proletaria, l'Europa andava incontro a un futuro promettente che prevedeva al contempo rivoluzione politica e poetica; a tutti i vecchi "ismi", spazzati via dal conflitto, stava per sostituirsi un'arte realmente in grado di "costruire un nuovo mondo" e perciò distante dal formalismo estetico che le correnti di inizio secolo, vuote di contenuti, avevano coltivato. Successivamente, con la nascita del poetismo nel 1924, Teige avrebbe ulteriormente sviluppato tale riflessione teorica, propugnando l'armonica fusione di poesia e

[181] Tra gli altri firmatari ricordiamo Albert Einstein, Heinrich Mann, Bertrand Russell, Stefan Zweig e Benedetto Croce. La Dichiarazione apparve il 26 giugno 1919 su "L'Humanité", giornale socialista che l'anno successivo sarebbe diventato l'organo di stampa del Partito comunista francese.

[182] "Hledati cestu k člověku, to byl a jest nejvyšší úkol umění; není nad něj úkolu mezinárodnějšího." K. Čapek, *Výzva k dělníkům Ducha*, ["Kmen" 1919] in Id., *O umění a kultuře* II, cit., p. 86.

[183] K. Teige, *Obrazy a předobrazy*, ["Musaion" 1921], in Id., *Svět stavby a básně (Studi z dvacátých let)*, Československý spisovatel, Praha 1966, pp. 25-32.

vita attraverso la sintesi delle arti e di tutti gli elementi lirici, sensoriali e razionali dell'esperienza umana[184].

Fin dal principio, dunque, Čapek reagisce alle polemiche rivolte alla propria generazione dagli esponenti della nuova avanguardia e si dichiara incapace di sottoscrivere l'entusiasmo ottimistico per l'avvenire della società e tantomeno per quello dell'arte. In essa l'oggi e il domani si fondono rendendo arbitrarie le suddivisioni di "vecchio" e "nuovo" suggerite da Teige. Facendo ancora una volta riferimento al caso concreto della pittura, Čapek mostra per esempio come siano ancora attuali le esigenze di "purezza formale, compattezza e armonia spaziale" proprie dell'arte moderna[185]. In questa breve nota, così come nella più lunga riflessione dedicata nel 1932 proprio alla "giovane generazione"[186], lo scrittore si trova a riaffermare la sua convinzione circa l'inesistenza di un'arte "superata" o in grado di "superarne" un'altra. Occorre pertanto dedicare maggiore attenzione all'epoca presente, essere in grado di affrontarla "da uomini" senza cullarsi in fanciulleschi scenari di un futuro idilliaco. Anche in questo frangente, Čapek evidenzia nei suoi colleghi fiduciosi in una rigenerazione dell'intero "ordine del mondo" una "fervente tendenza a generalizzare", a esprimersi "per astrazioni" e tramite slogan politici antisonanti.

Con la sua scelta di poeti contemporanei Čapek mostra invece di prediligere una letteratura in cui la vita umana, nonostante la sua complessità e tragicità, non è semplicemente ridotta a un problema da risolvere, ma resta una realtà da esplorare e comprendere. Nell'aggiungere alla raccolta componimenti di Cendrars, Supervielle e Soupault, Čapek vuole quindi attirare l'attenzione del pubblico su una nuova fase dello sviluppo letterario evidenziandone le radici profonde nella storia della poesia francese. Con questo egli tuttavia non si inoltra nell'ambito del surrealismo più maturo[187] e strettamente legato a una visione politica che non cessa di

---

[184] Tra i principali contribuiti teorici di Karel Teige ricordiamo *Stavba a báseň* (Costruzione e poesia, 1927), *Svět, který se směje* (Il mondo che sorride, 1928) e la sua analisi dell'evoluzione lirica moderna *Svět, který voní* (Il mondo che profuma, 1930). Dal 1934 Teige diventa membro e portavoce del gruppo surrealista praghese, i cui presupposti letterari e filosofico-politici si trovano tratteggiati in *Surrealismus proti proudu* (Surrealismo controcorrente). In questo pungente scritto del 1938 Teige prenderà finalmente le distanze dalla politica stalinista e dalle tendenze artistiche sovietiche capaci di screditare la validità delle istanze socialiste.

[185] K. Čapek, *Poznámka ke stati Karla Teiga Obrazy a předobrazy*, ["Musaion" 1921], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., pp. 261-262.

[186] K. Čapek, *Sám o sobě a o věcech závažnějších. Tedy o takzvané mladé generaci*, ["Přítomnost" 1932], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., pp. 322-327.

[187] Nelle sue riflessioni critiche Čapek si esprime raramente sul surrealismo anche in ambito ceco. Ciò non significa tuttavia che lo scrittore non conoscesse in profondità il fenomeno e i suoi artefici, come dimostra la sua "investigazione" sulle ballate di Nezval *52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida* (52 amare ballate dell'eterno studente Robert David), uscite anonime nel 1936. Appassionatosi al mistero di questo "caso letterario", Čapek propone i risultati della sua indagine logico-linguistica. Individua quindi che l'autore è uno scrittore già affermato, tra i trenta e i quarant'anni di età e facente parte della sinistra militante. Un poeta della generazione prebellica, infatti, non avrebbe fatto un così largo uso di immagini inconsuete e simboli erotici freudiani, rivelatori di una sensibilità vicina al surrealismo. Cfr. K. Čapek, *Zatykač na věčného studenta Roberta Davida* ["Lidové noviny" 1936] in Id., *O umění a kultuře III*, cit., pp. 714-717.

criticare; la integra coerentemente *Francouzská poezie* con esempi di una nuova sensibilità poetica che non gli sono del tutto estranei. Per questo, come abbiamo osservato, lascia spazio in modo particolare a testi incentrati sul viaggio, su un'apertura al mondo che, fin dai tempi del soggiorno parigino, è secondo lui un requisito fondamentale per l'evoluzione dell'arte come della coscienza civica.

Lo stesso impegno traduttivo resta per Čapek un basilare atto creativo che consente l'incontro tra culture e l'esplorazione di altri mondi. Prima ancora di misurarsi con la lingua e con il "gioco" della versione dal francese al ceco, lo scrittore sa di avere un compito di fondamentale importanza nel selezionare i testi. Ciò che si trova applicato nell'antologia poetica è inoltre esplicitato nel corso degli anni nelle rubriche di "Národní listy" e poi di "Lidové noviny" dedicate alle novità editoriali e del mercato ceco. Qui Čapek si sofferma spesso non solo sulla qualità delle traduzioni, ma anche sulla mancanza di un disegno preciso, di un programma coerente nella selezione delle opere straniere[188]. Invece di avvicinare i lettori allo sviluppo della letteratura moderna, gli editori si limitano ad assecondare le mode del momento e la richiesta di opere di intrattenimento; anche molti classici restano poi inaccessibili ai lettori cechi più attenti, costretti in molti casi a fare ancora affidamento sulle versioni tedesche. Nel corso degli anni Venti Čapek torna a più riprese sull'argomento sulle pagine di "Lidové noviny", dove appaiono interventi polemici come *Stagnace* (1921), *Jenom knížky* (1925) e *Lavina* (1927)[189]. L'autore non cessa infatti di indignarsi per la scarsa cura dei volumi e delle collane, nonché per la sorprendente quantità di inutili riedizioni di opere mediocri, prive di originalità e di significato per la storia letteraria, come le innumerevoli storie di investigazione o i romanzi a sfondo erotico che invadono il mercato. Anche il fenomeno della ritraduzione appare fuori controllo: se può essere opportuno riproporre *Le crime de Sylvestre Bonnard, membre de l'Institut* di Anatole France (1881), un'opera secondo Čapek "talmente perfetta, saggia e fine" da giustificarne

[188] In particolare a proposito della diffusione della letteratura francese lo scrittore denuncia nel 1919: "Oggi nella traduzione dal francese prevale la tendenza a raccattare: manca una visione di maggiore ampiezza e concentrazione che ci proponga nell'ambito della scelta traduttiva un quadro della letteratura francese più recente ricco di sfumature, oppure che ci presenti la nuova corrente di pensiero che trasmette per esempio proprio la più giovane letteratura francese." ["To, co se dnes překládá z francouzštiny má spíše ráz paběrkování; schází větší, soustředěnější zřetel, který by v rámci překladového výběru buď podal odstíněný obraz novější francouzské literatury, nebo k nám uvedl nový myšlenkový proud, jakým je na př. nesena právě nejmladší francouzská literatura."] K. Čapek, *Několik překladů z francouzštiny*, in "Literární příloha Národních listů" LIX, n. 257, 1.11.1919, p.11.

[189] In *Knihy a čísla* (1925) e *Kultura v číslicích* (1934) Čapek commenta invece i dati statistici forniti dall'Istituto bibliografico, osservando la disparità tra le numerosissime traduzioni di opere letterarie e la penuria di pubblicazioni di carattere specialistico e scientifico. Sulla qualità delle traduzioni si vedano invece *Překladatelé, pozor!* (1933) e le due puntate di *Námel mezi zrny* (1935 e 1936).

una nuova edizione[190], nel caso di un autore contemporaneo come André Gide l'uscita di due traduzioni dello stesso titolo è segno dell'incapacità degli editori cechi di organizzarsi in maniera efficiente prendendo per esempio a modello i colleghi tedeschi[191].
A un tale disordine contribuiscono poi coloro che amano presentarsi come conoscitori di realtà straniere come quella francese; a questa "snob" élite culturale e al miope mondo dell'editoria è dunque rivolto il seguente, ironico invito:

"Se vuoi vantarti di fare parte dell'avanguardia spirituale d'Europa, pubblica subito quel giovanissimo francese che ha finito ieri di scrivere la sua prima opera, seduto al quinto tavolo di un qualche Café de la Rotonde."[192]

Frequentare caffè letterari, dunque, non significa essere capaci di creare o giudicare competentemente l'arte moderna; per Karel Čapek, scrittore, critico e traduttore esperto, questa semplice verità si riflette nella sua attività di mediazione letteraria e lo riconduce con la memoria a quegli stessi, affollati locali parigini in cui, ancora studente, tentava di sottrarsi all'incontro con i *parvenus* suoi connazionali.

[190] K. Čapek, *Z nových překladů* ["Národní listy" 1919], in Id., *O umění a kultuře II*, cit., p. 89.
[191] K. Čapek, *Čestina a překlady* ["Lidové noviny" 1935], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., p. 632.
[192] "Chceš-li se honosit příslušností k duchové avantgardě Evropy, vydej honem toho nejmladšího Francouze, který včera dopsal své první dílo u pátého stolu v nějaké Café de la Rotonde." K. Čapek, *Lavina*, ["Lidové noviny" 1927], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., pp. 88-89.

PARTE TERZA

Nella nostra trattazione passiamo ora a considerare l'influsso dell'esperienza parigina sul percorso autonomo di Josef Čapek, scrittore, pittore, critico e teorico dell'arte. Rimasto a lungo all'ombra del più celebre fratello, egli è stato ricordato in primo luogo per la sua opera pittorica piuttosto che per quella letteraria. A una più scrupolosa lettura critica è apparso però evidente lo stretto legame che intercorre tra le due diverse aree in cui l'autore ha sviluppato la propria creatività, arrivando a definire un'identità artistica composita e coerente. La più organica riflessione su questo percorso al contempo pittorico e letterario si deve a Jiří Opelík e Jaroslav Slavík, autori nel 1996 di una monografia che riunisce e integra gli sforzi precedentemente concentrati sul solo settore figurativo (Slavík[1] e Pečinková[2]) o letterario (Opelík 1980[3]).

È dunque grazie all'analisi attenta di questi studiosi che si è giunti a una più profonda comprensione dell'opera di Josef Čapek nella sua interezza, la quale "non è stata dominata innanzitutto – come si ritiene comunemente – dal dualismo di pittura e letteratura, bensì dal dualismo di arte assoluta e arte applicata."[4] Da queste parole di Opelík emerge in maniera inequivocabile la nuova chiave di lettura dell'opera čapkiana su cui si fonda la pubblicazione delle Opere di Josef Čapek (*Spisy Josefa Čapka*) intrapresa dalla casa editrice Triáda nel 2008 e tuttora in corso. Tale iniziativa, testimone del rinnovato interesse per l'autore, vede ancora una volta coinvolti critici come Pavla Pečinková, curatrice della pubblicistica dedicata all'arte figurativa, Jiří Opelík, Daniel Vojtěch e Luboš Merhaut, sotto la cui direzione è stato realizzato il volume *Knihy o umění*, comprendente le raccolte di saggi sull'arte e le tre versioni di *Umění přírodních národů*. Seppure con un certo ritardo rispetto a *Spisy Karla Čapka*, questa edizione filologicamente ineccepibile e dal ricco apparato di note si propone come autorevole punto di riferimento sia per il pubblico sia per la ricerca scientifica. Anche il nostro lavoro, pertanto, fa di regola riferimento ai sei volumi già pubblicati[5], mentre per quanto riguarda gli scritti di critica d'arte usciti su rivista dal 1921 si

[1] J. Slavík, *Josef Čapek a ismy*, in "Umění", n. 37, 1989, pp. 25-46; J. Slavík, *Josef Čapek* , Tatran, Bratislava1987.

[2] P. Pečinková, *Josef Čapek*, Nakladatelství Svoboda, Praha 1995; Catalogo della mostra *Zjevení –existence – pravda: Figurální motivy v tvorbě Josefa Čapka 1913-1922*, testi di R. Drury e P. Pečinková, České muzeum výtvarných umění, Praha 1997.

[3] J. Opelík, *Josef Čapek*, cit. Al 1980 risale il volume di corrispondenza *Dvojí osud*, curato anch'esso da Opelík e Slavík .

[4] "Jeho celoživotní dílo neovládal přednostně – jak se má běžně za to – dualismus výtvarnictví a literatury, nýbrž dualismus umění absolutního a užitého." J. Opelík, *Ediční poznámka*, in J. Čapek, *Publicistika I*, cit., p. 569.

[5] Tre volumi (*Beletrie I, Beltrie II, Beletrie pro děti*) riuniscono l'opera letteraria dell'autore, a cui si aggiungono i saggi sull'arte (*Knihy o umění*) e due raccolte di pubblicistica; di queste, la prima riunisce

è fatto ricorso innanzitutto alla consultazione diretta dei peridodici interessati, nonché ad alcune precedenti raccolte[6]. Preziose indicazioni per l'analisi della critica artistica čapkiana negli anni Venti e Trenta si trovano inoltre negli interventi di Pečinková[7] e nel volume che Petr Mareš ha dedicato alla pubblicistica di Josef Čapek nel 1995[8]. Qui infatti viene proposto uno studio del pensiero čapkiano sull'arte che tiene conto anche di testi meno conosciuti, alcuni non ancora apparsi in *Spisy Josefa Čapka* ma fondamentali per comprendere l'influsso che, anche a lungo termine, l'incontro con l'arte moderna francese ha avuto sull'autore.

Come nel caso di Karel Čapek, anche per il fratello maggiore l'ammirazione per la modernità parigina non è infatti una fascinazione confinata agli anni Dieci. Nell'indagare le ramificate ripercussioni dei soggiorni francesi occorre però procedere in maniera diversa a seconda del percorso individuale di ciascuno dei due scrittori. Nel caso di Josef Čapek risulta infatti impraticabile una suddivisione della trattazione analoga a quella utilizzata per l'opera di Karel, basata su una chiara separazione tra testi di critica artistica, di riflessione filosofica e di produzione prettamente letteraria. Nei diversi testi firmati da Josef Čapek, talora ideati e lasciati incompiuti, adattati e rimaneggiati, si ripresentano continuamente gli stessi motivi e suggestioni se non addirittura le medesime formulazioni di un pensiero coerente. La personale tensione di Josef Čapek alla sintesi delle arti si sviluppa in maniera spontanea, non programmatica, ragione per cui, come ha evidenziato Annalisa Cosentino: "È arduo tracciare una netta linea di demarcazione tra scritti specialistici e letteratura, giacché l'opera di Čapek si presenta come fortemente omogenea, sia per i temi, sia per la composizione e lo stile."[9]

In questa sezione del lavoro abbiamo pertanto rinunciato a seguire un criterio esclusivamente cronologico o una netta distinzione tra generi letterari; l'esposizione procede dunque a partire da una prima analisi della ricezione, da parte dell'autore, degli spunti artistici e letterari francesi, nonché del suo impegno come commentatore e divulgatore di tali scoperte; il secondo capitolo verte invece sulla personale rielaborazione di tali impulsi, relativi innanzitutto all'arte moderna e primitiva, nel pensiero e nella produzione letteraria e saggistica di Josef Čapek.

---

interventi di carattere vario, mentre la seconda presenta nello specifico la saggistica breve e la critica d'arte prodotta tra il 1905 e il 1920. Al momento è prevista la pubblicazione di almeno un altro volume di pubblicistica sull'arte. Non sono invece comprese in questa edizione le prime prose scritte insieme al fratello, per le quali si rimanda al secondo volume di *Spisy Karla Čapka*, *Ze společné tvorby*.

[6] J. Čapek, *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění z let 1911-1937*, Výtvarný odbor Umělecké besedy, Praha 1946; J. Čapek, *Méně výstav a více umění: výběr z výtvarných referátů v Lidových novinách 1921-1939*, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha 1999.

[7] P. Pečinková, *Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy*, in "Estetika" XX, n. 1, 1983; P. Pečinková, *Josef Čapek jako výtvarný referent,* in "Atélier", n. 22, 2.11.1995.

[8] P. Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, Univerzita Karlova, Praha 1995.

[9] A. Cosentino, *L'arte è destino*. *La sintesi delle arti in Josef Čapek, in Europa orientalis*, n. 30, 2011, p. 118.

I. JOSEF ČAPEK NEL RUOLO DI CRITICO E PROPAGATORE DELL'ARTE FRANCESE CONTEMPORANEA

I.1. Una nuova consapevolezza: il secondo viaggio a Parigi

Per cogliere appieno come l'incontro con la cultura francese abbia influito sensibilmente sulla produzione artistica di Josef Čapek occorre innanzitutto risalire al suo punto di vista critico sui fenomeni che da Parigi si estendono nell'Europa dell'epoca. Egli si esprime chiaramente in fatto di pittura e, seppure in misura minore, di letteratura non solo attraverso recensioni, saggi e interviste, ma anche mediante il proprio coinvolgimento nel campo del giornalismo e dell'editoria. Anche in questo caso il primo obiettivo della nostra trattazione sarà dunque quello di ricostruire nel dettaglio il quadro degli eventi, delle iniziative e delle collaborazioni che, a partire dal biennio 1912-1913, permettono all'autore di sviluppare al contempo il proprio pensiero critico e una nuova poetica personale.

Come già accennato, al primo soggiorno parigino, segnato ancora da un attaccamento alle prospettive praghesi e dall'incapacità di comprendere a fondo gli spunti offerti dell'arte contemporanea, fa seguito per Josef Čapek un secondo, breve viaggio nella capitale francese. Nel 1912 egli ha infatti l'occasione di ritornare sulle tracce di ciò che aveva intravisto l'anno precedente e di considerare le nuove tendenze artistiche con maggiore coscienza del loro significato; in un certo senso questo soggiorno svolge per lui un ruolo simile a quello che gli studi di estetica e filosofia ricoprono nel percorso formativo intrapreso in quegli stessi mesi dal fratello. È opportuno notare che a essere cambiata nel frattempo non era soltanto la posizione dei Čapek, ma anche l'atmosfera culturale e artistica praghese, che aveva iniziato a reagire positivamente alle scoperte contemporanee, soprattutto nell'ambito del cubismo. Nel febbraio 1911 giovani modernisti come Emil Filla, Otto Gutfreund, Vincenc Beneš, Josef Gočár, Václav Vilém Štech, Vlastislav Hofman erano usciti dal circolo Mánes per fondare la Skupina výtvarných umělců. Questo nuovo gruppo di pittori, architetti, scultori, ma anche musicisti e letterati affida proprio a Josef Čapek, da poco rientrato in patria, il compito di dirigere il suo organo di stampa "Uměléckỳ měsíčník". Qui, come abbiamo visto, il giovane autore pubblica la sua prima prosa autonoma *Živý plamen*, presentandosi in primo luogo come aspirante scrittore.

Gradualmente, però, inizia a fare conoscere anche la propria opera pittorica, per il momento non molto ampia. Alla prima mostra della Skupina, tenutasi all'inizio del 1912 presso la Casa municipale di Praga, espone due quadri in stile ancora prevalentemente *fauve* (*Služka*,

La serva, e *Matka s dítětem,* Madre con bambino), in linea con le opere di Daumier ammirate a Parigi. Nell'autunno dello stesso anno, in occasione della seconda esposizione del gruppo, Čapek inizia a discostarsi da questo stile per applicare la lezione di Picasso e Braque. Comincia dunque nel 1912 il suo percorso verso il cubismo, animato da una nuova attenzione per i paesaggi, tra cui spiccano quelli di città industriali o marittime che rievocano i viaggi appena conclusi (*Přístav v Marseille*, Il porto di Marsiglia, *Továrna*, Fabbrica e *Předměstí*, Periferia). Il pittore avverte dunque la necessità di applicare a sua volta le prospettive spaziali proprie dal cubismo analitico; è così che la distanza rispetto all'arte ancora in voga a Praga risulta ai suoi occhi sempre più evidente:

"Tutto quello che noi realizziamo in Boemia è in confronto a questi quadri così coerenti qualcosa di spicciolo e ridicolo; anche io arriverò con la mia sfacchinata solo verso la fine, quando a mala pena ci sarà possibile raggiungere per altra via ciò che loro hanno già trovato e ciò che, del resto, non è ancora la realizzazione finale e piena di tutto il *possibile*, di tutto ciò che è ancora possibile raggiungere nell'arte moderna. Tutte le stupidaggini con cui ora ricopro la tela non bastano nemmeno a fare sì che io pensi a me stesso nei termini di pittore."[10]

Queste parole del giugno 1912 mostrano come l'artista sia alla ricerca di un appiglio solido per la sua creazione, una necessità di ordine che non può essere soddisfatta, per esempio, da tendenze neoclassiche. Sperimentate brevemente in letteratura, esse non attraggono per nulla Josef Čapek pittore, refrattario a soggetti storici e proiettato verso la modernità che lo circonda.

Alle origini del secondo soggiorno parigino si trova dunque un autentico bisogno di comprendere appieno gli autori in confronto ai quali la propria opera gli appariva ancora infantile, impreparata. Alla seconda esposizione a cui aveva partecipato, poco prima di ripartire per la Francia, Čapek aveva trovato le proprie tele esibite a fianco dei rappresentanti del gruppo tedesco Die Brücke e di artisti francesi come Derain, Friesz o anche Picasso. Davanti a questo accostamento Čapek constata l'inesperienza della gioventù ceca nel suo insieme e in particolare dei più entusiasti epigoni dei maestri stranieri, a partire da Filla, che si afferma proprio nel biennio 1912-1913 come maggiore esponente dell'ala ortodossa del

[10] "Všechno to, co my v Čechách uděláme, je proti těmto důsledným obrazům drobné a smešné; moje pachtění přijde také až někam na konec a sotva kdy bude nám možno dojít jiným způsobem k tomu, co oni už našli a co ostatně ještě ani není konečnou a plnou realizací toho, co je *možné*, toho všeho, co je možno ještě v moderním umění docílit. Ty všechny hlouposti, kterými nyní pokrývám plátno, nestojí ani za to, abych si o sobě mohl pomyslit, že jsem také malířem." J. Čapek, *Dvojí osud,* cit., p. 78.

cubismo ceco, attento a non discostarsi dai modelli di Braque e Picasso. Già in questa fase precedente il secondo viaggio parigino Čapek si mostra invece intenzionato a crearsi uno stile personale e non semplicemente imitativo, contribuendo in maniera originale allo sviluppo dell'arte contemporanea. Tuttavia, il suo giudizio negativo sull'opera dei colleghi si trova espresso per il momento solo nell'ambito della corrispondenza privata; nella recensione della mostra della Skupina Čapek adotta infatti toni molto più concilianti[11], mostrandosi restio a intraprendere una controproducente polemica con il capofila dei neonati movimenti modernisti.

Il giovane pittore programma dunque un secondo viaggio a Parigi, mosso non più da un sogno di avventura, bensì da un interesse di studio divenuto più preciso. Il soggiorno sarebbe stato questa volta breve, una settimana o al massimo un mese, ma con un programma molto meglio definito rispetto all'anno precedente e uno scopo molto chiaro: trarre ispirazioni e insegnamenti necessari ad avanzare nell'opera artistica[12]. Inizialmente costretto a rimandare la partenza per venire incontro alle esigenze dell'amico Hofman, che lo accompagna nel viaggio, Čapek raggiunge Parigi facendo tappa a Monaco, Augusta, Ulm, Strasburgo e Nancy. Durante la sua breve permanenza a Monaco il giovane pittore vede con ogni probabilità la mostra "Neue Kunst", che proponeva all'interno della galleria Goltz non solo espressionisti tedeschi, ma anche cubisti francesi, alcuni membri della Skupina (Beneš, Filla, Gutfreund, Gočár) e grandi predecessori come Cézanne, van Gogh, Gauguin e Munch. Presumibilmente già il 9 ottobre 1912 Čapek è di nuovo alloggiato presso l'Hôtel des Américains, ma questa volta non vi si chiude in un isolamento o nella "solitudine a due" sperimentata con il fratello. Da metropoli indecifrabile e sfondo di magiche *flâneries*, Parigi diventa per il giovane pittore la capitale dell'arte moderna, ricca di eventi imperdibili. Il programma di Čapek è infatti fitto di impegni: gallerie, mostre, musei e anche atélier privati, tra cui probabilmente quello di Picasso.

Il primo immancabile appuntamento è il decimo Salon d'Automne, che ha aperto al Grand Palais il primo ottobre. Vero trionfo del cubismo, esso propone pittura (Metzinger, Léger, Le Fauconnier, Gleizes, La Fresnaye, Picabia), scultura (Archipenko, Modigliani) e anche architettura, con la casa cubista di André Mare e Raymond Duchamp-Villon, che desta

[11] Cfr. J. Čapek, *II. výstava Skupiny výtvarných umělců* ["Lumír"1912], in Id., *Publicistika II. Výtvarné eseje a kritiky 1905-1920*, a cura di M. Dufková e P. Pečinková, Triáda, Praha 2012, pp. 53-59.

[12] "Purtroppo stavolta è un bisogno urgente che io non rinvii questa breve visita a Parigi; è necessario che l'abbia portata a termine prima di ricominciare a lavorare." ["Bohužel tentokráte je bezodkladnou nutností, abych tu krátkou návštevu Paříže neodkládal; je zapotřebí, abych ji měl odabsolvovanou, dříve než zase začnu pracovat."] J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., pp. 95-96.

particolare scalpore. In novembre, nella sua recensione pubblicata su "Lumír"[13], Čapek giudica quest'opera eccessivamente barocca, mostrando di nutrire verso l'architettura ceca più fiducia che nella pittura, opinione, come abbiamo visto, difesa anche dal fratello.

Tra gli artisti del Salon d'Automne figura anche un pittore ceco, distante però dalla cerchia dei Čapek e dei loro giovani colleghi. Si tratta di František Kupka (1871-1957), il quale presenta alcuni dei suoi primi astratti della serie "Amorfa" non solo durante il Salon, ma anche alla mostra di rue de La Boétie intitolata *Section d'or* (aperta dal 9 al 30 ottobre 1912)[14]. Qui sono largamente rappresentate le nuove proposte del cubismo eterodosso firmato dal gruppo di Puteaux e dai suoi sostenitori (Picabia, Gleizes, Metzinger, Marcoussis, Gris, Léger, i fratelli Duchamp e molti altri). Secondo Josef Čapek il titolo dell'esposizione, pur rimandando alla tradizione, non ha alcun rapporto estetico con il passato, ma vuole simboleggiare la posizione nella società contemporanea dei giovani moderni, determinati a conquistare il loro posto all'interno dell'arte nazionale.

È inoltre opportuno segnalare la comparsa negli scritti čapkiani di riferimenti di critica dell'arte che saranno fondamentali, prima ancora che per i lettori, per l'autore stesso, che proprio grazie a tali letture è ormai in grado di interpretare le opere figurative osservate nelle mostre e nelle gallerie. Nei suoi articoli di ispirazione parigina Čapek riferisce degli interventi di Apollinaire e Metzinger e dell'uscita del libro di André Salmon *La jeune peinture française* (1912). Questo libro, insieme a *Les peintres cubistes*, in cui confluisce l'anno seguente il pensiero di Apollinaire, rappresenta uno dei capisaldi della critica contemporanea che Čapek si premura di far conoscere al pubblico ceco. Salmon e Apollinaire sono infatti esempio di una critica nuova, che unisce alla teoria dell'arte figurativa un impegno creativo e una presenza sociale, un *engagement* a tutto tondo a favore della modernità.

Nel 1912 Čapek si trova quindi davanti a un cubismo ormai affermato, specialmente nella sua realizzazione analitica, che fa scandalo solo quando si avventura su nuove strade di sperimentazione. L'entusiasmo del giovane pittore nei confronti di van Dongen, Matisse e Vlaminck appare dunque sopito e il suo sguardo si volge verso le prossime evoluzioni dell'arte europea e, naturalmente, delle ricadute che esse avranno all'interno della sua personale rielaborazione stilistica. Delle altre possibili attività svolte da Čapek in queste poche settimane parigine non abbiamo notizie certe. Nella sua unica recensione alle mostre

[13] J. Čapek, *Podzimní salon v Paříži*, ["Lumír" 1912] in Id., *Publicitstika II*, cit., pp- 59-64.

[14] Forse per non essere associato con le più innovative tendenze cubiste, Kupka si aggrega alla *Section d'or* solo dopo la stampa del catalogo. Cfr. *František Kupka: cesta k Amorfě: Kupkovy salony 1899-1913*, a cura di H. Musilová, M. Theinhardt, P. Brullé, Národní galerie, Praha 2012.

del momento, egli accenna per la prima volta all'opera del Doganiere, Henri Rousseau, il cui influsso sui contemporanei è trattato da Salmon nel suo saggio critico. Čapek segnala qui l'esposizione parigina di Rousseau e le pubblicazioni ad essa legate, ma, come ha notato Mariana Dufková[15], egli non ebbe probabilmente occasione di visitarla, poiché la data inaugurale presso la galleria Bernheim era prevista per il 28 ottobre, mentre già il 30 Čapek risulta essere a Praga.

In questo breve periodo non è inoltre chiaro se il pittore abbia visitato o meno il Trocadéro[16]. Tra i documenti che sono stati esaminati per rispondere a questa domanda abbiamo un due versioni inedite e non datate di *Umění přírodních národů* (indicate da Opelík[17] come manoscritti S e L), corredate di un taccuino di appunti, schizzi, disegni e riferimenti diretti alle collezioni del museo etnografico parigino. A questi quaderni si aggiungono sette fotografie amatoriali che potrebbero a loro volta risalire al primo soggiorno parigino e che potrebbero essere state scattate tanto dai Čapek quanto da loro conoscenti, per esempio dai compagni di viaggio Štech e Hofman.

L'affermazione dell'autore, posta nell'introduzione al saggio uscito nel 1938, secondo cui i primi appunti risalivano al 1910-1911 contrasta in parte, come abbiamo già notato, con la sensazione di spaesamento che aveva caratterizzato quel soggiorno. Un "interesse per l'arte negra", già nell'aria "grazie all'apporto di Picasso"[18] è effettivamente più probabile in relazione alla seconda spedizione parigina, per quanto essa sia stata molto più breve. Anche se le diverse ipotesi sulla datazione delle fotografie e delle annotazioni non possono essere verificate con certezza, nell'economia dei tempi è certo più verosimile che una o più visite lunghe al museo, necessarie per la raccolta di appunti e disegni, vadano ricondotte al 1910-1911. Ma poiché all'epoca Čapek non si era ancora accostato al cubismo e alla sua filosofia della semplificazione e scomposizione geometrica, si può supporre che in un primo momento il suo interesse per le collezioni etnografiche fosse scaturito piuttosto nell'attrattiva esercitata su di lui fin dall'infanzia dalle società primordiali e dalle terre coloniali.

Va comunque ricordato che la categoria del "primitivo" era già diffusa in Boemia all'inizio del decennio, infatti con questo aggettivo si indicavano i fauve, Cézanne e gli Indépendants esposti a Praga nel 1910. Nel 1911 Filla aveva inoltre pubblicato su "Volné směry" un

[15] M. Dufková, *Josef Čapek a Francie*, cit., p. 43.

[16] In ambito francese, come abbiamo accennato, si leggono diverse distorsioni e semplificazioni al riguardo: "En 1912, à Paris, Joseph Čapek rencontrait Apollinaire, qui lui recommanda de visiter le musée du Trocadéro." M. Vanci Perahim, *Ancêtres nécessaires et "douaniers" sans frontières*, in *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe: 1900-1950*, Paris, Sorbonne 1992, p. 52.

[17] J. Opelík, *Vznik a proměny "Umění přírodních národů" Josefa Čapka*, [1987], in J. Čapek, *Knihy o umění*, cit., pp. 533-587.

[18] Cfr. *supra*, p. 46.

articolo a questo proposito, intitolandolo *O ctnosti primitivsmu* (Sulla virtù del primitivismo). Josef Čapek sembra invece individuare il legame tra arte dei popoli primitivi e arte moderna in un secondo momento, quando letture come Junoy[19] e Apollinaire rendono imprescindibile approfondire l'argomento. In conclusione, è probabile che non sia stata la pittura moderna a indirizzare Čapek verso le culture primitive, ma che, al contrario, proprio la scoperta del Trocadéro abbia permesso al giovane pittore di passare da un periodo preparigino sotto il segno del fauvismo alla piena accettazione del cubismo e a una più profonda riflessione sulle origini dell'arte come fenomeno umano universale.

A tale maturazione contribuisce poi un'altra visita a un museo etnografico, quella del Königliches Museum für Völkerkunde di Berlino. Nell'ottobre 1913 Čapek si recherà infatti in Germania, dove potrà ammirare nuovamente le opere di pittori francesi esposte alla Neue Galerie e al locale Herbstsalon[20], in occasione del quale farà la conoscenza del direttore di "Der Sturm", il critico, scrittore e compositore Herwarth Walden (1878-1941). Un ulteriore riferimento alle collezioni del Trocadéro si leggerà infine in una breve nota čapkiana del 1913 dedicata alla mostra *Sculpture africaine*, inaugurata in primavera presso la galleria Levesque. L'autore richiama a questo proposito l'articolo *Les arts exotiques et l'ethnographie*, apparso nel settembre 1912 su "Paris-Journal", in cui Apollinaire non solo annunciava l'imminente apertura della mostra ma denunciava anche la cattiva amministrazione del museo etnografico parigino[21].

Anche se l'arte moderna esce presto dalle mura della capitale francese per diffondersi in tutta Europa, per Josef Čapek il desiderio di tornare a Parigi rimarrà sempre vivo. Purtroppo egli non riuscirà più a farvi ritorno, ma cercherà tramite i suoi contatti, primo tra tutti Alexandre Mercereau, di procurarsi riviste e materiali che lo aggiornino sugli eventi e i dibattiti in corso in Francia. Nel 1913 è Jarmila Pospíšilová, in viaggio a Parigi con la madre, a ricoprire il ruolo di ambasciatrice del fidanzato, presentandosi alla galleria di Kahnweiler [22] per acquistare delle riproduzioni di Picasso. Proprio qui il caso vuole che la giovane incontri il connazionale Filla, divenuto ormai rappresentante del fronte ortodosso del cubismo ceco e desideroso di trattare con Kahnweiler a nome della giovane arte praghese.

---

[19] José Junoy è un altro dei primi critici a cui Čapek dedica particolare attenzione tra il 1912 e il 1913. Di *Arte y artistas* propone sia una recensione sia una breve traduzione: J. Čapek, *José Junoy: Arte y artistas*, ["Umělecký měsíčník" 1912] in Id., *Publicitstika II*, cit., pp. 48-51; J. Čapek, *Dodatkem k Picassovi*, in "Volné směry" XVII, n. 9, 1913, pp. 233-234.

[20] J. Čapek, *První berlínský podzimní salon*, ["Lumír" 1913] in Id., *Publicitstika II*, cit., pp. 140-142.

[21] J. Čapek, *Pro příští rok se chystá v Paříži...*, ["Volné směry" 1913], in Id., *Publicistika II*, cit., pp. 70-71.

[22] Nel volume *Dvojí osud* si trovano anche alcune delle lettere di Jarmila Pospíšilová, o frammenti di esse. Cfr. J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., pp.132-135.

Mentre Filla e i suoi colleghi continuano dunque le loro missioni nella capitale francese, Josef Čapek non solo si allontana fisicamente da Parigi, ma ne elabora un'immagine personale, reinterpretando del tutto anche i propri ricordi. Essi si ripropongono infatti nella corrispondenza del 1913 in veste nostalgica e secondo una rilettura edulcorata dei mesi trascorsi nella capitale francese, mesi che appaiono qui caratterizzati da un'atmosfera di lavoro piacevole e ozio suggestivo:

"A Parigi ho vagabondato parecchio, e rispetto a dipingere e a tutto il resto che avrei potuto fare questo era spesso molto meglio, molto più bello; dopotutto a Parigi avevo l'impressione che in questo modo la mia vita trascorresse molto più velocemente e facilmente rispetto a qui, dove c'è così tanto a tenermi occupato e impegnato."[23]

Da queste parole sembra dunque che si sia persa nella memoria di Čapek quell'originaria percezione di Parigi che si leggeva nelle lettere del 1910-1911: al posto della città concreta, avvertita allora come opprimente e confusa, si afferma qui una rappresentazione surreale, un'eco addolcita delle sensazioni passate, per cui tutto ciò che era apparso fuori posto trova una collocazione. Tale tendenza si accentua ulteriormente durante la guerra, quando Parigi, oltre la frontiera[24], perde concretezza e, come osserva Opelík, "sprofonda nel sogno" [25]. Per mantenere i suoi contatti con l'estero Čapek deve allora rivolgersi a Berlino, sostituendo in larga parte il colloquio con l'avanguardia francese cubista con quello legato all'espressionismo tedesco. Ciò non basta tuttavia a soddisfare il suo bisogno di dialogo con l'esterno, come confida nel gennaio 1916 a Neumann: "Le mostre, le riviste, i contatti con gli artisti stranieri, quel flusso continuo … ora, insomma, è come se mi avessero tagliato quasi tutte le solide radici che ho messo nel corso della vita."[26]

[23] "V Paříži jsem se mnoho toulal a bylo mnohdy mnohem lepší a krásnější než všechno malování a všechno jiné, co bych mohl dělat, a přece jsem tam měl pocit, že mi takto ubíhá život mnohem rychleji a lehčeji než zde, kde je tolik zaměstnání a zaneprázdnění." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 125.

[24] Ai Čapek, che avevano fatto richiesta del passaporto per la Spagna, viene presto negata la possibilità di viaggiare. Nel 1915 la polizia di stato austriaca interroga i due fratelli riguardo ai loro contatti con l'estero e soprattutto al loro soggiorno parigino; tale indagine su presunte attività antipatriottiche traeva origine da un sospetto di parentela tra i due fratelli e un sacerdote omonimo, da poco fuggito in Svizzera. V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 152.

[25] "Quando poi, agli occhi di Čapek, la guerra privò Parigi del suo aspetto reale, aggiornato senza sosta da informazioni recenti, quando la sua unica forma rimasta era quella del ricordo, ormai inattuale, Parigi prese infine a sprofondare, dentro di lui, negli abissi del sogno." ["Když pak byla Paříž v Čapkovi připravena válkou o svou reálnou podobu ustavičně aktualizovanou čerstvými informacemi a když jí zůstala jen podoba vzpomínková, odaktualizováná, začala se v něm nakonec propadat do hlubin snu."] J. Opelík, *Dvě pařížské cesty Josefa Čapka*, in "Umění", n. 25, 1977, p. 538.

[26] "Výstavy, časopisy, styky s uměleckou cizinou, ten proud, vždyť to teď je, jako bych měl přesekané skoro všechny kořínky, kterými jsem v životě kotvil." V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 157.

I.2. Il ruolo della scuola francese nella critica d'arte

Procediamo ora a considerare nello specifico la produzione critica relativa alle arti figurative, in cui si può facilmente osservare la natura del rapporto tra l'autore e le nuove tendenze francesi. Ci soffermiamo qui in primo luogo sugli interventi più brevi, apparsi unicamente su rivista, sottolineando la coerenza del pensiero čapkiano anche nei decenni successivi all'esperienza parigina e alla scoperta del cubismo. A questo scopo cercheremo poi di mettere in evidenza i punti di intersezione con altre opere più ampie dell'autore, in cui la riflessione sull'arte si presenta come componente fondamentale di una meditazione filosofica profonda, dedicata alla vocazione e al destino dell'uomo.

Già al ritorno dal suo primo viaggio a Parigi Čapek è coinvolto in maniera continuativa nell'attività giornalistica che lo accompagnerà per tutta la vita; non più corrispondente occasionale, sarà collaboratore fisso di diverse testate per le quali svolgerà il ruolo di recensore, commentatore e critico d'arte. Per lui questa attività, necessaria a garantirgli uno stipendio non assicurato dalla sua opera artistica, non si tradurrà mai in un'autentica passione come avviene invece per il fratello e rischierà sempre, a suo avviso, di sottrargli il tempo necessario alla riflessione e alla creazione[27].

Tale atteggiamento di insofferenza nei confronti del mestiere si evince già dallo scarso entusiasmo con cui Čapek entra nella redazione di "Umělecký měsíčník". Dall'ottobre 1911 al marzo 1912 egli dirige sei numeri della rivista, assumendosi il difficile compito di coordinare interventi estremamente vari, poiché la Skupina intendeva pubblicare non soltanto studi teorici e riproduzioni di opere figurative, ma anche pagine di letteratura e partiture musicali. Il gruppo proclamava infatti l'unità delle diverse arti e insieme ad essa la coerenza della modernità rispetto alle precedenti fasi evolutive dell'arte. Josef Čapek continua a rivolgersi alla Francia come primo interlocutore dell'avanguardia ceca, come dimostra anche la presenza di indici in francese e si ispira nel suo lavoro a diverse riviste tra le più diffuse nell'Europa dell'epoca[28], quali "Art et Décoration", "L'Art et les Artistes",

[27] "A Lidové noviny sono soddisfatto, perché non danno prescrizioni e non ci spremono, al contrario mi offrono di che vivere, cosa che dall'arte non si ottiene affatto. Eppure avrei piuttosto bisogno dopo il lavoro quotidiano di uscire a passeggiare a passo spedito lungo la Vltava, invece di andare a svolgere un altro lavoro." ["Jsem v těch Lidových novinách spokojen, protože nic nepředpisují a neždímají nás, naopak poskytují mi živobytí, na něž umění zhola nevydá. Přece však bych po denní práci spíše potřeboval vypochodovat se ostrým krokem po vltavském břehu, než jít do nové práce."] Questa lettera indirizzata a Josef Florian e datata 3.1.1923 si trova in: J. Opelík, *Josef Čapek*, cit., pp. 139- 140.

[28] Anche il tedesco "Almanach Der Blaue Reiter", diretto da Franz Marc e Vasilij Kandinskij presenta delle affinità con l'organizzazione di "Umělecký měsíčník". L'almanacco tedesco esce però all'inizio del 1912, quando era già stato scelto l'indirizzo da dare alla rivista della Skupina. Cfr. M. Dufková, *Josef Čapek a Francie*, cit., p. 46.

"Deutsche Kunst und Dekoration"[29]. La sua attenzione alle pubblicazioni francesi lo porterà poi, dopo il secondo viaggio a Parigi, ad allargare ulteriormente le sue letture ad altre riviste letterarie e quotidiani quali i già citati "Montjoie!" "L'Effort libre", "Le Temps", "Mercure de France" e naturalmente "Les Soireés de Paris", fondata da Apollinaire proprio nel 1912.
Oltre ai contributi suggeriti dalla lettura di riviste straniere non mancano in "Umělecký měsíčník" interventi specifici sull'arte cecoslovacca, firmati anche dallo stesso Čapek. Appare ad ogni modo evidente come l'obiettivo principale della rivista sia la definizione teorica dell'arte moderna al di là delle distinzioni tra arte nazionale e internazionale. In queste pagine inizia pertanto a prendere forma il pensiero critico čapkiano, fondato sull'irrinunciabile categoria dello sviluppo e caratterizzato da estremo dinamismo. Negli anni precedenti la guerra i fratelli Čapek diventano promotori di una interpretazione del progresso espressivo e creativo applicabile non solo alle arti figurative: per analogia, il corrispettivo teatrale di "Umělecký měsíčník" appare essere "Scéna", su cui i due giovani pubblicano interventi di argomento più letterario ma contraddistinti dalla stessa filosofia di fondo.
Entrambi i fratelli pongono dunque l'accento su una riflessione critica rigorosa, che rifiuta di fondarsi su impressioni soggettive e tenta di ricostruire le dinamiche alla base dell'evoluzione organica dell'arte; tale approccio accomuna pertanto Josef, in quanto pittore piuttosto tecnico e descrittivo nei suoi interventi, e Karel, il quale si sente più a suo in ambito giornalistico e intende rivestire il ruolo di propagatore, mediatore e apologeta dello spirito contemporaneo. Su queste inclinazioni dei due giovani scrittori si è soffermata Pavla Pečinková in *Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy* (Il contributo dei fratelli Čapek all'attività della nostra avanguardia figurativa), contributo in cui rileva le caratteristiche peculiari dell'impegno critico čapkiano. La posizione dei due fratelli all'interno dell'avanguardia ceca è secondo la studiosa molto singolare: a differenza di altri membri dei circoli artistici praghesi, la critica non è per loro un'attività secondaria, ma parte integrante della loro "missione", che consiste nel diffondere sistematicamente i principi basilari del pensiero moderno allo scopo di unire l'arte ceca al flusso delle arti europee.

[29] "Art et Décoration" è forse la più celebre rivista francese dedicata all'arte moderna, sia decorativa sia applicata. Vera e propria piattaforma di lancio per la diffusione e la critica dell'Art nouveau, essa nasce nel 1897 a imitazione del britannico "The Studio", di cui riprende lo stile e il formato ricco di illustrazioni. Nel 1914 "Art et Décoration" assorbe anche "L'Art décoratif", mentre il mensile "L'Art et les Artistes", apparso per la prima volta nel 1905, rimane un progetto autonomo ideato dallo storico dell'arte Armand Dayot e incentrato non solo sull'arte francese contemporanea, ma anche, in misura minore, su quella antica. La versione tedesca di "The Studio", nata contemporaneamente alla controparte francese, prende invece il titolo di "Deutsche Kunst und Dekoration" pur occupandosi, oltre che di arte tedesca e austriaca, anche dell'area scandinava e centroeuropea.

Essi colgono pertanto ogni occasione per scrivere su riviste diverse, anche quando non sono direttamente coinvolti nella definizione del loro orientamento, come nel caso di "Přehled", "Lumír" e "Lidové noviny" di Brno, dove leggiamo l'unico intervento sull'arte che Josef Čapek pubblica nel 1912 al di fuori di "Umělecký měsíčník". Intitolato *Nové umění* (La nuova arte), questo scritto constata la delusione e il disorientamento che il pubblico ceco prova generalmente davanti alle opere contemporanee. Etichette come "cubismo" e "cilindrismo" sono usate come spauracchi che non solo ostacolano la piena fruizione dei capolavori di Picasso, Derain e Matisse, ma distorcono la corretta visione dello sviluppo storico dell'arte; i più recenti fenomeni figurativi vanno compresi come legittima prosecuzione di impressionismo e ricerca coerente di un nuovo ordine formale. La trattazione teorica scaturisce allora da un problema interpretativo che tocca al tempo stesso spettatori e artisti, per i quali il consiglio pratico non può che consistere in un rinnovato invito ad approfondire e applicare le lezioni della cosiddetta "scuola di Parigi"[30].

Čapek non manca inoltre di sottolineare come la sua decisione di schierarsi dalla parte dell'arte moderna non sia un semplice capriccio giovanile, bensì il frutto di un arduo percorso personale. Egli si sente coinvolto e responsabile di una corretta divulgazione delle soluzioni pittoriche contemporanee proprio in virtù del suo stesso cammino di maturazione, costituito da un lato dallo studio teorico della filosofia moderna e dell'arte antica, e dall'altro dall'osservazione diretta delle gallerie parigine. Solo nella capitale francese, infatti, lo sviluppo dell'arte dall'inizio del XIX secolo alla contemporaneità si offre nella sua interezza ai professionisti e ai curiosi, segnando una tappa irrinunciabile per la formazione di un artista. Agli occhi del giovane pittore una nuovo modo di formulare e comunicare giudizi in campo artistico è dunque necessario per avvicinare il pubblico alle tendenze moderne e per stimolare la creatività delle nuove generazioni. Distinguere le proposte inefficaci dagli spunti validi delle correnti contemporanee è quindi il compito della critica moderna, la quale, per portare veramente frutto, "non lavorerebbe per negazioni, bensì per revisioni, ovvero sforzandosi così di assicurare e conservare ciò che qui da noi è già stato compreso in modo corretto e utile, sia dal punto di vista concettuale che formale."[31]

Alla critica è pertanto richiesto di superare i preconcetti che hanno accompagnato l'arrivo in Boemia, non sempre programmato, dei recenti impulsi artistici europei; un chiaro esempio di

[30] "Parigi è per l'artista odierno ciò che per l'artista di un tempo era Roma, ovvero una scuola." ["Paříž je pro dnešního umělce tím, čím, býval pro umělce Řím, to jest školou."] J. Čapek, *Nové umění*, ["Lidové noviny" 1912] in Id., *Publicistika II*, cit., p. 36.

[31] "[Kritika] jež by nepracovala v negacích, ale spíše v revizích, to jest že by se tak snažila zajistiti a zachovati to, co bylo již u nás ve smyslu ideovém i formálním správně a k užitku pochopeno." La lettera che Čapek scrive a Hanuš Jelínek il 27.9.1912 è citata in J. Opelík, *Josef Čapek*, cit., p. 77.

pregiudizio che i Čapek cercano di correggere è quello che in ambito ceco riguarda il futurismo italiano. Risulta evidente dai loro scritti a questo proposito che il dibattito e lo scambio di opinioni tra i due fratelli persiste anche quando hanno abbandonato l'uso di una cifra comune per firmare gli interventi pubblicistici. Nel caso del futurismo tale sovrapposizione di pareri risalta ulteriormente per la loro distanza dalla maggioranza della critica ceca, che anche nella sua frangia più giovane era solita deridere e condannare la nuova tendenza proveniente dall'Italia. Avendo compreso che, in pittura come in poesia, anche i tentativi meno riusciti contribuiscono all'evoluzione storica dell'arte, entrambi i fratelli si soffermano sul contesto nazionale in cui nasce il futurismo, sulla sua radice filosofica di ispirazione bergsoniana e sulle sue aspirazioni sociali. Ne concludono pertanto che questo movimento, per quanto debole e prettamente italiano, rappresenta semplicemente un'intuizione che non è giunta a un'applicazione formale convincente e riproponibile al di fuori dell'ambiente in cui è sorta.

I Čapek non esprimono quindi un giudizio sprezzante nei confronti del futurismo, come emerge già nel 1912 in *Postavení futuristů v dnešním umění* (La posizione dei futuristi nell'arte odierna)[32], dove Josef individua come principale mancanza dell'orientamento artistico italiano l'incapacità di dare una risposta definita e coerente al problema della percezione simultanea del tempo e dello spazio. I futuristi, infatti, avvertono secondo l'autore una legittima esigenza di riprodurre contemporaneamente, al di là delle limitazioni imposte dai confini del quadro, i molteplici stati fisici e psichici di cui l'uomo ha esperienza. Essi mirano pertanto a coinvolgere ulteriormente lo spettatore nel contenuto psichico e nell'azione delle immagini, realizzando opere i cui elementi frammentari e caotici risultano spazzati via da un'energia incontrollabile. Dal punto di vista della composizione i futuristi non risolvono il nodo della raffigurazione simultanea, si fermano a una fase distruttiva e non approdano, come fa invece Picasso, alla ricomposizione del soggetto dipinto. Sul versante tecnico Čapek evidenzia dunque come il largo uso di elementi astrattizzanti annienti di fatto lo spazio empirico: nei quadri futuristi le distanze e la materialità dei corpi si dissolvono in una luce deformante e in un vorticoso movimento delle linee di forza.

Il confronto del futurismo con il cubismo si ripropone nell'inverno del 1913-1914, quando entrambi i fratelli pubblicano una recensione della moderna pittura italiana allora in mostra a Praga[33]. L'assetto geometrico cubista, che riempie lo spazio mettendo in relazione gli elementi, crea un prodotto artistico autonomo, un organismo funzionante che contrasta

[32] J. Čapek, *Postavení futuristů v dnešním umění*, ["Umělecký měsíčník" 1912], in Id., *Publicistika II*, cit., p. 40.
[33] K. Čapek, *Výstava maleb italských futuristů*, ["Česká revue" 1913], in Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 348-349; J. Čapek, *Výstava futuristů*, ["Lumír" 1914], in Id., *Publicistika II*, cit., pp. 151-154.

apertamente con il carattere illusorio delle soluzioni futuriste. Ciò non giustifica secondo Josef Čapek l'accesa polemica rivolta contro il futurismo, che nemmeno si può considerare vera arte, vera forma, ma solo "brusca ispirazione". Così si esprime il pittore nel febbraio 1913 in una lettera indirizzata allo storico dell'arte Antonín Matějček (1889-1950)[34], suo collaboratore nella direzione di "Volné smery".

Nel marzo 1912 Josef Čapek aveva infatti lasciato la redazione di "Umělecký měsíčník", che sotto la guida di Pavel Janák e František Langer diventerà voce dell'ortodossia cubista fedele ai modelli di Picasso e Braque, perdendo quell'apertura alle altre arti che aveva caratterizzato i primi sei numeri . Nel mese di novembre i fratelli Čapek, insieme ad altri artisti quali Vlastislav Hofman, Václav Špála, Josef Chochol, abbandonano la Skupina výtvarných umělců, a loro avviso troppo chiusa e dogmatica, per rientrare nel circolo Mánes. È allora che Čapek affianca Matějček nella direzione dell'organo di stampa del gruppo, "Volné směry", occupandosi in primo luogo della rubrica "Kronika" e della selezione dei contributi. Anche questa volta dalla corrispondenza emerge lo scontento di Josef Čapek e soprattutto il suo difficile rapporto con Matějček, amante dell'arte gotica e poco propenso alla realizzazione di una rivista realmente moderna. Čapek ritiene infatti di non potere contare sul collega per trasformare radicalmente la pubblicazione, a suo avviso ancora troppo tradizionalista[35]. A questo scopo egli riprende dunque a segnalare e commentare le mostre estere, affidandosi a personalità di spicco residenti a Parigi quali il pittore Bohumil Kubišta e lo scrittore e Richard Weiner, entrambi impegnati nella mediazione tra la cultura ceca e quella francese.

Con il suo ritorno al Mánes e il passaggio a "Volné směry" Josef Čapek rinnova il suo impegno per una critica razionale, lontana dalla soggettività impressionista e simbolista quanto dal dogmatismo propugnato da alcuni rappresentanti dei nuovi orientamenti. Una equilibrata riflessione teorica si conferma dunque come parte integrante della sua missione di pittore, necessaria soprattutto in un'atmosfera di aspre diatribe come quella praghese: "Quando nell'arte ci sono così tanti conflitti e scompigli, una critica seria può essere il

[34] J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., pp. XVII- XVIII.

[35] "'Volné směry' è finalmente uscito e non mi piace per niente; vedo che sarà necessario intervenire con risoluta energia e, per quanto possibile, prendere già da ora su di sé parte del lavoro che al momento svolge con negligenza e lassismo Matějček. [...] Penso che se ne possa ancora ricavare qualcosa di più serio e necessario e che vi troverò così una più naturale motivazione a lavorare per il Mánes e una più solida base per i miei interessi, che per ora devo rimandare a tempi futuri." ["Volné směry už konečně vyšly a naprosto se mi nelíbí; vidím, že bude nutno vložit se do toho s vážnou energií a vzít, pokud to půjde, už nyní na sebe část té práce, kterou teď vykonává s velkou nedbalostí a laxností Matějček. [...] Myslím, že to ještě bude možné udělat z nich něco vážnějšího a potřebnějšího a že tím tak najdu nejpřirozenější odůvodnění své práce v Mánesu a silnější ústředí svých zájmů, které musím zatím odkládat pro pozdější dobu."] J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 110.

migliore agente dell'arte."[36] A tal fine negli scritti čapkiani la teoria artistica è sempre calata nella realtà, messa in relazione con mostre contemporanee o affiancata a riproduzioni di opere che permettano al pubblico di formulare il proprio giudizio. Questo approccio contrastava con le astratte speculazioni metafisiche della tradizione accademica, accessibili a pochi e distanti da una concezione dello sviluppo artistico basato su esperimenti empirici. Tale tendenza ad applicare vecchi sistemi filosofici ai nuovi obiettivi dell'arte moderna è percepita da Čapek come un inutile tentativo di giustificare l'arte secondo categorie metafisiche estrinseche, invece di riconoscere la sua autosufficienza e profonda umanità[37].

La vera arte giovane spiega e afferma se stessa attraverso la libera sperimentazione, che Josef Čapek difende in modo particolare dopo il suo secondo soggiorno parigino, presentandosi, secondo Pečinková, come "un anello di congiunzione tra la sezione figurativa della Umělecká beseda orientata esclusivamente verso l'elemento nazionale e i modernisti ortodossi riuniti attorno a Filla, volti principalmente alla Francia moderna."[38] Nei suoi interventi su "Volné směry", "Lumír", "Přehled", "Styl" e in modo particolare "Čas", dove pure ottiene una collaborazione fissa, Josef Čapek si distingue per interventi programmatici, focalizzati sul rigore della ricerca formale, sulla purezza della composizione.

Ciò va di pari passo con la sua sperimentazione pittorica: il 1913 è da un lato l'anno più cubista della produzione čapkiana, dall'altro rappresenta il momento in cui l'artista avverte più intenso il bisogno di rendersi indipendente dai modelli dei grandi maestri contemporanei. Nel giro di circa un anno egli passa dunque dalla definizione dell'arte ceca come "spicciola e ridicola" al desiderio di distaccarsi dalle proposte francesi. Scrive infatti a Jarmila Pospíšilová nell'agosto 1913: "Qui avevo dei progetti nuovi e sicuri, nonché un'idea che si differenzierebbe fortemente dalla pittura francese e volevo quindi realizzare qualcos'altro, qualcosa di diverso."[39]

Čapek, che non cessa comunque di misurarsi con la scuola francese, informando il suo pubblico degli eventi e dei dibattiti in corso, si trova presto a dovere definire la propria posizione riguardo alla delicata questione dell'arte nazionale e del suo rapporto con i modelli

[36] "Kdy je v umění tolik bojů a zmatků, může být seriózní kritika nejlepším činitelem umění" J. Čapek, *Umělci a kritika*, ["Lumír" 1913], in Id., *Publicistika II*, cit., p. 89.
[37] J. Čapek, *Krása moderní výtvarné formy*, ["Přehled" 1913], in Id., *Publicistika II*, cit., p. 129.
[38] "Mezičlánek mezi výhradně národně zaměřeným výtvarným odborem Umělecké besedy a ortodoxními modernisty Fillova okruhu, orientovanými zásadně na moderní Francii." P. Pečinková, *Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy*, cit., p. 35.
[39] "Měl jsem tu jisté nové plány a představu, jež by se silně lišila od malování francouzského, a chtěl jsem tak realizovati něco jiného a odlišného." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 153. Anche nell'aprile 1914 del Čapek si esprimerà in maniera analoga in una delle sue lettere a Neumann: "È possibile studiare in Francia e fare cose del tutto diverse, con un presupposto completamente differente dal carattere della scuola francese." ["Je možné učit se ve Francii a dělat úplně odlišně a naprosto jinak založené věci, než je charakter francouzské školy."] in V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 88.

stranieri. Vediamo dunque brevemente quelli i testi che segnano per l'autore l'inizio del suo impegno in favore della libera circolazione di idee e soluzioni creative, quantomeno a livello europeo. La fondamentale tematica del rapporto tra arte ceca e straniera viene diffusamente affrontata per la prima volta in *Bázeň před Evropou* (Timore dell'Europa) apparso su "Volné smery" nel gennaio 1913. Qui l'autore constata come in Boemia non si sia giunti autonomamente (né prevede che si giungerà in futuro) alle grandi scoperte e soluzioni formali che costituiscono la base dell'evoluzione artistica. L'apertura agli spunti provenienti dall'estero non è quindi un fatto di scelta, ma una necessità innegabile, senza la quale l'arte ceca sarebbe condannata alla stagnazione. *Bázeň před Evropou* rappresenta uno dei testi fondamentali della riflessione critica dell'anteguerra, ricordato anche da Angelo Maria Ripellino nella sua *Storia della poesia ceca contemporanea*. Lo studioso italiano riconosce qui il valore della critica čapkiana ma non vi si sofferma in modo particolare, considerandola in primo luogo un esempio delle "lotte polemiche che prepararono il terreno per le future tendenze d'avanguardia" [40] e riducendo il cubismo ceco a un fenomeno propedeutico allo sbocciare del poetismo, a suo avviso la più alta e completa espressione della modernità ceca. Per questo Ripellino non tornerà a riflettere su questi scritti né tantomeno su quelli che, negli anni successivi, segnano la distanza di Čapek dalla poetica della generazione più giovane.

Per il pittore, infatti, il culmine della sperimentazione delle avanguardie è già raggiunto nel cubismo, che in *Tvořivá povaha moderní doby* (Il carattere creativo dell'era moderna) figura proprio come sinonimo di arte giovane[41]. In questo intervento, che appare nel marzo 1913 sul numero di "Volné směry" dedicato al classicismo, l'autore muove da considerazioni circoscritte all'arte francese a cavallo tra Settecento e Ottocento per approdare a un'analisi dello spirito moderno. La dinamicità che caratterizza lo slancio creativo contemporaneo viene fatta risalire dal punto di vista storico alla rivoluzione francese e da quello poetico all'immortale opera di Whitman. Si può pertanto individuare già in questo testo dell'anteguerra il fulcro del pensiero čapkiano sulla compresenza nell'arte di due elementi fondamentali per la sua stessa crescita: l'anelito alla libertà e la percezione di continuità spirituale con il passato.

Se questo difficile discorso non è comprensibile alla maggior parte dei contemporanei, la semplice fruizione dell'esperienza estetica offerta dal cubismo può contribuire a mostrarne la

[40] A. M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea,* cit., p. 8.

[41] "La moderna arte giovane (il movimento del cubismo) tenta di dare alle forme spaziali una durata dinamica anche a scapito di una certa proporzione, di un'armonia piena, di una quiete chiara e di una bellezza equilibrata." ["Moderní mladé umění (hnutí kubismu) snaží se dáti prostorovým formám trvání dynamické třeba i za cenu ztráty úměrnosti, plné harmonie, jasného klidu a vyrovnané krásy."] J. Čapek, *Tvořivá povaha moderní doby*, ["Volné směry" 1913], in Id., *Publicistika II*, cit., p. 99.

veridicità. Per Čapek, infatti, l'incontro con le opere cubiste è irrinunciabile per chiunque si voglia definire una persona colta e istruita. Le associazioni artistiche hanno il dovere di guidare il pubblico non specialistico in questa scoperta, evitando di confonderlo con accostamenti soggettivi. È questo il caso, per esempio, della mostra organizzata dalla Skupina nel 1913 e comprendente da un lato i maestri come Picasso, Derain, Braque e dall'altro opere di grafica e arte popolare e esotica. Secondo Čapek l'esposizione sembra così suggerire che la chiave di lettura della modernità sia il suo rapporto con l'arte primitiva, o orientaleggiante, negando di fatto quella che è per l'autore la più basilare verità sulla creazione artistica: essa, come si è già notato, è in ogni sua fase capace di definire se stessa e di svilupparsi in base alle sue risorse intrinseche. Nelle opere orientali o primitive l'arte europea non fa altro che riconoscere le sue stesse aspirazioni, la sua più intima e genuina vocazione, che la accomuna a tutte le sincere forme di creatività che l'arte umana ha generato nel corso del tempo o nelle più varie realtà geografiche.

Čapek si oppone quindi a una lettura meccanicistica dello sviluppo artistico secondo cui ogni stimolo ha una ricaduta prevedibile e va governato tramite una rigida disciplina; la sua concezione, in cui riecheggia la filosofia vitalista dell'epoca, è invece molto più organicistica e contraria allo strapotere dei principi di causa e di equilibrio: "Lo sviluppo è energia, che ha in sé molto di imprevedibile e arbitrario."[42]

Nei mesi successivi Čapek continua a seguire le attività della Skupina e le dinamiche di rivalità con il circolo, la cui XLV mostra, nel 1914, rappresenta la principale iniziativa. Organizzata, come si è già visto[43], con l'aiuto di Mercereau, tale esposizione ricorda per molti versi la *Section d'or* di Parigi. In questa occasione, segnata a sua volta dall'assenza di Picasso, Braque e Derain, Praga accoglie per la prima volta un largo numero di opere cubiste eterodosse realizzate da artisti più o meno noti come i pittori Metzinger, Gleizes, La Fresnaye, Lhote, Marcoussis, Marchand, Tobeen, e gli scultori Archipenko, Duchamp-Villon e Brâncuși. Čapek partecipa a sua volta con ben otto opere tra cui *Námorník* (Marinaio), *Muž se vztyčenýma rukama* (Uomo con mani in alto) e *Zátiší s umyvadlem* (Natura morta con lavabo), un quadro ispirato all'opera di Gris che aveva potuto ammirare a Parigi. All'interno della produzione pittorica čapkiana si moltiplicano quindi le figure umane, mentre sul versante stilistico matura gradualmente quell'originale unione del cubismo analitico alle

[42] "Vývoj je energie, jež má v sobě mnoho nepředvídatelného a libovolného." J. Čapek, *Výstava obrazů Deraina, Braqua, Picassa, grafika stará a moderní, umění lidové a exotické*, ["Lumír" 1913], in Id., *Publicistika II*, cit., p. 116.

[43] Cfr. *supra*, pp. 102-104.

intuizioni sintetiche che la critica artistica ha definito come "cubismo dell'elementarismo e del riduzionismo formale"[44].

Come il fratello, Josef Čapek plaude nella sua recensione [45] alla partecipazione di connazionali come Bohumil Kubišta, Václav Špála, Otakar Kubín e Ladislav Šíma e in architettura Vlastislav Hofman e Josef Chochol, e pur senza fare riferimento diretto ai cubisti ortodossi capeggiati da Filla, lascia trapelare le tensioni con la Skupina che accompagnano l'evento. L'atmosfera è resa ulteriormente opprimente dagli attriti con l'ala conservatrice del circolo Mánes, imbarazzata e smarrita davanti alla novità di questa mostra. Ben presto Čapek si rende conto di non potere continuare la sua attività all'interno di un simile circolo di "reazionari"[46] e nel marzo 1914 lascia la redazione di "Volné směry". Il mese successivo viene infine espulso dal gruppo.

In questi mesi si intensificano anche i contatti con l'estero, che spesso propongono nuove collaborazioni di diverso genere. Mercereau chiede per esempio a Čapek di recensire la mostra del Mánes per "Lacerba" e "Der Sturm", ma in entrambi i casi il progetto non si realizza. Tra le diverse possibilità di intervento che non trovano attuazione la più ambiziosa è l'intenzione di Mercereau di esporre opere di Josef Čapek in America. La difficoltà di trovare occasioni per esibire i suoi quadri diventa presto una delle prove più dure per il giovane pittore, che con lo scoppio della guerra vede precipitare la sua situazione. È in questo momento che la Germania si presenta come una delle poche destinazioni possibili della sua critica e opera artistica. Sul già citato organo espressionista "Der Sturm", di cui aveva incontrato a Berlino uno dei maggiori esponenti, Čapek pubblica nel maggio 1914 l'articolo *Moderne Architektur*. Un altro importante interlocutore tedesco è la rivista "Die Aktion", che di buon grado accetta di pubblicare non solo critica, ma anche letteratura straniera, accogliendo per esempio i versi di Neumann e scritti čapkiani come alcune novelle confluite poi in *Lelio*.

L'interruzione dei contatti con la Francia, diventata paese nemico, e il bisogno di ricevere un compenso per le proprie attività sono dunque le principali ragioni per cui Čapek allaccia tali

[44] "Kubsimus tvarového redukcionismu a elementarismu" V. Lahoda, *Český kubismus*, Brána, Praha 1996, p. 38.

[45] J. Čapek, *45. výstava SVU Mánes*, ["Čas" 1914], in Id., *Publicistika II*, cit., pp. 163-167

[46] "La situazione nel vecchio Mánes è ancora più divertente dal momento che questo nuovo comitato, così espressamente reazionario, ha ora sul groppone una grande mostra cubista […] Quel che è peggio per il Mánes è che il fatto di non essere moderno lo terrorizza e che per sicurezza condisce la sua deliziosa e beneamata arte non con il cubismo, ma con un insensato e sconosciuto spigolismo, ragione per cui tutti i giovani ridono di lui." ["Situace starého Mánesa je teď tím zábavnější, že tento nový, vysloveně zpátečnický výbor má teď na krku velkou kubistickou výstavu. [...] Je teď na tom tím hůře, že se strašlivě bojí být nemoderním a že pro jistotu okořeňuje své líbivé uměníčko ne kubismem, ale nesmyslným a neznalým hranatismem, pro který se mu všichni mladí smějou."] V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 80.

collaborazioni con la Germania. Egli continua tuttavia a guardare alla Francia per una comprensione più ampia dei fenomeni contemporanei, rimanendo sempre determinato a "fare a meno delle speculazioni estetiche di stampo formalista, di quelle verso cui sono magneticamente attratti i tedeschi quando tentano di dirimere opinioni favorevoli all'evoluzione attuale."[47]

Tra il 1918 e il 1919 comincia per Josef Čapek una nuova stagione di impegni editoriali; su settimanali come "Cesta" e "Kmen" appaiono i suoi saggi sul primitivismo e sull'arte umile che saranno in seguito riuniti in *Nejskromnější umění* e *Málo o mnohem*. Nel 1918 l'artista collabora anche con il giornale satirico "Nebojsa" e il bisettimanale di Neumann "Červen", che funge inizialmente da tribuna del nuovo gruppo di pittori chiamato Tvrdošijní (Gli ostinati), di cui anche Čapek fa parte insieme a Vlastislav Hofman, Václav Špála, Jan Zrzavý, Rudolf Kremlička e Otakar Marvánek. Dopo soli due anni il gruppo, che sarà attivo fino al 1924, si sposta su un nuovo organo di stampa, l'almanacco "Musaion", pubblicato dall'editore Aventinum grazie alla stretta collaborazione di Karel Čapek. Proprio sulle pagine di "Musaion" Josef Čapek inizia a unire la sua riflessione sull'arte con la meditazione sulla vita, come si osserva per esempio nel ciclo di saggi *Cestou* "Per la via", che per titolo e impostazione aforistica preannuncia i futuri *Kulhavý poutník* (Il pellegrino zoppo) e *Psáno do mraků* (Scritto alle nubi).

Nell'ottobre 1919 Čapek abbandona definitivamente il progetto di una nuova rivista moderna e diventa referente artistico per "Národní listy", dove rimarrà fino al passaggio a "Lidové noviny" nel 1921. Egli accetta quindi di svolgere la professione di giornalista e di sottostare alle esigenze delle testate che lo ospitano. Si trova pertanto nella posizione di dovere scrivere regolarmente, non solo in occasione delle mostre che più lo colpiscono. I suoi contributi spaziano dalle semplici notizie dall'estero [48] alle recensioni di eventi significativi come le esposizioni di Mánes, dagli interventi sulla gestione della gallerie nazionali a brevi commenti su mostre tematiche e iniziative artistiche di minore interesse. Nella pubblicistica čapkiana si assiste dunque a una certa evoluzione stilistica, messa in luce da Petr Mareš:

[47] "Obejíti se bez spekulací formalistně estetických, k jakým magneticky jsou přitahováni Němci, když pokoušejí se vyřešiti kladná stanoviska k dnešnímu vývoji." J. Čapek, *Les Peintres cubistes*, ["Volné směry" 1913], in Id., *Publicistika II*, cit., p. 111.

[48] Si veda a questo proposito la testimonianza della moglie: "Aiutavo Čapek a leggere varie notizie minori in giornali e riviste straniere (francesi), grazie alle quali si compilavano le cosiddette miscellanee, notizie varie o notizie del giorno destinate alla nostra stampa." ["Pomáhala jsem Čapkovi pročítat různé drobné zprávy v cizích (francouzských) novinách a časopisech, ze kterých se pak vypisovaly tzv. miscelky, různé zprávy nebo zprávy ze dne, pro náš tisk."] J. Čapková, *Vzpomínky*, cit., p. 182.

"A un'esposizione concentrata fortemente sul tema in esame, manifestata dall'assoluta prevalenza della terza persona verbale, si sostituiscono una certa dose di soggettivizzazione (in primo piano è posto il soggetto referente) e appellatività (l'espressione è direttamente rivolta al lettore del testo)."[49]

Diminuisce quindi la tendenza al linguaggio specialistico mentre si fa più intenso il desiderio di comunicare empaticamente con il lettore evitando toni polemici. Notiamo poi che l'approdo a "Lidové noviny" pone Čapek davanti a un pubblico più ampio, e a un compito più preciso, quello di contribuire all'affermazione e diffusione dell'arte moderna all'interno della neonata repubblica cecoslovacca. Durante gli anni Venti la riflessione sulle origini dell'atto creativo e sullo sviluppo dello stile non è rivolta agli addetti ai lavori, ma concorre a definire l'educazione nazionale in materia di arte. L'attività di Čapek non serve tanto i bisogni dell'artista, quanto del pubblico, ma come sottolinea Pečinková: "Non lo si può considerare semplicemente come un tradimento dei principi moderni, ma piuttosto come un tentativo di inserirli in una dimensione sociale."[50]

Tale dimensione sociale non riguarda soltanto l'evoluzione dell'arte nazionale, i suoi dissidi interiori e le iniziative per la divulgazione, ma coinvolge anche la questione dei rapporti internazionali e sulla posizione della Cecoslovacchia nel mondo. La circolazione e l'acquisto di opere, così come l'organizzazione di mostre in collaborazione con enti stranieri sono infatti eventi di natura politica e banchi di prova di cooperazione diplomatica.

Un esempio è dato dall'iniziativa congiunta del Mánes e Alliance française per realizzare una nuova esposizione di arte francese, inizialmente ostacolata dalla mancanza di fondi e finalmente inaugurata nel 1922. Čapek riconosce in questa occasione come la Francia non abbia smesso con la guerra di essere la scuola degli artisti figurativi europei, ma nota anche che i francesi hanno la tendenza a sottovalutare la preparazione dei cechi, molto attenti e bene informati sulla storia dell'arte a livello internazionale. Le conferenze con cui lo storico dell'arte Louis Gillet[51] introduce l'esposizione ne sono una prova evidente; l'oratore non solo sembra dare per scontata una certa ignoranza da parte del pubblico in materia di pittura moderna, ma commette anche alcuni errori nella sua trattazione, includendo tra i grandi

[49] "Místo silného soustředění na rozvoj probíraného tématu, projevujícího se naprostou převahou třetí slovesné osoby, nastupuje značná míra subjektivizace (do popředí se dostává podávající subjekt) a apelativnosti (vyjádření se bezprostředně orientuje na čtenáře textu). " P. Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, cit., p. 62

[50] "Nelze to považovat jednoduše za zradu moderních principů, ale spíš za pokus o jejich socializaci." P. Pečinková, *Josef Čapek jako výtvarný referent,*cit., p. 2.

[51] Louis Gillet (1876-1943) fu, oltre che storico dell'arte, saggista e critico letterario. Pubblicava su "La Revue des deux Mondes" e intratteneva stretti rapporti di amicizia con lo scrittore Romain Rolland.

espressionisti anche nomi che la storia ha già giudicato come secondari (per esempio Charles Cottet e René Ménard)[52].

Nel 1923 il circolo Mánes organizza una nuova mostra alla Casa municipale che conferma il ruolo della Francia come guida dell'arte moderna, e non come momentanea fascinazione dell'anteguerra. Viene qui ripercorso lo sviluppo della pittura nelle sue principali tappe, dal classicismo di Ingres e David al romanticismo di Delacroix, dal cubismo fino alle sperimentazioni più recenti. Non si tratta dunque di una semplice retrospettiva, bensì, come evidenzia Čapek, di una panoramica che esclude l'arte ufficiale e pomposa e ripropone la riflessione sulla libertà creativa, elemento fondamentale per la cultura ceca contemporanea. Essa avverte per istinto la necessità di deviare dagli influssi tedeschi per orientarsi verso i modelli di originalità francese, ma deve secondo il critico maturare maggiore consapevolezza di questa semplice intuizione. Oltre a questa analisi teorica degli spunti offerti da questa esposizione, Čapek scrive in questa occasione altri testi di genere diverso, che dimostrano la varietà di interventi con cui contribuiva alla stampa dell'epoca. Leggiamo infatti una vera e propria cronaca della giornata inaugurale, con i discorsi delle autorità riportati fedelmente[53], e ironici commenti sulla guerra civile che potrebbe scaturire da un eventuale commento del presidente Masaryk sulla mostra da lui patrocinata, ovvero da una sua presa di posizione sul cubismo, uno dei temi più scottanti del momento[54].

Nel corso degli anni Venti emergono anche le polemiche con i giovani artisti e i loro orientamenti "sovversivi", cui Čapek contrappone le più coerenti intuizioni dell'arte moderna, la quale "procede da un valore all'altro ed è esempio di una morale artistica per cui – nonostante il suo carattere progressivo, combattivo, rivoluzionario – mira sempre a conservare le conquiste figurative più genuine perché possano fungere da fondamenta e le si possa portare avanti."[55] Egli vede dunque nell'arte francese un'ispirazione ancora valida per le future generazioni di artisti: essa coniuga grazia e razionalità, armonia e logica della composizione, rivoluzione e tradizione.

Nonostante le difficoltà e le incomprensioni da parte del pubblico, la mostra organizzata dal Mánes viene ampliata e prolungata[56], presentando un'opportunità unica di acquisto di opere

[52] J. Čapek, *Druhá přednáška p. Louise Gilleta...*, in "Lidové noviny" XXX, n. 110, 2.3.1922, p. 7.
[53] J. Čapek, *Výstava moderního francouzského umění v Praze zahájena za účasti prezidenta republiky*, in "Lidové noviny" XXXI, n. 261, 27. 5. 1923, p. 2.
[54] J. Čapek, *Pan prezident na výstavě francouzského umění...*, in "Lidové noviny" XXXI, n. 276, 5. 6. 1923, p. 5.
[55] "Postupuje od hodnoty k hodnotě, a je příkladem umělecké morálky, že – jakkoliv svou povahou vývojové, výbojné, revolucionářské – vždy hledí uchovati ryzí výtvarné získy, aby na nich stavělo a neslo je dále." J. Čapek, *In margine Výstavy francouzského umění v Praze*, in "Lidové noviny" XXXI, n. 276, 5. 6. 1923., p. 7.
[56] J. Čapek, *Výstava francouzského umění v Praze obohacena novými díly*, in "Lidové noviny" XXXI, n. 324, 1. 7. 1923, p. 7; J. Čapek, *Prosíme ještě o nějaké obrazy!* in "Lidové noviny" XXXI, n. 343, 12. 7. 1923, p. 7.

per i musei cechi. Agli occhi di Čapek è dovere dello Stato sfruttare l'occasione per trattenere non solo i quadri di maestri come Cézanne e Renoir, ma anche quelli di autori successivi, per esempio di Seurat o Léger, i cui prezzi sono ancora accessibili. Non si può attendere che la storia incoroni un artista per comprarne le opere, soprattutto in un contesto come quello ceco, dove scarseggiano mecenati privati e benefattori pronti a lasciare le proprie collezioni in eredità alla nazione.

Čapek insiste inoltre sulla necessità di non limitare le mostre e le gallerie alla sola pittura e di estendere l'interesse anche alla scultura, ai formati minori e alla grafica. Il disegno viene per esempio celebrato come dimensione privata, intima, che testimonia la nascita di una passione artistica pura, toccante, libera dalle convenzioni che si applicano alle tele più grandi. Gli schizzi e gli studi incarnano il valore dell'arte umile e della preparazione artigianale, svelando l'essenza dell'opera d'arte nella sua dimensione di imperfezione[57]. In più occasioni Čapek si sofferma anche sulla grafica, mostrandosi d'accordo con i francesi nel considerarla una vera e propria forma di espressione figurativa e non una mera risposta a un bisogno produttivo, come suggerisce invece la cultura tedesca[58].

La questione del rapporto tra arte alta e arte applicata, tra lavoro artigianale e ispirazione creativa non è certamente limitata all'ambito dell'editoria. Tale tematica è particolarmente cara a Čapek che, come osserveremo nel prossimo capitolo, vi dedica un'ampia trattazione nei saggi riuniti nelle sue raccolte dei primi anni Venti. Tra gli articoli più brevi segnaliamo una riflessione sul ruolo dell'ornamento nella produzione artigianale e industriale, formulata in vista della mostra di arte decorativa di Parigi del 1925. Facendo riferimento al dibattito in atto in Francia sulle pagine di "L'Espirt Nouveau" lo scrittore illustra la situazione che vede scontrarsi due principali schieramenti, da un lato quello tradizionalista che intende ridefinire l'ornamento in chiave nazionale, mantenendolo come elemento fine a se stesso, dall'altro quello della fattura moderna, di carattere internazionale e fondata sulla convergenza di stile e funzionalità.[59] Čapek constata che in Boemia il dibattito a questo proposito si concentra non tanto nelle esposizioni, quanto sui periodici specialistici, da "Volné směry" e "Musaion" a "Dílo", pubblicazione della Jednota výtvarných umělců (Unione degli artisti figurativi). Nonostante il loro tentativo di inquadrare le diverse dinamiche e posizioni sull'argomento, tali riviste si rivelano secondo Čapek troppo eterogenee, producendo l'effetto di disorientare

[57] J. Čapek, *Kresby moderních francouzských mistrů...*, in "Lidové noviny" XXXIV, n. 448, 5. 9. 1926, p. 9; J. Čapek, *Sto let francouzské kresby*, in "Lidové noviny" XLIV, n. 167, 1. 4. 1936, p. 7.
[58] J. Čapek, *Pražské výstavy*, in "Lidové noviny" XXXII, n. 480, 24. 9. 1924, p. 7.
[59] J. Čapek, *Dva proti sobě*, in "Lidové noviny" XXXII, n. 471, 19. 9. 1924, p. 7.

il pubblico e alimentare l'ostilità nei confronti delle ultime proposte per lo sviluppo dell'arte decorativa e in generale delle diverse espressioni moderne[60].

Agli inizi degli anni Trenta risale la collaborazione di Čapek con altre riviste, come il settimanale illustrato "Světozor" e "Život", organo della Umělecká beseda. La ricerca di leggi formali lascia qui ulteriore spazio alla libera riflessione sull'autenticità dell'atto creativo, in arte come in letteratura, ponendo in primo piano "lo sforzo di penetrare nell'essenziale, di comprendere la lingua dell'artista, di distinguere la qualità intrinseca dai valori proclamati."[61] Čapek continua a commentare le più svariate iniziative artistiche, ma riserva particolare attenzione e empatia agli artisti della propria generazione, la cui opera cerca di difendere e preservare in quanto portatrice di lezioni sull'arte utili anche per i più giovani.

Nel relazionarsi con il pubblico sceglie un linguaggio vivace, uno stile comunicativo che partendo dalla questione dall'arte moderna interpella i lettori sul significato dell'arte in sé. Ciò appare evidente durante il 1931, anno in cui, come abbiamo già osservato, si riaccende a Praga l'interesse per la pittura francese e si moltiplicano gli eventi ad essa legati: una mostra di Renoir, una di acquerelli, un'esposizione di prima categoria curata dal Mánes e una dalla Umělecká beseda. Il circolo Mánes presenta in questa circostanza tre generazioni di artisti, da Matisse a Picasso, di cui si celebrano i cinquant'anni, fino ai primi surrealisti come André Masson. Anche Umělecká beseda [62] privilegia l'evoluzione storica dell'arte francese, dall'impressionismo al surrealismo, ampliando la mostra del Mánes con oltre cinquecento opere tra quadri, sculture, disegni e grafica.

La Francia riafferma così il proprio primato di culla della modernità o, per riutilizzare una delle immagini proposte da Čapek, come una "pentola magica" che porta a ebollizione gli elementi più diversi, ovvero gli originali contributi delle singole personalità artistiche. Ancora più dei francesi, alla scuola parigina accorrono gli stranieri, attratti dall'opportunità di sviluppare liberamente la propria creatività senza restare isolati dalle conquiste altrui, siano esse frutto di ricerche contemporanee o patrimonio della tradizione. Autodeterminazione dell'artista e adesione a un ideale estetico di bellezza e verità convivono nella scuola francese, l'unica capace di coniugare armoniosamente ambizione e disciplina

[60] "Come appare evidente, né i rigidi programmi, né il pedantismo, né le burle contribuiscono in quest'ansia polemica a fare sufficiente chiarezza, in modo tale che l'arte moderna possa essere considerata come una realtà piacevole piuttosto che come un costante problema più o meno esasperante." ["Jak patrno, ani úzké programy, ani pedantismus, ani šprýmy nepřinášejí do polemické tísně dosti jasna, aby to moderní umění mohlo býti považováno spíše za potěšující skutečnost než pořád za více méně rozhořčující problém."] J. Čapek, *Výtvarné publikace a časopisy*, in "Lidové noviny" XXXIX, n. 333, 5. 7. 1931, p. 7.

[61] "Snaha proniknout k podstatnému, porozumět umělcově jazyku, rozlišit kvality vnitřní od hodnot proklamovaných." P. Pečinková, *Josef Čapek jako výtvarný referent,* cit., p. 2.

[62] J. Čapek, *École de Paris*, in "Lidové noviny" XXXIX, n. 254, 21. 5. 1931, p. 7.

nella composizione garantendo la formazione dei futuri maestri. Čapek intuisce che iniziative come quelle del 1931 non si ripeteranno presto in Cecoslovacchia e invita pertanto la cittadinanza a farne subito tesoro e ad approfittare dell'occasione per riflettere sulla direzione imboccata dagli orientamenti più recenti.

Čapek, soprattutto nella sua veste di recensore, è infatti pronto a interrogarsi sulla sempre più accentuata tendenza alla raffigurazione astratta che i giovani, surrealisti e non, sfruttano per affermare la propria autonomia rispetto ai movimenti dell'anteguerra. In quanto critico Čapek ritiene invece innegabile la loro correlazione con il passato, ovvero il loro inserimento, parzialmente inconsapevole, nella continuità dell'evoluzione artistica. Quando nel 1938 alcuni membri del *Salon des Surindépendants* di Parigi espongono le proprie opere alla galleria praghese di Sdružení výtvarníků (Associazione degli artisti figurativi), Čapek mette in dubbio la loro stessa definizione di "sopraindipendenti"[63]. Essi rifiutano una concezione statuaria della rappresentazione, rifuggono le nature morte e preferiscono soggetti misteriosi e inquietanti, di sapore quasi simbolista, ma non per questo si possono dire del tutto svincolati dalle lezioni del cubismo e dalla sensibilità espressionista. Di fatto i giovani artisti rielaborano i risultati raggiunti dai movimenti dell'anteguerra senza avanzare proposte personali paragonabili a quelle dei pionieri della precedente generazione.

Nel ricordare con gratitudine l'impegno del circolo Mánes, attivo ormai da cinquant'anni, nel 1937 Čapek torna un'ultima volta a riflettere in un articolo sulla peculiarità della scuola francese. Essa, non si stanca di ripetere e di affermare come una verità viva e presente, crea personalità uniche che contribuiscono allo sviluppo collettivo, da cui circolarmente nascono nuove irripetibili individualità artistiche. La vitalità dell'arte francese si basa quindi su due fattori indispensabili: la coerenza (*souvislost*) e la libertà (*svoboda*). La coerenza rappresenta ciò che garantisce all'arte nazionale di perpetuarsi mantenendo la propria coesione interna, ed è ciò che secondo Čapek manca ancora in Boemia, dove le grandi opere appaiono più isolate. La libertà, invece, è un principio che gli artisti cechi conoscono per intuizione, ma devono imparare ad applicare in maniera più organica. Essa costituisce il cuore della vocazione artistica, per cui ogni pittore, scrittore o musicista si trova davanti a una scelta di ordine filosofico.

Čapek identifica infatti la libertà con "la decisione, se si hanno le forze necessarie, di mettere del proprio nel riempire la forma acquisita, una decisione da prendere per se stessi, per la

[63] J. Čapek, *Nadnezávislí v Praze*, in "Lidové noviny" XLVI, n. 172, 5. 4. 1938, p. 7.

propria, direi, salvezza personale, per il proprio destino."[64] Arte e destino coincidono ormai nel pensiero di Josef Čapek, che con questo assioma[65] apre la sua raccolta di aforismi *Psáno do mraků*, scritti proprio in questi anni (1936-1939) e pubblicati postumi nel 1947. Non ci sorpende quindi di trovare tra essi una formulazione del tutto analoga a quanto espresso nell'ultima recensione citata, a testimonianza dello stretto rapporto tra attività giornalistica e intima produzione letteraria e della centralità della scuola parigina nel pensiero čapkiano sull'arte:

"Le grandi nazioni (la Francia) e noi. Due fondamentali componenti della cultura artistica della Francia: la *coerenza* e la *libertà*. Noi non abbiamo tale coerenza. Ma la nostra libertà sarebbe: dall'internazionale al nazionale e dal nazionale di nuovo all'internazionale."[66]

I.3. Il contributo all'interpretazione e alla diffusione della letteratura francese contemporanea

Come già accennato, il secondo viaggio di Josef Čapek a Parigi non ha ricadute solo nell'ambito delle arti figurative, ma mette nuovamente in questione anche il suo rapporto con la letteratura francese del momento. Sarebbe pertanto un errore non considerare questo secondo aspetto della maturazione dell'autore: ciò non solo renderebbe più complessa la comprensione della sua opera in prosa, ma rischierebbe di suggerire un'eccessiva dipendenza dal giudizio letterario del fratello minore. Ci proponiamo quindi di isolare negli interventi giornalistici e saggistici di Josef Čapek, nonché nel suo impegno come illustratore e curatore di libri, quegli elementi che testimoniano l'evoluzione del suo personale gusto letterario.
Per il giovane artista il 1912 si era già aperto con la necessità di dare nuova linfa alla propria opera letteraria; a tal fine si era avvicinato per breve momento alla sperimentazione neoclassica. Come abbiamo visto, uno dei primi interventi autonomi di Josef Čapek inerenti la teoria della letteratura era infatti dedicato a Paul Ernst. Un altro scrittore si trova poi al centro della riflessione čapkiana sulla letteratura nel 1912, e anche in questo caso non si

[64] "Rozhodnutí, je-li k tomu síly, pro sebe, pro svou, řekl bych, spásu osobní, pro osud svůj, získávanou formu naplnit z vlastního. " J. Čapek, *Francouzské malířství a padesát let Mánesa*, in "Lidové noviny" XLV, n. 181, 10. 4. 1937, p. 2.
[65] "Eh no, l'arte non è un 'servizio' (a un committente, tanto meno nel senso addirittura di un sacrificio!). – L'arte è destino." ["Ba ne, umění není 'služba' (zákazníkovi, tím méně ve smyslu dokonce nějaké oběti!). – Umění je osud."] J. Čapek, *Psáno do mraků*, in Id., *Beletrie II*, cit., p.117.
[66] "Velcí národové (Francie) a my. Dvě základní složky umělecké kultury Francie: *souvislost* a *svoboda*. My té souvislosti nemáme. Ale naší svobodou by bylo: od světového k národnímu, od národního zase k světovému." *Ivi*, p.118.

tratta di un autore francese, bensì dell'americano Walt Whitman. Agli occhi dell'autore ceco la rivoluzionaria poesia whitmaniana incarna lo spirito moderno al pari della pittura di Paul Cézanne[67] e costituisce una lettura imprescindibile per chiunque voglia comprendere i caratteri fondamentali della sensibilità artistica contemporanea. Su consiglio di Neumann Čapek legge la monografia su Whitman firmata da Johannes Schlaf del 1904 e ritorna più volte ad assaporare *Leaves of Grass*, opera che giudica ancora viva ed efficace nonostante le traduzioni ceche disponibili siano ormai piuttosto datate[68]. Egli manifesta poi l'intenzione di scrivere un articolo specificatamente dedicato a Whitman, proposito che non si realizza ma filtra nel già citato *Tvořivá povaha moderní doby*. Qui, così come in *Moderní lyrika francouzská* di Karel Čapek, il poeta americano viene celebrato come vero innovatore della letteratura occidentale, pienamente moderno come la sua America, svincolato dall'erudizione letteraria e dalle tendenze sentimentali tipiche della tradizione europea. L'incontro entusiastico con Whitman è dunque di primaria importanza per entrambi i fratelli, che forti di questa lettura si accostano con nuovo interesse ai tentativi francesi e in generale alle esigenze espressive della modernità. Poco prima di ripartire per Parigi Josef Čapek scrive infatti di essere pronto a confrontarsi con gli ultimi sviluppi dell'arte e del pensiero francese, facendo eco al recente titolo di Mercereau *La littérature et les idées nouvelles* confida alla fidanzata:

"Ora sono più che mai occupato dal mio intento di fare quanto prima conoscenza di tutte le idées nouvelles, soprattutto dalla Francia, e ce ne sono tantissime. Sono per me motivo di grande gioia e spesso confermano anche molte cose che io stesso pensavo già prima senza osare prenderle sul serio."[69]

Čapek si mostra così ricettivo e desideroso di contribuire alla diffusione delle nuove intuizioni artistiche, nonché dei più recenti fenomeni di costume, attraverso il suo impegno di critico e mediatore. È lui, infatti, a convincere il fratello a scrivere per "Česká revue" un articolo su *Hélène de Sparte* di Verhaeren ed è lui a proporre a Jarmila Pospíšilová di tradurre per il supplemento letterario di "Lidové noviny", "Večery", alcune prose di Émile

[67] J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 87.
[68] Si riferisce probabilmente alle traduzioni di Jaroslav Vrchlický risalenti al 1906 (*Stébla trávy: výbor*), anche se Emanuel Lešehrad aveva già pubblicato una prima selezione di poesie nel 1901 (*Výbor z básní*), ampliata sempre nel 1906 nel volume *Básník zítřku Walt Whitman*.
[69] "Nyní jsem nejvýše zaujat záměrem poznat co nejdříve veškeré idées nouvelles hlavně ve Francii a toho je strašně mnoho. Je v tom veliké potěšení pro mne a často i potvrzení mnohých věcí, které jsem si dříve sám myslil a netroufal si je brát vážně." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., pp. 91-92.

Sicard[70], autore proprio nel 1912 di alcuni ritratti di stelle del cinema riuniti nel volume *Films*. Ad attirare la sua attenzione, evidentemente, non è in questo caso la forma letteraria, ma l'attualità dell'argomento; secondo questo stesso criterio mostra interesse anche nei confronti di altre novità francesi come i lavori di Madame Aurel (1869-1948)[71], esempi delle nuove teorie femministe ancora sconosciute in Boemia.

Dalla fine del 1912 iniziano dunque a moltiplicarsi nelle pagine čapkiane i riferimenti allo sviluppo della letteratura contemporanea: tra i libri che Čapek porta con sé dal suo secondo soggiorno francese si trovano testi fondamentali del nuovo fermento poetico, fra i quali le opere di unanimisti e futuristi.[72]

Così come considera la pittura futurista un'intuizione incapace di assumere una forma artistica piena e coerente, Čapek vede anche il futurismo letterario come una semplice curiosità, un'espressione disordinata degli istinti moderni. È infatti nei suoi *feuilleton* ironici che egli segnala occasionalmente gli scritti di Marinetti, commentando con leggerezza i manifesti e le dichiarazioni programmatiche dell'artista italiano. Ad attirare l'attenzione di Čapek sono in particolare due tematiche affrontate nel 1922 dal bimensile milanese-parigino "Le Futurisme", ovvero la posizione di Marinetti circa l'arte drammatica, con la sua proposta di "teatro della sorpresa", e la "nuova religione" che si diffonde in Occidente, supportata dalla predicazione futurista, ovvero il culto della velocità[73]. In entrambi i casi il tono scherzoso di Čapek evidenzia come l'esuberanza dei moderni artisti italiani possa essere fonte di allegria e meraviglia, ma non di una reale proposta per lo sviluppo della letteratura e del pensiero contemporaneo. Čapek non si scandalizza, ma si mostra divertito e al contempo spaesato davanti alle bizzarre idee di Marinetti, si tratti di assurdi *sketch* comici ideati per non annoiare il pubblico teatrale o di sermoni sul valore della rapidità. Per i futuristi sinonimo di ottimismo e progresso, la velocità è per Čapek un'ossessione che difficilmente coinvolgerà la Boemia "pagana", terra di treni lenti e fermate ravvicinate; agli occhi dell'autore ceco essa appare invece come una condizione congenita dell'uomo italiano, come si può notare dalla sua parlantina svelta e incomprensibile.

Tutt'altro tono adotta Čapek nei confronti dell'unanimismo, orientamento che esercita su di lui un fascino indubbiamente maggiore. Anche se non condivide il profondo interesse per la

[70] Il poeta, romanziere e drammaturgo marsigliese Émile Sicard (1878–1921) scrisse solo questo volume di carattere biografico.

[71] Aurélie Octavie Gabrielle Antoinette de Faucamberge (1869-1948), pubblicò saggi e romanzi e nel 1915 aprì a Parigi un salone letterario, inizialmente con l'intento di celebrare i poeti caduti in battaglia. Firmò le sue opere con lo pseudonimo di Mme Aurel e con i nomi dei mariti Cyrille Besset e Alfred Mortier.

[72] Cfr. *supra*, p. 221, n. 102.

[73] J. Čapek, *Divadlo překvapení* ["Lidové noviny" 1922], in Id., *Publicistika I*, pp. 31- 33; J. Čapek, *Nové náboženství- morálka Rychlosti*, ["Lidové noviny" 1922], *ivi*, pp. 63-64.

sociologia dimostrato invece da Karel, Josef Čapek trova nell'opera di Arcos, Romains, Vildrac e Duhamel una possibile realizzazione dello spirito moderno in letteratura. Sono questi, infatti, i nomi che ritornano più volte, anche solo accidentalmente, negli articoli e nella corrispondenza dell'autore ceco, che tuttavia non dedica loro una puntuale riflessione critica. Egli continua però a sostenere in questo ambito il coraggioso contributo del fratello minore, il quale deve affrontare frequenti incomprensioni e persino l'accusa di istigare gli scrittori cechi all'imitazione di modelli stranieri. Nel 1918 egli ricorda infatti lo sconcerto con cui cinque anni prima erano state accolte le traduzioni e i saggi del fratello, tacciato da un anonimo commentatore del giornale studentesco "Časopis pokrokového studenstva" (Rivista degli studenti progressisti) di volere imporre anche in Boemia orientamenti come il futurismo e quello che erroneamente indica come "unanismo"[74].

Josef Čapek non si limita però ad appoggiare l'impegno di Karel e contribuisce a sua volta con alcune traduzioni; di Jules Romains, per esempio, pubblica nel 1913 un passo di *Les puissances de Paris* e nel 1917 un altro tratto da *Sur les quais de la Villette*[75]. Come si evince da una lettera[76] a Jarmila Pospíšilová riguardante con ogni probabilità il romanzo *Les Copains*, Čapek apprezza il padre dell'unanimismo non tanto per l'originalità della sua teoria filosofico-letteraria, quanto per la sua capacità di cogliere l'essenziale nei suoi protagonisti, siano essi uomini o città. Il piacere che egli trae dalla lettura di Romains è legato all'abbandono delle ormai superate pose letterarie a favore dell'immediatezza del linguaggio, che sebbene possa apparire troppo grossolano e banale è ai suoi occhi una prova di sincerità e un tentativo di comunione con il lettore.

Nel corso del 1914 Čapek sviluppa nuovi interessi letterari che esulano dal filone futurista e unanimista. Il primo, per quanto isolato, è relativo all'opera teatrale di Paul Claudel *L'Annonce faite à Marie*, un testo che lo tocca soprattutto a livello intimo e che mette in relazione con il proprio rapporto con la fidanzata ("Obraze nebeské krásy, ty nejsi má!"/ "Ô image de la Beauté éternelle, tu n'es pas à moi !" esclama con Claudel nella sua corrispondenza con la giovane[77]).

Il nome che si trova in primo piano nella pubblicistica di Josef Čapek è però quello di Guillaume Apollinaire in veste di poeta. Il coinvolgimento dell'artista ceco per fare sì che il valore della letteratura apollinairiana sia riconosciuto in Boemia è stimolato dalla posizione

[74] Cfr. J. Čapek, *Pro mnohé uši*, ["Novoročenka" 1918], in Id., *Publicistika II*, p. 188.
[75] *Jules Romains: Shromáždění před jarmareční boudou (z knihy Mocnosti Paříže)*, traduzione di Josef Čapek in "Lidové noviny" XXI,"Večery", n. 13, 22. 3. 1913, pp. 115–117; *Jules Romains: Dvaadvacátý leden*, traduzione di Josef Čapek in "Literární příloha Národních listů" LVII, n. 310, 11.11.1917, p. 10.
[76] J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 143.
[77] *Ivi*, p. 176.

assunta a questo riguardo dalla Skupina výtvarných umělců. In una lettera inviata a Mercereau presumibilmente tra marzo e aprile del 1914, Čapek dà sfogo alla sua frustrazione nel vedere come i colleghi parigini si lascino depistare dal gruppo capeggiato da Filla, arrivando a considerare i cechi come semplici emulatori dei maestri francesi. Egli si rammarica soprattutto nel vedere che Apollinaire, da lui stimato innanzitutto come critico acuto, è pronto a dare immeritatamente credito alle iniziative della Skupina. Occorre pertanto che Apollinaire sia messo al corrente[78] del fatto che il gruppo, ignorante soprattutto in fatto di letteratura, lo reputa un poeta mediocre, un cattivo critico e un insignificante imitatore del futurismo:

"Ainsi c'était en réponse à toutes ces attaques que mon frère a écrit un article sur Apollinaire pour Přehled, que j'ai traduit un de ses poèmes pour Scéna et S.K. Neumann en a publié un autre dans Večery. Sans cela, Apollinaire sera chez nous condamné et désigné comme un imbécile pasticheur et ça par les 'vrais' jeunes de Skupina."[79]

In questa circostanza l'opera critica e traduttiva rappresenta per Josef Čapek una vera e propria urgenza; sua è infatti la prima versione di *Le voyageur*, resa con il titolo *Cestující*[80], cui allude nella lettera. Suo fratello riproporrà, come abbiamo visto, questo stesso componimento nella sua scelta tratta da *Alcools*, mentre solo Josef deciderà di avventurarsi nella traduzione di *Calligrammes*, di cui pubblicherà nel 1918 *Předpovědi* (*Sur les prophéties*)[81]. Sono queste le poche poesie che Josef Čapek traduce prima della prigionia in campo di concentramento, dove si dedicherà alla composizione di liriche proprie oltre che alla traduzione di testi inglesi e spagnoli.

L'ultimo esempio del suo impegno in questo ambito è un'elegia di Duhamel, pubblicata nel 1921 in occasione della visita a Praga di Duhamel e Vildrac. Con questa traduzione e con una breve nota Čapek saluta i poeti francesi come veri rappresentanti dei valori fondamentali dell'Europa uscita dalla guerra; la loro personalità aperta e compassionevole è ciò che lo colpisce maggiormente, di certo più della loro abilità tecnica e riflessione teorica, su cui Karel si era già soffermato in passato. Delle conferenze tenute dai due poeti Čapek nota in

[78] In questa occasione Čapek scrive di avere già spedito alcuni materiali ad Apollinaire, ma ciò non significa necessariamente che tra i due ci fosse un contatto diretto e personale. Più probabilmente Čapek aveva indirizzato la corrispondenza a una delle riviste di cui Apollinaire dirigeva la redazione.
[79] Cit. in G. Fabre, *Paris/Prague: la querelle des cubistes*, in *Prague 1900-1938. Capitale secrète des avantgardes*, Musée des Beaux-Arts, Dijon 1997, p. 136.
[80] *Guillaume Apollinaire: Cestující*, traduzione di Josef Čapek in "Scéna" I, vol. 2, n. 6, 25. 2. 1914, pp. 166–167.
[81] *Guillaume Apollinaire: Předpovědi*, traduzione di Josef Čapek in "Cesta" I, n. 38, 7. 3. 1919, p. 1041.

primo luogo la spontaneità, l'assenza di patos drammatico e di affettazione retorica che testimonia a suo avviso la nascita di una nuova umanità che si nutre di nuova poesia.[82]

Il contributo di Josef Čapek alla diffusione della letteratura contemporanea non si esaurisce però nella traduzione e nella critica, ma si attua anche in un campo accessibile solo a un artista figurativo, quello della cura grafica del libro. Ci preme infatti sottolineare come egli realizzi copertine e illustrazioni per mettere l'arte applicata al servizio della cultura letteraria e promuovere con cognizione di causa la sintesi delle espressioni artistiche. Cosciente del fatto che pittura e letteratura moderna non si sviluppano armonicamente in un clima di mutua indifferenza, Čapek guarda al libro da un lato come a un'occasione di collaborazione tra più artisti, dall'altro come esempio dell'apporto delle arti applicate ai prodotti distribuiti. Lavorare come illustratore per numerose case editrici (Aventinum, Borový, Čin, Družstevní práce, Melantrich e Odeon, solo per citarne alcune) permette all'artista di maturare un'idea pressoché completa dello stato in cui versa il settore.

Nell'articolo *Česká kniha* (Il libro ceco) del 1934[83], Čapek mette in relazione la realtà ceca con quella di altri paesi e constata che nell'editoria del proprio paese manca un carattere definito, ma non l'abilità nella confezione dei prodotti. In confronto ai volumi francesi e inglesi, pilastri della cultura libraria europea, quelli cechi appaiono in balia di una anarchica difformità che riesce tuttavia a dare alla luce alcuni campioni di grande valore estetico. Essi hanno a volte tratti comuni con i libri inglesi, ordinati, precisi nella fattura, destinati a essere riposti nella libreria di casa, altri sono invece più simili agli standardizzati volumi francesi, di certo meno cari, forse meno curati e stampati su carta più leggera. I prodotti francesi si rovinano più facilmente, ma anche in questo consiste il loro fascino, che subito li caratterizza come itineranti ambasciatori di versi magici e inebrianti, costantemente in pellegrinaggio da un banco di *bouquinistes* all'altro. All'origine di queste riflessioni, si trova anche in questo caso l'esperienza diretta di Čapek in Francia:

"Quando sono stato per la prima volta a Parigi mi hanno fatto grande impressione le copertine uniformi delle edizioni Alcan, Flammarion e altre, che proprio nella loro grande quantità mi sembravano essere la soluzione più giusta. Questo, pensavo, è quello che fa per

[82] *Georges Duhamel: Elegie VI*, traduzione di Josef Čapek in "Lidové noviny" XXIX, n. 171, 7. 4. 1921, p. 1; J. Čapek, *Duhamel a Vildrac v Praze*, ["Lidové noviny" 1921] in Id., *Publicistika I*, cit., p. 13.
[83] J. Čapek, *Česká kniha*, in "Život" XII, n. 4, gennaio 1934, p. 71.

me! Allora non mi rendevo affatto conto che le condizioni per il libro non sono ovunque le stesse."[84]

Solo in un secondo momento l'artista prende atto delle differenze tra il mercato francese, guidato da case editrici e collane storiche, e quello ceco, dove è per iniziativa dei giovani che nascono pubblicazioni di letteratura moderna, inusuale, sicuramente meno popolare. Si pone dunque il problema della diffusione del libro come prodotto dotato di uno specifico valore economico; per essere realmente moderno, un libro deve potere sopravvivere nella giungla del mercato e della pubblicità. Di fondamentale importanza è dunque la copertina, che non si riduce a manifesto promozionale, ma plasma il carattere esteriore del libro in relazione al contenuto. Per Čapek ogni volume deve corrispondere a un'esperienza personale, intima, in cui l'immediata impressione estetica esercitata dalla veste grafica precede e influenza la lettura.

Per questo motivo sceglie di illustrare e curare in larga parte titoli contemporanei, piuttosto che classici, contribuendo a rafforzare il mercato della letteratura moderna a partire dalle proprie opere e da quelle del fratello fino a quelle firmate dai loro autori preferiti. Il primo volume di cui Josef Čapek cura la veste grafica nel suo insieme è la traduzione di *Zone* realizzata da Karel e pubblicata nel 1919 da František Borový. Di *Pásmo* progetta infatti non solo la copertina, con una semplice forma geometrica e dinamica di colore rosso, ma anche le incisioni su linoleum che accompagnano l'intero testo. Alena Pomajzlová, autrice del più approfondito studio sulle illustrazioni e copertine čapkiane[85], ha analizzato nel dettaglio lo stile utilizzato in queste pagine, a suo giudizio di ispirazione più espressionista che cubista.

[84] "Když jsem byl po prvé v Paříži, udělaly na mně velký dojem uniformní obálky levných edicí Alcanových, Flammarionových a jiných, které se mně právě ve svém velikém počtu a jednotné úpravě jevily být tím nejsprávnějším. Tohle, myslel jsem si, je mně to pravé! Tehdy jsem si ovšem nijak neuvědomil, že podmínky pro knihu nejsou všude stejné." J. Čapek, *Jak se dělají knižní obálky*, ["Přítomnost" 1925], in Id., *O sobě*, Československý spisovatel, Praha 1958, p. 89. Anche Karel Čapek confronta l'aspetto delle diverse edizioni europee in un articolo: "Anche i libri francesi si possono sistemare per bene come a formare una staccionata; hanno un loro formato standard e le loro uniformi; potete impilarli in fila come soldatini di colore giallo, verde o rosso mattone. Le loro divise non sono cucite saldamente, ma quando stanno così ritte in fila la loro costa sgualcita si disperde e fanno l'effetto di una parata, bella e sensata; ne compreresti a metri, per il loro intrinseco senso dell'ordine. Accidenti, se una nazione ha una letteratura così ricca, deve stare attenta a poterla mettere in fila." ["Rovněž francouzské knihy se dají dobře rovnat jako palisáda; mají standardní formát a své uniformy; můžete je stavět do řad jako žluté, zelené nebo cihlové vojáčky. Jejich mundúry jsou chatrně spíchnuté, ale když tak stojí v řadě, ztratí se nějaký ten rozdrbaný hřbet a je na ně pěkná, rozumná podívaná; na metry bys je kupoval, takový smysl pro pořádek je v nich. Panečku, má-li některý národ tak bohatou literaturu, musí pamatovat na to, aby se dala srovnat do řady."] K. Čapek, *Knihovna*, ["Lidové noviny" 1928] in Id., *Od člověka k člověku II*, cit., p. 225.

[85] A. Pomajzlová, J. Toman, Z. Primus, *Vidět knihu: knižní grafika Josefa Čapka*/*Seeing the book: the book design of Josef Čapek*, KANT, Praha 2010. Più ridotto era invece il commento tecnico nel primo volume dedicato alla raccolta delle copertine di Josef Čapek: V. Thiele, *Josef Čapek a kniha: soupis knižní grafiky [1. díl, Obálky]*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1958 .

Le incisioni di *Pásmo* non solo riprendono motivi caratteristici di Munch come l'urlo e la maschera, ma sfruttano anche immagini della città e della periferia che mettono in risalto la malinconia dell'uomo contemporaneo, sempre più immerso in un mondo artificiale e opprimente. L'apparato grafico si accorda così al testo apollinairiano, incentrato proprio sul confronto tra il mondo antico e la modernità che avanza imperterrita in tutta la sua potenza tecnologica. La linea forte e la costante tensione tra staticità e dinamismo prevale dunque sulla tendenza alla frammentazione più squisitamente cubista.

Un altro elemento osservabile in queste e in molte altre illustrazioni čapkiane è, in linea con le tele e i disegni dello stesso autore, l'influsso del primitivismo. Sono numerosissime infatti le figure semplificate, spesso ricavate da schemi geometrici, le quali risultano particolarmente efficaci perché, come sottolinea Pomajzlová, la riduzione delle forme si presta perfettamente all'illustrazione di libri per il suo carattere polisemico, che lascia aperta l'interpretazione e accompagna la fantasia del lettore[86].

La stilizzazione si accorda coerentemente all'intensità di matrice espressionista anche in altri casi, come si osserva per esempio nella copertina di *Ze života mučedníků* di Duhamel (1919), in cui la figura di un soldato caduto, faccia a terra, si staglia su uno sfondo di croci tombali, o nelle immagini di uomini danzanti e grattacieli del romanzo di Romains *Kumpáni* (1920). Più rarefatta è l'atmosfera blu e nera che circonda la figura silenziosa di *Velké tajemství*, traduzione del 1922 di *Le grand secret* (1921) di Maurice Maeterlinck. Ad indicare il segreto è la mancanza della bocca in quella che sembra essere una nera maschera africana, contornata di stelle di David che appaiono a loro volta alludere al contenuto del volume, una raccolta di pensieri su filosofie e miti dell'antichità. Come nel caso di *Pásmo*, alcune opere contemporanee sono presentate attraverso motivi puramente geometrici, per esempio *Osvobozená slova* (*Parole in libertà*) di Marinetti, disegnata nel 1922, anno in cui Čapek, come si è visto, torna a commentare alcuni scritti del futurista italiano.

Un'ulteriore testimonianza dell'attenzione che Čapek dedicava alla scelta dei volumi da illustrare ci è pervenuta grazie alla sua corrispondenza con una delle figure chiave della letteratura e arte di orientamento cristiano del Novecento ceco, Bohuslav Reynek (1892-1971). Poeta, traduttore e grafico, Reynek aveva a sua volta uno stretto rapporto con la cultura francese e dal 1914 partecipava ai progetti editoriali che un altro celebre traduttore e pensatore cattolico, Josef Florian (1873–1941), aveva fondato nella località di Stará Říše. Proprio mediante Florian, che al fianco dei più noti artisti figurativi e scrittori lavorava a

[86] "È essenziale la polisemia della forma elementare, la quale permette letture diverse e la trasformazione magica di una figura in un'altra" ["Podstatná je mnohovýznamovost elementárního tvaru, jenž dovoluje různé čtení a magické proměny jedné podoby v druhou."] A. Pomajzlová, *Vidět knihu*, cit., p. 19.

numerose collane e edizioni, Čapek entra dunque in contatto con Reynek; la collaborazione tra i due è inaugurata da *Le roman du lièvre* di Francis Jammes, tradotto dallo stesso Reynek nel 1920 (*Román zajícův*). Čapek dimostra qui la sua volontà di rimanere fedele allo spirito dell'opera, optando per un ornamento espressivo al posto di grandi illustrazioni: "Ciò che qui si trova scritto così bene a proposito degli animali non si riesce a trasporre in una forma figurativa soddisfacente; avrei sempre paura di ottenere con questi animaletti disegnati l'effetto di una favola. Invece delle illustrazioni andrà meglio una decorazione poetica."[87]
Altri progetti discussi nello scambio epistolare con Reynek sono *Armor* di Tristan Corbière, capitolo di *Les amours jaunes*, occasione per l'illustratore di misurarsi con versi a suo avviso "epici" e soprattutto con l'atmosfera magica della Bretagna, da lui definita al contempo superstiziosa e devota[88]. Un desiderio che Čapek non riesce invece a realizzare è quello di illustrare i *Fiori del male* di Baudelaire, autore che da sempre lo affascina e rappresenta per lui uno dei veri "maghi" dell'arte, come lo definirà in *Umění přírodních národů* accostandolo a Mozart, Shakespeare, Tintoretto, Rembrandt e Picasso[89].
Nella conversazione con Reynek, Čapek non limita il suo ruolo alla sola illustrazione e arriva addirittura a proporre delle modifiche alla traduzione del collega, dimostrando dimestichezza con i versi francesi. Segnala quindi alcune proposte alternative, avanzando umilmente le sue correzioni e giustificandole con una critica all'impostazione generale del lavoro di Reynek, a suo avviso troppo prudente e modesto nel rendere la carica espressiva dei *Fiori del male*: "Ma certi versi di Baudelaire andrebbero arricchiti di splendore, di meraviglia; alle volte Baudelaire ha persino qualcosa di vellutato ma infernale, sacerdotale. E in più la bellezza del parnassismo, lo splendore, la musicalità della vecchia scuola."[90]
L'altro poeta di cui Čapek non dimentica la musicalità resta Apollinaire, autentico maestro del suo tempo e in particolare dei giocolieri della parola Birot, Jacob e Cendrars. In un articolo del 1924, *O tradici a o tvoření kolektivním* (Sulla tradizione e sulla creazione collettiva)[91], Čapek rievoca la tonalità cantabile, al contempo intellettuale e lamentosa, dei versi apollinairiani e la riconduce alla sensibilità simbolista, indicando anche in ambito

[87] "To co je tu tak krásně pověděno o zvířátkách, nedá se do výtvarné formy dost dobře převésti; vždy bych měl strach, že by ta zvířátka nakreslená v ilustracích vypadala příliš jako bajky. Lepší než ilustrace bude poetická výzdoba." *Josef Čapek Bohuslavu Reynku*, in B. Reynek, *Korespondence*, a cura di J. Šerých e J. Med, Karolinum, Praha 2012, p. 300.
[88] "La Bretagna mi sembra antica, superstiziosa, pia e devota fino all'esaltazione, come ho sentito anche nei versi epici di Corbière." ["Bretaň se mi zdá prastará, pověrčivá, modlářská a exaltovaně zbožná, jak jsem to také cítil z těch epických Corbièrových veršů."] *Ivi*, p. 303.
[89] J. Čapek, *Umění přírodních národů* [1938], in Id., *Knihy o umění*, cit., p. 159.
[90] "Však by v některých verších Baudelairových bylo dobře přidati skvělosti, nádhernosti; někde má Baudelaire něco až sametně pekelného, knížecího. A ještě krásný parnasismus, oslnivost, hudebnost staré školy." *Ivi*, cit, p. 298.
[91] J. Čapek, *O tradici a o tvoření kolektivním*, ["Přítomnost" 1924], in Id., *Publicistika I*, cit., p. 175.

letterario ciò che ha ripetutamente affermato a proposito dell'arte figurativa, ovvero il concorrere di continuità e innovazione nello sviluppo dell'arte. Nel loro netto rifiuto della poesia romantica e simbolista gli scrittori delle più giovani generazioni commettono quindi l'errore di volere "superare" invece di plasmare ulteriormente le conquiste letterarie da cui essi in realtà dipendono. Secondo Čapek, pertanto, i seguaci di Apollinaire sono stati tra gli ultimi a contribuire con originalità allo sviluppo della poesia; lettori e scrittori contemporanei faticano però a riconoscerlo e antepongono alla riflessione critica l'ininterrotta battaglia tra conservatori e anarchici, tra posizioni e "ismi" che finiscono per minare l'unità dell'Arte. Per questo Čapek è costretto nel 1923 a rinunciare ad un'altra collaborazione con Reynek inerente proprio la poesia di Jacob, autore che gli esperti, primo tra tutti l'editore di Čapek, Otakar Štorch-Marien, ritengono inaccessibile al pubblico e dunque difficilmente collocabile sul mercato[92].

Dalla seconda metà degli anni Venti Josef Čapek accenna sempre più raramente alla letteratura straniera contemporanea. Parigi, in particolare, è diventata punto di riferimento della giovane generazione di surrealisti e in generale di coloro che vedono nell'arte e nella letteratura una "componente socialmente attiva nel processo di ricostruzione di questo mondo" [93]. Mentre Karel Čapek continua, ancorché in misura minore, a seguire e commentare alcuni dei fenomeni letterari più recenti, Josef sembra invece disinteressarsi all'argomento, alludendo più spesso ai grandi nomi del passato, dai poeti maledetti ai pionieri della modernità. In una intervista pubblicata nel 1937 su "L'Europe centrale"[94] menziona tra le sue fonti di ispirazione la natura, la cura del giardino e anche la letteratura, specificando però: "Mais j'ai encore une grande, grande passion, une véritable fureur: la lecture de livres beaux et profonds. Quant aux romans, je n'en lis point."[95]

[92] Nel 1923 Čapek sottopone a Štorch-Marien la traduzione di Reynek dell'opera *La Défense de Tartuffe* (1919) di Max Jacob, ma l'editore rifiuta il progetto proprio per le difficoltà già incontrate nella vendita di poesia francese. Reynek riuscirà a pubblicare la sua traduzione della raccolta solo nel 1929 grazie all'editore di Pardubice Vlastimil Vokolek. Cfr. *Josef Čapek Bohuslavu Reynku*, cit., p. 307.

[93] In risposta a un sondaggio del 1934 *O českou literaturu* (Sulla letteratura ceca), Čapek dichiara: "Amo e sono incantato della letteratura artistica, fintanto che non si tenta di spacciarLa come componente socialmente attiva nel processo di ricostruzione di questo mondo; dalla letteratura che si pone come principio l'espressione della realtà dovremmo però esigere che essa porti sempre a compimento questo suo programma con la massima intensità e profondità." ["Jsem okouzleným milovníkem literatury artistní, pokud se nedělají pokusy vydávati Ji za sociálně aktivní složku v remontáži tohoto světa; ale na literatuře, která si z vyjádření skutečnosti dělá zásadu, měli bychom vždy vyžadovati, aby tento svůj program co nejintenzivněji a nejhlouběji splňovala."] J. Čapek, *Na to nestačí jen papír*, ["Listy pro umění a kritiku" 1934], in Id., *Publicistika I*, cit., p. 400.

[94] "L'Europe centrale. Revue de documentation politique, économique, littéraire et artistique" uscì dal 1926 al 1939. Era una delle pubblicazioni in lingua straniera di Orbis, casa editrice di giornali e riviste fondata a Praga nel 1921 e specializzata in letteratura di carattere artistico e socio-politico.

[95] *L'élément national et les influences étrangères dans l'art tchèque*. *Les frères Čapek*, intervista raccolta da N. Melniková-Papoušková , in "L'Europe Centrale" XII, n. 43, 1937, p. 682.

Solo di rado il romanzo si qualifica per Čapek come un "libro profondo", anziché come semplice risposta alle velleità letterarie di artisti mancati[96], e uno di questi pochi casi è di certo rappresentato da uno dei maggiori successi del 1932, *Le cercle de famille* di André Maurois (1886-1967)[97]. Come suggerisce il titolo dell'intervento čapkiano *Časné a věčné* (Temporaneo ed eterno), questo romanzo ha l'immenso pregio di non essere solo attuale, ma di porre questioni che trascendono la dimensione personale, assumendo valore universale. La vita della famiglia protagonista tocca il lettore non tanto per l'innegabile abilità descrittiva di Maurois o per il suo legame con la realtà dell'epoca, quanto per le domande che sottintende. La solitaria "voce dello spirito", svincolata dalla temporalità, interroga l'uomo sulle sue origini e sul suo destino, come Maurois suggerisce inserendo nel romanzo una citazione di Pascal a proposito dell'inquietudine esistenziale dell'individuo.

È possibile che proprio l'incontro con queste parole abbia destato in Josef Čapek un nuovo interesse per Pascal che presto filtra nella composizione di *Kulhavý poutník*, l'originale saggio filosofico edito nel 1936 e sottotitolato *Co jsem na světě uviděl*, "Quello che ho visto al mondo". Questa originale opera čapkiana, che vede come protagoniste la Persona e l'anima, risente non solo dell'evidente influenza del *Labirinto del mondo e il paradiso del cuore* di Jan Amos Komenský, ma anche dei *Pensieri*, con il loro flusso di libere riflessioni intime e continui richiami alle letture affrontate dall'autore stesso. Sarà però *Psáno do mraků* a essere più comunmente indicato come "libro pascaliano" della letteratura ceca moderna, ancora più vicino al testo del pensatore francese per la sua natura formale di eterogenea raccolta di aforismi[98].

È inoltre attraverso Pascal che Čapek esplora anche l'opera di Montaigne, citandolo in *Kulhavý poutník* in maniera indiretta, risalendo sempre a un'edizione ceca dei *Pensieri* del 1909. Nel 1947 Václav Černý aveva sostenuto l'ipotesi secondo cui alla radice delle opere filosofiche čapkiane si trovava invece l'incontro con i *Saggi*, e nello specifico con la scelta curata da André Gide, pubblicata nel maggio 1939 dall'editore Corrêa per la collana "Les Pages Immortelles"[99]. Come ha evidenziato Jiří Opelík[100], tale supposizione si rivela falsa

[96] "*Pavoneggiarsi*. Un vero artista non si pavoneggia, è. *Pavoneggiarsi nelle cerchie letterarie*: Almeno due *mise* all'anno: un nuovo romanzo e un'opera teatrale." ["*Předvádět se*. Skutečný umělec se nepředvádí: jest. *Předvádět se v literátštině*: Aspoň dvě toalety do roka: nový román a divedelní hru."] J. Čapek, *Psáno do mraků* [1947], in Id., *Beletrie II*, cit., p. 122.

[97] J. Čapek, *Časné a věčné*, ["Lidové noviny" 1932], in Id., *Publicistika I*, cit., pp. 378-380. Anche Karel Čapek dedica alcune righe a Maurois, in occasione della sua visita a Praga nel 1930. Lo scrittore francese viene ricordato in primo luogo come autore di biografie, ma Čapek segnala anche la sua aspirazione a raccontare tramite romanzi e storie fantastiche le situazioni grottesche causate talvolta dalla scienza moderna. K. Čapek, *André Maurois*, ["Lidové noviny" 1930], in Id., *O umění a kultuře III*, cit., pp. 208-209.

[98] J. Opelík, *Pascalovská kniha české literatury: Josefa Čapka Psáno do mraků* [1992], in Id, *Milované řemeslo*, Torst, Praha 2000.

[99] V. Černý, *První náčrt k studii o Josefu Čapkovi*, in "Kritický měsíčník" VIII, 1947, pp. 113-124.

proprio in base alla data di pubblicazione di questo volume, conservato ancora oggi nella biblioteca personale dell'autore: poiché Čapek entra in possesso dei *Saggi* solo nel 1939, *Kulhavý poutník* non poteva averne subito l'influsso diretto, plausibile invece per *Psáno do mraků* ma limitatamente agli ultimi mesi di stesura.

Con questa precisazione di carattere filologico non si vuole tuttavia negare che, come si evince anche dal commento all'uscita dei *Saggi* scelti da Gide, l'opera filosofica di Montaigne rappresenta pienamente l'idea di "libro profondo" che attrae Čapek negli anni Trenta. Montaigne è infatti il prototipo dell'autore sincero, aperto a condividere se stesso con i suoi lettori, "è uno di quei pensatori che prestano grande attenzione a non scrivere ciò che non sentono o conoscono a sufficienza, e così le loro righe diventano una sicura e significativa testimonianza non solo dello scrittore stesso, ma dell'uomo in generale."[101] I *Saggi*, come i *Pensieri*, incantano lo scrittore ceco per la potenza del loro linguaggio e la loro valenza universale; a questo mira anche Čapek nelle sue opere mature, facendo tesoro di quelle intense e appaganti letture che la modernità propone ormai di rado:

"Non voglio storielle, voglio la parola! non voglio informazioni, voglio la conoscenza! non voglio mezze verità, ma mi accontento della magia tutta intera! Voglio libri che potrei leggere e rileggere e avrebbero sempre qualcosa da dirmi, qualcosa che rafforza e incoraggia."[102]

A questo, naturalmente, punta anche Josef Čapek in quanto scrittore: a queste osservazioni sulla sua maturazione come lettore corrisponderà infatti l'analisi del suo percorso letterario, in principio legato strettamente alle proposte dell'arte moderna, in seguito sempre più rivolto a una trattazione di maggiore spessore filosofico.

---

[100] J. Opelík, *Byl Josef Čapek Michelem de Montaigne naší nové literatury?* [1995], in Id., *Čtrnáctero prací …*, cit., pp.176-185.

[101] "Montaigne je z myslitelů, kteří si ukládají velikou péči, aby nenapsali něco, co by dosti necítili a nevěděli, a tak jsou pak jejich řádky značně bezpečným svědectvím nejen o pisateli samotném, nýbrž i o člověku vůbec." J. Čapek, *Montaigne o moru*, ["Lidové noviny" 1939], in Id., *Publicistika I*, cit., p. 553.

[102] "Nechci historky, chci slovo! nechci informace, chci vědění! nechci půl pravdy, ale spokojím se celým okouzlením! Chci knihy, které bych mohl čísti znovu a znovu, a vždy by mně měly co povědět, v čem utvrdit, v čem pobídnout." J. Čapek, *Kulhavý poutník* [1936], in Id., *Beletrie II*, cit., p.107.

II. L'OPERA LETTERARIA DI JOSEF ČAPEK: UN INTRECCIO DI ARTE E MAGIA

II.1. L'arte moderna come spunto letterario: *Tři prózy*

Per un artista poliedrico come Josef Čapek la maturazione di un personale stile pittorico non rimane isolata dall'evoluzione della sua opera letteraria. Dopo l'ultima prosa comune con il fratello, *Zářivé hlubiny*, e la prima prova indipendente *Živý plamen*, egli inizia il suo percorso autonomo di scrittore con l'intento di realizzare anche in questo ambito qualcosa di realmente moderno e al contempo sincero, corrispondente alla propria esperienza intima in un periodo di grandi sconvolgimenti. Osservando da vicino questa fase della produzione čapkiana possiamo quindi rilevare non solo le dinamiche creative che dalla sfera figurativa si comunicano all'opera in prosa, ma anche la complessità dei rapporti intercorsi tra l'autore e i suoi colleghi, lettori e critici. Dalle reazioni dei contemporanei e dalle successive interpretazioni degli studiosi emerge infatti una certa difficoltà nel collocare pagine come quelle di *Tři prózy* e *Lelio*. Per meglio coglierne il valore sarà quindi necessario considerare attentamente, oltre alle loro origini, il ruolo che esse ricoprono all'interno del cammino di sperimentazione e affermazione di sé di un autore che non cesserà mai di chiedersi: "Avrò mai diritto di cittadinanza nella letteratura nazionale?"[1]

La natura conflittuale della relazione tra Josef Čapek e le cerchie letterarie del suo tempo traspare già a partire dal 1913, anno che abbiamo visto segnare l'inizio di una nuova consapevolezza artistica da parte del giovane, ormai convinto pittore cubista. Più che il fratello, in questo momento impegnato negli specialistici studi di filosofia e estetica, l'interlocutore privilegiato in campo letterario è Stanislav K. Neumann. Dalla corrispondenza fra i due scrittori appare evidente che il desiderio di Josef Čapek di ingraziarsi il poeta non è disgiunto dalla sincera stima che nutre nei suoi confronti; lo dimostrano infatti l'interesse del giovane pittore di collaborare a un'iniziativa come la nuova rivista di Neumann nonché il continuo scambio di opinioni sugli ultimi sviluppi politici e commenti sulla produzione. Nei mesi che precedono l'uscita di *Almanach na rok 1914*, Čapek saluta per esempio il componimento di Neumann *Cirkus* (Il circo) come il pezzo più "virile" della pubblicazione, sorprendendosi che esso incontri anche il gusto di Fischer e degli altri "nobili signori" della redazione.

[1] "Jestli někdy dostanu domovské právo v domácí literatuře? " J. Čapek, *Psáno do mraků*, in Id., *Beletrie II*, cit., p. 125.

Egli non nasconde infatti la propria opinione su molti dei letterati cechi del momento, a suo avviso poco incisivi e "femminei": "Come se ogni sentimento forte si fosse in loro trasformato in quella metafisica poetica di carattere asessuato ed elevato che è molto noiosa."[2] L'entusiasmo coraggioso dei giovani, per Čapek un principio chiaramente virile, si scontra quindi con una poesia che tenta di mantenersi alta, nobile, distaccata, indifferente al fatto che lo slancio creativo è tanto più forte quando parte dal basso, da una spontaneità espressiva senza pretese di superiorità. Karel Čapek trova dunque in Neumann un modello di artista che promuove la comunicazione tra figure culturali diverse, prendendo le distanze da quell'atteggiamento di supponenza che il giovane autore rimprovera ai più conservatori. La simpatia della nuova generazione, afferma Čapek, va a Neumann non solo per la sua poesia, ma anche per il suo atteggiamento:

"Ora non c'è più quell'arrogante irritabilità artistica e quella presunzione che si trovava prima tra gli artisti, quando i letterati non sapevano che cosa dovevano apprezzare in ambito pittorico, mentre i pittori non sapevano che sono anch'essi tenuti a sentire che cosa vuole e che cos'è la letteratura dell'epoca in cui vivono."[3]

Čapek è dunque convinto che conoscere e comprendere gli orientamenti più recenti di ogni tipo di arte è imperativo per chiunque voglia portare il proprio umile contributo; ciò non significa però che egli stesso non incontri difficoltà nel rapportarsi a quella che gli appare sempre di più come una fazione chiusa in se stessa, quella degli scrittori.
Una chiara testimonianza di tale sentimento, che Čapek inizia a nutrire nei mesi del suo rinnovato impegno creativo, è la genesi delle *Tři prózy* (Tre prose) composte proprio per *Almanach na rok 1914*. In una lettera indirizzata a Jarmila Pospíšilová nel luglio 1913 egli riferisce con quanta fatica il fratello e, in generale, i giovani scrittori moderni tentino di eguagliare l'opera creativa di pittori, architetti e scultori. La poesia che Karel Čapek propone per questa pubblicazione, *Ve věku mladého života*, lascia l'autore talmente inappagato del proprio lavoro da non volere firmare altri testi per l'almanacco. Consapevole della necessità di offrire esempi cechi di scrittura realmente inedita, e animato al contempo da un sentimento di ripicca nei confronti dei "letterati", Josef Čapek compone allora tre brevi testi alquanto inusuali, profondamente diversi anche dal suo esperimento neoclassico *Živý plamen*:

[2] "Jako by se v nich všechen silný cit přeměnil v tu bezpohlavní a vznešenou básnickou metafysiku, která je velice nudná." V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 56.
[3] "To už teď není ta nafoukaná umělecká lechtivost a povyšování se, jako bylo dříve mezi umělci a kde přitom literáti nevěděli, co se jim má na malířství líbit, a kdy malíři nevěděli, ze jsou také povinni cítit, co chce a je literatura, se kterou přítomně žili." *Ivi*, p. 63.

"Quindi è toccato a me e, a dire il vero controvoglia, solo per beffarda malizia nei confronti dei letterati, ho scritto tre pezzi cortissimi, di impostazione puramente teorica, che rispetto al loro modo di scrivere rappresentano una scrittura più moderna, molto più vicina ai quadri moderni. A lavoro finito mi sono pentito di essermi immischiato con i letterati; tanto più che il sistema utilizzato è così insolito e teorico che questi scritti faranno di certo scandalo e non saranno affatto graditi." [4]

Sentendosi a pieno titolo pittore e buon conoscitore della teoria dell'arte moderna, Čapek prevede l'incomprensione cui andranno incontro i suoi testi. Da tali previsioni sulla ricezione delle *Tři prózy* appare evidente come egli consideri la letteratura ceca contemporanea ancora più immatura dell'arte figurativa. Testi come *Procházka* (Passeggiata), *Vodní krajina* (Paesaggio d'acqua) e *Událost* (Evento) saranno allora sorprendenti, se non addirittura enigmatici, proprio per il loro strettissimo legame con la pittura.

Per creare con le parole qualcosa di paragonabile alla rivoluzionaria densità di un quadro cubista Čapek decide infatti di partire da una precisa immagine visiva per trasporla su carta con la penna anziché con il pennello. Dal motivo dell'uomo che agita una bandiera in cima a una collina nasce quindi *Procházka* e non il quadro che l'autore aveva inizialmente intenzione di dipingere[5]. Questa immagine, che l'autore aveva visualizzato in maniera molto intensa a partire dal mese di maggio, aveva rischiato di sbiadire e perdere tutta la sua carica suggestiva proprio perché il progetto pittorico veniva costantemente rimandato. Čapek la utilizza allora per la prima prosa di questo trittico e la converte in una sorta di "studio" dello spazio prospettico, analizzando i piani compositivi del paesaggio che contorna la passeggiata dell'io narrante.

Il racconto scorre insieme alle linee parallele della strada mentre lo sguardo si sposta gradualmente dalle singole foglie degli alberi a un confuso "verde che si confonde in lontananza" ("zelenost do dálky splývající"). Il culmine della narrazione, il punto focale del quadro resta però l'immagine originaria, ovvero il gesto finale dell'uomo che con gioia segnala al mondo la sua presenza in modo bizzarro, quasi anacronistico, come sembrano denunciare i riferimenti a simboli della modernità come il telegrafo e il volo degli aeroplani:

[4] "Zůstalo to tedy na mně a vlastně nerad, jen z výsměšné zlomyslnosti vůči literátům, napsal jsem tři zcela krátké věci, naprosto teoreticky dělané, jež proti jejich způsobu psaní znamenají způsob modernější, mnohem bližší moderním obrazům. Když byly hotové, hnulo se ve mně svědomí, že nemám se plésti mezi literáty; tím spíše, že ty věci jsou dělány tak nezvyklou a teoretickou soustavou, že jistě vzbudí pohoršení a že se naprosto nebudou líbit." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., pp. 145-146.

[5] *Ivi*, pp. 138, 142-143.

"Posso salire qui sul colle, legare al bastone un fazzoletto colorato e compiere la mia missione agitando la bandierina, affinché la si veda da lontano, e poi, tutto intorno, prenderebbe avvio un'operazione sorprendente e allora si vedrebbe come tutto si muove per permettere a certe persone di radunarsi." [6]

Al di là della pregnanza del particolare visivo, questo segnale colpisce per la sua apparente insensatezza tanto il lettore quanto la seconda figura del racconto, la giovane accompagnatrice dell'io narrante. Non è forse azzardato collegare la misteriosa "missione" del protagonista alla vocazione creativa dell'autore, incompreso da chi, come la fidanzata, gli è più caro, come dal pubblico più vasto. Eppure, dalla gioia di quello stravagante gesto traspare il desiderio di affermare la propria posizione nel mondo e di richiamare l'attenzione di un'umanità distante, ma non indifferente. Delle tre prose, *Procházka* ci pare quella che contiene più tracce manifeste del cammino personale dell'autore, che sembra sovrapporsi alla voce del protagonista nel dichiarare che portare a termine il proprio incarico è una priorità assoluta; essa supera persino l'amore che, riconosce nella conclusione, "non è tutto, e a volte dà più dolore che gioia".

La missione del personaggio, nonché dello scrittore, appare però limitata a un'intuizione, un tentativo di mettersi in contatto con gli altri che ancora non ha assunto una forma precisa. Nell'intenzione del protagonista, il gesto con la bandiera è in primo luogo un invito a levare lo sguardo verso l'alto, un richiamo perché gli uomini si cerchino, si ritrovino e si riuniscano. Opelík ha visto in queste righe tracce dell'unanimismo francese[7], che proprio su brevi istanti di condivisione fonda la sua teoria di una coscienza collettiva pronta all'azione sociale. Nella prosa čapkiana, però, non si assiste affatto alla reazione delle persone nella valle, il saluto con la bandiera si configura come gesto isolato e la scena si conclude in un'atmosfera di attesa. Resa palpabile dal dinamismo delle descrizioni, la tensione del "quadro" si adagia infine sul congedo della frase conclusiva, a quell'"Arrivederci" che suona come una vaga, e ancora una volta bizzarra, promessa.

Ci pare dunque che la seconda eco letteraria proposta da Opelík, il lungo componimento di Whitman *Salut au monde,* abbia in comune con il testo čapkiano il motivo del saluto finale, ma non il suo significato profondo. L'io di Whitman è molto più prorompente, reclama per

[6] "Mohu vystoupit zde na kopec, přivázat k holi barevný šátek a vyplnit svoje poslání zamáváním praporku, aby to bylo z dálky vidět, a pak by na všech stranách vznikla podivná akce a bylo by znát, jak vše se hýbe, aby se jistí lidé k sobě soustředili." J. Čapek, *Procházka*, [1913], in Id., *Beletrie I*, *Spisy Josefa Čapka* I, a cura di D. Vojtěch, Triáda, Praha 2011, p. 14.

[7] J. Opelík, *Josef Čapek*, cit., p. 91.

se stesso la medesima forza della natura che agita il mondo e il suo gesto lascia dietro di sé un'eredità immortale, quasi minacciosa: "Toward you all, in America's name,/ I raise high the perpendicular hand, I make the signal,/ To remain after me in sight forever,/ For all the haunts and homes of men." Nel suo testo, invece, Čapek confida la sua intima riflessione con la consapevolezza che essa resterà incompresa; egli non grida la sua missione al vento e persino il saluto con la bandiera sembra assumere maggiore significato per chi trasmette il messaggio, che per coloro che potrebbero riceverlo. *Procházka* è dunque specchio di un artista che percepisce con forza la propria vocazione, ma è ancora in cammino verso un'espressione piena, in grado di realizzare l'intento di scuotere le coscienze e avvicinare tra loro gli uomini.

Di più facile lettura è la seconda delle *Tři prózy*, *Událost*, in cui Čapek porta avanti la sua prosa plastica, dallo spessore evidentemente pittorico, comunicando di se stesso solo l'attrazione per tutto ciò che è sogno, visione, movimento inaspettato e trasformante. Il breve testo vede infatti l'io narrante arrivare su un'isola sconosciuta in cui proliferano locali di divertimento: cinema, bar, gallerie, sale da concerto. Non si tratta, sottolinea l'autore, di Patmo, eppure, come nell'Apocalisse di San Giovanni, su quest'isola egli fa esperienza di una sorta di apparizione. All'interno di una sala da ballo, splendente nella luce artificiale di lampadine colorate, una musica triste risuona all'improvviso mentre un violoncello prende le sembianze di una donna. Il nudo femminile *Akt ženy*, realizzato dall'autore sempre nel 1913 sembra ritrarre lo stesso processo di metamorfosi, tratteggiato nel testo con una sensibilità che Opelík ha giustamente definito futurista[8]. Nell'istante magico in cui l'oggetto inanimato prende vita, lo spazio rivela il suo dinamismo congenito in un'immagine che si può accostare alle opere di Boccioni, Balla o anche Marcel Duchamp.

Il tentativo di accostare i testi čapkiani a quadri contemporanei è certamente, come riconosce lo stesso Opelík, il risultato di associazioni perlopiù soggettive, ma d'altro lato mette in evidenza come l'autore fosse capace di fare proprie immagini pittoriche piuttosto che modelli letterari. Uscite sull'*Almanach* come il più recente e originale contributo di Josef Čapek, queste prose hanno indubbiamente il carattere di un esercizio, di uno sforzo volto a esplorare nuove tecniche di scrittura. Ci chiediamo a questo proposito quale tipo di scambio e confronto sia avvenuto tra i due fratelli all'epoca di *Tři prózy*. Nel maggio del 1913 Karel Čapek promette a Stanislav Hanuš di lavorare su una prosa da accompagnare all'ultimo

[8] "Událost è l'applicazione letteraria dell'essenza della pittura futurista." ["Událost je literární aplikací esence futuristické malby."] *Ivi*, p. 90.

frutto delle proprie fatiche, la lirica *Ve věku mladého života*[9]. Se escludiamo l'esistenza di un testo incompiuto e ad oggi sconosciuto, la prosa in questione potrebbe essere individuata in *Utkvění času*, l'unica a essere pubblicata su rivista proprio nel 1913. Se questa supposizione fosse corretta, l'autore avrebbe pertanto rimaneggiato e proposto a "Lumír" un testo che non riteneva adatto alla pubblicazione collettiva, soprattutto in presenza del trittico firmato dal fratello pittore.

In assenza di documentazione certa sulle origini di questa inusuale prosa di Karel Čapek possiamo solo avanzare delle ipotesi su un possibile influsso delle "trascrizioni" che il fratello sembra eseguire sulla base di immagini interiori più che di quadri concreti. *Utkvění času* ha in comune con le tre prose di Josef Čapek non solo l'estrema brevità, ma anche la pregnanza visiva e un'energia incontrollata di stampo futurista che la avvicina in particolare a *Událost*, mentre il tema della sospensione del tempo è poi centrale tanto nello scritto di Karel quanto nell'ultima prosa del trittico, *Vodní krajina*. Un'ulteriore prova della vicinanza di *Utkvění času* con l'opera letteraria di Josef Čapek consiste nel fatto che solo questo, di tutti i testi confluiti in *Boží muka*, viene scelto nel 1917 per essere pubblicato in traduzione tedesca su "Die Aktion", dove compaiono ben tre novelle tratte da *Lelio*. Entrambi i volumi escono poco dopo in Germania, ma è comunque significativo che la rivista espressionista abbia attinto proprio questo testo spesso trascurato della produzione di Karel Čapek degli anni Dieci.

In *Utkvění času* prende corpo quella che è di norma una prerogativa dell'opera di Josef Čapek, ovvero la creazione di immagini che altro non sono se non *zjevení*, "apparizioni". Troviamo questo fondamentale termine della poetica čapkiana esplicitato già in una lettera dell'aprile 1913. Qui l'autore confida alla futura moglie quale principale obiettivo si prefigge in pittura, precisando come un'apparizione non sia ai suoi occhi un riflesso illusorio, bensì il segno tangibile di una trasfigurazione degli oggetti quotidiani:

"Ottenere una sensazione simile a quella che avvertiamo talvolta davanti a certe fotografie o alle figure di Cézanne e Picasso: la sensazione che le persone, anche se le possiamo percepire con l'olfatto e con il tatto, sono un po' come un'apparizione. E questo mi colpisce più che mai quando non si tratta di principesse o fate, ma quando l'effetto di un'apparizione, e al tempo stesso di una reale esistenza, ha origine dalle cose più comuni."[10]

[9] "La mia poesia per Almanach sarà pronta quanto prima, manca ancora la prosa." ["Má báseň pro Almanach bude co nevidět hotova, zbývá ještě próza."] K. Čapek, *Korespondence I*, cit., p. 93.

[10] "Docílit podobný pocit, jako máme někdy nad některými fotografiemi, nad figurami Cézannovými a Picassovými: že lidé, i když je můžeme očichat a hmatat, jsou trochu jako zjevením. A to se mi ze všeho

L'apparizione si manifesta per esempio in un istante come quello descritto in *Vodní krajina*, quando sbiadisce la linea di demarcazione tra il panorama e il suo riverbero sul fiume, quando sogno e realtà cessano di alternarsi per apparire nella loro relazione di simultanea complementarietà. Delle tre prose questa appare in assoluto la più figurativa e "cubista" dal punto di vista compositivo. È questo l'unico caso in cui l'autore rinuncia alla narrazione in prima persona, in modo tale che il lettore non adotti la prospettiva di un personaggio interno al quadro e non ne condivida le reazioni psichiche ed emotive. Qui il pittore-spettatore Josef Čapek tratteggia un freddo paesaggio fluviale in cui viene meno il confine tra mondo reale e riflesso sull'acqua. La sovrapposizione di piani e colori che, come attraverso un prisma, permette di osservare simultaneamente tutte le sfaccettature del quadro è ancora una volta resa possibile da una momentanea sospensione del tempo:

"Può venirsi a creare un luogo e apparenza in cui il fiume, racchiuso nel paesaggio, cessa di scorrere e resta sospeso in se stesso, in un fissarsi inafferrabile delle lancette del tempo. Ma il paesaggio lungo le sponde va calando, si perde come una visione in sogno e pian piano abbandona quello spazio fisso. […] Il cielo è fisso in gradazioni di profondità, in basso e sopra la testa, alte rocce discendono verso il pelo dell'acqua, le arcate del ponte si sdoppiano come in una visione spettrale."[11]

La densità dell'immagine risalta ulteriormente nella cristallizzazione dell'attimo, facendo di questa prosa l'esempio più "cubista" del trittico, quella in cui meglio risalta l'intima connessione con la pratica pittorica sviluppata da Josef Čapek a partire dall'autunno 1912. A *Vodní krajina* Opelík e il critico d'arte Jaroslav Slavík hanno voluto accostare l'acquerello *Most* (Ponte), anch'esso risalente al 1913[12]. Si tratta anche in questo caso di un'associazione soggettiva, a cui potremmo contrapporre abbinamenti diversi, per esempio il coevo olio *Domek u vody*, (Casetta vicino all'acqua), un dipinto di ispirazione tipicamente cézanniana e dalle sfumature più propriamente "grigio-verdi", come quelle descritte nel testo. In entrambe le opere pittoriche citate manca poi un dettaglio fondamentale di *Vodní krajina,* ovvero la presenza, su una barca, di una figura umana che assume su di sé le sensazioni veicolate dall'inerte e freddo paesaggio.

---

nejvíce zamlouvá, když to nejsou princezny nebo víly, ale když z něčeho nejobyčejnějšího jde pocit zjevení a přitom existence a pravdy." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 127.

[11] "Může vzniknouti takové místo a zdání, že řeka uzavřená do krajiny již neplyne a zastaví se v sobě v utkvění nezachytitelném rafijemi času. Ale krajina podél břehů zachází, ztrácí se jako vidina ve snu a zvolna opouští ten utkvělý prostor. [...] Obloha utkvěla v hlubokých rovinách daleko dole i nad hlavou, vysoké skály sestupují k hladinám, oblouky mostu jsou zdvojené tak jako přízrak." J. Čapek, *Vodní krajina,* in Id., *Beletrie I*, cit., p. 16.

[12] J. Opelík, J. Slavík, *Josef Čapek*, cit., p. 106.

Se l'obiettivo principale delle tre prose era quello di avvicinare scrittura e pittura innanzitutto dal punto di vista teorico, la ricerca di una precisa corrispondenza dei soggetti non risulta comunque determinante. Ciò che più ci preme è osservare la nascita di una poetica personale che attinge agli spunti della pittura contemporanea per condurre anche l'opera letteraria verso nuove forme sperimentali. La cifra del 1913 si può dunque individuare nel concetto di *zjevení*, una fusione di sogno e realtà, di immagine e parola, ma anche di presente e memoria. Non è infine un caso che la capitale francese, luogo della scoperta e della modernità, riaffiori nella fantasia dello scrittore nel maggio 1913, all'epoca del soggiorno parigino di Jarmila Pospíšilová: "Le immagini si fanno intensamente presenti, la visione quasi fisica, i Giardini Lussemburgo, le strade, tutto chiaro, quasi autentico!"[13]

II.2. Tra angoscia esistenziale e ricerca espressiva: le prose degli anni 1914-1917

Per lo sviluppo della prosa autonoma di Josef Čapek gli "schizzi" di *Almanach na rok 1914* rappresentano dunque una tappa fondamentale che permette all'autore di mettere in relazione la propria maturazione come pittore con un'ambizione letteraria ancora priva di un orientamento specifico. Il volume di esordio *Lelio*, del 1917, non si configura pertanto come un fenomeno isolato, ma costituisce un esito coerente dei primi esperimenti indipendenti dalla collaborazione con il fratello. La continuità tra le "apparizioni" del 1913 e i sette racconti di *Lelio* è poi messa in risalto da due prose intermedie, escluse dalle successive raccolte, che non possono a loro volta essere trascurate nel tentativo di ricostruire l'evoluzione della produzione letteraria čapkiana.

Una costante nell'attività di Josef Čapek come scrittore è data, specialmente in questa fase, dal timore di un rifiuto, o meglio dalla consapevolezza della difficile ricezione dei propri testi. È questo il caso di *Podzim 1914* (Autunno 1914), prosa apparsa su "Lumír" nel gennaio 1915. Čapek, che alla rivista aveva proposto anche un paio di poesie oggi perdute, sospettava

[13] "Představy se intenzivně zpřítomňují, vidění je skoro fyzické, Lucemburská zahrada, ulice, všechno jasné a skoro jako pravdivé!" J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 142. Parigi resta impressa nell'immaginazione dello scrittore, che nel luglio 1914 riporta uno strano sogno in cui la capitale francese si fonde con quella ceca, e in particolare proprio con quello che sarebbe in seguito stato ribattezzato "Corso parigino" (Pařížská třída): "Proprio oggi ho sognato che abitavamo sul corso S. Michele, la casa però era Notre Dame e io ho pensato a lungo al fatto che qui se ne stava Quasimodo, finché il sogno non è finito." ["Dnes zrovna se mi zdálo, že jsme bydleli v Mikulášské třídě, ten dům však byl Notre Dame a já jsem dlouho myslel na to, jak se tu zdržoval Quasimodo, až se sen ztrátil."] *Ivi*, p. 192.

che la redazione avrebbe considerato inopportuna questa prosa[14]. Egli non specifica nella corrispondenza le ragioni di tale supposizione, ma è possibile che essa fosse fondata tanto sul contenuto quanto sulla forma di questa intima riflessione sul dramma della guerra.
A differenza delle precedenti prose, *Podzim 1914* è fin dal titolo calata nella realtà storica e non in un'onirica atmosfera fuori dal tempo. Essa si apre subito con note angosciose che introducono un malinconico confronto tra la tragedia narrata da giornali e telegrammi e la "vita di prima", gli anni di pace percepiti ormai come irrimediabilmente distanti. L'uggia autunnale non rispecchia soltanto l'intima sensazione del singolo, ma anche lo sconforto che attanaglia un intero popolo; davanti a una natura che non sa offrire rifugio o aiuto concreto si innalza allora una preghiera rivolta al destino affinché abbia pietà della nazione e dei suoi poeti, da Neumann al giovane Ervín Taussig, caduto in combattimento. Come ha notato Bulín[15], l'accorata conclusione di *Zářivé hlubiny* ("Slitujite se nad mou duší!", "Abbiate pietà della mia anima!") e l'invocazione finale di *Podzim 1914* risuonano in maniera molto simile, a prova del fatto che note meste e angosciose non sono nuove nella prosa čapkiana e non dipendono unicamente dalla circostanza storica o dall'adesione a un particolare orientamento come quello espressionista. Nelle ultime righe di *Podzim 1914* , però, emerge anche nel dolore una coscienza che non è solo individuale, ma collettiva. La disperazione è una realtà che devono affrontare insieme tutti coloro che la avvertono, in una nuova conferma del potere aggregante dei più intimi sentimenti:

"Non lasciatemi, non lasciatevi abbagliare dalle immagini di un'altra realtà – le ore sono una corda che ci stringe tutti quanti…
Che il destino sia propizio a me e a tutti i cari, a coloro che a loro volta sentono ciò, e alla terra ceca."[16]

Se è vero che l'orrore della guerra porta entrambi i fratelli Čapek a rivolgere la propria attenzione verso l'anima umana, scandagliando cuore e coscienza per riaffermare la propria umanità[17], tale tendenza non va interpretata come un atteggiamento di chiusura al mondo. Il

[14] "Forse la redazione avrà paura di questa prosa, anche se non ha nulla di inaccettabile, per quanto posso giudicare io." ["Té prózy se bude redakce možná bát, ačkoliv na ní nic nepřípustného není, pokud mohu o tom soudit."] V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 111.
[15] L. Bulín, *Poznámka o spolupráci mladých Čapků*, cit., p. 358.
[16] "Nenechte mne, nenenchte se šálit obrazy jiné skutečnosti – hodiny jsou provaz, který nás všechny svírá.... Buď osud příznivý mně a všem milým, všem, kteří to také cítí, a české zemi. " J. Čapek, *Podzim 1914*, in Id., *Beletrie I*, cit., p. 18.
[17] Come scrive Karel Čapek a Neumann nel dicembre 1917: "È terribile come la guerra ha gettato l'uomo nella sua stessa interiorità; e sentendosi più che mai sopraffatto, l'uomo ha avvertito in se stesso qualcosa di spaventoso e triste, certo non eroico, ma comunque qualcosa di libero e non asservito, la propria anima."

progressivo intensificarsi della riflessione soggettiva va infatti di pari passo con una ricerca di mezzi espressivi in grado di facilitare la condivisione aperta dei pensieri e dei sentimenti. Nel caso di Josef ciò traspare non solo dalla prosa letteraria, ma, come ha notato Opelík[18], anche dalla corrispondenza privata degli anni 1916-1918, dove si moltiplicano i passaggi meditativi e i tentativi di rapportare con immagini efficaci la realtà esteriore e la propria percezione soggettiva. In alcuni brani che lo studioso definisce persino saggistici si può individuare a nostro avviso, oltre alla contemplazione dell'interiorità, un desiderio di rendere i propri interlocutori partecipi di tale analisi. In questo momento l'elemento visivo è ancora determinante, ma si può già intravedere in alcune righe quella che sarà la prosa filosofica di *Kulhavý poutník*. Scrive per esempio Čapek nel luglio 1918:

"Al sole sento meglio la natura, mi sembra più ricca e grande e riesce maggiormente a sopraffarmi. Non potrei mai paragonare la natura al pane, come si ama fare; per me è sempre stata invece un paradiso, una magia o una pena, ma davanti alla natura non potrei mai pensare al cibo. È per me fonte di una vita diversa, forse e soprattutto perché la incontro troppo poco e per breve tempo, perché davanti a lei sono troppo un pellegrino."[19]

La scelta attenta delle parole e delle immagini conduce Čapek a esaminare le origini delle sue passioni e intuizioni. È questo il tema centrale di *Chlapec* (Un bambino), apparsa su "Lumír" nel gennaio 1917, in cui viene descritto il primo contatto di un ragazzino con la morte e la conseguente nascita di una bizzarra attrazione per tutto ciò che è caduco e corrotto. Il giovane, innocente protagonista del racconto vorrebbe infatti salvare una farfalla intrappolata tra le imposte della finestra ma stringendola in mano finisce involontariamente per ucciderla. A questa traumatica esperienza il bambino reagisce con rabbia e aggressività, finché non si placa il suo senso di colpa e il mistero della morte gli dischiude quello della vita; il fremito della farfalla è lo stesso che vibra negli occhi di una donna e per tutta la vita il ragazzo sarà "ipnotizzato dalla morte, fatalmente colpito dalla bellezza che non perdura e dallo splendore che va spegnendosi."[20]

["Válka vrhla člověka strašně do jeho vlastního nitra; a když byl člověk nejhůře stísněn, cítil v sobě něco neheroického ovšem, vyděšeného a smutného, ale přece svobodného a nezotročitelného, vlastní duši."] V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 191.

[18] J. Opelík, *Dvoji historie* in J. Čapek, *Dvoji osud*, cit., pp. 306-307.

[19] "Pod sluncem cítím lépe přírodu, zdá se mi bohatější a větší a více mne drtí. Nemohl bych nikdy přirovnati přírodu k chlebu, jak se to rádo dělá; vždy by mi byla raději rájem, kouzlem nebo útrapou, ale nikdy bych před ní nemohl mysleti na jídlo. Přichází mi z ní jiný život, snad a nejspíše proto, že se mi jí dostává příliš málo a krátce, že jsem před ní příliš poutníkem." J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., p. 251.

[20] "Questo ragazzo – sotto qualunque segno sia nato -, quando crescerà sarà sempre ipnotizzato dalla morte, fatalmente colpito dalla bellezza che non dura e dallo splendore che si spegne, e amerà donne in uno stato di

La lettura di *Chlapec* è dunque imprescindibile per comprendere quale valore avessero per l'autore le pagine più oscure e maligne della raccolta *Lelio*. Interessarsi alle radici del male e al fascino di tutto ciò che è transitorio non è frutto di un'incontrollata sindrome allucinatoria né di una perversione morale. Persino nel suo stato più puro, quello infantile o primitivo, l'umanità si confronta con i più terribili segreti dell'essere, li riscopre nella sua memoria personale e collettiva e non può distogliere lo sguardo. La tragedia della guerra riporta dunque in superficie questa amara realtà di cui Čapek aveva già un chiaro sentore. Analogamente, non sono soltanto gli eventi della sua vita personale, dall'espulsione dal circolo Mánes ai conflitti con la famiglia della fidanzata, a determinare i toni angosciosi delle prose čapkiane degli anni 1914-1918. Nel corso di tutta la sua vita l'autore dimostrerà infatti una profonda sensibilità, non solo artistica, ma anche filosofica, che saprà guardare al di là delle circostanze soggettive o sociali del momento.

Nel 1917 Kamila Neumannová pubblica nella collana Knihy dobrých autorů il volume d'esordio di Josef Čapek, dopo che era fallito il progetto originario dei due fratelli di appoggiarsi all'editore František Borový per entrambe le loro raccolte. Ad accogliere il manoscritto čapkiano da parte della Neumannová è in realtà Arnošt Procházka, che impone però allo scrittore di addomesticare linguisticamente il testo ritenuto troppo "selvaggio". Nonostante la revisione, che comporta nella versione definitiva l'introduzione di costruzioni arcaiche come il genitivo di negazione, e l'esclusione dell'autore dalla cura grafica del libro, *Lelio* esce contemporaneamente a *Boží muka*. Questo era in effetti un obiettivo molto caro a Josef Čapek, che proprio per non essere da meno del fratello accelera la stesura dei racconti, per lui ancora lenta e faticosa[21].

Vediamo quindi nel racconto *Lelio* un esempio di come la percezione del mondo e dell'arte di Čapek assume toni particolarmente angosciosi ancor prima dello scoppio della Grande Guerra. Composta nella primavera del 1914, la prosa prende il titolo da *Lélio,* melodramma lirico di Hector Berlioz risalente al 1831 e incentrato sul potere salvifico dell'arte. Anche nel racconto čapkiano è palpabile un'attesa di riscatto e liberazione, che solo una realtà più alta (l'arte, o le figure qui indicate come angeli e "esseri splendenti") può portare in soccorso dell'uomo.

Prevalente è però la materializzazione di uno stato psichico di afflizione, di tormento esistenziale che affonda le sue radici in un'antica solitudine, legata ancora una volta a

---

pauroso disordine e maledizione." ["Tento chlapec – nechť zrodil se v jakémkoliv znamení-, až vzroste, bude vždy hypnotizován smrtí, osudně jat krásou, jež nepotrvá, a zazářením, jež hasne, a bude milovat ženy v bázlivém zmatku a zakletí."] J. Čapek, *Chlapec,* in Id., *Beletrie I,* cit., p. 21.

[21] V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918,* cit., pp. 174-177; 183.

un'esperienza infantile, quella dell'esclusione dai giochi dei compagni. Come spesso era accaduto nelle precedenti prove dell'autore, il tempo sembra fermarsi in questo schizzo che raffigura una condizione interiore. È però interessante notare un elemento innovativo introdotto in questa circostanza, ovvero lo sdoppiamento del soggetto narrante, pronto a interpellare se stesso in un dialogo in cui, come sostiene Dáša Beracková: "La prospettiva dell''io' è espressione del mondo interiore, mentre nell'area del 'tu' il narratore è osservatore e commentatore della propria esperienza."[22] Da questo scambio delle due voci emergono immagini disturbanti di volti in putrefazione e oggetti corrosi dal cloroformio. Più angosciante di tutte è di nuovo una "apparizione", quella di un giglio bianco, di una bellezza ipnotizzante che non fa che accrescere il sentimento di inadeguatezza dell'io, che attende solo la morte per essere liberato da tale visione.

Analogo a quest'unico scritto della raccolta risalente all'anteguerra è il secondo testo *Rukopis nalezený na ulici* (Manoscritto trovato per strada), composto nel 1915. Anche qui si avvicendano visioni ipnotiche e vani tentativi di scoprire la causa dell'infelicità cui è condannato l'io lirico: "Queste immagini che ti appaiono costantemente e immutate – qualsiasi vita tu ora conduca – sono l'unica e più personale verità della tua vita."[23]

Questa realtà concreta che si svela attraverso deliranti apparizioni, così come il gusto per la deformazione, la tendenza al grottesco e la ricorrenza di motivi come quello del folle e del "doppio" hanno suggerito a molti studiosi una lettura in chiave espressionistica della raccolta[24]. Già Eva Strohsová negli anni Sessanta[25], e successivamente Opelík hanno analizzato la questione mettendo in luce il rapporto di Čapek con le riviste tedesche che sostenevano tale orientamento artistico. Come abbiamo già osservato, anche nel periodo in cui la collaborazione con "Die Aktion" o "Der Sturm" è più intensa, lo scrittore ceco non si schiera mai dalla parte degli espressionisti e continua a cercare in Francia i giusti spunti per lo sviluppo dell'arte moderna. L'insistenza sulle tensioni interiori dell'uomo contemporaneo,

[22] "Perspektiva 'já' je výrazem vnitřního světa, v pásmu promluvy 'ty' je vypravěč pozorovatelem a komentátorem svého prožívání." D. Beracková, *Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy*, Pistorius & Olšanská, Příbram 2010, p. 74.

[23] "Tyto obrazy, stále a nezměněně se ti zjevující – nechť již je tvůj život jakýkoli –, jsou jedinou a nejvlastnější pravdou tvého života." J. Čapek, *Lelio*, in Id., *Beletrie I*, cit., p. 31.

[24] In una delle più recenti raccolte di studi sulla poetica espressionista in ambito ceco, *Hledání expresionistických poetik*, (a cura di M. Bauer, Jihočeská univerzita, České Budějovice, 2006) si contano diversi contributi dedicati in parte o esclusivamente all'opera čapkiana: V. Ambros, *Proměny expresionistických prvků a postupů od Čapka po Havla*; A. Haman, *Čapkové a expresionismus*; J. Holý, *Josef Čapek, avantgarda a kontexty expresionismu*; E. Hulanová, *K přijetí německého literárního expresionismu v české kultuře desátých a dvacátých let 20. století*.

[25] E. Strohsová, *Karel Čapek*, in "Česká literatura" XVI, n. 1, 1968; E. Strohsová, *Zrození moderny*, Československý spisovatel, Praha 1963.

sulla diffusione di stati psicopatologici aggravati dal contrasto tra natura e civiltà artificiale sono pertanto indice di una sensibilità diffusa.

Ci pare dunque che fosse nel giusto F. X. Šalda nell'evidenziare in *Lelio* non tanto un desiderio di inserirsi nelle mode del momento, quanto un attaccamento alla poesia del passato. Secondo il grande critico i maestri di Josef Čapek non erano altri che "Poe, Baudelaire, Rimbaud, gli epigoni del romanticismo, gli ironici e gli illusionisti"[26], motivo per cui i suoi racconti si rivelavano quasi inintelligibili, ancora più astratti di quelli di Karel. Šalda fatica a comprendere quale sia l'intento di Čapek e dove si trovi nella sua opera il confine tra autentico sentimento, mistificazione e parodia; ciò non è di certo sorprendente, se non si mettono in relazione queste prose con le precedenti prove letterarie e la crescita dell'autore in ambito figurativo. Quelle che per il critico sono "metafisiche *danses macabres*" prive di un reale slancio innovativo e giovanile nascondono infatti un percorso personale di tormentata ricerca della propria vocazione e di una nuova modalità espressiva.

I poeti maledetti, che per Šalda sono ormai stelle tramontate, per Čapek rappresentano, come abbiamo visto, un fulgido esempio dell'evoluzione libera ma coerente dell'arte, una tappa della modernità a cui il giovane autore guarda con costante ammirazione. Su tutti, Baudelaire è qui citato nell'esergo di *Záchrana* (Il soccorso), dove Čapek riporta due versi di *Moesta et errabunda* proprio nella traduzione di Goll tanto apprezzata anche dal fratello[27]. Tra gli altri riferimenti letterari nella raccolta ricordiamo poi alcuni versi di Percy Bysshe Shelley, mentre il pidocchio protagonista dell'omonimo racconto *Veš*, in fuga sulle ali della mitica fenice, è descritto chiaramente come "figlio di Rimbaud", con evidente accenno a *Les chercheuses de poux*, tradotta in ceco prima da Neumann e poi da Karel Čapek.

A distanza di anni anche Šalda rivedrà in parte il suo giudizio sull'opera di Josef Čapek, coniando per lui la definizione di "krystalyzátor temnoty"[28], ovvero di "cristallizzatore dell'oscurità" e riconoscendo in lui un vero poeta, non qualitativamente ma caratterialmente opposto allo scrittore Karel e al suo ruolo di coscienza civile. Nel 1917, però, la prosa cui aveva riservato parole più lusinghiere era *Plynoucí do Acherontu* (Nel flusso dell'Acheronte), ad oggi uno dei testi di *Lelio* più studiati[29]. La ragione alla base di questa preferenza ci pare evidente: è qui che si manifesta appieno il legame con le opere precedenti e la capacità

[26] "Poe, Baudelaire, Rimbaud, epigoni romantismu, ironikové a ilusionisté" F. X. Šalda, *Kapitoly literárně kritické. Karel a Josef Čapkové*, cit., p.147.
[27] Cfr. *supra*, p. 197, n. 52.
[28] F. X. Šalda, *Nejnovější krásná próza česká* [1934] in Id., *Šaldův zápisník* VII [1934-1935], Československý spisovatel, Praha 1994, p. 166.
[29] Si segnala la più recente analisi del racconto: Z. Stolz-Hladká, *Okraj, hranice a jejich překročení. Josef Čapek mezi obrazem a textem "Plynoucí do Acherontu"*, in *Česká literatura rozhraní a okraje*, IV. Kongres světové literárněvědné bohemistiky, a cura di L. Jungmannová, Akropolis, Praha 2010.

dell'autore di fondere suggestioni dell'arte figurativa e ricordi dei momenti chiave della propria formazione.

In questa prosa siamo di fronte a un nuovo intreccio di diversi piani narrativi, ovvero di tre storie di suicidi annegati nelle acque di un fiume. La Senna, la Vltava e l'Acheronte si fondono dunque in questo racconto che più di ogni altro riesce a riunire suggestioni di provenienza diversa, da quella mitologica evidente nel titolo a quelle delle metropoli moderne: Praga, Parigi ma anche Londra. Sul lungofiume si aggirano infatti personaggi leggendari che a loro volta si confondono, quasi fossero intercambiabili, ovvero Fantômas, protagonista delle letture parigine dei giovani Čapek, e Jack lo Squartatore. Insieme alle figure del mondo del crimine, rappresentate anche nell'opera pittorica dell'autore (*Jack Rozparovač* 1917, *Fantomas, zločinec z kina* 1918), si sdoppiano anche i cadaveri che i diversi fiumi restituiscono. Nell'immaginario di Josef Čapek il dramma di un suicida praghese di sovrappone sia al quadro di Jakub Schikaneder *Utonulá* (L'annegata, 1890-1895) sia al ricordo di una giornata autunnale nella capitale francese, quando nei pressi del Pont des Arts era stato recuperato un altro cadavere. L'autore riflette sulle cause di questi gesti disperati, consapevole del fatto che la vita non è, come sembra talora suggerire la letteratura contemporanea, un bel sogno, ma può anzi essere popolata da visioni, perseguitata da fantasmi della mente.

In *Plynoucí do Acherontu* ci sembra di ritrovare applicati molti degli espedienti e dei motivi già evidenziati in *Tři prózy*, nonché in *Zářivé hlubiny*: il confondersi di visione, memoria, arte; il riflesso della realtà sullo specchio d'acqua; la relativizzazione del tempo e dello spazio; la tendenza a giustapporre voci e idee di origine diversa. Per tali ragioni, già nel 1977, all'epoca del suo primo saggio sulle esperienze parigine di Josef Čapek, Opelík si riferisce a questo testo nei termini di "un racconto realmente cubista"[30]. Se per l'ultima prosa comune dei due fratelli si poteva ancora escludere una forte influenza del metodo pittorico, in questo caso la denominazione "cubista" mette in luce un'effettiva coerenza con la maturazione dell'autore in ambito figurativo. Rispetto a *Vodní krajina*, poi, si è rafforzato non solo l'elemento epico, ma anche l'atteggiamento meditativo e il ruolo dell'io narrante che accompagna il lettore nelle transizioni da una visione all'altra. Per questo Neumann parla nella sua recensione di una sensibilità cinematografica con cui Josef Čapek, così come il fratello, accosta gli eventi inserendoli in un unico flusso in maniera apparentemente poco logica[31].

[30] J. Opelík, *Dvě pařížské cesty Josefa Čapka*, cit., pp. 535-536.

[31] "In entrambi i libri troviamo spesso, per esempio, un'incoerenza narrativa e sintattica di immagini, sfaccettature, eventi che esteriormente non sono collegati, ma apparentemente accostati tra loro senza logica e

Notiamo poi come altri termini siano stati in seguito utilizzati e discussi in riferimento a *Lelio*, a ulteriore prova dei diversi tentativi avanzati dalla critica per inquadrare queste prose così insolite nel panorama letterario ceco.

Nella sua monografia del 1980 Opelík si è soffermato per esempio sulla dicitura di cuboespressionismo, a suo avviso non perfettamente calzante. Una parola così composta sembra infatti subordinare il primo elemento, in questo caso quello cubista, al secondo su cui si innesta; nelle prose čapkiane, invece, avviene secondo il critico l'esatto contrario, con una ormai consolidata tendenza cubista arricchita di una secondaria inclinazione espressionista[32]. Sottoscrive questa lettura anche Vladimír Papoušek, che si dichiara in generale restio all'uso del termine "cuboespressionista" per la sua incapacità di riunire in maniera organica e originale le linee creative in questione[33]. A proposito di Čapek e in particolare di *Lelio*, egli mette in evidenza un punto particolarmente importante e che rimaneva implicito, seppure non assente, nella riflessione di Opelík. Papoušek osserva giustamente come l'opera letteraria čapkiana sia a pieno titolo un prodotto dell'avanguardia in senso lato, piuttosto che di uno o più movimenti specifici. L'antimimetismo, eredità della rivoluzione pittorica dell'epoca moderna, si sposa in Čapek con un approccio analitico alla realtà estraneo alla sensibilità espressionista tedesca. Consapevole del fatto che la parola non può modificare la realtà esistente, come voleva l'espressionismo nella sua dimensione più "mistica", Čapek concentra il proprio sforzo nella creazione di una realtà altra, autonoma e distante da quella da cui è nata.[34]

Vediamo dunque come la stesura di queste prose sia parallelamente accompagnata dalla formulazione di una teoria dell'arte. Attraverso lo studio delle origini della creatività, nei popoli primitivi come negli artisti dilettanti, Čapek arriva a concepire la produzione artistica come una sorta di magia grazie alla quale il frutto dell'invenzione umana si rende indipendente dal mondo naturale. Egli spiega infatti a Neumann come la propria raccolta,

---

secondo un'economia cinematografica, introdotti in un unico flusso per quanto siano talvolta diversi in fatto di materia, spazio o tempo." ["V obou knihách nalézáme často například dějovou a syntaktickou nesouvislost představ, lícní, událostí, které vnějškem nejsou spojeny, nýbrž zdánlivě nelogicky a s kinematografickou hospodárností k sobě přirazovány v jeden proud i věcně, místně a časově někdy různé."] S. K. Neumann, *Dvě knihy skutečně nové*, ["Červen" 1918], in V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., pp. 259-265.

[32] J. Opelík, *Josef Čapek*, cit., p. 130.

[33] V. Papoušek, *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny 20. století*, Akropolis, Praha 2007, p. 33.

[34] "In *Lelio* Čapek si avvicina all'avanguardia […] anche per la permanente riflessione dell'oggettività e della distanza che, come si è già detto, gli espressionisti intendevano in modo mistico, mentre l'avanguardia in maniera piuttosto esistenziale, nel senso della presenza stessa (o meglio: della condivisione) di tale distanziamento. " ["V *Leliu* Čapka sbližuje s avantgardou […] i permanentní reflexe objektovosti a distance, kterou, jak už bylo řečeno, expresionisté chápali misticky, zatímco avantgarda spíše existenciálně ve smyslu sebepřítomnosti (či lépe: sdílení) této distantnosti."] *Ivi*, p. 55.

insieme a quella del fratello, sia nata spontaneamente, senza un intento programmatico, allo scopo di rispondere al dramma della guerra e "creare con un diverso, personale materiale (artistico) un'imitazione della natura e della realtà. Oggi lo si vede al meglio nell'arte figurativa. Si tratta in effetti di realismo, ma magico."[35]

Il termine "realismo magico", suggerito dall'autore stesso, sottintende dunque un'interpretazione che va ben al di là di una semplice lettura visionaria di *Lelio*. Esso racchiude in sé una concezione dell'atto artistico maturata nel tempo nonché un evidente legame con la ricerca figurativa contemporaneamente sviluppata da Josef Čapek. Anche la sua pittura cubista, infatti, è realistica nella misura in cui analizza, scompone e ricrea un'immagine plastica, avulsa dal modello naturale ma non per questo meno presente, palpabile. Notiamo inoltre come nella monografia pubblicata insieme a Slavík nel 1996, anche Opelík sembri preferire la più ampia concezione di realismo magico alle definizioni di cubismo o cuboespressionismo utilizzate per *Lelio* nel suo studio del 1980.

Con la sua personale interpretazione del termine "realismo", di uso alquanto problematico nel contesto culturale ceco dell'epoca, Josef Čapek sembra volere indicare in primo luogo una sincera indagine sulla realtà interiore dell'uomo, soprattutto nel momento in cui, come si è visto, il tumulto delle circostanze esterne spinge l'individuo a considerare con disincanto le proprie reazioni più intime. Nello scambio epistolare con Neumann risalente al dicembre 1917 il giovane scrittore mette in risalto la propria maturazione, dichiarando di avere superato al pari del fratello quella predisposizione letteraria, comune ad autori come Langer e Šalda, a ritrarre personaggi completamente in balia di un destino che dall'alto determina la loro stessa natura: "Noi tentiamo di fare l'uomo dall'interno e le vicende o le storie non lo *condizionano*; ci sono, sopraggiungono, fanno irruzione o sfiorano appena, e l'uomo ne soffre."[36] In *Lelio*, pertanto, le pene più acute non scaturiscono dal sapiente, "monumentale" intreccio di avventure e passioni predisposte dall'autore per i suoi personaggi, ma rispecchiano l'esistenza di un'umanità ferita nel profondo.

Questa è dunque il fondamento dell'analisi cui Čapek sottopone le menti tormentate dei suoi protagonisti, anche nei casi più iperbolici come nel racconto conclusivo. *Syn zla* (Il figlio del male) rappresenta in questo volume l'apice del grottesco, mettendo in scena un aspirante parricida dalle inclinazioni sadiche e dalla logica contorta. Davanti a questo quadro di disperazione senza vie d'uscita, la reazione di molti critici era stata di dura condanna,

[35] "Dělat z jiné, vlastní látky (umělecké) nápodobu přírody a skutečnosti. To je nejlépe dnes vidět ve výtvarném umění. Vlastně je to realismus, ale magický. " V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 189.

[36] "My se pokoušíme dělat člověka zvnitř a osudy nebo příběhy ho *nepodmiňují*; jsou tu, přijdou, vpadnou, nebo se jen dotknou, a člověk se v nich trápí." *Ivi*, p. 189.

dall'accusa di misantropia e abuso dell'umorismo nero formulata da Šalda alla successiva identificazione di cubismo letterario čapkiano e nichilismo assoluto avanzata da Götz[37].

Una diversa lettura di *Lelio*, dei suoi contrasti e delle sue ombre più scure è invece proposta non solo da Neumann, ma anche da Miroslav Rutte[38]. Si tratta in entrambi i casi di interventi salutati positivamente da Čapek, che nella già citata lettera del dicembre 1917 si rallegra particolarmente di come Rutte abbia saputo rintracciare e evidenziare il suo amore per la vita. La scelta di immagini quotidiane, anche nella loro deformità, rivela per il critico un attaccamento al mistero del mondo che non può essere ridotto al polo negativo; esso è infatti controbilanciato da una dimensione più leggera e delicata, che scorge da lontano lo splendore delle schiere angeliche ma soprattutto guarda con tenerezza all'uomo e alla natura.

Proseguendo nell'autoanalisi, Čapek esclude che i suoi racconti possano essere letti in chiave simbolica o allegorica, come avrebbe voluto invece "la gente di Praga" (dal tono sarcastico assimilabile ai famigerati "letterati"). Dichiara anzi di non essersi curato del contenuto o dello sviluppo temporale delle vicende, e di avere preferito a un racconto aneddotico l'espressione poetica e l'accostamento "sinfonico" degli elementi. L'autore ama infatti richiamarsi alla musica oltre che all'arte figurativa ("Ma intanto rimane in me molto del pittore" [39]) per descrivere il metodo compositivo adottato in questo volume che, lo ricordiamo, prendeva il titolo proprio da un'opera musicale.

Tutti i diversi motivi e i frammenti delle visioni di *Lelio* compongono agli occhi dello scrittore un quadro o un'armonia sostenuti non da un metodo preciso, ma semplicemente dall'umore malinconico dettato dalla guerra. Tale assenza di una dichiarata adesione a un determinato procedimento compositivo distanzia la scrittura čapkiana da quella surrealista, che pure si riconoscerà nell'atmosfera visionaria di *Lelio*. Quando, nel 1937, Vítězslav Nezval dedica a Josef Čapek il suo studio monografico, è questo il volume che viene messo in luce come precursore in ambito ceco della letteratura di ispirazione surrealista. Nezval sottolinea infatti la spontaneità immaginativa dell'autore, nonché la fabulazione sconnessa e discontinua dei racconti, basata sull'associazione libera e sulla tendenza alla deformazione[40].

---

[37] F. Götz, *Anarchie v nejmladší české poesii*, St. Kočí, Brno 1922, p. 51.

[38] M. Rutte, *O nových knihách*, Národní listy LVII, n. 330, 1.12.1917.

[39] "Zároveň zůstává ale ve mně mnoho z malíře." V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 188.

[40] "L'intensa infiltrazione di meccanismi onirici nella veglia, il risveglio incoerente della memoria affettiva, che in un simile stato conduce l'uomo impreparato davanti a un libero flusso di associazioni, induce in lui una confusione prossima alla narcosi in cui è proiettato nel tentativo delirante di spiegarsi eventi e situazioni, come se questi fossero profezie o ricordi di altre vite, o provenissero dalla vita di altri." ["Silné proniknutí snových mechanismů do bdělého života, přerývané procitání afektivní paměti, které v takovémto stavu uvádí člověka bez přípravy před volně proudící asociace, navozuje v něm narkose podobný zmatek, ve kterém je vydáván v pokušení vysvětlovati si delirantně události a situace ve smyslu věštby, nebo jakoby byly z cizího života či vzpomínkou z jiných životů."] V. Nezval, *Josef Čapek*, cit., p. 23.

Come ha notato inoltre Zdeněk Kožmín, se per Karel Čapek il sogno acquisisce un valore gnoseologico di scoperta della realtà[41], per Josef i meccanismi onirici che irrompono nello stato di veglia sembrano essere al contrario il sintomo di un delirio o quantomeno di una libera espressione dell'inconscio e dell'irrazionale.

Oltre a evidenziare le analogie con la successiva letteratura surrealista di cui era egli stesso uno dei maggiori esponenti, Nezval avanza nel suo saggio l'ipotesi di un influsso diretto di Lautréamont sulle prose di *Lelio*. Convinto che le divagazioni fantastiche, il gusto per l'iperbole e la spinta a illustrare gli abissi del male avessero come spunto i *Canti di Maldoror,* Nezval difende la sua posizione arrivando a leggere nelle figure di Fantômas e Jack lo Squartatore delle sostituzioni del protagonista lautréamontiano. Gli studiosi hanno ormai ripetutamente smentito la tesi di Nezval[42], rimarcando come i *Canti di Maldoror* fossero poco noti nella Boemia degli anni Dieci. L'opera, particolarmente cara a surrealisti come Philippe Soupault, aveva guadagnato nuova visibilità in Cecoslovacchia grazie all'intervento di Karel Teige e all'edizione da lui curata nel 1929[43].

Nella lettura di Nezval l'ispirazione che Čapek aveva tratto da romantici e poeti maledetti era dunque particolarmente accentuata, a scapito del fondamentale legame con la filosofia, la poesia e l'arte moderna che, come abbiamo visto, era alla base della concezione čapkiana delle categorie spazio-temporali e dello scorrimento libero di immagini e ricordi. Per Nezval, poi, la fantasia rappresentata dai maestri del passato si scontra nell'autore di *Lelio* con gli atteggiamenti più razionali dando origine al suo bizzarro senso dello *humour*:

"Possiamo dire che talora, in Josef Čapek, ha luogo una lotta feroce tra l'uomo della fantasia e l'uomo della ragione, e che alle volte l'uomo della fantasia vince anche con l'aiuto dell'astuzia, sottomettendosi apparentemente all'uomo della ragione e uscendo in incognito sotto il mantello dello scherzo o dell'umorismo, sotto il mantello dell'autoironia."[44]

---

[41] "Dunque, mentre Josef Čapek concepiva il sogno nella sua essenza di funzione biologica come un gioco delle variazioni di significato adoperate, Karel Čapek dava al sogno la funzione di un metodo conoscitivo. Il sogno in Karel Čapek era trasformato in un modello gnoseologico." ["Zatímco tedy Josef Čapek pojal sen v jeho podstatě biologické funkci jako hru významově využitých variací, dal Karel Čapek snu funkci poznávací metody. Sen byl u Karla Čapka transformován do noetického modelu."] Z. Kožmín, *Dva stylové modely*, in Id., *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků*, Blok, Brno 1989, p. 245.

[42] Cfr. J. Opelík, *Josef Čapek*, cit., pp. 115-117; P. Mareš, *Styl, text, smysl: o slovesném díle Josefa Čapka*, Univerzita Karlova, Praha 1989, pp. 40-41.

[43] Nata da una collaborazione con lo stesso Soupault, questa edizione di pregio, illustrata da Jindřich Štyrský e tradotta da Jindřich Hořejší e Karel Teige, fu distribuita in 300 copie; a causa delle pressioni della censura il volume acquisì ulteriore visibilità e preparò la strada a nuove edizioni dell'opera. Cfr. *Dějiny nové moderny II. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924-1934*, a cura di V. Papoušek Academia, Praha 2014, pp. 90-91.

[44]"Můžeme říci, že v Josefu Čapkovi bojuje občas velmi ostře člověk obrazotvornosti s člověkem rozumu a že člověk obrazotvornosti vítězí někdy i za pomoci lsti, tím, že se zdánlivě podřídí člověku rozumovému a že

Leggendo in questa chiave i racconti čapkiani, Nezval non riesce a cogliere appieno come l'autore cerchi invece una sintesi tra l'espressione dei più profondi e tormentati sentimenti dell'io e una forma moderna che sappia ricostruire coerentemente la loro interazione con lo spazio e il tempo. Il "realismo magico" di Josef Čapek è dunque un fenomeno complesso non solo per le sue radici teorico-figurative, ma anche per il suo carattere di soluzione transitoria all'interno di un percorso più ampio. Non si può infatti negare che *Lelio* costituisca per lo scrittore un banco di prova, un esercizio che sarà rielaborato ulteriormente nelle successive prose di *Pro delfína* (1923) per essere infine abbandonato a favore di nuove tecniche letterarie.

Quello che certo non si può rimproverare all'autore di questi racconti è di avere volutamente cercato di apparire oscuro e impenetrabile. Avendo abbandonato l'autostilizzazione e il "formalismo" dei primissimi testi giovanili, Čapek è dal 1913 in poi votato all'autenticità dell'arte. Può quindi essere interessante segnalare in conclusione come il nome di Lautréamont compaia solo nell'ultima opera letteraria čapkiana, *Psáno do mraků*, a fianco di altri artisti e visionari come Rilke, Valéry, S. Giovanni, El Greco e Picasso. Nessuno di loro, argomenta lo scrittore, si era prefisso l'obiettivo di risultare inaccessibile al suo pubblico, poiché la vocazione più alta dell'artista resta sempre quella di esprimere se stesso nella maniera più pura e diretta. Sono la magia e il mistero insiti nella loro opera a distanziarli da lettori e spettatori poco preparati, abituati a un'arte bassa e priva di originalità. È quindi aspra la sua condanna nei confronti di chi, senza avere onestamente elaborato gli spunti offerti dall'arte moderna, si limita a imitarla:

"Contraffare quell'incomprensibilità propria delle grandi opere = falso avanguardismo"[45]

Con queste parole della seconda metà degli anni Trenta Josef Čapek sembra guardare anche al proprio passato, a quegli esordi "selvaggi", inaccessibili al pubblico come ai "letterati", che pure rappresentavano l'espressione di un'avanguardia autentica, sincera e coerente nella sua ricerca di un assetto formale inedito e moderno.

---

vychází občas inkognito pod pláštěm ironie či humoru, pod pláštěm sebe zesměšnění." V. Nezval, *Josef Čapek*, Borový, Praha 1937, pp. 16-17.

[45] "Padělati tuto nesrozumitelnost velikých věcí = falešné avantagrdnictví." J. Čapek, *Psáno do mraků* [1947], in Id., *Beletrie II*, cit., p. 124.

II.3. L'incontro con l'arte umile: una lezione di libertà

Alla composizione delle prose letterarie čapkiane degli anni 1913-1917 non contribuisce soltanto, come si è osservato, il rapporto dell'autore con la teoria e la prassi pittorica delle avanguardie figurative, ma anche il suo crescente interesse per i fenomeni di creatività spontanea quali l'arte primitiva e dilettantistica. Vale dunque la pena di soffermarsi su entrambi questi aspetti a cominciare dal secondo, che costituisce la tematica centrale di *Nejskromnější umění* (L'arte più umile, 1920). Di questa raccolta di saggi datati 1918-1920, pubblicata da Aventinum, Čapek realizza anche la copertina; la veste grafica del libro appare perfettamente calzante rispetto al contenuto grazie all'estrema semplicità e finezza del motivo floreale scelto dall'autore e distribuito con regolarità su uniformi strisce di colore orizzontali.

L'attenzione di Čapek per forme artistiche come le illustrazioni amatoriali o per le intuizioni estetiche degli artigiani affonda radici profonde nell'infanzia trascorsa nella campagna boema. A trasformarla in un impegno concreto per lo studio e il riconoscimento del loro valore è però l'esperienza parigina, che mette entrambi i fratelli in contatto con realizzazioni diverse delle arti applicate e della sensibilità nazionale. Si sono già portate ad esempio, infatti, la reazione del giovane autore davanti alle peculiarità dell'editoria francese, nonché le osservazioni di Karel Čapek sull'originalità del mobilio e dell'artigianato locale[46]. A differenza delle novità dell'arte contemporanea, che Josef Čapek non è ancora in grado di cogliere durante il suo primo soggiorno nella capitale francese, la centralità della produzione anonima e antiaccademica lo colpisce subito e lo conduce ad apprezzare il lavoro di pittori dilettanti come Henri Rousseau. Del Doganiere, lo ricordiamo, una prima retrospettiva era stata presentata proprio nell'ambito del Salon des Indépendants del 1911.

Gli spunti raccolti durante il viaggio vengono anche in questo caso elaborati nel corso del tempo e riemergono in forma di progetti concreti già negli anni della guerra. Nel 1915, infatti, una delle proposte di Josef Čapek per la nuova rivista di Neumann consiste proprio in contributi dedicati a Rousseau e all'arte popolare, nello specifico alle insegne dei negozi in Boemia. Entrambi questi temi saranno trattati solo successivamente negli articoli confluiti in *Nejskromnější umění*. È dunque dopo la pubblicazione di *Lelio* e parallelamente alla stesura del saggio sull'arte primitiva che il pensiero čapkiano sulle manifestazioni della creatività popolare trova piena espressione, ancorché esso sottenda al percorso letterario e artistico dell'autore fin dall'anteguerra.

[46] Cfr. *supra*, p. 46.

L'insegnamento che Čapek trae senza indugio dall'incontro con l'arte umile è la necessità di rappresentare sinceramente la realtà, apprezzandola per ciò che è invece di manipolarla attraverso i principi astratti dettati dalle accademie. La pittura moderna, il cubismo innanzitutto, soddisfa per lui tale bisogno di una riproduzione autentica, ma non imitativa, della materia e dello spazio; essa non è a suo avviso frutto di uno spirito anarchico, ma di una volontà espressiva che sa coniugare libertà e rispetto dell'evoluzione storica.

Naturalmente, questa adesione a una creatività spontanea non sfocia di norma in opere perfettamente armoniche ed equilibrate. È interessante notare come agli occhi di Čapek ciò sia valido in arte come in letteratura: in una lettera del gennaio 1916 egli mette in relazione la poesia di Neumann con le tendenze figurative dell'epoca, sottolineando ancora una volta la necessità di uno scambio, o quantomeno di una comprensione reciproca, tra le diverse arti. La caratteristica che accomuna Neumann (ma non, per esempio, Fischer o Theer) e i pittori moderni è secondo Čapek una certa "asprezza" o "imperfezione", virtù che non va confusa con incapacità tecnica o "goffaggine" stilistica[47]. Generalmente la mancata adesione a un modello o un'incompleta padronanza degli strumenti del mestiere sono considerate pecche gravi per un artista, mentre Čapek sembra rimarcarne il valore positivo: tali inclinazioni possono essere il segnale di una ricerca formale continua e personale, che dalla sua stessa imperfezione trae la forza per cambiare e confrontarsi con ogni tipo di proposta.

Non sono soltanto opere precise, come alcune poesie di Neumann, ad attirare l'attenzione di Čapek per la sincerità del loro carattere non raffinato, ma interi generi artistici; come abbiamo visto, egli non mancherà di invitare il pubblico ad accostarsi ai disegni e agli abbozzi dei grandi maestri, dove l'incompiutezza rivela il rapporto intimo con il soggetto e la tensione della ricerca espressiva. Più che in ogni altra circostanza, però, è dalle arti applicate che si possono ricavare tali impressioni, capaci di rivelare molto sulle origini dell'arte e sul suo stretto legame con la vita quotidiana. *Nejskromnější umění* è, a detta dell'autore stesso, una riflessione personale sulla bellezza che si incontra ogni giorno al di fuori delle gallerie o delle riviste d'arte. Nell'introduzione al volume egli sottolinea infatti

[47] "Rispetto al carattere della lirica di Fischer o Theer è una maniera molto figurativa; Voi avreste forse potuto diventare un pittore, e un pittore di tipo moderno, loro no. Ma d'altra parte siete più disordinato, alle volte non potete portare a termine qualcosa, talvolta vi tormentate, lo rovinate, oppure ci sono delle asprezze, proprio come in tutti i pittori moderni che sono giunti a qualche risultato. Una certa imperfezione appartiene alla virtù moderna; con questo non intendo una goffaggine." ["To je hodně výtvarný způsob proti charakteru Fischerovy nebo Theerovy liriky; Vy byste se třeba byl mohl stát malířem, a malířem moderního způsobu, oni ne. Ale zato jste nepořádnější, někdy nemůžete udělat věci až dokonce, někde se zhmoždíte, kazíte to, nebo v tom jsou hrubosti, zrovna jako to je u všech moderních malířů, kteří na něco přišli. Jistá nedokonalost patří k moderní ctnosti; tím neříkám nešikovnost."] V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 157.

come i suoi brevi saggi possano offrire soltanto una visione parziale di tutto ciò che si può definire come una manifestazione della creatività umana.

Insegne, giocattoli, ritratti fotografici e oggetti d'arredo non sono altro che esempi dell'interazione profonda tra arte e vita. In uno degli articoli della raccolta questo legame appare ancora più evidente in quanto l'oggetto preso in esame riaffiora da un ricordo personale dell'autore e dalla storia della sua stessa famiglia. *Tvář mrtvé strašná* (Terribile il volto della morta) descrive infatti il ritratto funebre che l'imbianchino e pittore dilettante Rafael Jörka aveva realizzato nel 1887 alla morte della nonna dell'autore, Františka. Čapek si dichiara molto colpito dalla verosimiglianza del disegno, da cui traspare con grande incisività il carattere austero della donna, e nel 1921 si ispira proprio all'opera di Jörka per il quadro *Mrtvá v rakvi* (La morta nella bara). Al tempo stesso il ritratto funebre mantiene un che di spettrale, in cui la precisione dei dettagli e la presenza plastica del volto rendono ancora più incisiva l'inquietante evocazione della morte. Ci sembra dunque che sia questo un esempio del "realismo magico" a cui anche Čapek tende con le sue "apparizioni", siano esse quadri o brevi prose.

Quando turbamento spirituale e senso di mistero scaturiscono da un'immagine così palpabile l'arte si rivela per ciò che è: "'L'art c'est terrible!' sospirava il vecchio Chauliac"[48] e Čapek, citando questo sconosciuto pittore incontrato a Parigi, non può che concordare. Il saggio si conclude infatti con queste parole che ne costituiscono la chiave di lettura: non è il soggetto, pare dica l'autore, a essere terribile, angoscioso, ma l'arte stessa; nella sua finzione l'arte ci pone davanti a una realtà interiore normalmente velata, inafferrabile, in grado tanto di affascinarci quanto di spaventarci. Il coraggio di riconoscere e affermare questa verità è tipico proprio degli artisti più umili, che non limitano il proprio atto creativo agli schemi imposti dalle accademie. Di questi, il francese Léon Chauliac è forse il primo con cui il giovane Čapek affronta una discussione a questo proposito, come leggiamo in una lettera di poco successiva al suo rientro in patria nel 1911. Qui "l'ultimo dei vecchi pittori" appare infatti come un maestro di vita, difensore di un metodo di lavoro tranquillo e spontaneo, ispirato magari dalla caratteristica *flânerie* parigina ed estraneo ai dettami dei maestri del mestiere[49].

---

[48] "'L'art c'est terrible!' vzdychával starý Chauliac." J. Čapek, *Nejskromnější umění*, in Id., *Knihy o umění*, cit., p. 59. *Tvář mrtvé strašná* si trova in italiano in L. Merhaut, *Gli scritti sull'arte di Josef Čapek. Con il saggio "Terribile il volto della morta…"*, trad. G. Seminara, Forum, Udine 2013, pp. 25-28.

[49] "A Parigi, l'ultimo dei vecchi pittori mi diceva: 'Lavoro di più quando non lavoro', e non è un paradosso. Quando non lavorava, quello che faceva era del tutto simile a ciò che noi tutti facciamo quando non facciamo niente; forse allora si limitava a pensare di più e dopo quasi sessant'anni di lavoro arrivava ancora a dire che il mestiere e l'abilità artigianale non sono nulla e che qualsiasi entusiasmo o zelo scolastico non è che un ostacolo." ["Poslední ze starých malířů mi říkal v Paříži: 'Nejvíce pracuji, když nepracuji', a není to paradox.

Chauliac è pertanto agli occhi di Čapek uno dei "pittori del popolo" a cui dedica l'omonimo saggio *Malíři z lidu*, il primo nella raccolta. Vengono qui elencate diverse tipologie di arte applicata che racchiudono in sé un'ingenua bellezza, dalle immagini pubblicitarie alle illustrazioni dei romanzi di avventura. L'inestimabile valore di queste opere risiede, come si è detto, nella loro autenticità: gli autori non copiano modelli, ma richiamano i soggetti dalla loro coscienza interiore, lasciando quasi che si modellino da soli attraverso il contrasto tra i colori, i giochi di luci e ombre, l'incisività delle linee. Lo spazio non è per i pittori popolari un'astrazione, ma un'entità reale che comunica la sua plasticità agli oggetti, li definisce e li mostra allo spettatore per quali sono. Questa, dunque, è la qualità che Čapek ammira nei lavori dei dilettanti: il rispetto per la materialità e la ricchezza cromatica dei soggetti ritratti, verso i quali gli autori nutrono quasi un sentimento di devozione.
Come i primitivi e i più grandi pittori moderni, i dilettanti intuiscono la dimensione spirituale, magico-religiosa dell'arte. La loro opera si apre con ingenua fiducia al miracolo dell'essere e al potere creativo dell'uomo, come sottolinea Čapek in queste righe dal tono quasi mistico:

"Le cose dipinte, come trovandosi con rassegnato stupore davanti al fatto stesso del loro nascere e essere, perdurano poi nella esistenza immacolata della materia. Finché alle volte sembrano quasi consacrate: i sacchi di farina, per quanto simili fra loro, si ergono come idoli da riverire e una pagnotta come tante, così pulita e tonda e semplice agli occhi di tutti, non sembra parlare di lotte combattute per una fetta, ma è come se ricordasse che il pane si fece corpo del Signore."[50]

Questo rapporto immediato e intimo con i soggetti dipinti rende particolarmente invisi agli occhi degli artisti amatoriali le prescrizioni o i "trucchi" dei professionisti. Čapek non nega che si nasconda in questo atteggiamento il rischio di scadere nel sentimentalismo, nell'accettazione ottimista e semplicista di uno stile tendente al *kitsch*. Un'altra tentazione del pittore dilettante può essere poi quella di imitare senza cognizione di causa alcuni orientamenti moderni, causando una distorsione dell'arte contemporanea che confonde ulteriormente il pubblico più inconsapevole.

Když nepracoval, dělal celkem přibližně to samé, co děláme my všichni, když nic neděláme; snad přítom jen více myslel a ještě skoro po šedesátileté práci dovedl říci, že métier a řemeslná zručnost není ničím a veškerá školní horlivost a zápal jen překážkou."] J. Čapek, *Dvojí osud*, cit., pp. 61-62.

[50] "Vymalované věci, jako by samy stanuly v odevzdaném podivu nad svým vznikem a bytí, trvají pak v bezhříšné jsoucnosti hmoty. Až se někdy zdají téměř osvěcené: pytle mouky – jakkoliv si jsou tak podobné – vytyčují se velebně jako modly a mnohý bochník, tak čistý a oblý a jasný ke každému, nezdá se mluviti o boji o skývu, ale jako by připomínal, že chléb byl tělem Páně." J. Čapek, *Nejskromnější umění*, in Id., *Knihy o umění*, cit., p. 18.

Anche tra i pittori del popolo si possono pertanto individuare dei "maestri" che sanno aggirare questi pericoli e vedono il loro lavoro riconosciuto dai colleghi più celebri. Il Doganiere Rousseau è ovviamente il più fulgido esempio di questa categoria di autodidatti che si sono guadagnati un posto nelle gallerie e nelle riviste specializzate. In Francia erano stati Apollinaire, Derain e Delaunay a scoprire e sostenere per primi la sua opera, mentre in Boemia il suo nome inizia a circolare anche grazie a Čapek, che già in *Tvořivá povaha moderní doby,* nel 1913, lo aveva citato tra i precursori dei giovani artisti francesi. In *Malíři z lidu* egli si sofferma su questo autore di vita quotidiana, di gite domenicali e feste famigliari, mettendo in luce anche la sua affinità, e quella degli anonimi pittori cechi di insegne, con l'arte del passato, a partire da quella primitiva. Poco dopo Čapek, anche lo storico dell'arte Václav Nebeský propone un articolo incentrato su Rousseau, rappresentante di un primitivismo di tipo naturale e spontaneo, e Matisse, la cui elaborazione di motivi esotici e orientaleggianti appariva assai più raffinata, frutto un più sistematico percorso di studi[51]. Nella conclusione del suo saggio Čapek amplia poi il discorso evidenziando la continuità dei moderni con il passato che l'opera dei dilettanti contribuisce a svelare: dall'arte gotica ai fratelli Le Nain, dalle nature morte di Jean-Baptiste-Siméon Chardin a Cézanne, la lezione dell'arte umile, rispettosa della concordanza tra il soggetto e il mezzo espressivo, giunge infine a Derain e Picasso.

Čapek lascia poi largo spazio alle relazioni tra arte e praticità negli oggetti di uso comune e inserisce articoli riguardanti giocattoli, come in *Co potkáváme* (Quello che incontriamo), suppellettili, come in *Ruce Eurydičiny* (Le mani di Euridice), o mobili. È questo il caso di *Zátoka odpočinku* (La baia del riposo), che Ripellino ha citato a esempio della prosa artistica čapkiana: "Guidato dal senso cubistico delle forme nette e squadrate, Čapek soppesa e circoscrive gli oggetti e, scrutando il valore di tutto quel che a molti sembra banale, si spinge sino a intonare l'elogio del sofà, come un tempo aveva fatto il Cowper."[52] Il divano in questione, un esemplare degli anni Ottanta del secolo XIX apparentemente non caratterizzato e privo di uno stile preciso, continuerà a passare inosservato fino a quando diventerà un pezzo di antiquariato. Il suo valore, dunque, si trova proprio nel rapporto con il corpo umano, per accogliere il quale esso è stato pensato e realizzato.

L'interazione con l'uomo e la sua fisicità è poi al centro di altre riflessioni in *Nejskromnější umění*, soprattutto nel capitolo sui ritratti degli antenati in *Chvála fotografie* (Elogio della fotografia). Qui, inoltre, Čapek inizia ad affrontare la questione del legame tra pittura e

[51] V. Nebeský, *Matisse a Rousseau* in "Musaion" I, 1920, pp. 49-61. *Malíři z lidu* era invece uscito originariamente su "Kmen" tra maggio e giugno del 1919.

[52] A.M. Ripellino, *Due studi di letteratura ceca. I. L'arte di Josef Čapek*, in "Convivium", n.3, 1950, p. 390.

fotografia, considerando sia il valore documentario sia la carica suggestiva di quest'ultima. Se il fotografo possa essere un artista oltre che un cronista è però una domanda cui lo scrittore non risponde in maniera definitiva, tornando più volte su questo punto, fino all'intervento *Je fotografie uměním?* (La fotografia è arte?), pubblicato su "Světozor" nel 1936. Čapek non negherà mai il valore che la fotografia ricopre nella cultura umana, ma non si sentirà di annoverarla tra le forme di arte, ritenendola troppo tecnica e soprattutto non realmente creativa[53].

Un analogo dilemma si pone anche nei confronti della relazione tra teatro e cinema. I fratelli Čapek si erano già espressi al riguardo in un articolo uscito nel 1910 su "Stopa", *Biograf* (Il cinematografo), in cui consideravano il teatro più capace di entrare nel profondo delle vicende e dei personaggi rispetto al film, in cui prevale l'aspetto esteriore e spettacolare. In *Chvála fotografie* Josef Čapek sembra però più propenso a sottolineare le potenzialità artistiche del cinema, caldeggiando la realizzazione, fino ad allora pressoché inesistente, di pellicole ceche. L'analisi di questo articolo verte infatti sulle diverse caratterizzazioni delle produzioni cinematografiche nazionali. I film migliori, sostiene Čapek, restano per il momento quelli americani, ma anche quelli italiani si distinguono, soprattutto per il talento degli attori, veri e propri mimi naturali. Il pregio dei film francesi, invece, è quello di mettere in scena racconti avvincenti, ispirati magari alle opere più note della loro tradizione, dai romanzi di Dumas ai drammi di Sardou. Il giudizio più negativo è infine riservato al cinema tedesco, secondo Čapek il più povero sia di intensità drammatica, sia di forza plastica e visiva.

Su questo argomento, come sulla fotografia, l'autore tornerà più volte, esprimendosi con crescente ironia non solo in articoli come *Český film* (Il cinema ceco), del 1922, ma anche nella sua ultima opera letteraria, *Psáno do mraků*; con il passare degli anni, infatti, egli non potrà fare a meno di denunciare il pericolo che un fenomeno di massa moderno come il cinema cessi di essere una forma di espressione artistica per diventare puro intrattenimento. "L'europeo medio vuole la pace soprattutto per potere andare tranquillamente al cinema"[54], commenta sarcastico Čapek, preoccupato di come il pubblico preferisca cercare la distrazione di uno spettacolo invece di considerare con attenzione gli sconvolgimenti politici e sociali che lo coinvolgono.

[53] Sul rapporto di Josef Čapek con la fotografia e il cinema si veda nel dettaglio il capitolo: *Další oblasti zájmu (2): fotografie a film (1910-1936)* in P. Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, cit., pp. 90-97.

[54] "Průměrný Evropan chce mír hlavně proto, aby si mohl klidně choditi do biografu." J. Čapek, *Psáno do mraků*, in Id., *Beletrie II*, cit., p. 242.

Può essere utile aprire qui una breve parentesi a proposito dell'interesse di Čapek per il cinema e il suo coinvolgimento in questo campo. Lo scrittore non si limita infatti a saggi e recensioni, ma intraprende anche la stesura di alcune sceneggiature. È con ogni probabilità nel 1921, mentre il fratello Karel si dedica a sua volta ai copioni di *Zlatý klíč* (La chiave d'oro) e *Rusalka*, che Josef Čapek si avvicina al cinema prendendo ispirazione da due racconti ottocenteschi; i testi čapkiani *Moc pověry* (Il potere della superstizione) e *Lakomec* (L'avaro) sono infatti rispettivamente tratti dall'opera del danese Jens Peter Jacobsen (1847-1885) e dal francese Ernest Hello (1828-1885). La scelta di soggetti preesistenti rivela dunque l'intenzione dell'artista ceco di concentrarsi sulla realizzazione drammatica e figurativa del film, piuttosto che sull'originalità narrativa. Come ha osservato nel dettaglio Opelík [55], queste sceneggiature portano traccia del primitivismo che l'autore stava contemporaneamente sviluppando in pittura, a partire da una stilizzazione e caratterizzazione semplificata dei personaggi fino alla riflessione su temi come la superstizione e il potere del linguaggio umano.

L'obiettivo che Čapek si poneva con questi copioni era dunque quello di introdurre nuova linfa nella cinematografia ceca, proponendo anche tematiche complesse come quella dell'egoismo e dell'avarizia, concretamente calata, nel suo *Lakomec*, nella realtà ceca durante e dopo gli scontri bellici. Si tratta quindi di una concezione di cinema piuttosto distante dai modelli americani che l'autore stesso dichiarava di amare; le avventure poliziesche e le figure del mondo del crimine si ripresentano come componenti importanti dell'immaginario čapkiano, ma non determinano l'opera dell'artista in questo ambito. Personaggi come Fantômas continuano comunque a emergere nella produzione pittorica dell'autore, insieme ad altri soggetti che secondo Mariana Dufková hanno a loro volta origine da incontri "cinematografici" risalenti al soggiorno parigino: nei quadri di tematica sportiva del 1915 *Zápasník* (Il lottatore) e *Boxmač* (Match di boxe) si riflette a suo avviso la visione di notiziari che nel 1910 avevano dato grande rilievo alla vittoria sui campioni bianchi da parte del pugile afroamericano Jack Johnson[56].

La questioni di quali fra gli spettacoli offerti dalla capitale francese possano avere influito sull'opera čapkiana si estende anche alla sfera teatrale. In mancanza di dati precisi sulle frequentazioni dei cinema e teatri parigini da parte dei due fratelli sono state formulate solo ipotesi molto generiche, come quella di František Černý, che nella *pièce* del 1922 *Ze života hmyzu* (Dalla vita degli insetti) scorge il riflesso di rappresentazioni ideate per il grande

[55] J. Opelík, *Filmové texty bratří Čapků jeko součást jejich díla literárního* [originariamente in *Karel a Josef Čapkové: Filmová libreta* [1989], in Id., *Čtrnáctero prací …*, cit., pp. 102-104.
[56] M. Dufková, *Josef Čapek a Francie*, cit., pp. 62-63.

pubblico[57]. Dopo il fallimento di *Loupežník*, è questo il successivo progetto teatrale su cui i due fratelli lavorano insieme e consiste in tre atti indipendenti di tono satirico, che mettono in luce le debolezze del genere umano attraverso una parodia di comportamenti propri, appunto, degli insetti. La commedia è in effetti molto fantasiosa e ricca di *sketch*, canzoni, danze ma anche monologhi che la rendono formalmente affine tanto al genere ottocentesco della *féerie* quanto ad alcuni spettacoli di cabaret; anche in questo caso, però, i motivi affrontati sono molto più complessi, di ordine quasi filosofico, come non mancano di sottolineare le recensioni dell'epoca, pronte ad accusare gli autori di eccessivo pessimismo[58]. *Ze života hmyzu* segna poi il vero debutto di Josef Čapek come scenografo, altro ambito in cui, come nel caso delle illustrazioni e della cura grafica dei libri, la sua opera figurativa trova un'applicazione pratica strettamente legata al testo letterario[59]. Le linee semplificate dei disegni, orientate al primitivismo e ai principi dell'arte espressionista e cubista, mettono in risalto l'attenzione che Čapek dedica al potere comunicativo delle immagini, molto più che alla coerenza narrativa o drammatica[60].

Ai fini della nostra trattazione è più interessante notare come anche *Ze života hmyzu* sia soprattutto un esempio dell'abilità degli autori nel rielaborare spunti di estrazione "bassa". Come essi stessi si affrettano a precisare nel programma della prima rappresentazione al Teatro nazionale di Praga e in una successiva nota apparsa sulla rivista "Jeviště" (Palcoscenico), la *pièce* è ispirata non da vere e proprie opere letterarie, bensì da letture infantili (viene citato un certo "Grillo violinista"), dall'osservazione diretta della natura e degli esseri umani, e soprattutto da manuali scientifici come *La Vie des insectes* e *Souvenirs entomologiques* dell'entomologo francese Jean-Henri Fabre (1823-1915). Analogamente, nella ballata in forma di romanzo *Stín kapradiny* (L'ombra della felce, 1930), non sarà difficile scorgere il riflesso delle storie d'avventura e degli almanacchi che Čapek aveva potuto leggere da ragazzo, maturando quell'amore per i boschi già emerso in *Krakonošova*

[57] "I Čapek scrissero la commedia *Ze života hmyzu* immaginando un grande palcoscenico, dotato di una compagnia numerosa e di possibilità tecniche rilevanti. Forse nel lavorarci tornarono con la memoria anche alle esperienze di alcuni teatri di Parigi. Alla fine però scrissero l'opera in modo che fosse realizzabile anche su scene più piccole, che erano ovviamente di più." ["Komedii *Ze života hmyzu* psali Čapkové s představou velkého jeviště, vybaveného početným souborem i značnými technickými možnostmi. Snad se při práci na ní rozpomněli i na zážitky z některých divadel Paříže. Hru však nakonec napsali tak, že by byla realizovatelná i na menších scénách, jichž bylo samozřejmě nejvíce."] F. Černý, *Premiéry bratří Čapků*, Hynek, Praha 2000, p. 116.

[58] Nel 1923 appare sul "New York Herald" una critica dello scrittore Owen Davis *Naturalizing the Insect Play*, cui gli autori rispondono con il contributo *O pesimismu hry Ze života hmyzu* (Sul pessimismo della *pièce Ze života hmyzu*).

[59] La sua successiva prova come scenografo è sempre nel 1922 *Chléb* (*Le Pain*) di Henri Ghéon, opera tanto celebrata da Karel Čapek.

[60] Sulla produzione di Josef Čapek nell'ambito della scenografia segnaliamo in particolare lo studio di Věra Ptáčková *Scénografie Josefa Čapka*, in V. Havel, V. Ptáčková, *Josef Čapek dramatik a jevištní výtvarník*, Divadelní ústav, Praha 1963.

zahrada e *Loupežník*[61]. Come la *pièce* ideata orignariamente a Parigi, anche *Stín kapradiny*, considerata la più epica delle opere di Josef Čapek, ha come protagonisti dei fuorilegge, ovvero dei bracconieri in fuga nei boschi dopo avere commesso un terribile delitto.

L'evoluzione della prosa čapkiana, prima di approdare a scritti di stampo filosofico e infine aforistico, si appoggia a sua volta su una riflessione teorica che non può non tenere conto degli esempi dell'arte umile. Uno degli scritti che non sono stati inclusi nelle raccolte di saggi è il *feuilleton Diletantská povídka* (Racconto dilettantesco), uscito nel 1921 su "Lidové noviny" e riproposto in una pubblicazione autonoma nel 1937[62]. Čapek si interroga qui sui punti di forza dei tentativi letterari amatoriali, innestando i propri commenti su una pagina, ad oggi non identificata, di narrativa dilettantesca. Aggiungendo le proprie ironiche osservazioni, l'autore mette in luce la natura *naïf* dei soggetti e le evidenti carenze linguistiche del testo citato; errori banali e formulazioni rigide, tuttavia, non impediscono ai lettori di sentirsi attratti dalla semplice storia narrata e qui Čapek è costretto a riconoscere in questo scritto un'evidente adesione alla realtà. L'esperienza quotidiana della gente comune, riportata con verosimiglianza, soddisfa le esigenze di un pubblico desideroso di "guardare nel vivo" il mondo che lo circonda, per quanto ridicolo e claudicante possa essere il mezzo utilizzato dall'autore a questo scopo. Tra personaggi, scrittore e lettori viene quindi a crearsi un sentimento di condivisione che mette in risalto la sincerità dell'intento letterario, accorciando le distanze tra artista e fruitore dell'opera: "Qui le persone sono realmente simili tra loro e davvero l'autore del racconto dilettantesco non si pone in modo arrogante al di sopra di queste sue figurine. Non potrebbe nemmeno farlo, è uno di loro."[63]

Collocata a metà tra saggistica e narrativa, *Diletantská povídka* è in questo senso più originale rispetto agli studi degli anni 1917-1923 raccolti poi in *Málo o mnohém* (Poco a proposito di molto). A differenza di *Nejskromnější umění*, fortemente voluto dall'autore, questo secondo volume esce su pressione dell'editore Štorch-Marien, intenzionato a proporre nel 1923 un titolo di Josef Čapek dopo che questi aveva scelto di pubblicare con Reynek il suo secondo libro di prose *Pro delfína*. Come si evince dal titolo, *Málo o mnohém* presenta una grande eterogeneità di tematiche e costituisce una testimonianza dell'impegno giornalistico dell'autore, che sembra scrivere qui non tanto sulla base di spunti personali, quanto in reazione a questioni sollevate dalla società contemporanea. Dalle considerazioni

[61] Questa è finora l'unica prosa di Josef Čapek rivolta a un pubblico adulto disponibile integralmente in traduzione italiana: J. Čapek, *L'ombra della felce*, traduzione di Davide Sormani, Poldi Libri, Porto Valtravaglia 2007.

[62] Si trattava di un'edizione speciale di "Kmen" stampata per i celebrare i cinquant'anni dell'autore; in copertina si trovava il quadro *Malíř* (Il pittore, 1933) e sul frontespizio un autoritratto dell'autore.

[63] "Lidé si tu jsou doopravdy značně podobní a autor této diletantské povídky se věru nad ty své figurky nestaví na žádný koturn. Ani nemůže, je z nich." J. Čapek, *Diletantská povídka*, in Id., *Knihy o umění*, cit., p. 76.

sulla diffusione di un decorativismo vuoto e non funzionale, fino alla polemica contro le mode correnti, Čapek mostra comunque coerenza con quanto aveva espresso in precedenza, aggiungendo nuovi esempi concreti a illustrazione del suo pensiero sull'arte.

Ne è prova *Kapka vody* (Una goccia d'acqua) del 1917, in cui vengono indicati i criteri fondamentali che l'atto artistico deve seguire, ovvero l'organizzazione, ricerca continua di perfezionamento e miglioramento di ciò che esiste, e, naturalmente, la libertà, descritta come l'impegno a non ostacolare ciò che di nuovo e diverso emerge nel mondo contemporaneo. *Sociální užitečnost umění* (L'utilità sociale dell'arte) esce invece nel 1919 e prende ad esempio Rodin per rimarcare come arte e lavoro siano quasi due facce della stessa medaglia. L'arte non consiste infatti nel risultato, ma affiora già dalla prima mossa del genio creativo, che con la gioia del suo impegno diventa modello per ogni tipo di lavoratore. In questo senso, come aveva osservato il grande scultore francese, anche il più modesto muratore diventa un artista nel momento in cui pone un mattone, immagine che fa comprensibilmente presa su un sostenitore dell'arte umile come Čapek.

Málo o mnohém è dunque specchio della critica d'arte čapkiana di questi anni, che abbiamo visto rifiutare qualsiasi tendenza programmatica per affrontare di volta in volta la singole manifestazioni che si presentano all'attenzione dell'autore. Nell'ambito dello sviluppo artistico Čapek continua a sostenere la centralità dell'originale apporto individuale e prende pertanto le distanze dai manifesti generazionali delle nuove avanguardie. Ciò non si traduce in una condanna nei loro confronti, come si può leggere per esempio in *Dnešní umělecké jaro* (L'attuale primavera artistica), articolo del 1922 dedicato a uno dei primi incontri con gli artisti del Devětsil. Pur non accettando la posizione ideologica dei membri del gruppo, Čapek si mostra ancora una volta fiducioso nel principio dello sviluppo libero dell'arte e confida in una futura maturazione dei giovani poeti e pittori. Da parte loro, come si è visto, esponenti delle avanguardie come Teige tendevano a giudicare gli "ismi" dell'anteguerra come superati, espressione ormai decaduta di una generazione, quella čapkiana, troppo borghese. Solo *Nejskromnější umění*, aveva in effetti riscosso un certo successo tra i giovani sostenitori della più completa sintesi tra arte e vita, i quali riconoscevano l'indubbio valore del primitivismo, dei generi marginali e della creatività popolare, ludica e *naïf*. Come ha evidenziato Pavla Pečinková i punti di contatto con il Devětsil sono qui facilmente rintracciabili, "solo che Čapek formula come una propria posizione o impressione ciò che Teige dichiara come un nuovo vangelo."[64] La nuova avanguardia intendeva innalzare a

[64] "Jenomže to, co formuluje Čapek jako vlastní postoj nebo impresi, deklaruje Teige jako nové evangelium." P. Pečinková, *Generační roztržka (Josef Čapek kontra Karel Teige)*" [1995], in *60 let Společnosti bratří Čapků*, Praha 2007, p. 52.

principi costitutivi della produzione moderna quelle che erano le intrinseche intuizioni dell'arte umile, messe in luce da Čapek con tutti i loro difetti. Per questo motivo, per esempio, Nezval percepisce come non sufficientemente "analitico" l'approccio di Čapek alle manifestazioni dell'arte "bassa"[65].

Estetica popolare e rivoluzione politica erano poi indivisibili nel pensiero di Teige e Nezval: anche il primitivismo, che agli occhi di Čapek suggerisce una nuova fioritura delle forme plastiche, evoca per la generazione successiva un ideale di naturale uguaglianza tra gli individui e la conseguente scomparsa delle classi sociali. Di fronte alla pretesa di una creatività collettiva, in cui ciascuno può contribuire spontaneamente alla rivolta artistica e politica del popolo, Čapek riafferma in un articolo del 1923 il difficile ruolo del singolo pittore o scrittore:

"Ogni arte seria e evolutiva è stata rivoluzionaria. Non l'ha fatta la folla (alla folla sta capirla e comprenderla), ma l'hanno fatta le individualità artistiche, che della loro indole rivoluzionaria hanno sofferto perché alla fine fosse riconosciuta la loro verità."[66]

Vengono citati molti veri "rivoluzionari" verso cui l'autore nutre la più sentita ammirazione: Poe, Mácha, Whitman, Verhaeren, Hamsun, Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, ma anche Ingres, Daumier, gli impressionisti e Cézanne. Quando plaude alla loro capacità di resistere alle convenzioni accademiche e alle aspettative di "nobiltà e borghesia", Čapek non intende quindi sferrare un attacco all'assetto sociale, ma ribadire la sua difesa della piena libertà artistica.

È nella libertà, pertanto, la lezione più preziosa che Josef Čapek trae dall'arte umile fin dal primo soggiorno parigino, maturando la propria riflessione al riguardo nel corso degli anni. Anche nella sua ultima opera, *Psáno do mraků*, si possono individuare tracce di questo ragionamento, espresse con la chiarezza e incisività dell'aforisma: "Lidovost není populárnost"[67], ovvero "Carattere popolare non significa popolarità". Lo scrittore mette in opposizione tra loro concetti che corrispondono in ceco a due singole parole, perfettamente distinte: quella di origine latina indica la popolarità nella sua accezione di successo e

[65] "Il surrealismo ha esaminato abbastanza minuziosamente l''ispirazione bassa' e i discorsi di Čapek, per quanto non abbastanza analitici, non sono del genere tale per cui essi non possano, nel miglior senso della parola, servire a questa ricerca." ["Surrealismus dosti zevrubně prozkoumal 'nízkou inspiraci' a Čapkova sdělení, i když nebyla dosti analytická, nejsou toho druhu, aby nemohla v nejlepším slova smyslu posloužit tomuto zkoumání."] V. Nezval, *Josef Čapek*, cit., p. 38.

[66] "Každé vážné a vývojové umění bylo revoluční. Nedělal je dav (na davu je, aby je chápal a mu rozuměl), ale dělaly je umělecké individuality, které za svou revolučnost trpěly, aby nakonec byla jim přiznána jejich pravda." J. Čapek, *Proč ti chudí vaří z vody?*, ["Lidové noviny" 1923], in Id., *Publicistika I*, cit., p. 79.

[67] J. Čapek, *Psáno do mraků* , in Id., *Beletrie II*, cit., p. 119.

notorietà, che non corrisponde all'espressione di radice slava, *lidovost*, relativa invece a tutto ciò che ha un reale rapporto con il popolo, dalle sue origini al suo carattere distintivo. Gli intellettuali e gli artisti di professione non sembrano in grado di arrestare la progressiva scomparsa della creatività popolare dal mondo moderno. A valorizzarla sono invece i veri maestri, da Renoir a van Gogh e ovviamente Picasso, che sempre introducono nella loro opera qualcosa della melodia popolare e nazionale di cui sono figli.
Čapek riconosce quindi, come il vecchio Chauliac, che né il *métier* né le scuole promosse dal cosmopolitismo contemporaneo danno vera vita all'arte. È infatti l'arte spontanea, popolare, nazionale ma non nazionalistica, a rivelarsi come realmente universale, capace di coniugare *souvislost* e *svoboda*, coerenza verso lo sviluppo storico e la realtà del mondo e, naturalmente, libertà di esprimerla. Per Josef Čapek, del resto, il nazionalismo di cui la sua epoca è intrisa rappresenta un vero e proprio ostacolo all'arte e al progresso umano:

"*Imbarbarimento*. I nazionalismi, per come li abbiamo appena potuti conoscere, sono in effetti la soluzione per liberarsi in maniera facile e veloce della cultura."[68]

II.4. *Umění přírodních národů*: dall'ispirazione parigina alla maturità artistica e filosofica

Nel corso della nostra trattazione abbiamo messo in evidenza più volte il legame tra arti umili e primitivismo, cui Čapek dedica particolare attenzione nell'esplorare le origini e la natura profonda dell'atto creativo. Si è anche osservato come l'interesse per la produzione artigianale e dilettante e quello per i manufatti dei popoli primigeni avessero radici nella giovinezza dell'autore ceco e come sia stata poi l'esperienza parigina a indirizzarli verso una riflessione sistematica. *Umění přírodních národů* (L'arte dei popoli primitivi) è certo il frutto dell'opera čapkiana che meglio rappresenta l'attaccamento alla tematica dell'arte primitiva, ma altri significativi esempi possono essere rilevati in pagine meno note e di diverso genere riconoscibili nella produzione letteraria di Josef Čapek. Attraverso la lettura di queste ulteriori testimonianze del fascino esercitato dall'arte primitiva sarà inoltre possibile esaminare lo sviluppo della coscienza artistica dell'autore e delle sue scelte espressive.

[68] "*Zbarbaršténí*. Nacionalismy, jak teprve nám bylo naděleno je seznati, jsou vlastně řešením, jak se snadno a rychle lze obejíti bez kultury." *Ivi*, p. 229.

Cerchiamo dunque di integrare il resoconto della genesi di *Umění přírodních národů*, riportata nel dettaglio dal già citato studio di Opelík, con le molteplici manifestazioni del profondo interesse čapkiano per l'arte e, più in generale, per la cultura dei popoli primitivi. Tracce di tale passione si possono infatti individuare in alcuni testi composti nelle fasi in cui si interrompe la stesura del saggio. Nel capitolo precedente si sono ripercorse le prime fasi di reperimento dei materiali, a partire dai due soggiorni nella capitale francese e dal viaggio a Berlino del 1913.

Da quest'ultima spedizione appare evidente che l'autore era ormai determinato a dare forma ai suoi appunti parigini. Alcune indicazioni bibliografiche sull'arte primitiva raccolte in questo frangente sono contenute in un taccuino di note e schizzi[69], risalente con ogni probabilità proprio al 1913. Non si trovano infatti date più recenti né in riferimento alla letteratura primaria né in corrispondenza degli articoli usciti su rivista. A questo proposito si può osservare come anche in questo caso prevalgano nell'indagine svolta da Čapek le fonti di provenienza tedesca, a cominciare dalla "Zeitschrift für Ethnologie", fondata a Berlino nel 1869[70]. Lo spunto parigino viene quindi elaborato grazie alla mediazione degli studiosi tedeschi, le cui pubblicazioni erano più facilmente reperibili anche a Praga. Così come Karel Čapek aveva lamentato la scarsa diffusione di volumi di poesia francese, anche Josef si rammarica con Neumann delle difficoltà incontrate nella ricerca di materiali specialistici sull'arte primitiva[71].

L'esigenza di approfondire il suo studio confrontandosi con gli esperti della materia si fa sempre più pressante per il giovane, ormai deciso a dedicarsi intensamente a questo lavoro. Come emerge dalla corrispondenza, Čapek lavora intensamente al suo saggio tra il 1914 e il 1915 e il frutto di questo primo tentativo di riordinare idee e materiali raccolti è stato identificato in uno dei manoscritti non datati presenti nel fondo privato dell'autore. Indicato da Opelík con la lettera "S", questo testo si configura già come un progetto ambizioso, una panoramica ampia che comprende lo studio dell'arte primitiva africana, americana e del

[69] Agli schizzi riportati sul taccuino si aggiungono altri disegni a china ritrovati tra gli effetti personali di Josef Čapek. Non si tratta di abbozzi realizzati dal vivo nei musei etnografici, ma di studi dei manufatti riprodotti sui testi consultati. J. Opelík, *Vznik a proměny,* cit., pp. 548-549.

[70] Anche l'elenco dei singoli articoli cui Čapek fa riferimento, insieme a una lista di altre importanti pubblicazioni sull'argomento che erano all'epoca disponibili per la consultazione, si può leggere nello studio di Opelík. *Ivi*, pp. 547-548.

[71] Si legge nella lettera della prima metà del settembre 1914 "Vorrei almeno proseguire il lavoro sull'arte selvaggia, ma qui a Praga non riesco a ottenere nessun libro e nessun materiale, niente che mi conduca a un'ulteriore riflessione." ["Chtěl bych aspoň pokračovat v té práci o divošském umění, ale nemohu tady v Praze dostat žádné knihy a žádný materiál, nic, co by mne přivedlo k dalšímu přemýšlení."] V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 100.

continente oceanico[72]. Si tratta quindi della prima occasione in cui lo scrittore prospetta in ambito saggistico non un articolo o contributo breve, come quelli che saranno riuniti in *Nejskromnější umění*, ma un testo lungo e articolato.

La stesura, come la ricerca delle fonti, risulta quindi particolarmente difficile, e con il sopraggiungere della guerra e del conseguente isolamento rallenta, per lasciare spazio anche ad altri impegni quali la pubblicazione del primo libro di novelle. È probabilmente da una rielaborazione di "S" che deriva il secondo manoscritto a noi pervenuto, denominato "L" e collocato da Opelík negli anni 1915-1918. Il materiale, piuttosto frammentario, riflette l'incapacità dell'autore di concentrarsi, nel pieno del conflitto, su questo lavoro come su altre iniziative artistiche[73]. Fondamentale per la datazione è inoltre il rapporto con due pubblicazioni del medesimo periodo, ovvero *Negerplastik* di Carl Einstein (1885-1940), edito a Lipsia nel 1915, e l'articolo *Sochařství černochů* (La scultura negra) che lo stesso Čapek presenta nel 1918 sulle pagine di "Červen". Lo studio dello storico dell'arte tedesco, simpatizzante del movimento espressionista e collaboratore di "Die Aktion", è infatti tra i primi in Europa ad attirare l'attenzione sul valore artistico dei manufatti primitivi, fino ad allora considerati in primo luogo testimonianze della storia e del costume dei popoli che li avevano creati.

Čapek, che possedeva una copia di *Negerplastik*, fa emergere a sua volta tale prospettiva nel suo primo contributo sull'argomento, che di fatto riassume il contenuto del capitolo di *Umění přírodních národů* dedicato al continente africano. Il fatto che *Sochařství černochů* esca sulla rivista appena lanciata da Neumann non è certo un caso: i fratelli Čapek avevano espresso già nel 1915 il desiderio di dedicare un numero speciale della nuova rivista che stavano progettando proprio all'arte "selvaggia". Su "Červen", dunque, l'autore trova finalmente spazio per esporre il risultato di una ricerca che porta avanti da quasi otto anni, riuscendo inoltre a mettere in relazione il primitivismo con le manifestazioni artistiche contemporanee. Il principale punto di riferimento per Čapek è in questo caso l'opinione

[72] Scrive l'autore nel novembre 1914: "Sto ora scrivendo estese osservazioni sull'arte dei popoli primitivi, sull'Africa, sull'Oceania, sull'America precolombiana e nordoccidentale, e con questo occupo tutte le giornate." ["Teď píšu obšírné poznámky o umění přírodních národů, o Africe, Oceánii, staré Americe a severozápadní Americe, a vyplňuji tím všechny dny."] V. Dyk, S. K. Neumann, bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 107.

[73] All'estate 1916 risalgono le parole: "Volevo fare moltissimi quadri, portare a uno stato più soddisfacente quel libro sull'arte selvaggia e prepararmene uno con le mie prose, prima di dovere essere inghiottito dalla guerra, e per ora non ho fatto altro che frammenti e abbozzi, oltre i quali non sono risucito ad andare." ["Chtěl jsem udělat hodně mnoho obrazů, přivést do slušnějšího stavu tu knížku o divošském umění a připravit si knížku vlastních próz, dříve ještě, než bych měl zapadnout do ty vojny, a zatím jsem neudělal nic než zlomky a náběhy, přes které jsem nemohl dál. "] *Ivi*, p. 163.

critica di Apollinaire, espressa nel 1917 in *Mélanophilie ou mélanomanie* [74] e successivamente in *Sculptures d'Afrique et Océanie*, apparso nel luglio 1918 sulla rivista "Les Arts à Paris". La riflessione čapkiana punta infatti a chiarire quale tipo di relazione sia presente tra arte dei popoli primigeni e tendenze moderne. In *Sochařství černochů* ci sembra di trovare conferma dell'ipotesi di Opelík, secondo cui l'interesse di Josef Čapek per il cubismo deriva in effetti da quello per l'arte primitiva e non viceversa. L'autore non parla qui in prima persona, ma espone con lucidità le ragioni che hanno a suo avviso condotto le avanguardie ad accostarsi alle ricerche etnologiche:

"I giovani artisti francesi hanno cominciato a studiare l'arte dei popoli primitivi non per il suo lato esotico e barbaro, ma perché qui avevano trovato molti dei propri problemi realizzati con sorprendente purezza e semplicità elementare. Tale studio non cercava qui degli esempi, ma uno stimolo, e non era che un episodio nello sviluppo della giovane arte francese, che proseguì poi occupandosi dei problemi a lei propri."[75]

Dall'arte egiziana e medievale fino a Cézanne si manifesta dunque l'esigenza quasi mistica di *creare*, invece di *imitare* la realtà. Come i bambini, i selvaggi e i pittori dilettanti, i moderni hanno intuito la centralità di una raffigurazione autentica della materia, rispettosa del suo intimo rapporto con lo spazio. In queste righe Čapek condensa pertanto anche le proprie opinioni di artista figurativo che non si è limitato a osservare i prodotti dell'antichità, ma ne ha colto il principio costruttivo all'interno dell'evoluzione artistica moderna e della propria opera personale.
È infatti il suo percorso in quanto pittore che continua ad alimentare l'interesse per l'argomento, rendendolo ormai del tutto autonomo da quello del fratello, che pure non era rimasto indifferente di fronte alla scoperta delle arti primitive. Quello di un saggio a esse dedicato era probabilmente nato come progetto comune dei fratelli Čapek, come ha illustrato Opelík in seguito al ritrovamento di alcune note appuntate da Karel all'epoca degli studi universitari[76]. Come si è già accennato, insieme ad alcuni disegni in seguito riprodotti da

[74] Originariamente apparso su "Mercure de France", questo innovativo saggio sull'arte primitiva è riproposto con il titolo *À propos de l'art nègre* nel volume *Sculptures nègres, 24 photographies précédées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire et d'un exposé de Paul Guillaume*, P. Guillaume, Paris 1917.
[75] "Mladí francouzští umělci počali studovati umění přírodních národů nikoliv pro jeho exotickou a barbarskou stránku, ale že tu našli mnohé ze svých problémů uskutečněny v podivuhodné čistotě a elementárnosti. Toto studium nehledalo tu vzory, ale povzbuzení, a bylo jen epizodou ve vývoji mladého francouzského umění, jež bralo se pak za svými problémy vlastními." J. Čapek, *Sochařství černochů*, ["Červen" 1918], in Id., *Publicistika II*, cit., p. 212.
[76] J. Opelík, *Čapkovské drobinky 1*, ["Zpravodaj Společnosti bratří Čapků" 2005], in Id., *Čtrnáctero prací ...*, cit., pp. 84-89.

Josef in *Umění přírodních národů*, si può leggere qui un dettagliato schema dei contenuti di *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 v. Chr* , opera pubblicata a Vienna nel 1898 dallo studioso di preistoria Moritz Hoernes[77]. La scoperta di questo quaderno di appunti ha dunque dato corpo alla supposizione secondo cui Karel Čapek intendeva collaborare con il fratello all'ampio progetto sul primitivismo. Ricordiamo inoltre che, insieme a Vlastislav Hofman, egli aveva firmato nel 1913 un primo studio sull'architettura indiana e nel suo *curriculum vitae* inviato alla biblioteca del Museo nazionale aveva segnalato la propria partecipazione a un progetto dedicato all'arte delle civiltà primigenie[78].

Opelík ha poi osservato come la prima versione di *Umění přírodních národů*, incentrata prevalentemente sull'analisi dei fenomeni figurativi, possa suggerire una iniziale suddivisione del lavoro tra i due fratelli: Josef si sarebbe infatti potuto dedicare all'esame tecnico dei manufatti sulla base della provenienza geografica, mentre Karel si sarebbe occupato del loro significato come prime testimonianze artistiche dell'umanità. Non abbiamo tuttavia elementi per verificare questa supposizione; come si è notato, Josef Čapek sviluppa negli anni il suo pensiero sugli albori della creatività umana e sul loro ruolo nella storia dell'arte, mentre non siamo in possesso di dati su un pregresso interesse di Karel su questo specifico punto.

Pare anzi che, anche negli anni successivi, gli interventi di Karel Čapek sulla cultura dei popoli primitivi vadano a toccare diverse aree, mostrando un interesse continuo, ma di certo non approfondito come quello del fratello. Alle recensioni di mostre che offrivano al pubblico un primo incontro con l'arte esotica e primitiva, per esempio la terza esposizione della Skupina výtvarných umělců (1913), su cui ci siamo già soffermati[79], si aggiungeranno nel corso del tempo altre riflessioni più generali sulla cultura dei popoli "selvaggi". Nel corso degli anni Venti lo scrittore sceglie infatti di tornare spesso sulla morale e sui rituali di un'era precedente la civilizzazione, meditando per esempio sulle lezioni di vita semplice e autentica che si possono ricavare dal film di Robert Flaherty sull'eschimese Nanuk,[80] o sulle peculiarità delle comunità primitive. Quello della struttura sociale ed economica è infatti un aspetto che il pittore Josef Čapek non prende particolarmente in esame, mentre per il fratello

[77] Quello di Hoernes non è dunque uno dei volumi che Josef Čapek consulta dopo avere chiesto indicazioni bibliografiche a Lubor Niederle, antropologo e archeologo dell'università praghese. Gli appunti di Karel Čapek risalgono probabilmente al 1914, mentre la lettera indirizzata al professore è datata 19.2.1915.
[78] Cfr. *supra*, p. 110.
[79] Cfr. *supra*, pp. 99-101.
[80] K. Čapek, *Nanuk* ["Lidové noviny" 1923] in Id., *O umění o kultuře II*, pp. 466-467. Il documentario del regista statunitense era uscito nel 1922 con il titolo *Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic*.

costituisce un motivo interessante cui dedicare alcuni *feuilleton* di tono più leggero e ironico[81].

Nell'opera di Josef Čapek si può viceversa osservare come l'interesse per l'arte dei popoli primitivi non sia mai sopito, ma necessiti di mezzi sempre nuovi per essere espresso e ulteriormente approfondito. Tra il 1919 e il 1934 l'autore accantona infatti il progetto di *Umění přírodních národů*, lasciando senza seguito il manoscritto "L" nonostante l'acquisto di altre pubblicazioni sull'argomento, ancora oggi conservate nella sua biblioteca personale, come i volumi delle collane tedesche *Orbis-pictus – Weltkunstbücherei* (edita a Berlino da E. Wasmuth) e *Kulturen der Erde* (di Folkwang, Hagen). Nel 1921 egli confessa a Reynek di avere perso lo slancio necessario per portare a termine il saggio[82], che del testo aveva in parte perso anche la sua attrattiva per il pubblico. Negli anni Venti, l'imperativo generazionale di esplorare la creatività primitiva per metterla in relazione con gli orientamenti moderni passa in secondo piano e si svuota di quell'accezione provocatoria che lo aveva caratterizzato nell'anteguerra. Le nuove avanguardie si propongono infatti di superare i maestri di inizio secolo con forme espressive rivoluzionarie, completamente inedite, specchio del loro ardente desiderio di trasformazione della società occidentale.

Ciò non significa che gli albori dell'arte abbiano smesso in questo periodo di affascinare Čapek, come dimostra non solo l'acquisto di nuovi volumi, ma anche il suo impegno per la diffusione di riproduzioni, per esempio per il primo numero di "Musaion" nel 1920, e l'indirizzo assunto dalla sua stessa opera pittorica. Come abbiamo già osservato, fin dal 1913 la tendenza alla riduzione dell'immagine alle forme elementari si può ricondurre tanto al cubismo quanto all'influsso dell'arte extraeuropea. Opelík ha evidenziato in particolare come il motivo della maschera, che si presentava nelle prose giovanili čapkiane come elemento carnevalesco, diventi nella produzione figurativa dell'autore un chiaro segnale del confronto con l'arte africana e polinesiana.

Che non si tratti però di semplici studi, ma di un'integrazione autentica con l'indagine e la sensibilità dell'artista è testimoniato dall'evoluzione che questo motivo sperimenta nel corso di pochi anni. La prima *Hlava* (Testa) del 1913 è caratterizzata per esempio da una vivacità

[81] Soprattutto nella seconda metà degli anni Venti e all'inizio degli anni Trenta Karel Čapek propone su "Lidové noviny" interventi intitolati per esempio *Lékařství u přírodních národů*. (La medicina tra i popoli primitvi), *Soukromé vlastnictví* (La proprietà privata), *Zkouška dospělosti u divochů* (Il rito di passaggio all'età adulta tra i selvaggi) *Komunismus u divochů* (Il comunismo tra i selvaggi) e *Divoch a mzda* (I selvaggi e lo stipendio). Sul rapporto di entrambi i fratelli con la cultura dei popoli primitivi si veda J. Wolf, *Život a umění přírodních národů v díle bratří Čapků*, in *Josef Čapek 1887-1945, Sborník příspěvků ze sympozia konaného 27. a 28. května 1995 v Hronově*, Městský úřad, Hronov 1998, pp. 69-74.

[82] "Ho uno scritto di argomento figurativo che avevo iniziato durante i primi anni della guerra e non riesco a spingermi a finirlo." ["Mám rozepsanou něco z oboru výtvarného už od prvních válečných let a nemohu se dostat k tomu, abych to dokončil."] *Josef Čapek Bohuslavu Reynku,* cit., p. 303.

cromatica assente dai quadri più cupi e tormentati realizzati durante il conflitto, come le altre serie di teste del 1914-1915 e la più espressionista *Úzkost* (Angoscia) del 1915. In *Hlava s čelenkou* (Testa con fascia, 1914-1915) il critico ha visto la sovrapposizione della maschera con il volto di Jarmila Pospíšilová, che suggerisce una sorta di rito magico, "come se il pittore – e in questo si avvicinava molto agli artisti negri – stregasse la creatura amata, imprigionasse nell'artefatto la sua forza silenziosa, affinché nel momento della difficoltà, ancorché separata nella vita concreta, gli venisse in aiuto."[83] L'apice di questa rielaborazione degli spunti figurativi e tematici dell'arte primitiva è forse l'olio su tela *Černošský král* (Il re negro), del 1920. Si tratta di un'opera in cui emerge un rinnovato ottimismo, con un personaggio dal sorriso aperto e uno sfondo allegramente colorato. La raffigurazione è qui chiaramente basata sui procedimenti di composizione geometrica del soggetto comuni all'arte primitiva e alla tecnica utilizzata intuitivamente dai bambini nei loro disegni.

Anche in questo caso l'immagine pittorica si riflette almeno in parte nelle prove letterarie di Josef Čapek, che proprio su un re, o meglio su un principe africano si concentra in un nuovo tentativo di *pièce* teatrale. *Gassirova loutna* (Il liuto di Gassire) è il titolo scelto da Opelík per indicare l'incompiuto testo čapkiano rinvenuto in una copia ciclostilata risalente con ogni probabilità agli anni 1921-1923. Si tratta in effetti della drammatizzazione di un racconto epico africano raccolto dal noto etnologo tedesco Leo Frobenius (1873-1938) e pubblicato nella sua collezione di leggende *Atlantis: Volksmärchen und Volksdichtung Afrikas*. Karel Čapek possedeva tra gli altri proprio il volume *Spielmannsgeschichten der Sahel* del 1921, in cui il fratello ha avuto quindi l'occasione di leggere questo tragico racconto sul guerriero che diventa poeta e cantore. La vicenda ruota infatti attorno a Gassire, erede al trono ma destinato, secondo la profezia di un vecchio saggio, a innamorarsi perdutamente del suono del liuto. Lo strumento resterà tuttavia muto finché il protagonista non avrà condotto alla morte in battaglia, l'uno dopo l'altro, i suoi figli maschi. Quando solo uno dei suoi eredi è rimasto in vita, Gassire viene esiliato e, insieme alle sue mogli e ad alcuni amici, si rifugia nel deserto. Il suo cuore si abbandona allora al senso di colpa e alla solitudine e il liuto, finalmente, inizia a suonare.

In modo analogo a quanto osservato a proposito dei coevi copioni cinematografici, Čapek cerca qui di rielaborare materiale narrativo preesistente per riproporre temi a lui cari come la vocazione dell'artista e l'inclinazione alla violenza insita nella natura umana. L'analisi più precisa di questa bozza čapkiana si deve ancora una volta a Opelík, che nel 1987 le dedica

[83] "Jako by malíř – a v tom se velice blížil cernošským umělcům – zaklínal milovanou bytost, uvězňuje do tohoto artefaktu její tichou sílu, aby mu v těžké chvíli života, třebaže konkrétním životem odlučovaná, stála ku pomoci." J. Opelík, *Vznik a proměny*, cit., p. 560.

uno studio specifico[84] rivedendo anche alcune sue posizioni espresse nella monografia del 1980. A gettare nuova luce su *Gassirova loutna* è proprio il riconoscimento della fonte originale, fino ad allora non individuata. Il confronto con il materiale raccolto da Frobenius permette dunque di valutare l'intervento dello scrittore ceco, nonostante la composizione si sia arrestata all'elenco dei personaggi e alla loro entrata in scena e al primo dei quattro atti previsti.

Opelík si è soffermato nello specifico sugli elementi drammatici del testo, sottolineando il suo rapporto con la prima e unica *pièce* autonoma che Josef Čapek riesce a portare a termine, ovvero *Země mnoha jmen* (La terra dai molti nomi) del 1923. *Gassirova loutna* si configura così come un esercizio che trova la sua piena realizzazione nel dramma fantastico fondato a sua volta su un antico mito, quello della scomparsa di Atlantide. Esso ha in comune con l'adattamento teatrale della storia di Gassire la preponderanza del dialogo sull'azione, l'uso di una lingua enfatica, a tratti cerimoniosa, e la progressiva caratterizzazione di alcuni individui rappresentanti gruppi altrimenti molto omogenei, formati da personaggi indistinti, categorie quali "le mogli", "i servitori", "i nemici" e "i figli". In questo ultimo caso, poi, il deciso intervento dell'autore risalta più che altrove grazie all'introduzione di figure infantili assenti nel mito africano.

La vicenda doveva assumere toni ancora più drammatici dal momento che, invece di figli adulti, Gassire sacrificava in guerra dei giovinetti, se non addirittura dei bambini. La scena iniziale si apre infatti con un dialogo tra l'ultimogenito di Gassire e un vecchio cantore, fedele al suo signore, di nome Diarre. La tensione accentuata dalle insistenti domande del ragazzo si protrae nelle scene successive, rendendo palpabile l'atmosfera di attesa che precede l'ingresso dell'eroe e accomunando *Gassirova loutna* all'incipit di *Země mnoha jmen*. A lungo anticipato, l'ingresso del guerriero si rivela deludente: egli è sfuggente, respinge le mogli e pronuncia pochissime parole prima di ritrovarsi finalmente solo, libero di dare sfogo ai suoi pensieri in un monologo denso di disperazione e di intenti omicidi rivolti al re, ovvero al suo stesso padre.

Secondo Opelík l'*impasse* drammatica su cui si arresta la stesura di *Gassirova loutna* è causata dalla presenza di troppi motivi e conflitti (la natura dell'eroe, le dinamiche famigliari, la responsabilità politica, il ruolo dell'arte) che non convergono verso un unico centro drammatico. Se questo affiora senza dubbio dalla lettura della bozza čapkiana, ci pare si possa individuare anche una più specifica difficoltà nell'introdurre quello che doveva essere

[84] J. Opelík, *Josef Čapek: Gassirova loutna*, in "Sborník Národního muzea", serie A – Historie, vol. XLI, n. 1, 1987, pp. 51-57.

a nostro avviso il tema centrale dell'opera, cioè la scelta tra una vita di fama e successo e una spesa al servizio dell'arte. La gloria di cui inizialmente gode Gassire deriva infatti dal valore che egli, come individuo, dimostra alla comunità, mentre la piena soddisfazione del suo impeto artistico è resa possibile solo dalla rinuncia, dall'esilio, da un inconcepibile spargimento di sangue. Il liuto suona infatti quando il protagonista si spoglia delle sue vesti di eroe, "quando Gassire gli dà il proprio cuore e trasforma tutta la sua ricchezza esteriore in ricchezza interiore"[85].

Se doveva essere questo il punto focale della *pièce,* il motivo in grado di collegare azione drammatica e riflessione sulla natura profonda dell'espressione artistica, allora il principio della guerra perpetua rappresenta una notevole complicazione per l'andamento della vicenda. Possiamo supporre che la meditazione sulla violenza e sul rapporto tra il popolo e un governo dispotico non fosse, come suggerisce Opelík, uno degli elementi della leggenda da cui Čapek si è subito sentito attratto, quanto piuttosto uno dei motivi che hanno finito per sopraffare l'autore e frenare il lavoro. La logica della narrazione nella leggenda prevedeva infatti che il tema della vocazione artistica, quello che più stava a cuore a Čapek, subentrasse solo in un secondo momento; la problematica del fanatismo e dell'aggressività si imponeva invece fin dalle prime battute, con la rievocazione da parte del vecchio Diarre delle numerose gesta dell'impavido Gassire. Presto, dunque, la crudeltà dei conflitti umani ha reclamato con insistenza l'attenzione dell'autore, che non è riuscito a inserire in tale contesto l'elemento artistico-mistico del canto del liuto.

Čapek rinuncia quindi alla *pièce* ispiratagli dal mito africano per trattare direttamente la relazione tra tirannia e continuo stato di guerra nel progetto originale *Země mnoha jmen*, di poco successivo. In *Gassirova loutna* lo sviluppo di una così spinosa linea tematica rischiava di mettere in secondo piano l'elemento più originale del racconto, incentrato sulla natura dell'atto creativo e sul destino solitario dell'artista. L'esplorazione del lato più magico e misterioso della vocazione musicale di Gassire si interrompe pertanto sul principio, senza giungere nemmeno all'incontro con lo stregone Kiekorro, la cui profezia avrebbe suscitato nel protagonista il desiderio di scoprire la musica del liuto. Čapek rimane dunque sulla soglia del mondo delle ombre e dei sogni da cui trae origine l'arte, e sembra così pronunciare egli stesso le ultime battute di questo testo incompiuto, in cui Gassire parte alla ricerca dello sfuggente incantatore: "Da Kiekorro, che nessuno ha mai visto. Che è solo una voce, che

[85] "Až jí Gassire dá své sdrce, až celé své bohatství vnější promění v bohatství niterné." J. Opelík, *Vznik a proměny*, cit., p. 567.

tutto conosce. Oggi sono rimasto davanti alla porta della morte e non sono entrato. Inseguivo un'ombra e non mi sono addentrato tra le ombre."[86]

La tesi secondo cui è il valore dell'arte, e l'entità del sacrificio che essa richiede a essere il vero spunto per la drammatizzazione di *Gassirova loutna* trova sostegno nella lettura di *Severus*, racconto čapkiano del 1922[87] riedito poi nella seconda raccolta di prose autonome *Pro delfína* (Per il delfino, traduzione molto letterale della dicitura *ad usum delphini*). Nel 1923 Reynek pubblica infatti questo nuovo volume che non incontra però molto successo, come nota lo stesso Čapek rammaricandosi del fatto che sia poco recensito[88]. Le sette novelle qui riunite sono rispetto a *Lelio* meno legate alle tendenze pittoriche e propongono una narrazione più lineare e una limpida espressione dell'io lirico. La semplicità di queste prose e il carattere meno grottesco e fantasioso rispetto alle prove precedenti si riflette anche nella scelta del titolo, che sembra indicare, pur con una certa ironia , una selezione "ripulita" e "presentabile" di prose quali potevano essere quelle proposte all'erede al trono francese. Così scrive infatti l'autore confidandosi a Reynek: "L'ho intitolato 'Pro delfína' perché non è adatto proprio a niente e a nessuno."[89]

L'influsso della riflessione sul primitivismo e della lettura di leggende dei popoli primigeni traspare non solo dalla maggiore attenzione alla coerenza narrativa e all'elemento epico, ma soprattutto dai motivi tematici. *Sestup s Araratu* (La discesa dall'Ararat) allude contemporaneamente al mito dell'arca di Noè e alla nuova vita che si offre agli europei sopravvissuti alla guerra, mentre *Archanděl před houpačkami* (L'arcangelo davanti alle altalene) è incentrato sull'intuitiva creatività dell'uomo e mette in relazione la percezione che i bambini hanno della solenne musica d'organo con la reazione degli adulti alle melodie che accompagnano il movimento delle giostre.

Più di tutti ci interessa però il testo intitolato *Severus*, in cui il primitivismo è tematizzato apertamente. In *Opilec* (L'ubriaco), una delle prose di *Lelio*, l'Africa era solo una delle diverse "zone" accostate tra loro in maniera apollinairiana per suggerire un'analogia tra un cacciatore di antilopi e un occidentale predatore di fanciulle; *Severus*, invece, dipinge il

[86] "Ke Kiekorrovi, jehož nikdo nikdy neviděl. Který jest jen hlas, jenž všechno ví. Stál jsem dnes před branou smrti a nevešel jsem. Stíhal jsem stín a nevstoupil jsem mezi stíny." J. Čapek, *Gassirova loutna*, in Id., *Beletrie I*, cit., p. 125.

[87] Pubblicata per la prima volta in traduzione tedesca su "Prager Presse" nel febbraio 1923, in ceco poi nel volume.

[88] Cfr. *Josef Čapek Bohuslavu Reynku*, cit., pp. 308-309. Alcuni critici rispondono però alla pubblicazione di *Pro delfína* mettendo appunto in rilievo la distanza dalle prose di *Lelio*; si vedano per esempio le recensioni di Arne Novák, in ("Lidové noviny" 31, n. 634, 19.12.1923), Štěpán Jež ("Lumír" 51, n. 5, 29.5. 1924) e Miroslav Rutte ("Národní listy" 64, n. 204, 25.7.1924).

[89] "'Pro delfína' jsem to nazval proto, že se to celkem nikomu a ničemu nehodí" *Josef Čapek Bohuslavu Reynku*, cit., p. 306.

continente nero come il luogo che custodisce il mistero dell'identità umana. Il protagonista non è che un *alter ego* di Frobenius, come suggerisce il nome di fantasia in –us scelto dall'autore; si tratta infatti di un etnologo ed esploratore che durante il suo ultimo viaggio africano viene finalmente a conoscenza dell'antico segreto tramandato dagli anziani e si immerge fino in fondo nella magia dei popoli antichi. È però in occasione di questa sua spedizione che Severus, colmo di nostalgia, comprende al contempo la verità su se stesso: la sua realizzazione individuale e il culmine della felicità si trovano nell'armonia del focolare domestico e nel definitivo ritorno alla quotidianità della vita coniugale.

Nella monografia del 1980 Opelík aveva letto questa prosa in chiave autobiografica, mettendola in relazione con il racconto che aveva precedentemente affrontato il motivo del viaggio, ovvero *Živý plamen*, e sottolineando al contempo come in *Severus* l'infinito pellegrinare trovasse finalmente pace nel ricongiungimento con la moglie. La scoperta della fonte di *Gassirova loutna* getta nuova luce anche sulla breve narrazione del 1922: il legame con le leggende riportate da Frobenius appare evidente per esempio dalla ripetizione in entrambi i testi dell'esclamazione "Hoooh! Dierra, Agada, Ganna, Silla! – Hooo! Fasa!", che riunisce i diversi nomi della città africana di Vagadu, cambiati quattro volte nella storia travagliata del continente. In *Severus* si riflette poi la lettura del primo volume della serie, in cui Frobenius dedica il lavoro alla moglie, il cui nome di battesimo è proprio lo stesso del personaggio femminile della prosa čapkiana, ovvero Edit. Alcuni passaggi si rivelano inoltre una sorta di parafrasi della riflessione che l'etnologo tedesco inserisce nella dedica introduttiva; si tratta di brevi considerazioni sulle differenze sociali tra Africa ed Europa, tra spontanea semplicità dei rapporti e funzionamento artificioso e sterile della società occidentale:

"Mi è penoso tornare da queste lande di gioia e felicità nella terra della miseria, dove la vita è diventata una monotona disciplina, un meccanismo, dove l'arte appassisce e la scienza si rinsecchisce in schemi morti, dove nel segno della politica tutto è andato in declino fino alla completa vacuità." [90]

L'autore ceco sottoscrive così il pensiero di Frobenius, osservando come la vita del mondo cosiddetto civilizzato risulti ottusa, prigioniera di convenzioni che giungono a condizionare

[90] "Je mi trýzní navracet se z těchto krajin radosti a štěstí do zemí bídy, kde život se stal tupou disciplínou a mechanismem, kde umění je v odkvětu a věda schne v mrtvých schematech a kde ve znamení politiky pokleslo všechno v úplnou bezduchost. Zda není to jako cesta do hrobu?" J. Čapek, *Pro delfína*, in Id., *Beletrie I*, cit., p. 212.

persino le esperienze più intime degli uomini moderni. Čapek sviluppa quindi quella intuizione sottesa alla gratitudine di Frobenius per la moglie e indica come unica forma di riscatto possibile l'impegno in relazioni autentiche, in primo luogo nell'amore coniugale. Lo scrittore riveste pertanto in *Severus* i panni dell'etnologo, accompagnandolo in un viaggio che non è soltanto un'avventura, ma un'indagine scientifica. La magia dell'Africa è qualcosa di reale, tangibile, che lo studioso riesce a fine carriera ad afferrare, coronando entrambi i suoi sogni, quello del successo professionale e della realizzazione come individuo, uomo e marito.

Nel saggio del 1987 dedicato a *Gassirova loutna*, e di riflesso anche a *Severus*, Opelík sposta in secondo piano l'elemento autobiografico che aveva intravisto nel racconto. Ci sembra invece che l'individuazione della fonte non escluda un'adesione molto intima, da parte dello scrittore, alla vicenda personale dell'etnologo. Nel tracciare il curriculum vitae di Severus, Čapek inserisce chiaramente dei ricordi personali, come i sogni infantili suscitati dalla lettura di Verne e la fortuna di essere sfuggito all'arruolamento durante la guerra. Lo scrittore plasma dunque il protagonista per condividere la sua fascinazione per il continente nero: questa antica terra di mistero è culla della memoria collettiva dell'umanità ed esercita la sua forza di attrazione su storici, antropologi e anche artisti. *Severus* rappresenta pertanto un altro tentativo letterario di descrivere il primitivismo come un tema di interesse comune agli specialisti e al pubblico più ampio, proprio per la sua capacità di rivelare all'uomo la verità su se stesso.

Anche il lettore ceco si può allora avvicinare alla cultura dei popoli primigeni per rinnovare il legame con il prossimo e con la terra natia: il ritorno di Severus in patria non dà vita soltanto all'idillio famigliare, ma anche alla riscoperta delle bellezze naturali che l'Europa centrale offre ai suoi figli. I boschi e i campi, le ciliegie e i fiori acquistano nuovo valore agli occhi dell'esploratore, che trova non abbiano nulla da invidiare allo splendore dell'Africa nera.

Non c'è quindi dubbio che la figura di Severus sia solo in parte sovrapponibile a Frobenius; allo stesso tempo essa si presta ad illustrare il personale percorso di Josef Čapek verso la maturità artistica e la serenità famigliare. Ciò appare ancora più evidente se si considera più da vicino il rapporto tra la narrazione riguardante l'etnologo e la sequenza iniziale del racconto, su cui lo studio di Opelík non si è particolarmente soffermato. Privilegiando la rielaborazione čapkiana della vita di Frobenius, il critico ha infatti interpretato il segmento introduttivo come una chiara tematizzazione dell'interesse per una realtà sociale semplice, basata sugli affetti e su una creatività che nasce spontaneamente dal popolo. Ci sembra però

che queste righe rivelino qualcosa di più sulle motivazioni che hanno spinto Čapek a raccontare la parabola di Severus e sulla sua ricerca di un tipo di prosa adatto a questo tipo di considerazioni.
La prosa si apre infatti con un meditazione sull'amore e sul ricordo dei soldati caduti in guerra, uomini che nella loro quotidianità, prima della tragedia, amavano ed erano amati. Questa prima riflessione si dissolve poi in un quadro di vita famigliare: a Praga, in una prenatalizia piazza S. Venceslao, un marito va incontro alla moglie, che porta la spesa e un bambino tra le braccia. Nonostante le insistenze della donna, l'uomo non si cura affatto del cibo che si raffredda e preferisce dedicare la propria attenzione al figlio, mentre la scena si moltiplica e una moltitudine di mariti si unisce in un simile dialogo con le proprie mogli. Tale espediente, con cui Čapek suddivide l'immagine in parti identiche, va anch'esso a sottolineare l'universalità degli affetti e permette all'io narrante di inserirsi nel quadro concreto con il tono più filosofico della sua opinione:

"Talvolta si arriva a rinunciare al pane e ci si aggrappa all'amore. L'amore è cosa bella e preziosa, di tutte la più forte e a volte l'unica tra tutte. Dolce è l'amore degli amanti, l'amore degli amici non lo conosco, ma di tutti il più tenero può essere l'amore degli sposi."[91]

Il legame tra le due parti di *Severus* è dunque chiarissimo: l'amore costituisce il vero mistero del genere umano, quello che la Vecchia Africa sussurra all'orecchio dell'etnologo e che Čapek, contemporaneamente, osserva nella realtà che lo circonda.
Nei primi anni Venti Čapek è quindi consapevole che il proprio interesse per il primitivismo non può essere confinato al solo ambito figurativo, ma non ha ancora trovato una formula efficace per comunicarlo anche al pubblico non specializzato. La cultura dei popoli primigeni ha infatti in serbo per spettatori e lettori notevoli spunti sulla natura dell'arte (*Gassirova loutna*) e il senso dell'esistenza umana (*Severus*), ma appare evidente che per valorizzarli sia necessaria une riflessione ampia, che sappia coniugare competenza settoriale e intima partecipazione dell'autore. I due esperimenti letterari, la *pièce* incompiuta e la novella passata quasi inosservata in una raccolta di scarso successo, si rivelano allora inadatti a raggiungere lo scopo prefisso. Avendo sviluppato contemporaneamente una prosa saggistica sempre più personale, capace di presentare il suo punto di vista più intimo e sincero su fenomeni sia artistici sia sociali, Čapek rinuncia alla trattazione del primitivismo

[91] "Lidé někdy dovedou nechati chleba a chápou se lásky. Hezká a vzácná věc jest láska, ze všeho nejsilnější a ze všeho někdy jediná. Sladká bývá láska milenců, lásky přátel neznám, a ze všeho nejněžnější může být láska manželů." *Ivi*, p. 210.

in narrativa e con il tempo torna a considerare il progetto di *Umění přírodních národů*. La lezione dei due testi degli anni 1921-1923 non sarà comunque dimenticata, e nel riprendere lo studio che lo aveva tanto impegnato prima e durante la guerra lo scrittore adotta uno stile sempre più aperto alle considerazioni filosofiche e alle confidenze personali. Dopo il fallimento di *Pro delfína* Čapek abbandona definitivamente la forma del racconto breve e le immagini evocative, se non addirittura allucinate, degli anni Dieci. La finzione narrativa darà infatti come unico frutto *Stín kapradiny*, mentre le ultime prose čapkiane rifletteranno, come si è accennato, l'incontro con il saggio filosofico e la letteratura aforistica.

Al "realismo magico" si sostituisce da un lato il viaggio metafisico di *Kulhavý poutník* e dall'altro l'indagine sull'origine stessa della magia, sulle pulsioni che fin dagli albori della storia muovono l'uomo all'immaginazione e alla creazione di realtà nuove. *Umění přírodních národů*, che nasceva parallelamente a *Nejskromnější umění*, diventa così un'opera complementare alla meditazione su Anima e Persona condotta dal Pellegrino zoppo. Per scandagliare i profondi abissi dell'identità umana, sia essa individuale o collettiva, Čapek fa uso nei testi degli anni Trenta di un linguaggio nuovo, estraneo alle oscure ed evocative immagini di *Lelio* e forte di una pratica saggistica e giornalistica ormai ventennale.

Nel frattempo l'artista ha esplorato anche la terza dimensione della creatività spontanea; oltre ai primitivi e ai dilettanti sono i bambini coloro che nel disegno e nel gioco non si accontentano di imitare la realtà, ma la modellano secondo i loro desideri. Motivi infantili e figure di ragazzi sono infatti frequenti nella pittura čapkiana degli anni Venti[92], periodo in cui l'autore inizia inoltre a scrivere e illustrare le proprie storie e favole[93], tra cui la nota raccolta *Povídání o pejskovi a kočičce* (I racconti sul cagnolino e la gattina[94], 1929).

Sono dunque molti i progetti che impegnano Čapek nel corso degli anni e ritardano la stesura finale di *Umění přírodních národů*. Perché il saggio venga finalmente pubblicato devono inoltre cambiare alcune circostanze esterne, che non dipendono soltanto dall'interesse dell'autore a portare a termine il lavoro. Una di esse è la possibilità concreta di pubblicare il testo; stando a quanto lo scrittore dichiara nell'introduzione, l'insistenza di Borový nel volere proporre uno studio specialistico di ambito figurativo è in effetti determinante. A Čapek viene pertanto commissionato quello che sarà il terzo volume di una nuova serie curata da Jan Mukařovský e intitolata *Stezky. Dokumenty estetického tvoření* (Sentieri. Documenti sulla creatività estetica).

[92] J. Opelík, J. Slavík, *Josef Čapek*, cit., pp. 566–575.

[93] Alla letteratura per l'infanzia, dalle favole alle drammatizzazioni per il teatro delle marionette, è dedicato il terzo volume di *Spisy Josefa Čapka*, *Beletrie pro děti*, a cura di Luboš Merhaut,Triáda, Praha 2014.

[94] J. Čapek, *I racconti sul cagnolino e la gattina*, traduzione di Michaela Šebőková Vannini, Poldi Libri, Porto Valtravaglia 2014.

Tale interesse non è naturalmente casuale, e va ricondotto a una rinnovata attenzione per la cultura dei popoli primitivi che si sviluppa a Praga negli anni Trenta. Già alla fine del 1929 viene per esempio inaugurata al Veletržní palác (Palazzo delle Esposizioni) una prima mostra di arte extraeuropea del collezionista Joe Hloucha[95], il quale avrebbe proposto nel 1935 una nuova selezione di arte plastica del continente africano e delle isole del Pacifico. Maschere etniche sono inoltre esposte in occasione della mostra *Poesie 1932* al circolo Mánes, che ricomincia poi a pubblicare su "Volné směry" riproduzioni e articoli sull'arte etnica. Čapek riprende dunque la stesura di *Umění přírodních národů* proprio nel momento in cui si è riacceso il dibattito sul rapporto tra il primitivismo e l'arte contemporanea. Tra il 1936 e il 1938 egli aggiorna il materiale rielaborando, secondo lo studio filologico di Opelík, i precedenti manoscritti del ramo "S".

Prende così forma la versione definitiva del saggio, costituita dai capitoli dedicati nello specifico alle diverse aree geografiche (Africa, Oceania, America antica ovvero precolombiana, America nordoccidentale) e preceduti da una presentazione divenuta molto ampia. Insieme all'introduzione propriamente detta si legge infatti una sezione intitolata *Na obvodě umění přírodních národů* (A margine dell'arte dei popoli primitivi), che permette all'autore di trattare per esteso tutti i punti della riflessione che più gli stanno a cuore. Čapek non nasconde infatti in questo testo il proprio coinvolgimento personale, sottolineando come questi "appunti di un pittore" non siano uno studio omnicomprensivo e rigorosamente scientifico (sono del tutto esclusi, per esempio, i riferimenti bibliografici), ma un discorso soggettivo, frutto di suggestioni, ricordi e idee scaturite dal lavoro dell'artista.

In *Umění přírodních národů* largo spazio è riservato innanzitutto alle origini magico-religiose del fenomeno artistico e al legame che intercorre tra la creatività primigenia e l'Europa contemporanea. La creatività è, al pari della caccia, uno strumento di sopravvivenza, un tentativo dell'uomo di affermarsi interagendo con la realtà e cercando, se possibile, di sottomettere la natura alle proprie necessità. La magia mira infatti a controllare il mondo circostante non tanto con la forza fisica, quanto con le prerogative dell'essere umano: la potenza della mente e della fantasia e la sua abilità manuale. Per quanto distanti dai moderni possano essere le funzioni e i messaggi dei manufatti primitivi, essi rivelano l'universalità dell'espressione artistica, costantemente tesa tra elementare spontaneità e naturalismo delle forme.

[95] All'anagrafe Josef Hloucha (1881-1957), fu collezionista di opere d'arte, con una predilezione per la cultura giapponese. Raccolse osservazioni e memorie dei propri viaggi in alcuni scritti pubblicati prevalentemente dagli editori praghesi J. R. Vilímek e A. Neubert.

Un'altra problematica trattata nel saggio è poi il rapporto tra ornamento e realismo, qui ricondotto al dinamismo delle decorazioni nei manufatti primitivi, in cui si possono distinguere motivi geometrici o naturalistici. Agli occhi di Čapek questi ultimi lasciano meglio trapelare la magia dell'arte e il misterioso legame sovratemporale tra l'uomo, la terra e le altre forme di vita. Se non viene ridotta a un impulso imitativo, la tendenza al naturalismo garantisce all'arte di non separarsi del tutto dalla percezione sensoriale della realtà. Il fascino dell'ornamento geometrico, al contrario, mette in luce la capacità di astrazione propria dell'uomo, la cui coscienza è in grado di elaborare forme, di catalogare concetti psicologici e sociali e di inventare, infine, ogni sorta di rito.

Tale riflessione sulle radici della spiritualità umana risalta particolarmente nell'ultima versione di *Umění přírodních národů*, in cui l'autore include una meditazione filosofica che non era rintracciabile nei primi manoscritti. Il confronto con l'arte moderna appare ancora come un punto focale della trattazione, che si allarga però a considerazioni personali sul cammino storico del genere umano. È di certo innegabile che il saggio fosse sorto in origini dalle semplici "note di un pittore", raccolte tra Parigi e Berlino, ma ci pare evidente che esse si siano nel frattempo arricchite dell'esperienza di uno scrittore, di un giornalista attento agli aspetti della vita spirituale e sociale della sua comunità.

Il prototipo "S" era ormai invecchiato, ma una nuova stesura da parte di un intellettuale umanista avrebbe reso il saggio appetibile al pubblico della seconda metà degli anni Trenta. In una fase di grande instabilità sociale, caratterizzata dall'avvento di ideologie razziste e dalla disapprovazione di ogni forma di *entartete Kunst*, Čapek non teme né di mostrare il valore delle culture indicate da molti come "inferiori", né di schierarsi al fianco di Picasso nella condanna della guerra civile spagnola. Secondo Opelík la versione finale del saggio porta dunque i segni di "quel trend della cultura umanistica contemporanea che era diretto – in un momento storico particolarmente teso – verso la democratizzazione dell'arte alta e l'attualizzazione dei valori dell'evoluzione passata che erano in grado di appoggiare tale democratizzazione."[96]

Tale sensibilità umanistica, che risalta in modo particolare nell'ultima versione di *Umění přírodních národů* e in *Psáno do mraků*, è dunque frutto del lungo percorso di formazione intellettuale e maturazione artistica intrapreso da Josef Čapek a partire dal viaggio parigino. Il saggio sui popoli primitivi riafferma la validità di una riflessione condivisa, in Europa, da Carl Einstein e Guillaume Apollinaire, facendosi esempio di una sincera ricerca sulla natura

[96] "Onen trend soudobé humanistické kultury, jenž směřoval – ve zvlášť vypjaté dějiné chvíli – k demokratizaci vysokého umění a k aktualizaci těch hodnot minulého vývoje, jež byly s to tuto demokratizaci podpořit." J. Opelík, *Vznik a proměny,* cit., p. 584.

umana, libera da pregiudizi politici e da suggestioni di stampo nazionalista. Dalle parole dell'autore, che fin dalle prime righe introduttive del saggio non manca di evidenziare il carattere pioneristico delle sue visite al Trocadéro, traspare inoltre la volontà di conservare e diffondere le scoperte della generazione cubista, messa quasi a tacere in seguito dalle avanguardie. Riprendendo un discorso che era passato in secondo piano nel dibattito culturale ceco, *Umění přírodních národů* avrebbe ristabilito la continuità con il passato, oltre che con lo stato delle ricerche in altri contesti europei. Tracciando con schiettezza il quadro della storia umana a partire dalle sue origini, Čapek propone un testo che rispecchia la sua posizione politica in difesa della libertà, condizione necessaria per lo sviluppo dell'arte e, prima ancora, diritto inalienabile di ciascun individuo e comunità nazionale. Il desiderio dell'autore di combattere e contraddire le voci antidemocratiche che si fanno sempre più insistenti emerge quindi in maniera naturale, non programmatica, dal saggio, in cui la vera forza dell'uomo non è identificata con il potere o la sopraffazione, ma con la creatività, la fantasia, la coesione sociale e la capacità di interagire con la natura in maniera rispettosa ed equilibrata.

Un chiaro esempio dell'umanesimo professato da Čapek è dato dai passaggi di *Umění přírodních národů* incentrati proprio sulla nascita della civiltà e sul contrasto tra natura e tecnologia. Nella lotta per la sopravvivenza l'uomo può infatti interagire con il mondo attraverso lo spirito, ovvero la magia, l'arte, la filosofia, oppure manipolando la materia. Se nell'esercizio di quest'ultima facoltà dimentica però la sua dimensione spirituale, egli rischia di perdere completamente il senso del mistero, della creatività, dell'essere uomo. La materia pura non ha nulla di magico e molto di pericoloso, come non si stancano di illustrare entrambi i fratelli Čapek nelle loro opere teatrali. Dall'intuizione di *Zářivé hlubiny*, prima immagine del caos e del fallimento scientifico, fino alla parodia dei miti futuristi nell'ironico *feuilleton* illustrato *Umělý člověk* (L'uomo artificiale) del 1924[97], Josef Čapek utilizza mezzi espressivi diversi per rimarcare il suo avvertimento nei confronti dell'abuso tecnologico.

Notiamo inoltre che già nel saggio divulgativo *Umění přírodních národů* si può rintracciare l'uso di uno strumento stilistico, quello della massima, che nell'opera čapkiana troverà la sua più piena realizzazione nel pascaliano *Psáno do mraků*. Osserva Čapek nel suo studio sull'arte primitiva, proprio in relazione al tema citato poc'anzi:

[97] Uscito in undici puntate su "Lidové noviny" come *Homo artefactus*, il testo viene riproposto nell'ottobre del 1924 dalla casa editrice praghese Aventinum. Per la pubblicazione in volume il titolo viene tradotto in ceco: *Umělý člověk. Ilustrovaný fejeton* (L'uomo artificiale. Feuilleton illustrato). Come *Umění přírodních národů* questo testo è un esempio dell'abilità di Josef Čapek di coniugare disegno e scrittura, nonché di mettere in relazione il pensiero sull'arte con la critica della società contemporanea. In *Umělý člověk* è infatti molto più evidente l'intento polemico, con una parodia dei diversi tipi umani propagandati dalle ideologie e tendenze artistiche dell'epoca, dall'"Homo cubisticus" al pubblicitario "Homo sandwichiensis".

"Forse ci sarà qualcosa di vero in ciò che oso definire così, con una certa leggerezza, a mo' di aforisma: la civiltà è una cultura in sostanza materiale, la cultura è una civiltà spirituale."[98]

Nei brevi, icastici pensieri di *Psáno do mraků* la riflessione dell'autore si troverà dunque ulteriormente condensata e capace di accogliere osservazioni rintracciabili anche negli interventi giornalistici čapkiani, nonché nei volumi di poco precedenti *Umění přírodních národů* e *Kulhavý poutník*. Il rapporto tra arte e magia, la virtù dell'umiltà, la libertà e coerenza dello sviluppo creativo sono infatti motivi riaffermati nell'ultima, incompiuta opera dell'autore. Qui Čapek tocca infatti una vasta gamma di temi, componendo attraverso la spontanea trascrizione di pensieri, battute e domande il quadro della sua esperienza umana e artistica. Ciò che lo scrittore ceco aveva ammirato nei *Saggi* di Montaigne[99], ovvero la disponibilità dell'autore di dipingere sinceramente il proprio autoritratto nella sua complessità, si può leggere anche negli aforismi čapkiani degli anni 1936-1939. La forma della massima si rivela particolarmente efficace nel fare convergere le diverse voci di Čapek pittore, giornalista e cittadino, evidenziando i punti di contatto tra vocazione artistica, meditazione filosofica e impegno politico. Così viene infatti giustificata tale scelta stilistica in *Psáno do mraků*:

"I pensieri giungono all'uomo in modo sconnesso, lo prendono d'assalto. Egli pensa per aforismi. Eppure vi è una certa continuità. Sulla persona o sul destino. Alla fin fine l'uomo si trova in essi contenuto nella sua interezza, come persona e come destino."[100]

Ecco dunque che il concetto di scorrimento libero delle immagini che aveva guidato la produzione čapkiana degli anni Dieci viene ripreso dallo scrittore maturo e applicato alla sfera delle idee. Nella sua opera più filosofica Čapek difende l'autonomia espressiva, facendo sì che il flusso continuo del pensiero non sia ostacolato dalle regole di uno specifico genere letterario o saggistico. L'uso della massima in *Psáno do mraků* ricorda, ma non ricalca, i *Pensieri* pascaliani, permettendo all'autore di creare un'opera originale, arricchita

[98] "Snad v tom bude i něco pravdy, odvážím-li se, poněkud lehkomyslně, definovati to aforisticky nějak takto: civilizace je kulturou v podstatě hmotnou, kultura je civilizací duchovou." J. Čapek, *Umění přírodních národů*, in Id., *Knihy o umění*, cit., p. 143.
[99] Cfr. *supra*, pp. 295-296.
[100] "Člověku přicházejí myšlenky nesouvisle, přepadají ho. Přemýslí aforisticky. A přece je v tom kontinuita. Osobní a osudové. Je v nich koneckonců osobně a osudově celý člověk obsažen." J. Čapek, *Psáno do mraků*, in Id., *Beletrie II*, cit., p. 379.

dal rapporto con la pratica e pittorica e calata nella realtà ceca della prima metà del Novecento.

Libertà e tendenza alla semplificazione, comunicazione onesta e aderenza alla realtà erano infatti tra le principali lezioni dell'arte umile e primitiva. Esse, lo dimostra l'intero percorso di Josef Čapek, si ripropongono con vigore all'uomo contemporaneo, reo di cercare troppo spesso l'imitazione illusoria della realtà, l'affettazione stilistica, il bieco materialismo e persino la falsità dei rapporti umani. *Psáno do mraků* rivela pertanto l'organicità dell'opera čapkiana, la coerenza di un pensiero che si sviluppa contemporaneamente sul piano figurativo e letterario. Solo considerando, come abbiamo visto, le tappe del suo percorso si può dunque comprendere il significato profondo e il valore artistico di un aforisma come:

"'*L'uomo moderno' = un moderno primitivo*"[101]

L'equazione è semplice, i termini appaiono chiari e il corsivo li isola entrambi per poterli meglio definire. Eppure è solo l'"uomo moderno" a trovarsi tra virgolette. È questa, infatti, la dicitura inesatta, frutto di una supposizione che Čapek smaschera. L'uomo è sempre un primitivo, figlio della natura e dello spirito, creatore di arte e magia; chi si professa autenticamente moderno non può che riconoscere questa semplice verità e viverla appieno, nell'arte come nella quotidianità.

[101] "'*Moderní člověk' = moderní primitiv*." J. Čapek, *Psáno do mraků*, in Id., *Beletrie II*, cit., p. 202.

EPILOGO BIOGRAFICO

Con il nostro studio abbiamo dunque preso in esame le molteplici aree della formazione e produzione čapkiana che hanno sensibilmente risentito dell'esperienza parigina del 1910-1911. Come si è potuto notare, il viaggio nella capitale francese non ha lasciato soltanto tracce dirette nell'opera dei due fratelli Čapek, ma ha costituito un punto di riferimento costante per la formulazione del loro pensiero sull'arte moderna, sia in ambito letterario sia figurativo.

Insieme alle suggestioni più facilmente individuabili, dall'arte primitiva all'incontro con un pittore del popolo come Chauliac, dalla lettura di Fantômas alla critica degli orientamenti pittorici contemporanei, abbiamo messo in evidenza la valenza del soggiorno parigino come momento di maturazione individuale dei due autori. È infatti in questa occasione che entra per la prima volta in crisi un progetto comune e che si fa viva per entrambi la necessità di approfondire autonomamente particolari questioni quali la formulazione del giudizio estetico per Karel e la piena comprensione del fenomeno cubista nel caso di Josef.

Nella nostra analisi abbiamo cercato di mostrare come i due fratelli abbiano spesso avuto bisogno di tempo e studio per rielaborare gli spunti francesi, portando avanti la propria riflessione anche nei decenni successivi. Non si tratta dunque di mere ripercussioni meccaniche degli impulsi colti durante e in seguito al viaggio, bensì di originali contributi al patrimonio artistico ceco ed europeo, declinati in un'estrema varietà di generi letterari, opere figurative, iniziative culturali.

Nel corso della nostra trattazione abbiamo messo poi in discussione la lettura mitizzante del soggiorno parigino sostenuta talvolta dalla critica e soprattutto dagli scritti memorialistici di alcuni membri della famiglia Čapek. Un'interpretazione in parte distorta dell'esperienza giovanile è del resto alimentata anche dalle dichiarazioni nostalgiche degli autori stessi, rintracciabili per esempio nelle premesse alle opere o nella corrispondenza privata.

Dei due fratelli, Josef è certamente quello che appare più consapevole del potere deformante del ricordo, nonché della istintiva tendenza dei visitatori stranieri ad associare un personale tocco di colore a quanto osservano durante il viaggio: "Che cosa sarebbe la Francia, che cosa sarebbe Parigi, se noi stessi non vi aggiungessimo talvolta del pittoresco?"[1] Dopo il secondo soggiorno del 1912 Josef Čapek non farà più ritorno nella capitale francese, che non cesserà tuttavia di considerare come il centro spirituale dell'Europa moderna e l'imprescindibile

[1] "Čím byla by Francie, čím Paříž, kdybychom jí my sami občas nedodávali pitoresknosti!"J. Čapek, *O malebnosti*, ["Lidové noviny" 1927] in Id., *Publicistika I*, cit., p. 270.

meta di pellegrinaggio di ogni artista contemporaneo. Talmente evidente era l'impatto dell'avventura parigina sulla sua maturazione che egli non sentiva il bisogno di riaffermarne pubblicamente il valore, ovvero, come ha in seguito osservato anche la moglie Jarmila Pospíšilová-Čapková: "Quello che aveva sperimentato in Francia e con cui si identificava era una sorta di ovvietà che non approfondiva mai."[2]

Come si è visto, Karel Čapek rievoca più spesso gli anni degli studi, tornando con maggiore insistenza e con una nota di malinconia sull'influsso che viaggi, incontri e letture avevano esercitato su di lui e su un'intera generazione. Tanto più cocente sarà allora la sua delusione nell'osservare Parigi perdere il suo fascino nel corso degli anni. Già nel 1927, in occasione di un incontro tra personalità politiche francesi e giornalisti cecoslovacchi, lo scrittore nota che l'atmosfera della capitale, e persino del Quartiere latino, è ormai profondamente mutata e ha lasciato spazio a uno stile di vita frenetico e meno autenticamente francese[3]; dieci anni dopo, durante il XV congresso del PEN club sarà costretto a confermare tale impressione constatando come la "vecchia città di artisti e librai, poeti ed eccentrici" si sia ormai trasformata in una sovraffollata e caotica "metropoli commerciale"[4].

Ma ancora più dolorosa di questa scoperta, rilevante soprattutto sul piano emotivo, sarà per Karel Čapek l'inatteso voltafaccia politico di Parigi durante la Conferenza di Monaco del 1938. La Francia, infatti, non era per lo scrittore solo il faro della modernità dal punto di vista artistico, ma anche l'alleata privilegiata, il baluardo della libertà e della democrazia cui la giovane repubblica cecoslovacca guardava con fiducia. Nutrita di ricordi nostalgici dell'esperienza giovanile, tale visione entusiastica e non priva di luoghi comuni aveva evidentemente posto freno a una lettura distaccata della realtà sociale francese da parte dell'autore; lo dimostra per esempio il tono malinconico dei brevi scritti che egli ha

[2] "Co zkonzumoval ve Francii a s čím se ztotožnil, bylo jakousi samozřejmostí, kterou nikdy nerozebíral." J. Čapková, *Vzpomínky*, cit., p. 296.

3 "In particolare il Quartiere latino non è più come un tempo; sembra che ci siano solo studenti tedeschi e cinesi e i vecchi caffè letterari sono interamente rivestiti di vetro e marmo, al punto che ormai non hanno nulla di bello. La vita è cambiata; il ritmo e il costo della vita sono cambiati; l'unica cosa che è rimasta del tutto uguale sono i bambini piccoli che oggi come allora giocano attorno al grande stagno dei Giardini del Lussemburgo; noi cambiamo, ma i bambini no, almeno i bambini no." ["Zejména Latinská čtvrť už není to, co bývala; zdá se, že tu jsou jen němečtí a čínští studenti, a staré literární kavárny jsou celé vystlány sklem a mramorem, že už to ani není hezké. Život se změnil; tempo i cena života se změnily; jediné, co zůstává naprosto stejné, jsou malé děti, co si hrály i nyní hrají kolem velké nádrže v Luxemburské zahradě; my se měníme, ale děti ne, aspoň děti ne.".] K. Čapek, *Podle cesty* ["Lidové noviny" 1927], in Id., *Od člověka k člověku II*, cit., p. 149.

[4] "Chi si ricorda la Parigi dell'anteguerra osserva con un certo dispiacere che la vecchia città degli artisti e dei librai, dei poeti e degli eccentrici si trasforma in maniera irreversibile nella metropoli commericale d'Europa." ["Kdo si pamatuje Paříž z předválečných dob, pozoruje s jistou lítostí, že se staré město umělců a knihkupců, básníků a podivínů mění nenávratně v obchodní metropoli Evropy".] K. Čapek, *Hrst dojmů* ["Lidové noviny" 1937], in Id., *Od člověka k člověku III*, cit., p. 440.

occasionalmente dedicato a Parigi, così distante dall'atteggiamento di anticonformismo e di rifiuto di ogni *cliché* che emerge chiaramente dai suoi *reportage* di viaggio[5].

Agli occhi di Karel Čapek erano poi i poeti e i romanzieri francesi, ad alcuni dei quali aveva egli stesso dedicato grande attenzione come critico e traduttore, coloro che in larga parte contribuivano alla formazione di una coscienza civica europea fin dai tempi della Grande Guerra. Quando, nel giugno 1938, si riunisce a Praga il XVI congresso del PEN club, gli artisti cechi accolgono con riconoscenza il sostegno dei colleghi francesi in un momento di minaccia crescente per il paese. In questa occasione anche Čapek pronuncia un discorso sul tema del rapporto tra letteratura impegnata, incarnata a suo avviso da H.G. Wells, e letteratura pura, rappresentata dalla poesia assoluta di Paul Valéry[6]. L'opinione dello scrittore ceco è però inequivocabile: non esiste una reale distinzione tra arte utilitaria e indipendente, poiché ciascuno mette la propria arte a disposizione del bene comune, al servizio della democrazia e della cooperazione tra i popoli. La "libertà dello spirito" e l'"umanesimo del cuore" che affiorano dai versi di Valéry si ritrovano a suo parere anche nelle pagine di G. K. Chesterton e di Jules Romains, nonché nelle opere degli autori cechi, secondo Čapek i più preparati di tutti ad affrontare la crisi dei valori europei e la nuova ondata di germanizzazione forzata che si annunciava per il loro paese[7]. In una lettera apparsa nel giugno 1938 sia su "Europe" sia su "Rudé právo" lo scrittore descrive infatti gli intellettuali cechi come i più pronti a difendere la democrazia e l'eredità della rivoluzione francese; un'ulteriore riproposta di questa *Lettre de Tchécoslovaquie* si troverà nel numero di settembre di "L'Art Vivant", dedicato interamente all'arte cecoslovacca, in cui Valéry, Durtain, Romains e Maurois fanno eco alla voce di Čapek ed esprimono la loro ammirazione per i colleghi praghesi.

Il 29 settembre Germania, Italia, Francia e Regno Unito firmano a Monaco l'accordo che decreta l'annessione della regione cecoslovacca dei Sudeti, densamente popolata da cittadini di lingua tedesca, al Reich nazista. Al tradimento politico fa presto seguito l'altrettanto desolante defezione di intellettuali francesi, a partire da Romains, che in quanto membro del

[5] Cfr. A. Cosentino, *Italské dojmy z Italských listů*, in "Zpravodaj Společnosti bratří Čapků", n. 43, 2004, pp. 48-51.

[6] K. Čapek, *Projev na 16. mezinárodním kongresu Penklubů v Praze* [1938], in Id., *Tichý hlas. Neznámé i známé texty z roku 1938*, cit., pp. 45-46.

[7] "Voi, scrittori di altre nazioni, potete essere ben certi di una cosa: i vostri amici in Cecoslovacchia sono oggi più avanti dei colleghi di qualsiasi altro paese almeno su questo punto: sono già pronti, dal punto di vista morale e organico, alla difesa della libertà, della democrazia e della pace." ["Vy, spisovatelé jiných národů, si můžete být naprosto jisti jednou věcí: vaši přátelé v Československu jsou dnes o něco vpředu před svými kolegy kterékoli jiné země alespoň v jednom bodě: že jsou mravně a organicky již připraveni k obraně svobody, demokracie a míru."] K. Čapek, *List Karla Čapka do Francie*, in Id., *Dodatky*, cit., p. 280

Comité France-Allemagne giustifica i patti di Monaco come garanzia della pace in Europa[8]. Con estrema amarezza, Čapek confida al giornalista e scrittore londinese Hermon Ould (1886-1951) il desiderio di ritirarsi dal PEN club:

"Se ciò che ho letto è la precisa formulazione del discorso e se il signor Jules Romains non può debitamente correggere l'effetto straordinariamente deprimente che ha sui nostri scrittori e sul nostro pubblico, sento allora che sarebbe per me impensabile restare membro di un'organizzazione internazionale il cui presidente ha approvato ciò che per noi costituisce la peggiore umiliazione e ingiustizia possibile. Mio caro Ould, non è soltanto una grossa fetta del paese a essere perduta, ciò che è perduto è anche una grossa fetta di libertà, democrazia e di molti altri valori morali."[9]

Romains sarà ancora, insieme ad altri scrittori francesi come Aragon, tra coloro che candideranno Karel Čapek al premio Nobel per la letteratura, ma è evidente che il rapporto con il padre dell'unanimismo, uno dei primi scrittori contemporanei ad avere suscitato l'interesse dei due fratelli cechi, è ormai incrinato. Poco tempo dopo Karel Čapek si ammala di polmonite e si spegne il giorno di Natale del 1938.

Josef Čapek, che pure non aveva coltivato relazioni internazionali altrettanto strette, risente a sua volta dell'abbandono da parte degli intellettuali francesi e non manca di prendere le distanze da posizioni a suo avviso controproducenti, come quella assunta per esempio da Jean Giono (1895-1970)[10]. Scrittore molto conosciuto in Cecoslovacchia, Giono era allora un convinto pacifista, disposto a tutto pur di evitare uno scontro simile a quello che vent'anni prima lo aveva profondamente traumatizzato. Quello a cui si assiste è secondo l'artista ceco un vero e proprio fallimento dell'"esprit francese", un errore di valutazione dal punto di vista storico e filosofico. Sull'egoistico istinto di autoconservazione, riflette Josef Čapek, devono prevalere lo spirito di sacrificio e la difesa della libertà. Se parole come "patria" e "nazione" non sono vuote per il popolo tedesco, esse devono a maggior ragione recuperare il loro significato agli occhi di tutti gli europei, cittadini di democratici stati nazionali nati dal sangue dei precedenti conflitti.

[8] Cfr. R. Kvaček *Karel Čapek a Penklub* [1994] in *Acta čapkiana III 60 let Společnosti bratří čapků: 1947-2007*, Společnost bratří Čapků, Praha 2007, p. 25.

[9] "Je-li to, co jsem četl, přesné znění projevu a nemůže-li pan Jules Romains náležitě napravit jeho neobyčejně deprimující účinek na naše spisovatele a naše obecenstvo, pak cítím, že by pro mne bylo nemyslitelné, abych byl nadále členem mezinárodní organizace, jejíž předseda schvaloval to, co pro nás znamená nejhorší možné ponížení a křivdu. Můj milý Oulde, není to jen velký kus země, co je ztraceno, ale také velký kus svobody, demokracie a mnoha jiných mravních hodnot." K. Čapek, *Korespondence II*, cit., p. 11.

[10] J. Čapek, *Ošidná slova* ["Lidové noviny" 1939], in Id., *Publicistika I*, cit., pp. 526-527.

La decisione di Josef Čapek di schierarsi apertamente, con numerosi articoli e caricature[11], dalla parte di chi reclamava una Cecoslovacchia integra e antifascista gli costerà la vita. Il primo settembre 1939 viene arrestato dalla Gestapo, per essere poi trasferito da un campo di concentramento all'altro: da Dachau a Buchenwald, da Sachsenhausen a Bergen-Belsen. Qui si perderanno le sue tracce nel 1945, in seguito a un'epidemia di tifo scoppiata pochi mesi prima della liberazione.

Queste brevi note conclusive volevano dunque mettere in luce i fondamentali risvolti di carattere sociale e politico scaturiti dall'impegno dei fratelli Čapek in qualità di critici, traduttori e mediatori delle moderne tendenze artistiche francesi. Si tratta di un interessante capitolo della storia delle relazioni culturali tra Francia e Cecoslovacchia che resta naturalmente aperto ad ulteriori indagini. Il nostro lavoro può rappresentare, in particolare, un punto di partenza per uno studio approfondito della ricezione dell'opera čapkiana in ambito francese.

[11] Cfr. J. Stýskal, *Publicistika Josefa Čapka po Mnichovu*, in "Studia Bohemica" 3, *Acta Universitatis Palackianae Olomoucensis*. "Philologica" 50, Univerzita Palackého, Olomouc 1984.

APPENDICE
JOSEF ČAPEK: TRE PROSE (1913)

PROCHÁZKA

Po světlé cestě, místo po místu, na zaprášené silnici postupuje kupředu konám procházku:
podél silnice jdou příkopy se špinavou vodou, dále po straně jsou kopretiny, kymácející se bílé kytky v trávě, v příkopech a kolem ustupujících tyčí telegrafu křičí vrabci, pod plechovou klenbou nebe rýsuje svou dráhu velký pták spouštěje na zem dolů své chraplavé volání;
slunce teple hřeje opírajíc se každým paprskem o jeden bod a všemi paprsky o každý atom, až je zaplněn celý prostor do nejposlednějšího místa –
Napravo i nalevo opouštím věci, návrší, domy, spěchající vlak, jedno podívání, jedno pokynutí a zase dále a jsou tu zas nové,
stromy s řinoucími se lístky, v chvějivém pohybu tichá zelenost, a přes ni se ohýbá mírný vítr, ostře vykrojené listy s jemně vystříhanými vroubky a zoubečky jako z papíru, jeden každý je znát v znehybnění – to je lípa,
a pak zase zelenost do dálky splývající –
Krásná je taková procházka, když všude je světlo, slunce hřeje a ukazuje cestu, vzdálenost od jednoho místa k druhému, a mezi nimi bílá cesta, po které jdu, potkávám, míjím, zvolna přecházím, a jsou tu zas nové:
Po silnici přichází hlouček, všichni se na sebe díváme a oceňujeme svoje vzezření navzájem, mají světležlutý prach na šatech, jako stejnokroj je to, hlučí, plijí a vesele se dívají brutálníma očima; pokřikujeme na sebe, pozdvihujeme ruku k pozdravu, klobouky jdou vzhůru a dolů a zase jsou na hlavách, a po mužských zůstal hořký zápach tabáku, když míjejí a vypouštějí světlé obláčky z dýmek,
všechno se těší z vzájemné veselosti, také já:
když pokračuji ve své cestě a když pak jsem potkal dívku v červené blůze a prostovlasou, má pružné tělo, jak pěkně se drží v bocích, i její chůze je hezká:
podívali jsme se na sebe a oba si myslíme, že jí něco žertovného povím:
„Kš, kš, miláčku, není třeba tak pospíchat, raději bychom mohli jíti spolu“ –

nedá slovo k slovu, ale na odpověď se usměje rty, očima, i v tvářích, až celá je úsměv a za bílými zuby smích ještě půvabnější stoupá dokola a rozlévá se, kam až mohu dohlédnout;
„Já nejdu tu jen tak na prázdno, jak se zdá, a není to na mně vidět, že mám tu svou zvláštní úlohu," pravím,
„mohu vystoupit zde na kopec, přivázat k holi barevný šátek a vyplnit svoje poslání zamáváním praporku, aby to bylo z dálky vidět, a pak by na všech stranách vznikla podivná akce a bylo by znát, jak vše se hýbe, aby se jistí lidé k sobě soustředili;
nevěříš-li a chceš-li se přesvědčit, pojď se mnou a uvidíš, jak to přijde, až vyvolám tuto zvláštní věc svým signálem."
Jak by mohla věřiti takové vymyšlenosti, jak by se nesmála nesmyslnému nápadu, a přece jde se mnou (oba děláme, jako by se mnou šla jen ze zvědavosti, neboť by se styděla, kdybych ukázal, že rozumím našim pohnutkám), a jdeme tedy nahoru vesele rozmlouvajíce,
tam jsem ji stisknul, jak chtěla na obou tato chvíle:
Teď už si ničeho nežádá, již se neptá, zvědavá na mé vymyšlené poslání, a co odcházím, je v keřinách jako zajíc, jako usedlý pták, jako polní myška, stále menší a menší –
Teď už mohu jít zase dále, neboť láska není všechno a někdy víc bolí než těší;
ale ještě jsem udělal svůj barevný signál a zamával jím na všechny strany, aby nic nescházelo:
zamával jsem praporkem znamení: Na shledanou.

PASSEGGIATA

Lungo una via chiara, un luogo dopo l'altro, su una strada polverosa, avanzo facendo una passeggiata:
fossi di acqua sporca affiancano la strada, e a lato ci sono anche le margherite, bianchi fiorellini ondeggianti nell'erba, nei fossi e intorno ai pali del telegrafo sempre più distanti stridono i passeri, sotto la volta di latta del cielo un grande uccello traccia la sua traiettoria, lanciando giù, verso terra, il suo rauco richiamo;
il sole tiepido riscalda appoggiandosi con ogni raggio a un punto e con tutti i raggi a ogni atomo, finché tutto lo spazio è riempito fino al luogo più remoto.
Alla mia destra e alla mia sinistra lascio cose, alture, case, un treno che procede di gran fretta, una sola occhiata, un solo cenno e avanti ancora, e c'è ancora dell'altro,

alberi con una colata di foglie, un movimento tremulo nel verde silenzioso, la attraversa ondulato un vento lieve, foglie affilate si stagliano, incise di tacche e dentelli come fini ritagli di carta, tutte riconoscibili nell'immobilità: un tiglio,
e poi di nuovo il verde che si confonde in lontananza.
È bella una simile passeggiata, quando ovunque c'è luce, il sole riscalda e indica la via, la distanza da un luogo all'altro, e tra di essi la via bianca lungo la quale cammino, incontro, oltrepasso, lentamente procedo, e c'è ancora dell'altro:
Lungo la strada giunge un capannello di persone, tutti ci guardiamo, dando segno di apprezzare il nostro reciproco aspetto,
hanno polvere giallina sui vestiti, è come un'uniforme, fanno chiasso, sputano e allegramente si guardano intorno con occhi brutali; ci lanciamo un grido a vicenda, alzando una mano in segno di saluto, i cappelli vanno su e giù, poi tornano sulle teste e degli uomini è rimasto l'odoraccio amaro di tabacco di quando passano esalando nuvolette chiare dalle loro pipe,
tutto si rallegra della gioia reciproca, anch'io:
nel proseguire per la mia strada ho poi incontrato una ragazza con una camicetta rossa, a capo scoperto, ha un corpo agile, è bella la postura con le mani sui fianchi, è bella anche la sua andatura;
ci siamo guardati l'un l'altro ed entrambi pensiamo che io le stia per dire qualcosa di scherzoso:
"Via, via, tesoro, non c'è ragione di avere tanta fretta, potremmo andare insieme, piuttosto";
non aggiunge parola, ma in risposta sorride con le labbra, con gli occhi, e anche con le guance, finché è tutta un sorriso e dietro i denti bianchi un riso ancora più grazioso affiora e si riversa intorno a perdita d'occhio;
"Io non passeggio così senza motivo, come può sembrare, e guardandomi non si vede che ho un compito particolare," dico,
"posso salire qui sul colle, legare al bastone un fazzoletto colorato e compiere la mia missione agitando la bandierina, affinché la si veda da lontano, e poi, tutt'intorno, prenderebbe avvio un'operazione sorprendente e allora si vedrebbe come tutto si muove per permettere a certe persone di radunarsi;
se non ci credi e vuoi convincertene, vieni con me e vedrai cosa succede non appena richiamo questo strano fatto con il mio segnale."
Come poteva credere a una simile trovata, come non avrebbe potuto ridere di un'idea così insensata, eppure viene con me (entrambi fingiamo che venga con me solo per curiosità,

poiché si vergognerebbe se mostrassi di capire che cosa ci spinge), e quindi saliamo conversando allegramente,

lassù l'ho stretta a me, come il momento pretendeva da entrambi:

Ora non chiede più nulla, non fa più domande curiose sulla missione che ho inventato, a mentre me ne vado è tra gli arbusti come una lepre, come un uccello stanziale, come un topolino di campagna, sempre più piccola …

Ora posso proseguire, poiché l'amore non è tutto, e a volte dà più dolore che gioia;

ma ho dato ancora la mia segnalazione colorata, agitandola da ogni parte perché nulla venisse a mancare:

ho agitato la mia bandierina e il segnale era: Arrivederci.

UDÁLOST

Přišel jsem na ostrov, který nebyl Pathmos, dokola obrostlý vysokými stromy, a jsou tam Amorovy sály, Palác tance, Bar, Kinematograf, Femina, Illusion a Koncertní akademie.
Jaká budova! Vlaje nad ní sto dvacet praporů, fronta měří šedesát kroků a má čtyřicet oken, všechna samá záře, tvář, v níž neschází žádný zub; zvnitř chrlí se hudba, prudce a opile, jako světelná fontána a jako žlutý gin-koktejl. – Jaké místo pro toho, kdo hledá vyražení!
Na cestičkách skřípe písek jako skelné střípky a ve vypěstěném trávníku, třesoucím se nočním chladem, svítí odhozené doutníky a pohasínají do černé tmy jako oči.
Ve vestibulu muž mi vyleštil střevíce, až vrhaly mnohonásobné lesky jako velký skleněný brilant. Sál zdál se celý jako z jednoho kusu, jen strop byl složen ze samých barevných žárovek; když jsem vstoupil, kapelník zdvihl taktovku, hudebníci počali hráti a dívky počaly se otáčeti v skvělém světle. Pak hudebníci skončili svůj kus, dívky uvolnily svoje objetí a upravovaly si šaty. Pak zahájila hudba novou píseň; byla tak podivná a zněla tak smutně, že všichni přítomní se zarazili a že se na chvíli zastavila všechna živost. Nejvíce ze všeho bylo slyšet hru cella, jež znělo hlasem nejsilnějším a nejsmutnějším. Byl to hlas tak silný, že všichni jsme viděli, jak rozvinulo své křivky a oživilo své plochy pohybem podivným, který zasahoval až do diváků a rušil jejich podobu, až bylo nahá žena s překrásně vykrojenými boky a oble vypnutým zadkem, úpěnlivě prosící cellistu, aby ji obejmul. On se nad ní skláněl, naslouchal, a její prosbu nevyplnil; když pak skončila hudba, viděl jsem také, že bylo to jen cello a nikoliv žena k obejmutí. Hudebníci odpočívali, páni utírali si ruce kapesními šátky a tanečnice převazovaly si uvolněné stužky.

EVENTO

Sono arrivato su un’isola che non era Patmos, tutta coperta da alti alberi, e qui si trovano le Sale di Amore, il Palazzo della danza, il Bar, il Cinema, il Femina, l’Illusion e l’Accademia dei concerti.
Che edificio! Sopra sventolano centoventi bandiere, la facciata misura sessanta passi e ha quaranta finestre, tutte illuminate, un volto in cui non manca nemmeno un dente; dall’interno scaturisce una musica, ebbra e repentina, come una fontana luminosa e come un giallo cocktail al gin. Che posto è questo per chi cerca uno svago!

Sui viottoli la sabbia scricchiola come schegge di vetro e sul prato all'inglese, che freme del freddo notturno, luccicano scarti di sigaro e lentamente si estinguono nella nera oscurità come occhi.

Un uomo nell'atrio mi ha lucidato le scarpe finché esse non hanno emanato molteplici bagliori come un grande brillante di vetro. La sala sembrava interamente compatta, solo il soffitto era completamente costituito da lampadine colorate; quando sono entrato, il capobanda ha alzato la bacchetta, i musicisti hanno iniziato a suonare e le ragazze hanno iniziato a volteggiare in una splendida luce. Poi i musicisti hanno terminato il loro pezzo, le ragazze hanno sciolto i loro abbracci sistemandosi i vestiti. Poi la musica ha dato il via a una nuova canzone; era così strana e dal suono così triste, che tutti i presenti sono rimasti sbalorditi e per un momento si è interrotto ogni segno di vita. Sopra a tutti si udiva il violoncello, che suonava con la voce più forte e più triste. Era una voce così forte che tutti l'abbiamo visto dispiegare le sue curve e animare le sue superfici con un movimento strano, che si infrangeva persino sugli spettatori distorcendone l'aspetto, fino a diventare una donna nuda con i fianchi magnificamente disegnati e il sedere tondeggiante e sporgente, che con fare supplichevole pregava il violoncellista di abbracciarla. Lui si è chinato su di lei, ha prestato ascolto e non ha esaudito la sua preghiera; quando poi la musica è finita ho visto anch'io che era soltanto un violoncello e non una donna da prendere tra le braccia. I musicisti riposavano, i signori si asciugavano le mani con il fazzoletto da tasca e le ballerine si riavvolgevano i nastri allentati.

VODNÍ KRAJINA

Může vzniknouti takové místo a zdání, že řeka uzavřená do krajiny již neplyne a zastaví se v sobě v utkvění nezachytitelném rafijemi času. Ale krajina podél břehů zachází, ztrácí se jako vidina ve snu a zvolna opouští ten utkvělý prostor. To všechno je pak jako zvláštní oblast v průsvitném minerálu, jehož všechny molekuly jsou z čistého živlu vody, ačkoliv je vidět i krajinu, stromy, skály a domy.

Sladký tlak urovnané volnosti je jasný a stejnoměrný vzhled jednoty, jako když ve snách zjevují se krajiny pod vodou.

Utkvění je bez hlasu a hladina zamlklá, jen tiché zašplounání a zase je ticho, bezzvučná měnivost a divná tíseň čistého klidu a vyrovnání u vody. Jako zdání chladné obrazy, tiché a rovné odrazy, podivně vážný soulad, zkonejšení a mír bez kazu.

Čisté a rovné obrazy stoupají v hlubokém spojení, v rytmu zastaveném a trvajícím se v sobě zhlížejí chladné plochy, kamkoliv na pohled hlubiny skrz sebe procházející.

Obloha utkvěla v hlubokých rovinách daleko dole i nad hlavou, vysoké skály sestupují k hladinám, oblouky mostu jsou zdvojené tak jako přízrak.

Poblíž břehu je znehybnělá loďka a v ní člověk cítící všechny plochy tohoto prostoru, šedé, šedé a zelené, na nichž všech leží jako stejný povrch tesknoty.

PAESAGGIO D'ACQUA

Può venirsi a creare un luogo e apparenza in cui il fiume, racchiuso nel paesaggio, cessa di scorrere e resta sospeso in se stesso, in un fissarsi inafferrabile delle lancette del tempo. Ma il paesaggio lungo le sponde va calando, si perde come una visione in sogno e pian piano abbandona quello spazio fisso. Tutto questo, poi, è come una particolare sezione di minerale traslucido, costituito per intero da molecole di puro elemento d'acqua, benché si vedano anche il paesaggio, gli alberi, le rocce e le case.

La dolce pressione di un armonico spazio aperto è chiara e regolare sembianza di unità, come quando in sogno appaiono dei paesaggi sott'acqua.

Ciò che è fisso non ha voce e lo specchio d'acqua tace, solo uno sciabordare silenzioso e di nuovo è silenzio, muta volubilità e strana ansia di quiete pura ed equilibrio vicino all'acqua. Come apparenze immagini fredde, riflessi silenziosi e piatti, un'armonia stranamente seria, quiete e pace immacolate.

Immagini pure e piatte s'innalzano in profonda unione, in un ritmo interrotto e continuo superfici fredde si specchiano, si vedono a perdita d'occhio abissi che si intersecano.
Il cielo è fisso in gradazioni di profondità, in basso e sopra la testa, alte rocce discendono verso il pelo dell'acqua, le arcate del ponte si sdoppiano come in una visione spettrale.
Presso la riva si è paralizzata una barchetta, e dentro c'è una persona che, avvertendo tutti i piani grigi, grigi e verdi di questo spazio, su tutti loro giace come uniforme superficie della malinconia.

RESUMÉ

Tato disertační práce zkoumá dopady, které měl studijní pobyt ve Francii v letech 1910–1911 na vývoj filozofického a kreativního smýšlení Josefa a Karla Čapkových. V úvahu jsou brány jak fáze spolupráce mezi oběma bratry, tak i výsledky individuálních reflexí, které se staly právě po této sdílené zkušenosti nezávislými. Ve středu analýzy je nejen čapkovská tvorba, ale také organický rozvoj estetického a literárního uvažování obou autorů.
Prostudovaný materiál je tudíž velmi heterogenní a zahrnuje různé druhy textů, jako filozofické pojednání a novelu, literární kritiku a básnický překlad, a také výklad výtvarných děl, jako pláten, skic, ilustrací a knižních obálek. V průběhu práce bylo nutné konzultovat a přezkoumat dokumenty a studie, které jsou především z metodologického pohledu vzájemně velmi odlišné. Pohybují se od psaných pamětí k příspěvkům strukturalistického učence Jana Mukařovského; od výkladů předkládaných marxistickou kritikou přes základní eseje Jiřího Opelíka až k interpretaci básníka a italského slavisty Angela Maria Ripellina. Krátký úvod se zaměřuje na korpus primárních zdrojů a kritiky, na kterých je založen celý výzkum, zatímco na specifické teoretické podněty je odkazováno v jednotlivých kapitolách.

První ze tří částí, do kterých je moje práce rozčleněna, sestavuje etapy vzdělávání bratří Čapků až po návratu z pařížského pobytu do Prahy. Je založena na četbě osobních svědectví, jako jsou korespondence či paměti samotných autorů nebo známých členů rodiny Čapkovy. Důvěryhodnost těchto zdrojů se jeví jako extrémně variabilní, jelikož jisté zkreslení faktů na emocionální bázi nelze vyloučit ani v případě přímých svědectví pisatelů. Některé příklady lze nalézt ve vzpomínce na dětství v předmluvě sbírky *Krakonošova zahrada* a ve vzpomínkách, které se týkají vstupu obou bratrů do pařížského kulturního života. Ve stopách Wildea a Huysmanse přebírají mladí bratři Čapkovi pózu dandyho, a když se oba věnují vysokoškolským studiím, začínají publikovat první kritiky. Abych pochopila důležitost pařížské zkušenosti, zabývala jsem se spisy, které oba bratři zasvětili francouzskému umění a kultuře v letech 1907–1910. V kritikách dobových výstav je znatelné velké uznání postimpresionistické malby (např. Degase, Cézanna a van Gogha), ale také jistá nedůvěra vůči francouzské módě a veškerým novinkám, které bratři Čapkovi nechtějí přijímat nekriticky. Jejich přísný názor na expresionismus nicméně brzy zmírní a Josef Čapek do své malby začne zařazovat některé prvky charakteristické pro francouzský směr fauvismus.
V dalších spisech z těchto let lze poté odhalit zaujetí pro humor, klíčový faktor juvenilií bratří Čapků, spolu s motivy, jako je estetismus, groteska a erotičnost. Což lze vypozorovat

například ve dvou článcích z roku 1908: *Karikatura a francouzští humoristé* předkládá žertovnou charakterizaci francouzských tendencí v protikladu k německým a jeden z prvních čistě literárních výstupů Karla Čapka se dokonce nazývá *O humoru*. Mladší bratr začíná totiž publikovat svoje úvahy o frankofonních autorech, jako byli nejen Balzac a Stendhal, ale také mistr nadpřirozených příběhů Jules Barbey d'Aurevilly a Alfred Jarry, z lingvistického hlediska jeden z nejvíce inovativních autorů poslední doby.

Další část kapitoly pojednává o pobytu v Paříži, kde se Josef v říjnu 1910 zapsal do ateliéru Colarossi neboli akademie Grande Chaumière. Jak je uvedeno v melancholických dopisech adresovaných jeho budoucí manželce, mladý umělec trpěl osamělostí a měl problém si na život v metropoli zvyknout, což vyústilo v neschopnost kreativní činnosti a v přepracovávání francouzských kulturních podnětů. V březnu roku 1911 uvítal Josef bratra, který přijel do Paříže po neplodných měsících studií v Berlíně; ani na Sorbonně však Karel nenašel povzbuzující přednášky a přestal na univerzitu chodit. Bratři trávili čas společným psaním, čtením místních novin a návštěvou galerií a krámků obchodníků s uměním. Ačkoli se neradi účastnili setkávání krajanů, potkali během cesty různé české osobnosti, jak dokazují paměti jejich spolucestujícího Václava Viléma Štecha.

Jeden odstavec se zcela věnuje tomuto typu zdrojů, v nichž se v průběhu času střídaly různé, často rozporné výklady pařížského pobytu, které se snažily poskytnout kompletní obraz této klíčové zkušenosti. Pozastavila jsem se obzvlášť u mylných interpretací, které předkládají sestra Helena Čapková a neteř Helena Koželuhová. Obě kladly důraz na opojný účinek Paříže na mladé umělce a v různé míře se zdá, že v představě o hlubokém smyslu této cesty došlo k nedorozumění. Obě vykazují například neúměrnou víru ve schopnosti bratří Čapků navazovat kontakty se zajímavými a vlivnými Francouzi. Z dobové korespondence je ale zřejmé, jak bratři nikdy neriskovali, že by kouzlu města světla podlehli. Je třeba zmínit, že v souvislosti s francouzským pobytem jsou často používané termíny „kouzlo" a „okouzlení", ale v tak různých významech, že jsem se u svědectví a studií, kde se taková slova vyskytují, pozastavila.

Bratři Čapkovi tudíž nejeli do Francie proto, aby si osvojili nové myšlenky, které kolovaly po hlavním městě moderny, ale aby je především porovnali s vlastními. Ačkoli neopomenuli návštěvy hlavních městských muzeí, jako Louvre a Musée des Arts Décoratifs, jejich pozornost byla od začátku soustředěna na ateliéry a galerie, kde se rozvíjely postimpresionistické umělecké proudy. V krámcích obchodníků s obrazy, které se nacházely na pravém břehu Seiny, měli bratři Čapkové možnost si nejen prohloubit znalost impresionismu a největších představitelů následující generace, ale také přijít do kontaktu

s novějšími jevy, jako byla malba skupiny Nabis, a v menší míře s kubismem. Bratři tak vycítili, že fauvismus, který i nadále s obdivem sledovali, již nepředstavoval v uměleckých tendencích poslední novinku.

V jednom článku napsaném přímo v Paříži komentuje Josef Čapek expozici Salon d'Automne z roku 1910, kde bylo představeno dílo Fernanda Légera, Jeana Metzingera a Alberta Gleizese, představitelů kubismu v umírněnější formě, než jak jej navrhli mistři Pablo Picasso a Georges Braque. Plné prosazení kubismu coby uměleckého směru je vyznačováno druhou velkou pařížskou událostí té doby, Salonem des Indépendants na jaře roku 1911, v rámci něhož byla uspořádána retrospektiva Celníka Rousseaua.

Další oblastí zájmu bratří Čapků se brzy stalo umění amatérské a řemeslné. Postavou, která pro ně ztělesňovala energickou vitalitu neakademického umění, byl neznámý malíř Léon Chauliac, s nímž se autoři během pařížského pobytu osobně seznámili. Klíčové bylo také setkání s kulturou přírodních národů; svým návštěvníkům Paříž nabízela některé cenné sbírky exotického umění, například čínskou v Musée Cernuschi či etnografické muzeum Tocadéro, ale není dosud jasné, zda měli bratři v roce 1911 příležitost si je prohlédnout. Je ale lehce dokazatelné, že k dozrání těchto uměleckých objevů došlo až po návratu do Prahy. Tvorba obou autorů totiž neprošla během pařížského pobytu zásadní změnou, jež by ze setkání se současnými směry nebo s primitivním uměním vyplývala.

Z hlediska výtvarného umění se Josef Čapek v těchto měsících zdokonaluje v kresbě, již prosté dekorativismu zděděném po secesi, a tvoří různé obrazy ještě stále s nádechem fauvismu. Zmínka v korespondenci o nezvěstném obrazu *Útěk z věznice* a jeho podobnosti s přebalem detektivky je odkazem na knihy, kteří mladíci v Paříži četli. Ti v tomto období vskutku sledovali dobrodružné příběhy od Pierrea Souvestrea a Marcela Allaina věnované geniálnímu zločinci jménem Fantômas. Povídky vycházely v tisku na pokračování a představují jednu z mála známek interakce s tehdejší francouzskou literaturou. Další je patrný v odkazu na *L'Île des Pingouins* (1908) od Anatola France, velice úspěšný satirický román, který nicméně nepředstavoval žádnou velkou novinku. Obecně můžeme pozorovat, že oba bratři v posledních francouzských tendencích ihned neviděli zdroj podnětů a modelů užitečných pro vývoj české literatury.

Spíše než objev současných francouzských směrů a děl bratrům jako povzbuzení k obnově vlastního literárního stylu posloužily vzájemná spolupráce a možnost výměny názorů na hodnotu svých spisovatelských debutů. Znovu začali společně přemýšlet o svém prvním pokusu o divadelní hru, tedy o jednoaktovku *Lásky hra osudná* napsanou v roce 1910.

S postupem času si autoři totiž uvědomili, že jejich text obsahoval stopy oné „generační choroby“, kterou tak kritizovali u českých vrstevníků, tedy formalismu.

Právě v Paříži se v nich zrodilo přání zjednat nápravu prostřednictvím nového společného divadelního projektu. *Loupežník* měl být autentickou českou komedií, prostou jakéhokoli rysu plynoucího z konvencí a tradic. S cílem povzbudit národní literaturu autoři chtěli uvést něco energického a inovativního, a byli proto ochotní opustit tendenci ke stylizaci, strojenost a důvtip, jimiž se vyznačovala jejich předchozí díla. Společné psaní však bylo přerušeno a hra zůstala nedokončena. Hlavní příčinu je možné spatřovat v neschopnosti autorů vyřešit patovou situaci, do které se postavy dostávají. Mladý a bouřlivý Loupežník se vlastně nachází ve slepé uličce, ze které by se mohl dostat pouze tehdy, kdyby zradil svou hrdinskou povahu. Od začátku se na scéně objevuje coby personifikace statečného mládí, je impulzivní, nedbá autorit a zamkne se v domě děvčete Mimi, do kterého je bláznivě zamilován. Tím, že odmítá z domu odejít, drzý mladík vyzývá Profesora a všechno, co symbolizuje postava otce a ctihodného občana. V tom je opravdový generační střet, který ve hře nemá řešení. Děj stagnuje, protože protagonista, darebák ztělesňující energický boj mládeže proti tradicionalismu, není schopen zvítězit pomocí násilí. Závěr vyřeší po několika letech Karel Čapek, ale nový *Loupežník* (1920) je znatelně přepsanou verzí původního textu. Autor tvrdil, že se první pařížské sepsání zrodilo ze stesku po přátelích a rodné zemi, ale z rozboru díla lze pozorovat, že tyto melancholické prvky vznikaly nejspíše během druhého přepracování hry. Impulz k pařížské verzi se tedy zrodil jednak z přesvědčení bratrů, že mohou vytvořit originální kus neformalistické literatury, jednak z chuti pozvat české obecenstvo k intenzivnímu prožívání života a mládí.

Další text pramenící z pařížské zkušenosti bratří Čapků se nazývá *Skandál a žurnalistika* a je začleněn do sbírky *Zářivé hlubiny a jiné povídky* (1916). Krátký příběh o aféře mezi bohatým pánem a chůvou jeho dětí je inspirován událostí uvedenou v deníku „Le Matin“ na jaře roku 1911. V próze lze zaznamenat zcela kosmopolitní atmosféru i náznaky blízkosti k detektivkám; text navíc svědčí o tom, že autoři podnikali formální experimenty a usilovali o nové narativní řešení. Povídkou o skandálním případu chtěli Čapkové poskytnout napínavý popis událostí, který by zároveň vystihl společenské záležitosti, jako je vztah mezi veřejností a novináři.

Dále navazuji na různé interpretace cesty do Paříže, jaké dosud uváděla kritika. Odborníci, komentátoři ani členové rodiny Čapků nenabízejí k hlubšímu chápání této zkušenosti jediný klíč. Například Oleg Malevič uvádí ve své monografii, že odklon autorů od stylu Art Nouveau nenastal v Paříži, ale již na předchozích cestách do kolébek secese, Vídně a

Mnichova. Z tohoto pohledu by parodický charakter předpařížských próz byl již ukazatelem fáze odmítání literárních modelů *fin de siècle*. Tento výklad zčásti převzal také Aleš Haman, který tento moment čapkovské tvorby definuje termínem fauvismus. Na druhé straně tento výklad kritizuje Jiří Opelík, autor článku *Dvě pařížské cesty Josefa Čapka* z roku 1977 a dvou širších monografií o Josefu Čapkovi (1980, 1996). Opelík zdůraznil, jak počáteční dezorientace obou bratrů v Paříži následně vyústila v touhu dále uvažovat o vývoji umění a prohloubit teoretické znalosti v oblasti estetiky a dějin kulturních jevů.

Podle mého mínění se tato vědomá potřeba pochopení a modernizace v případě Karla Čapka realizovala v univerzitním studiu a u Josefa v jeho druhé cestě do Paříže roku 1912. Oba bratři totiž přijali nejnovější cizí podněty postupně a ne s okamžitým nadšením, které chtěl naopak vidět například Ivan Klíma. Reálný význam této zkušenosti nebyli schopni pochopit také uznávanější kritici. To je případ Otokara Vočadla, který bagatelizoval důležitost francouzské kultury v čapkovském díle z velké části proto, aby dokázal svrchovanost kulturních styků s anglofonním světem.

Jak čteme v článku *O cizí vlivy* (1924), pojem „podrobení se vlivu" je zjednodušující a Karel Čapek se raději představuje jako propagátor, prostředník a znalec směrů, ke kterým se postupně přibližuje. Hned po návratu do vlasti se bratři zapojují do různých kulturních činností; v textech jako *Sám o sobě a o věcech závažnějších* (1932) Čapek zase vzpomíná na tuto dobu relativního politického klidu a mimořádné tvůrčí živosti. Zde se objevuje postava „mladého Q", představitele čapkovské generace, který se pokouší porozumět uměleckému eklekticismu *fin de siècle* a nejmodernějším filozofickým perspektivám. Obnovenému akademickému úsilí mladšího bratra odpovídá u Josefa Čapka účinné objevení kubismu, které je originálním způsobem začleněno do jeho malířské tvorby.

V roce 1916 spisovatelé některé ze svých starších společných próz shromáždili do svazku *Zářivé hlubiny a jiné prózy*. Ten představuje několik příkladů krátkého neoklasicistního experimentování, které Jan Mukařovský definoval jako „školu epiky". Jedná se o významný moment zvratu, který oběma mladým autorům umožnil přiblížit se intenzivnějšímu a na dialogy chudšímu vyprávění. V neoklasických prózách bratří Čapků mizí určité prostorové a časové referenční body: například *Mezi dvěma polibky* se díky kouzelné atmosféře přibližuje pohádkám, zatímco *Ostrov* oslavuje jednoduchý život původních obyvatel dalekého ostrova. Ačkoliv Karel Čapek uznával významný přínos neoklasicismu, obzvlášť toho v německé oblasti, varoval veřejnost před nebezpečím přílišného dogmatického přilnutí k němu. Do živé kulturní debaty o Paulu Ernstovi se v lednu 1912 zapojil také Josef Čapek. U německého autora oceňoval zejména schopnost psát novely, které zahrnují celý život

protagonistů a neredukují ho na jednotlivé momenty a události. To se odráží v jeho novele *Živý plamen*, ve které vyrovnaný a přímočarý proud vyprávění přenáší celý vnitřní příběh hlavního hrdiny, cestovatele Manoela.

Nejzajímavější ze sbírky je ale poslední společná próza dvou bratrů, *Zářivé hlubiny*, publikovaná již v „Lumíru" v říjnu roku 1912. Autoři s ní zahájili novou etapu své literární tvorby a její novosti a zvláštnosti si byli vědomi již ve fázi zpracování. Hlavní hrdina novely zažívá ztroskotání transatlantické lodě Océanic a tok jeho myšlenek volně vyjadřuje jeho vnitřní neklid a niterné úvahy o ztracené lásce a jevech vzniklých z destruktivní síly, která prostupuje osud člověka a světa. Po duchaplném a důmyslném dialogu raných juvenilií, po fázi soustředění na epické vyprávění inspirované neoklasicismem, bratři nechají prostor vnitřnímu monologu šikovně propletenému se záznamem z tragédie. *Zářivé hlubiny* kombinují filozofické studium Karla Čapka a charakteristickou introspektivní orientaci Josefa; zdá se, že text konečně odpovídá přání o originalitě, které neuskutečnili u pařížského *Loupežníka*. Snový rozměr a množství různých pohledů značí další přiblížení k avantgardní poetice; z toho vyplývá pokus o souběžnost několika dějových linií: té nejvíce epické a strohé, té zakořeněné v žurnalistice a té nejtragičtější vyjádřené lyrickým podmětem. Opelík proto definoval *Zářivé hlubiny* jako „kubistickou prózu" a vyzdvihl její inovativní charakter. Tento termín však neoznačuje úzkou shodu s výtvarným kubismem, jakou můžeme pozorovat v následujících textech Josefa Čapka. V literatuře i v malířství začíná Čapkovo kubistické období až po druhém pařížském pobytu. Opelík podobně zaznamenal v *Zářivých hlubinách* jistý apollinairovský půvab: jedná se zase o termín, který vystihuje všeobecnou poetickou spřízněnost, ale neznamená to, že je novela plodem přímé inspirace dílem francouzského básníka.

Práce pokračuje zkoumáním již samostatných cest obou bratrů. V případě Karla Čapka se zabývám třemi oblastmi, kterým odpovídají kapitoly. První dává do spojitosti následně zahájená studia na Filozofické fakultě v Praze a jeho činnost v roli kritika současného umění. Na stránkách časopisů, jako „Umělecký měsíčník", „Česká revue", „Přehled" a „Volné směry", Čapek obhajoval především schopnost umění vyvinout se spontánně, bez snahy imitovat zahraniční mistry či podřídit se tradici. Stal se z něj stoupenec Apollinairovy linie, která podporovala sloučení všech umění, především poezie a figurativní tvorby. Pozornost věnovaná modernímu umění se neomezovala na komentování výstav a událostí, ale zahrnovala také opatrné úvahy o publikacích z oblasti estetiky a teorie umění, které se v tomto období objevily na českém trhu. Mladý Karel Čapek se cítil být součástí spíše

generace figurativních umělců než spisovatelů, a proto byl zvídavým pozorovatelem původu estetického činu a sociální role umění. Tímto směrem se brzy ubírala jeho univerzitní studia, která se po cestě do Paříže více orientovala na filozofii než na filologické obory. Předválečné publicistické počiny je tedy třeba vnímat ve světle autorových studií v akademické oblasti.

Rozvíjí se tak čapkovská myšlenka o vztahu mezi uměleckým dílem a veřejností. Jeho první obsáhlý článek, který se objevil v „Uměleckém měsíčníku" na začátku roku 1912, nazvaný *Literární poznámky o lidskosti* je příkladem ještě nezralého uvažování; autor zde vytváří poněkud naivní obraz umění, založený na příslibu konečné katarze, která se projevuje prostřednictvím korespondence mezi předmětem a podmětem. Měřítko, jímž se dílo posuzuje, je podle jeho názoru *lidskost*, latinská *humanitas*, tedy všeobecná, nadosobní míra „odvozena z člověka a ze života". O něco pozdější je *Úvaha korektivní*, v níž Čapek ohlašuje nebezpečí krystalizace nových objevů neboli teoretizování posledních směrů, což by se mohlo stát překážkou přirozeného vývoje umění. Právě na příkladu francouzského umění dokonale osvětluje fungování těchto procesů s důrazem na dynamiku prosazení a proměny různých uměleckých projevů.

V tomto ohledu si všímám, jak se v průběhu času mění názor Karla Čapka na některé umělecké směry. Přestože coby čtenář velmi obdivoval Poea a Barbeye d'Aurevilly, distancoval se od malířské tvorby mystiků a vizionářů skupiny Sursum. V roce 1912 označil Čapek dílo těchto českých symbolistů za formu esoterismu a temné religiozity, která se nedokáže přeměnit v hodnotnou uměleckou inspiraci. Mladý kritik tehdy pozoroval aktuální vývoj umění, který má za cíl naopak osvětlit svět a odkrýt jeho podstatu prostřednictvím originálních a propracovaných technik. Na druhé výstavě Skupiny výtvarných umělců vyjádřil Čapek jasně svůj názor na legitimitu různých osobních výkladů a odmítl představu, že pouze jeden konkrétní umělecký směr je správný; nejvíce totiž obdivoval svobodnou a nadšenou představivost umělců a jejich nekonečnou touhu experimentovat. To vynikne obzvláště v případě mladých českých architektů, v jejichž díle autor odhalil téměř totální nezávislost ne pouze na starých vídeňských směrech, ale také na proudech francouzského původu.

První univerzitní studie Karla Čapka z roku 1913 má název *Směry v nejnovější estetice* a tvoří mapu současného estetického myšlení. Autor zde sleduje kantovskou linii od romantického idealismu až k psychologickému relativismu, ke kterému se ihned staví do otevřeného rozporu. S názorem mladého vzdělance je ale více slučitelná perspektiva Charlese Lala: podle francouzského myslitele se estetika přeměňuje především v teorii kritiky, která má právě za úkol posoudit jednotlivá díla se zřetelem k dějinám umění a

filozofii. Ani Čapkovo uvažování si neklade za cíl sociologický nebo politologický výklad uměleckého fenoménu a v případech, kdy se pozastaví u vztahu umění a společnosti, také nezapomíná v první řadě zvažovat estetickou zkušenost jednotlivých subjektů. Článek *Současníci moderního umění* (taktéž 1913) se týká nepochopení revolučních návrhů moderního umění ze strany veřejnosti. Jen pozorná kritika, která je schopná odporovat tradicionalistům, eklektikům a lhostejným pozorovatelům, může obrátit předsudky a pomáhat divákům, aby si plně užívali současná výtvarná díla.

Coby zastánce individuálních snah a různých forem uplatnění moderního ducha Čapek přivítal třetí výstavu Skupiny, kde byly vystaveny varianty kubismu, příklady naivního sochařství a textilního umění, ukázky antického umění a tradiční bavorské lidové výrobky. Svým velmi heterogenním repertoárem ukázala expozice nezávislost těchto typů umění; tím odporovala rozšířené a chybné myšlence, že moderní malba a výrobky řemeslné, lidové a exotické mohou být umístěny ve stejné vývojové linii. Pro Čapka je západní lidové umění tradiční, ne naivní; za cíl si neklade originalitu, je živým opakováním schémat a imitací předchůdců. Autor pokračuje v recenzi druhým odlišením: to, co inspirovalo moderní malíře, jako kubisty, je základní jednoduchost tvarů, návrat k počátku v práci s prostorem, odhalování stavby prvků skrze jejich impresionistický zevnějšek. Co se týče psychologie a vkusu zůstává ale lidové umění daleké evropské modernitě stejně, jako tomu bylo i ve spojitosti s antikou.

Debata o lidovém umění je těsně spjatá s diskusí o umění národním. Podle Čapka představuje přilnutí k rodné zemi ve jménu domnělé čistoty a nezávislosti od zahraničního vlivu hrozbu pro mezinárodní dimenzi vývoje. O této tematice pojednávají texty z roku 1913 *Otázka národního umění* a *Tradice a vývoj*, ve kterých si autor stěžuje na jisté zpoždění české kultury v harmonickém zapojení do evolučních procesů evropského umění. Hlavní příčinu nalezne Čapek v neproporčním uctívání mytologie a národní historie, doprovázené již zmíněným povrchním pojetím lidového umění.

Po výstavě malířského umění italských futuristů, dle Čapka příliš vzdálené od umělecké či dokonce morální citlivosti českého národa, se v roce 1914 v Praze konaly dvě výstavy věnované kubismu. Zatímco událost organizovaná Skupinou představovala frakci, která se odvolávala na Picassa, Spolek výtvarných umělců Mánes vynikal originalitou a předkládal širokou paletu autorů a směrů. To bylo možné díky spolupráci Mánesu s kritikem a spisovatelem Alexandrem Mercereauem. Je to první osobní kontakt s Francouzem, díky němuž vydává Karel Čapek článek ve francouzském časopisu. Příspěvek v „La Vie des Lettres“ pojednává o stavu českého umění a zároveň o nutnosti kulturní výměny mezi

evropskými národy. Český spisovatel tu varuje francouzské čtenáře: zůstat lhostejní k hodnotám a podnětům pocházejícím ze zahraničí je luxus, který si žádný národ ve dvacátém století nemůže dovolit.

Z roku 1914 pochází rovněž druhá univerzitní studie *Poměr estetiky a dějin umění*, ve které Čapek podtrhuje spoluúčast historické a estetické metody ve studiu uměleckého rozvoje prostřednictvím jednotlivých autorů a stylů. Po vypuknutí války se kritická činnost Karla Čapka výrazně omezila a mladý intelektuál se soustředil na sepsání své doktorské práce *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění* (1915). Zde autor dále kritizuje estetický subjektivismus a zpracovává témata, jako vztah mezi přirozenou krásou a krásou uměleckou, anebo rozdíl mezi relativismem a normativními systémy v rámci estetického posudku. V úvaze se nakonec dostává k přijetí kritiky a teorie umění zaměřené na objektivní hodnocení uměleckých jevů.

V roce 1917 nastoupil Čapek do redakce „Národních listů" a zatímco se spektrum pojednávaných témat ještě rozšiřovalo, všimneme si, že se také objevovalo povědomí o silné společenské změně. S koncem války totiž slábl příval prvních avantgard a s ním spojená diskuse o duchu moderního umění. Právě prostřednictvím novin mohl Čapek tento fenomén důkladně komentovat a tímto způsobem také uplatnit svou vědeckou kvalifikaci ve veřejné debatě. Autor navíc věnoval velkou pozornost figurativnímu umění, přestože nedostatek nových významných směrů ho vedl často zpět ke kritické analýze předválečných autorů a trendů.

Zkoumání potvrdilo mé přesvědčení, že se v poválečné době nevytratila spisovatelova vášeň pro moderní umění především francouzského původu, ale nejspíše se významně změnily kulturní a společenské záležitosti. Rovněž ve dvacátých letech, hlavně na stranách „Lidových novin", získala publicistika Karla Čapka formu občanské polemiky, samozřejmě na úkor čisté umělecké kritiky. Častý návrat k dílu osobností, které představovaly rozvoj národního a evropského umění od Mikoláše Alše po Cézanna a Picassa, nenaznačoval nostalgický postoj ze strany autora, nýbrž přání rozebrat umělecké fenomény s jistým časovým odstupem. Tento přístup se konstantně udržel ve třicátých letech, kdy se spisovatel soustředil na neadekvátnost způsobů, jakým měla vláda zajišťovat kulturní nároky národa, a to obzvláště v oblasti shromažďování a uchovávání uměleckého dědictví.

Ve druhé kapitole lze pozorovat, jak se kritika estetického subjektivismu u Karla Čapka přesouvá na gnoseologickou a morální rovinu. Pokud byl autor před cestou do zahraničí zaměřený filologicky, po svém návratu do Prahy podnikl bedlivý výzkum objektivního posudku, role subjektu a dědictví tradice, který se rozšířil na teorii poznání a etické praxe.

Jako student navštěvoval kurzy noetické, etické a logické teorie, a přibližoval se tak k oborům, které ještě nebyly považovány za samostatné vědy, jako psychologie a sociologie. Právě v těchto letech univerzitních studií se český spisovatel s nadšením, ale nikoli bez kritického ducha, zabýval současnými filozofickými směry, které vyzývaly člověka k akci a hledaly nový způsob poznání založený na zkušenosti. Současně s malířskou revolucí kubismu se totiž prosazovaly školy inovativního myšlení, jako vitalismus a obzvláště Bergsonova filozofie. Ve své korespondenci s Mercereauem Karel Čapek sice tvrdil, že nepřiléhá ke specifickým filozofiím nebo literárním proudům, prokazoval nicméně upřímnou sympatii vůči některým francouzským směrům.

Některé prvky nově vzniklé sociologie se brzy proměnily v podněty pro francouzskou poezii a unanimistické romány. V době vysokoškolského studia objevil Čapek dílo Gustava Le Bona, vzdělance v oboru psychologie mas, a Émila Durkheima, který teoretizoval existenci kolektivního a téměř mystického vědomí. Význam této domněnky byl ale založen na popření iniciativy jednotlivých osob, což bylo pro Čapka nepřijatelné; přítomnost morálky i kreativity v lidské společnosti byla pro českého spisovatele jasnou známkou individuální akce a umění je dokonce gestem, které se rodí často jako protikladná reakce na současný sociální stát. Na základě svých znalostí ze studia moderního umění Čapek argumentoval, že sociálně uznané konvence převracejí a překonávají právě odvážní inovátoři a průkopníci vývoje.

Také v úvaze o Bergsonově filozofii se Čapek pozastavil v první řadě u jeho teorie umění a humorismu. Francouzský myslitel považoval umění za moc, která je schopná zvednout závoj, pod nímž se ukrývá příroda, a zbavit nás předsudků, které zkreslují náš pohled na svět. Čapek se v tomto ohledu ukázal jako velmi kritický: historie umění svědčí o přítomnosti nekonečných a rozmanitých řešení, pravidel, stylů, které podle jeho názoru neodpovídají projevu jediné všeobecné reality. Vitalita umění, které se odmítá vyrovnat a přizpůsobit normám diktovaným akademiemi, je tématem, které Čapek obšírněji zpracoval v dlouhé studii nazvané *Filozofie Bergsonova* z roku 1920. Český spisovatel zde představil hlavních rysy Bergsonova myšlení, počínaje pojmy životního toku a *durée réelle*, fascinující pojetí plynulého času, které se staví do protikladu k tomu vědou vyčíslitelnému, utvořenému posloupností jednotlivých vteřin. Na těchto základech francouzský filozof tvoří to, co je pro Čapka nejen „teorie“, ale opravdová „oslava“ života samotného, chápaného ve smyslu obecné energie a tvůrčí síly. Podobně jako u Durkheima, také u Bergsona kritizuje Čapek vidění skutečnosti, které nijak nezdůrazňuje roli a poslání jedince a nesnaží se pochopit zvláštnost lidského osudu v rámci přírody.

Na základě referátu *Pragmatismus* z roku 1914 Karel Čapek zpracoval svoji první a jedinou odbornou publikaci. *Pragmatismus čili Filozofie praktického života* (1918) představuje historii a směry nejnovější americké školy, které autor považuje za méně lákavé a „magické" než Bergsonova filozofie, ale sdělitelnější a uplatnitelnější. Podle Čapka není pragmatismus teorií vědění, ale podnětem k morální akci a k ověření platnosti myšlenky na základě zkušenosti; je chápán v širokém smyslu jako uspokojení zájmů a potřeb jedince stejně jako společnosti. Tato pozornost věnovaná jednotlivci je to, co podle jeho mínění chybí ve francouzské filozofické tradici, která je hluboce poznamenaná racionalismem a zaměřená na nastolení sociálního pořádku.

Dalším spisem, v němž se objevuje četba francouzské filozofické historie, je *Filozof na Bílé hoře* z roku 1919. Srovnávají se v něm dvě uznávané postavy evropské kultury, René Descartes a Jan Amos Komenský. Čapek zde vidí odraz dvou různých a pro moderního člověka stále schůdných filozofických cest – cestu kriticismu a cestu akce. Descartovo *cogito ergo sum* není tedy pouhým axiomem, ale opravdovým přiznáním víry ze strany francouzského filozofa. Ten je přesvědčen, že život se vysvětluje a realizuje prostřednictvím myšlení; český teolog a pedagog naopak našel potvrzení o existenci také ve skutečnostech vně subjektu, jakými jsou například těžkosti a materiální potřeby bližního. V této interpretaci Karla Čapka se Komenský jeví jako pragmatik *ante litteram*, vedený vírou k životu plného soucitu a obětování.

Ve druhé části této kapitoly přejdeme ke zvážení přínosu této filozofické úvahy v prvních dílech, která Karel Čapek napsal samostatně. Byly nalezeny prvky, které spojují sbírku *Boží muka* (1917) a novou verzi *Loupežníka,* dokončenou v roce 1920 bez bratrovy spolupráce. Autor těmito texty zahájil převažující tematickou linii své tvorby zaměřenou na definici pravdy a uvědomění, že každý jedinec je jejím nositelem stejně jako ostatní. Analyzují se zde různé společné prvky těchto debutů, počínaje právě stopou zanechanou filozofickým zráním autora. F. X. Šalda kritizoval povahu „filosofického cvičení" díla *Boží muka* a upozorňoval na silný nedostatek narativního napětí a přílišný didaktický záměr těchto novel. Podle velkého kritika má diskurzivní forma krátkých próz skoro vždy převahu nad ději; navíc se v některých pasážích zdá, že autor pouze parafrázuje spisy moderních myslitelů, jako například Bergsonovy.

Jedna z próz v *Božích mukách* stojí podle mého názoru za zmínku proto, že spojuje filozofické prvky s výtvarným uměním. *Utkvění času* je velmi krátký a často opomíjený text, který usouvztažňuje metafyzickou úvahu o čase, existenční obavy subjektu a figurativní představu téměř futuristického ražení. Postavila jsem tedy tuto stránku z roku 1913 vedle *Tří*

próz napsaných Josefem Čapkem pro *Almanach na rok 1914*, čímž se zabývám v třetí části práce.

Na rozdíl od *Utkvění času* většina novel *Božích muk* vznikla v období objevu pragmatismu, kdy byla válka v plném proudu. Ve své korespondenci s básníkem Stanislavem K. Neumannem Čapek upozaďuje hodnotu svých metafyzických úvah a zdůrazňuje poetičtější koncepci svého díla. Podtrhuje, že všechny jeho příběhy nejsou plodem abstraktní elukubrace, ale přímé zkušenosti s přírodou okolním světem. Čapkovy novely jsou stejně vzdáleny od dekorativního stylismu *fin de siècle* i tradiční naturalistické přilnavosti k realitě a nechávají prostor spontánní myšlence postav, ať už ve formě vnitřního monologu či dialogu. Lidské nitro je hlavním předmětem zkoumání válečných novel; většinou jsou zahájeny záhadnými událostmi, rušivými elementy, které uvrhují do krize logické a racionální vědomí postav. Zmatek a neznámo vnikají do každodenního života jedinců, kteří se na svých cestách ocitají na nečekaných křižovatkách, tedy u božích muk zmíněných v názvu. Když se běžná materiální realita promění v hádanku, je člověk nucen znovuobjevit sebe sama, a to je duchovní rozměr, který má autor v úmyslu prozkoumat. Sám spisovatel zdůraznil spojitost s moderním malířstvím: kubističtí umělci obdobně přivádí do krize vnější konvenční pohled na svět a odhalují komplexní, stratifikovanou vnitřní realitu, která již nevyžaduje jednoznačnou interpretaci.

Každodennost je obracena vzhůru nohama nejen v případě postav *Božích muk*, ale také v *Loupežníkovi*. Poklidnost rodiny a zažitý chod vesnice naruší jediná překvapivá, „anarchická“ událost: příjezd Loupežníka. Neuctivá opovážlivost mladíka všem postavám otevře oči a pobídne je k přehodnocení vlastního chápání světa. Také v tomto případě je to rozvoj filozofického myšlení, který umožní autorovi překonat patovou situaci hry napsané s bratrem: v roce 1920 mají přesvědčení starého Profesora a mladého darebáka stejnou hodnotu a generační střet se významně mírní. Uznání, že žádná z perspektiv představených postavami není jedinou vítěznou, pochází z filozofického pragmatismu a relativismu, který pochopitelně v původní pařížské verzi chyběl. Je také zajímavé sledovat, jak se Čapkův pohled na Loupežníka mění vkládáním nových postav, které se s hrdinou setkají a prezentují své názory a touhy.

Loupežník nicméně zůstává výhradně rebelskou postavou, která vzdoruje autoritám a s dalšími postavami tehdejšího díla Karla Čapka sdílí některé charakteristiky. Již od prvního jednání se protagonista například chlubí deduktivním uvažováním, bedlivě pozoruje každý detail „očima, detektivně“. Postava vyšetřovatele, velmi milá Čapkům již z vášnivé četby

Fantômase v Paříži, zosobňuje přání člověka pochopit realitu a vnést do zmatku událostí řád. Detektiv se však jako Loupežník mylně domnívá, že má nad vším, co ho obklopuje, kontrolu. Spisovatel se poté zabýval detektivním žánrem v eseji *Holmesiana čili O detektivkách*, napsané v roce 1925 a začleněné do sbírky věnované populární literatuře *Marsyas čili Na okraj literatury* (1931). Zde je ilustrováno, jak vyšetřovatel představuje ztělesnění moderního hrdiny a metodika, který je vždy připravený k akci a vyniká znalostmi z různých oborů. Čapek tu dává najevo, že obzvláště oceňuje přirozený instinkt francouzských vyšetřovatelů, kteří se více než kdokoli jiný přibližují okouzlující představě božského a přírodního člověka, na kterého autor myslel při přepisování *Loupežníka*. Navíc je to právě termín „detektivky", kterým Čapek v roce 1916 označuje svoji první sbírku novel. Používání deduktivní metody a empirického pozorování ale nestačí na to, aby z *Božích muk* vznikly kriminální povídky, protože jim chybí poutavý děj a překvapivé rozuzlení pro tento žánr typické. Jsou to prvky, které autor postupně rozvine ve svých následujících dílech, zatímco sbírka z roku 1917 se spíše rýsuje jako kritika racionalismu. V těchto prózách se totiž líčí neúspěch logiky a lidské mysli, jež jsou právě základem policejního vyšetřování.

Dalším společným prvkem *Loupežníka* a *Božích muk* je příklon k lyrice částečně plynoucí z toho, že se autor souběžně zabýval překladem francouzské poezie. Je to vidět obzvláště v pasážích, které evokují podmanivou moc přírody, jako v případě slavné zasněžené krajiny *Šlépěje* a ve variantě hry napsané pro venkovní divadlo. Autor tady zdůraznil atmosféru českého prostředí a vložil do textu veršované repliky, jimiž promlouvá personifikovaná noc. Také z jazykového hlediska je zde patrný vývoj: s milostným duetem a shakespearovskými ozvěnami spojuje *Loupežník* melodickou řeč se zvuky zvířat a drzými, místy vulgárními Loupežníkovými vtipy. Pařížské provedení napsané spisovným jazykem potřebovalo zásadní stylistickou revizi, aby dokázalo zprostředkovat modernější a ucelenější obsah. O tom se autor přesvědčil při četbě soudobé francouzské literatury, jak to ukazuje úvaha o úloze lyrismu v moderním dramatu v *Několika francouzských dramatech* (1913). Na rozdíl od tradicionalismu, který převládal v německém divadle, se francouzská divadelní tvorba orientuje na volnější formy a je otevřena výzvě moderní filozofie k hledání stále nových řešení ve svobodném a neustálém tvůrčím vývoji. Čapek proto recenzoval některá díla od současných francouzských dramaturgů Georgese Chennevièra a Henriho Ghéona. U nich český spisovatel nalezl vzor lyrismu jako konkrétního znaku moderní citlivosti, který si přál vnést do své divadelní tvorby i on sám.

Třetí kapitola je věnována autorovu vztahu k současné francouzské literatuře; jádrem této části je slavná básnická antologie *Francouzská poezie nové doby*, která vyšla v roce 1920 a

její rozšířená verze poté roku 1936. Primární cíl mého bádání spočíval ve snaze zrekonstruovat, pokud to bylo možné, jaká kritéria sledoval Karel Čapek při výběru autorů. Za tím účelem jsem porovnala přehled francouzské poezie v antologii s kritickými názory vyjádřenými samotným překladatelem, počínaje recenzemi v „Národních listech“ a „Lidových novinách“.

Práce je rozdělena do šesti odstavců; první načrtává obraz projektů, do kterých se Karel Čapek zapojil po návratu z Paříže. Vzpomeneme tedy spolupráci s Mercereauem a návrh nového časopisu, který se Neumann rozhodl s pomocí bratří Čapků založit. V představách bratrů to měla být moderní revue zaměřená na výtvarné umění, ale otevřená také otázkám vědeckého a samozřejmě literárního rázu. Projekt ale nebyl realizován dle očekávání bratří Čapků, kteří se chtěli inspirovat z hlediska grafické úpravy i obsahu u dobových francouzských časopisů, jako „Les Bandeaux d’or“, „Les Marges“, „La Nouvelle Revue Française“ a „Les Soirées de Paris“.

Druhá část se soustředí na vznik a přijetí díla *Francouzská poezie nové doby*. V roce 1913 Karel Čapek navrhl „Lumíru“ první výbor ze současné poezie obsahující jména René Arcos, Jules Romains, Henri Franck, Louis Mandin a Filippo Tommaso Marinetti. Tato první hrst překladů je doplněna esejí *Moderní lyrika francouzská*. Čapek se v té době rozhodl účastnit ambiciózního kolektivního projektu básnických překladů, který však v průběhu let 1916–1917 skončil. Za jeden z důvodů přerušení prací bývá označováno zatčení spisovatele Viktora Dyka, který byl pro tuto činnost klíčovou osobností. Další komplikace vznikly i kvůli rozdílům v překladatelské praxi: klasicizující orientace literárního kritika Arnošta Procházky byla například velmi vzdálená od naléhavosti mladé moderní poezie.

Po neúspěchu společného plánu se Karel Čapek cítil oprávněn sám vydat výsledky své práce, realizované během nejtěžších let světového konfliktu. Spisovatelův výběr 95 textů podepsaných 52 různými autory je velmi složité rekonstruovat. Čapek o kritériích volby přijatých při zpracování antologie čtenáře neinformuje; v úvodu svazku se omezuje na prohlášení, že absence nebo přítomnost daného autora mohou být jednoduše způsobeny rozdělením prací mezi jednotlivé překladatele. Čapek tedy připouští, že zahrnul také texty nevelké literární hodnoty, které ovšem představují konkrétní doklady neustálého vývoje umění. Dle Čapkova mínění překladatel nemá právo tyto fenomény opravovat nebo přizpůsobovat je chuti vlastního publika. Spisovatel s radostí přemýšlí o těžkostech a radostech „hry“ překladu a v nostalgickém tónu zdůrazňuje, jak mu taková činnost umožnila se duchovně účastnit války po boku Francie. Také v anotaci k druhému vydání autor uvádí,

že to byly „sentimentální“ důvody, které mu zabránily v radikální revizi výběru textů, a připojuje vzpomínku na těžkosti, na které narazil při hledání původních textů k překladu.

Na základě studií Miroslava Halíka o osobní knihovně Karla Čapka si můžeme všimnout, že zhruba třetina textů ve *Francouzské poezii nové doby* pochází ze dvou svazků díla *Poètes d'Aujourd'hui,* které redigovali Adolphe van Bever a Paul Léautaud (1910), a z *Anthologie des Poètes nouveaux,* redigované v roce 1913 Gustavem Lansonem. Dalším zdrojem byly v té době svazky *Anthologie des poètes français contemporains. Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866-1906)* redigované Gérardem Walchem. Pro pozdější vydání antologie byla hlavním zdrojem *Anthologie de la Nouvelle Poésie française* publikovaná v roce 1924 Simonem Kra. Odtud pochází lyrika, kterou v roce 1936 Čapek vydal nejprve v „Lidových novinách“ a následně v nové verzi antologie, která vyšla pod názvem *Francouzská poezie*. Ta obsahuje také některé doplněné texty již přítomných básníků (celkem 59 autorů a 108 textů), ale ani tyto dodatky aktualizovaný obraz skutečně „nové“ francouzské poezie neposkytnou.

Svazek z roku 1936 zavádí další významnou novinku – předmluvu Vítězslava Nezvala nazvanou *Průvodce mladých básníků*. V ní surrealistický básník Čapka oceňuje za to, že „otevřel prameny“ české poválečné lyriky a že doprovodil svou „kouzelnou knížkou“ vznik českých literárních avantgard. Kritika se často soustředila primárně na inovativní kvalitu Čapkova překladu: a to je případ Jana Mukařovského, Angela Maria Ripellina a také Jiřího Levého, jehož obsažná esej *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše* (1957) zkoumá i autorovu teorii veršování. Ve svém rozboru jsem se ani tolik nezabývala lingvistickou rovinou jako tou literární, srovnala jsem *Francouzskou poezii nové doby* s dobovými antologiemi a časopisy, počínaje těmi citovanými v korespondenci, publicistice či esejistické tvorbě Karla Čapka.

Již v *Moderní lyrice francouzské* vytyčil Čapek tři základní momenty francouzské moderní poezie: symbolismus, prostřední fázi, ve které se objeví velké osobnosti, jako Émile Verhaeren a Paul Claudel, a nakonec mladou francouzskou lyriku. Tyto etapy se tudíž odráží v antologii, která je strukturována chronologicky, ale bez literárněhistorického úvodu a bio-bibliografických odkazů na autory. Pro čtenáře proto může být náročné rozlišit jednotlivé „duše“ antologie, především u méně známých básníků, kteří nejsou uskupeni dle básnické orientace ani provenience.

Odstavce, které pojednávají o básnících od Baudelaira až k post-symbolismu, nastolují problém návaznosti na předchozí české antologie francouzské poezie, především na překladatelskou tvorbu Jaroslava Vrchlického. První základní rozdíl je dán strukturou

antologie: básník byl zvyklý svoji překladatelskou činnost doplňovat o poznámky a historicko-literární studie, zatímco u Čapka je příležitostí ke kritické diskusi novinový příspěvek a jeho překlady tudíž nejsou rozšířeny o podrobné komentáře a portréty autorů. Přestože se mnozí Vrchlickým přeložení básníci (např. v antologiích jako *Moderní básníci francouzští*, 1893) objevují i v první části *Francouzské poezie nové doby*, můžeme pozorovat, že texty vybrané Čapkem nejsou tendenčně stejné. Bylo by zjednodušující předpokládat, že důvodem takového rozhodnutí byla snaha mladého spisovatele vyhnout se sporu s dalšími překladateli; podle mého názoru je pravděpodobnější, že chtěl rozšířit již dostupný výběr básní v českém jazyce. Co se týká mezi českou veřejností již docela známých prokletých básníků a symbolistů, můžeme předpokládat, že zdroje byly snadněji dostupné a že určujícím faktorem byl tudíž osobní vkus překladatele.

Baudelaire je autorem, kterým se *Francouzská poezie nové doby* otevírá. Čeští čtenáři už znali *Semper eadem* a *Correspondances*, ale další dvě z básní, které Čapek přeložil, *Obsession* a *Parfum exotique*, byly jeho předchůdci možná kvůli svému výrazně smyslnému charakteru opomenuty. Baudelaire je v této první části navíc jediným básníkem, ke kterému se Čapek v roce 1936 vrátil. Svůj výběr totiž doplnil dlouhým textem *Le voyage*, který uzavírá *Květy zla* a zpracovává námět cestování.

Druhým básníkem v Čapkově sbírce je Sully Prudhomme, první laureát Nobelovy ceny za literaturu a jediný parnasista, který v antologii figuruje. Čapek v tomto případě začlenil nejznámější autorův počin *Le vase brisé*, který se tak stal příkladem již vzdáleného, do minulosti hledícího literárního hnutí.

Svazek poté představuje slavné prokleté básníky. Od Paula Verlaina tu máme čtyři lyrické básně a mezi nimi se objeví první příklad textu s motivem domácího zvířete, *Femme et chatte* ze známé sbírky *Poèmes saturniens* (1866). V žádném z vydání *Francouzské poezie* však nenajdeme další dvě Verlainovy básně, které Čapek přeložil, tedy *Les ingénus* z *Fêtes galantes* (1869) a *Pierrot* ze *Jadis et naguère* (1885). Ve svém průzkumu jsem vzala v úvahu také osm nevydaných překladů, které byly nalezeny mezi rukopisy ve vlastnictví spisovatele a publikovány ve 24. svazku *Spisů Karla Čapka*. Není vždy jasné, proč tyto texty do antologie spisovatel nezačlenil, ale na tomto konkrétním případě je vidět, jak pravděpodobně rezignoval na překlad specifického tematického směru Verlainovy poezie, který využívá postav „commedia dell'arte".

Mezi dalšími prokletými básníky nalezneme Arthura Rimbauda, jediný případ, u něhož Čapek výslovně prohlásil, že využil předchozích překladů, tj. Neumannovy verze *Le Bateau ivre* a *Les chercheuses de poux*. Od Tristana Corbièra tu čteme pouze jeden text z *Les*

Amours jaunes, přestože tento básník patřil mezi oblíbené autory obou bratří Čapků. Je ale pravděpodobné, že Corbièrem se v době, kdy překladatelé ještě počítali s plánem kolektivní antologie, zabýval hlavně Viktor Dyk.

Z autorů slavné sbírky *Les poètes maudits* (1884) nenajdeme v české antologii ani zmínku o Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, symbolistovi, u kterého se Karel Čapek pozastavil při jiné příležitosti. V roce 1920 totiž napsal, že oceňuje román *L'Ève future* (1886), ve kterém francouzský autor zavádí koncept a termín „android", v některých ohledech podobný čapkovskému „robotu".

Poslední z prokletých básníků, kterého ve *Francouzské poezii nové doby* nalezneme, je Stéphane Mallarmé, otec symbolistického hnutí, na kterého sám Čapek vzpomínal jako na autora téměř nepřeložitelného. Možná z tohoto důvodu si pro svou antologii Čapek vybral ranou báseň z roku 1863 *Les fenêtres*, která se zdá daleko snadněji rozluštitelná. Mallarmé není jediným umělcem, jenž působivě využíval analogii s oknem jako místem setkání dvou dimenzí: po publikaci této lyriky vyšel i Baudelairův stejnojmenný *petit poème en prose* a později pod vlivem inspirace obrazy Roberta Delaunaye složil na toto téma nejednu báseň i Apollinaire.

Dále jsem zde chtěla podtrhnout, že významným a v Čapkově tvorbě desátých let opakovaným tématem je přítomnost nemoci. Jak v *Božích mukách,* tak i v antologii můžeme cítit spisovatelovy obavy způsobené vlastním zdravotním stavem. Ne náhodou Mallarmého báseň předchází *Le malade souvent…* od Belgičana Georgese Rodenbacha.

Následuje Jules Laforgue, básník volného verše, jehož melancholická povaha je místy odlehčována jemnou ironií. Lze si toho povšimnout například ve dvojverších básně *Dimanches*, kde žertovná zvolání a výrazy otevírají trhlinu v šedi dne vytrvalého deště. Nejironičtější nádech Laforgueova díla se projevuje v *Pierrot Fumiste,* pantomimě o třech jednáních, o které Čapek hovořil při příležitosti druhého českého vydání. Opereta sahá do období, kdy Laforgue navštěvoval klub takzvaných „Hydropathes", veselý literární kruh, jehož součástí byl také Charles Cros, jediný básník, kterého Čapek v roce 1936 do prvního oddílu výběru přidal. Tato všestranná osobnost, která si vydělávala na živobytí recitací humorných monologů v kabaretech na Montmartre, je zastoupena textem *La vie idéale.* V antologii vydané Simonem Kra roku 1924 je Cros popsán jako neznámý, potřeštěný vědec oceňovaný Verlainem. Můžeme tedy předpokládat, že Čapek tohoto umělce z konce 19. století znovu uvedl, jelikož byl znám jako inspirátor nejnovějších trendů, především surrealismu.

Přestože ve *Francouzské poezii* neexistují skutečné demarkační čáry, zde se zřejmě uzavírá snadno definovatelná počáteční část. Počínaje Rodenbachem Čapek již přechází k přemýšlení o různých směrech symbolismu a o reakcích na ně. Spisovatel vzal v úvahu i projevy symbolismu, které vznikaly vně francouzských hranic. V antologii nalezneme některé představitele belgického symbolismu, který na rozdíl od francouzského zůstane živým a původním proudem až do druhého desetiletí dvacátého století. Je charakterizován užším vztahem se světem, jak dokazuje fakt, že poměrně mnoho belgických literátů se angažovalo politicky, často jako socialisté. O těžkostech, se kterými je tato poezie přijata ve Francii, pojednává Eugène Bestaux ve své eseji *Belgičtí básníci,* která roku 1918 doplnila některé z Čapkových překladů v „Cestě". Kromě Rodenbacha představil český spisovatel další dva vlámské básníky, Maxe Elskampa a Charlese van Lerbergha, a také Valona Alberta Mockela.

Mezi básněmi publikovanými v „Cestě" se navíc vyskytuje překlad Émila Verhaerena od Stanislava Hanuše, pravděpodobně původně určený pro kolektivní antologii. Od tohoto základního představitele belgického symbolismu najdeme ve *Francouzské poezii* pouze jeden dlouhý text, který byl rovněž vyňat ze sbírky *La multiple splendeur* (1906). *L'arbre* je mocnou hymnou k oslavě energie, která oživuje celou přírodu. Strom tu sílu vyzařuje a mluví plným hlasem o moci, která „chová klíč od rajské brány". Právě schopnost spojit v jediný, vytrvalý křik celé množství protichůdných hlasů dělá z Verhaerena skutečného protagonistu moderního ducha. Čapek se v tomto duchu vyjádřil ve své recenzi k Verhaerenově divadelnímu dílu *Hélène de Sparte* roku 1912. Mladý český spisovatel zdůraznil, jak je klasická tragédie chápána v německých a důsledně i českých kulturních kruzích jako nejvyšší forma poezie. Proti tendenci tragédii přeceňovat se staví francouzsky psaná literatura, a to především díky Paulu Claudelovi, Georgese Chennevièrovi a právě Émilu Verhaerenovi.

Čapek se také zajímal o tvorbu Maurice Maeterlincka, slavného belgického spisovatele, jehož verše se v antologii vůbec nevyskytují. Spíše než jeho tvorbu poetickou či divadelní oceňoval český spisovatel jeho filozofické dílo. Dokonce i ve fantaskní pohádce *L'oiseau bleu* zpozoroval Čapek přítomnost nesporně dospělé abstraktní a racionální složky, která doprovází dobrodružnou cestu malých protagonistů.

Do své antologie zařadil Čapek jména, která Alexandre Mercereau označil v *La littérature et les idées nouvelles* za nejlepší básnické talenty své generace, jsou jimi Verhaeren, Francis Vielé-Griffin, René Ghil, Gustave Kahn a Paul Fort. Z nich byl symbolismu nejvěrnější určitě Vielé-Griffin, první, který ve svém slavném úvodu ke sbírce *Joies* (1889) slavnostně

prohlásil, že „verš je volný“. Mezi texty Vielé-Griffina vybranými Čapkem si povšimněme *L'automne*, kde období dešťů přijde jako nezvaný host, který je dočasně ubytován ve stáji. Z četných podzimních obrazů, které najdeme ve *Francouzské poezii nové doby,* je tento asi nejméně melancholický.

Čapkovská antologie obsahuje mnoho neútěšných obrazů s mlhami a lijáky typickými pro podzimní období. Tento motiv blízký již prokletým básníkům a převzatý nespočtem umělců symbolistické éry je v díle Guillauma Apollinaira stále aktuální. Vnímání úpadku, který přichází s podzimem, koresponduje s pocity překladatele ve válečných letech: čekání, fyzické oslabení, nejistá budoucnost a hrozba konce celé epochy rezonují v různých francouzských složkách, které Čapek vybírá. V antologii je střídání ročních období reprezentováno například dvěma lyrickými básněmi od Stuarta Merrilla a především dílem *Ode* Henriho de Régniera. S výjimkou letní *songerie* převzaté z *Campagne première* (1897) Adolpha Rettéa je léto obecně unavené (*Le Voyageur* od Apollinaira), zatímco jaro přináší skoro výhradně deště a pouze výjimečně, jako v *Le soir dans l'avenue* od Louise Mandina, zářivý rozkvět. Ve *Francouzské poezii* ale schází pořádná zimní scéna, která by odrážela utlumenou a mysteriózní atmosféru soudobého příběhu *Šlépěj* z *Božích muk*. Mezi Čapkovými uskutečněnými, ale nikdy nepublikovanými překlady, poukažme v této souvislosti na *La neige* od Remyho de Gourmonta.

Čapek vyřazením tohoto textu Gourmonta z antologie zcela vyloučil. Překladatel na něj však nezapomněl a v roce 1920 o něm hovořil jako o kultivovaném vzdělanci a nápaditém básníkovi. Jeho eseje *Promenades littéraires* a *Promenades philosophiques* (1904–1905) svědčí o tom, jak byl Gourmont schopný zdvořilostí zamaskovat svůj bezútěšný materialismus pozitivistického původu. Také René Ghil věřil v darwinovský materialismus a z toho důvodu se vzdálil od symbolismu a definoval nový pojem „poème unique“, kde se poezie řídí exaktní metodou. V Čapkově antologii je Ghil zastoupen fragmenty z *Poème javanais* (z *Le pantoun des pantouns*, 1902), textu s melodickými termíny v javánštině, který líčí život původního národa Indonésie.

Ze sbírky *Le livre d'images* (1897) od Gustava Kahna přeložil Čapek tři básně plné uhlazených představ a kultivovaných termínů. Dalším významným lyrickým básníkem v tomto oddílu je Henri de Régnier, zpočátku přívrženec symbolistické ortodoxie, poté stále více přitahovaný klasickým vkusem a znovuobjevením renesance. Zadumaný tón Régniera a jeho k minulosti upřený pohled zapadají do elegantnějších forem francouzské básnické tradice, podobně jako to, co se objeví v tvorbě Jeana Moréase. Poté, co obvinil dekadentní a symbolistickou literaturu z přílišné nejasnosti, založil Moréas v roce 1892 takzvanou „École

romane“, školu, která chtěla přivést poezii nazpět k pořádku a čistotě tradičních modelů. Právě z jeho vrcholného díla, čili sedmi svazků *Les Stances* (1899–1905), vybral Čapek tři krátké básně pro první vydání antologie; v roce 1936 přidal ještě osm nostalgických veršů, které předznamenávají konec světa a počátek exilu.

Ačkoli verše Moréase a Régniera postrádaly dle Čapkova mínění hudebnost symbolistů, oceňoval jejich oddanost formální čistotě a jejich úctu k mistrům minulých věků. On sám, stejně jako jeho bratr, zažil krátké období neoklasicistického experimentování. Český spisovatel byl tudíž příznivcem úplné svobody kreativního aktu bez ohledu na soudobé tendence. Ze stoupenců Jeana Moréase je třeba také zmínit Ernesta Raynauda a Raymonda de La Tailhède, kterého ale ve *Francouzské poezii nové doby* nenalezneme. Jméno tohoto představitele římské školy nadšeného řeckou kulturou se vykytuje v seznamu autorů, o něž měl Čapek zájem a které chtěl pravděpodobně do sbírky přidat. Seznam je přílohou dopisu, který spisovatel v roce 1916 poslal kritikovi Jaroslavu Sutnarovi, tehdejšímu zaměstnanci univerzitní knihovny ve Vídni, aby pro něj zkontroloval dostupnost několika v Praze nedohledatelných svazků. Tento dokument, který nám dovoluje předpokládat, jací další autoři vzbudili zvědavost Karla Čapka či jeho kolegů v překladatelském projektu, jsem proto prostudovala.

Co se týká následníků symbolismu a na něj navazujících nových směrů, můžeme připomenout jednoho z pravidelných návštěvníků Mallarméových básnických úterků, Saint-Pol-Rouxe. Český spisovatel ho znal jako vůdce „magnificismu“, jak to dokládá seznam „ismů“ na začátku Čapkovy eseje o Julesu Romainsovi (1913). Dalším v menší míře zastoupeným literárním jevem v antologii je poezie přihlížející k sociální tematice básníků rozhodnutých usmířit duchovní energii s materiálním světem, a to i prostřednictvím politické revolty. Od Američana Stuarta Merrilla přeložil Čapek například báseň *Écrit dans la tristesse*, ve které básník přirovnává podzimní bouři k hluboké sklíčenosti, jíž trpí opuštěné lyrické já. Je tak vidět, že v případě angažovaných autorů dal Čapek přednost textům, v nichž hraje ústřední roli přírodní prvek a nikoli sociální téma; toho si lze všimnout i u veršů anarchisty Adolpha Rettého.

Elegickým básníkem, o kterého projevil Čapek hlubší zájem, je Albert Samain, autor s citem blízkým křesťanské poezii a současně otevřený experimentování s novými formami. Samain se snažil skloubit symbolistikou estetiku s parnasistní a ve svém debutu *Au jardin de l'Infante* (1893) vymyslel originální sonet o patnácti verších ve *Francouzské poezii nové doby* názorně zastoupený básní *Keepsake*. Text z posmrtné sbírky *Le Chariot d'or* (1900) *Mon cœur est comme un Hérode morne et pâle* dokonale představuje Samainův

melancholický charakter, který byl přitahován starověkem. Nejen kvůli jeho literárním formám, ale také díky množství obrazů a postav, které stále promlouvají k současnému člověku. Ze stejné sbírky pochází *Ténèbres*, dosud neidentifikovaný text z nedokončených překladů Karla Čapka.

Z recenzí a literárních rubrik je možné vyvodit, že co český spisovatel upřímně nesnášel, byly nesmělé a nerozhodné umělecké snahy, které nebyly schopné k vývoji literární tvorby nijak přispět. To je případ „Francouzské školy" založené roku 1901 v Paříži básníky blízkými naturalismu; tuto školu zmínil Čapek v jedné kritice díla Mafféo Charlese Poinsota, jednoho ze zakladatelů skupiny. Obdobně lze odhalit důvody, pro které Čapek nezačlenil do své antologie žádné představitele esoterické orientace, z příspěvku věnovanému eseji od Victora Émile Micheleta.

Ve *Francouzské poezii nové doby* nechybí však pouze druhořadí básníci, příslušející k méně hodnotným směrům. Nepřítomnosti několika velkých spisovatelů, jako například křesťanů Charlese Péguyho a Paula Claudela, si všimli již doboví čtenáři. Lze předpokládat, že někteří z nich byli původně svěřeni jiným překladatelům, neboť máme svědectví o Čapkově zájmu o jejich tvorbu. Mladý spisovatel totiž považoval Claudela za jednu z největších osobností moderní francouzské literatury, zejména v rámci divadla, zatímco od Charlese Louise Philippa přijal s velkým nadšením román *Le Père Perdrix* (1902).

Za opravdového mistra křesťanské poezie považoval Čapek Francise Jammese, jehož naivní verše podle českého spisovatele ztělesňovaly jeden z nejdojemnějších literárních jevů moderní doby. Jammesovy básně objímají svou jemností tvrdý, ale i srdečný charakter venkovského života, a výstižně evokují autorovu empatii ke všem tvorům. V antologii je Jammes zpočátku zastoupen třemi básněmi převzatými ze sbírek *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* (1898) a *Pensée des Jardins* (1906). Ve druhém vydání jsou přidány verše z *Clairières dans le ciel* (1906), které ještě lépe vyjadřují důvěrný vztah básníka ke všemu, co je nevinné, jednoduché, původní.

V kritickém příspěvku z roku 1917, *Moderních francouzských autorech*, Čapek učinil poznámku o přátelském vztahu mezi Jammesem a Charlesem Guérinem, který kvůli své tesknější a ponuřejší povaze nahradil básnickou inspiraci intimním rozjímáním. Ze svého výběru proto vyřadil skličující text *La douleur est un vin d'une âcreté sauvage...* a dal přednost dlouhé skladbě věnované právě Jammesovi.

Do vydání z roku 1936 začlenil Čapek další báseň původně věnovanou Francisi Jammesovi, *Outwards* od Henryho Jeana Marie Leveta. Citlivost tohoto bohatého cestovatele s výraznou zálibou v exotice se zdá být velmi vzdálena od pokorného zpěvu umělce tak úzce svázaného

se svou rodnou zemí, jako byl Jammes. Lehký melancholický tón lze však nalézt i v popisu elegantního života vedeného Levetem a obzvláště v motivu plavby luxusních a nejmodernějších zaoceánských lodí; hrozba ztroskotání, která tu zůstane na pozadí, výrazně připomíná prózu *Zářivé hlubiny*.

Poté ve *Francouzské poezii nové doby* nalezneme „prince básníků" Paula Forta, který byl prostředníkem mezi druhou generací symbolistů a mladšími autory rodících se avantgard. Jako milovník přírody a autor velmi hudebních veršů se Fort na jedné straně setkal s přízní obdivovatelů spontánní poezie jako unanimistů, na druhé straně nalezl podporu v Apollinairově kruhu, který oceňoval jeho fantazii a prozodickou originalitu. Čapek vybral celých sedm lyrických básní vyňatých z *Ballades françaises*, čímž se stal Fort v antologii nejvíc zastoupeným básníkem.

Ve třetí části svazku je Čapkův výběr osobnější a originálnější: mnozí z autorů se totiž nevyskytovali v antologiích jeho předchůdců, ale ani v časopisech jako „Moderní revue". Po Fortovi a „jammistech" pozorujeme Fernanda Gregha, který v roce 1902 založil nový směr jménem „Humanisme". Ten si kladl za cíl znovuobjevit umění jako plné vyjádření lidské zkušenosti, jak jej chápali básníci z Pléiade i velcí romantici. Gregh obviňoval parnasisty i symbolisty z toho, že prosazovali v literatuře myšlenku samoúčelné krásy a lartpourlartismu. Tato představa o vzájemnosti mezi lidskou zkušeností a posláním umění připomíná jednu z literárních úvah mladého Čapka, který si na začátku roku 1912 zvolil jako měřítko uměleckého díla koncept *lidskosti*. Tak jako Gregh se ve svých dílech drží tradičních forem počínaje alexandrínem i Maurice Magre. Dalším z básníků, kteří se přibližují k neformálnímu tónu Jammesova díla, ač zůstali věrni tradici, je Émile Despax.

Čapek dále zařadil autory, kteří nejlépe představují zrození poetických směrů navazujících na malířství a na současnou filozofii. Zde uvedl spisovatele z umělecké komuny Abbaye de Créteil: jeho kolega a známý Mercereau je zastoupen *Vivre*, chvalozpěvem na lidský život vyňatým ze sbírky *Les Thuribulums affaissés* (1904). V roce 1913 Čapek přeložil pro časopis „Přehled" také pár úryvků z čerstvě vydaného svazku *Paroles devant la vie*, který vzbudil jeho pozornost nejvíce. Mercereauovy první verše a psychologické či okultními příběhy mladého českého spisovatele přitahovaly méně. V lyrických esejích *Paroles devant la vie* viděl opravdovou „knihu odpovědí" na životní otázky opírající se o současnou vitalistickou filozofii.

Mercereauovy harmonické tóny jsou velmi vzdáleny od poezie Nicolase Beauduina, zastoupeného několika verši vyňatými z *Les sœurs du silence* (1912), kde básník vyjadřuje svoje zoufalství tváří v tvář vzpomínce na uplynulou lásku. Krátký a sám o sobě málo

významný text je pravděpodobně jedním z případů, kdy překladatel vybral autora hodně vzdáleného svému vkusu, aby rozšířil obraz směrů a hlasů v antologii. Čapek totiž zakladatele „La Vie des Lettres“, osobu namyšlenou a prospěchářskou, ani jeho poetické pokusy, vyjádřené v roce 1911 v manifestu *La poésie paroxyste*, neobdivoval. Stále spontánnější a rychlejší vztah mezi fyzickým světem a vnitřním vědomím inspiroval nejen Beauduinův paroxysmus, ale také dramatismus či simultaneismus Henri-Martina Barzuna, na kterého Čapek poukázal v kritických spisech, ale v antologii nikoli.

Český spisovatel se už v roce 1913 zajímal o futuristické experimentování a fragment *En volant sur le cœur de l'Italie* převzatý z *Le monoplan du pape* (1912) od Filippa Tommasa Marinettiho byl již součástí prvního jádra básní přeložených pro „Lumír“. Jak Čapek vysvětluje ve své korespondenci se samotným Marinettim, podstata této výjimečné umělecké manifestace tkvěla dle jeho názoru v energické opozici vůči vládnoucímu eklekticismu a ve své odvážné originalitě. To, co spojovalo tyto moderní básníky, bylo ono vržení se do skutečnosti, která je stále v proměně. Ať už je to surová a rychlá futuristů, „božská“ realita u Reného Arcose, nebo proces zrození „Unanime“ pro Julese Romainse.

Podobná úvaha se rýsuje také v článku, který Čapek věnoval publikaci *Anthologie de l'Effort* (1912), jež shromáždila dosud neznámé verše básníků přítomných i v Čapkově sbírce, čili Henriho Ghéona, Henriho Alièse, Georgese Périna a Georgese Chennevièra. U Ghéona se český spisovatel pozastavil především v rámci svých divadelních recenzí; v jednom z dílů *Několika nových dramat francouzských* (1913) Čapek přemítá o poetickém dramatu *Le Pain* (1912), na jehož základě sám vytvořil novou pražskou inscenaci v roce 1922. Mladý český spisovatel dal najevo, jak oceňuje Ghéonovo veršování, ale především u něj vyzdvihoval jednoduchost psaní, která nevychází ze spontánní bezprostřednosti, ale spíše z pozorné a vědomé vůle k soustředění. Čapek sdílí s Ghéonem i skepticismus vůči socialismu; tuto pozici ztělesňuje lyrickou postavou pekaře, hlavního hrdiny hry, který uniká ideologickému diktátů a nikdy neodmítá rozdávat svůj chléb všem potřebným.

Stejnou přímost ve vyjadřování zaznamenal Čapek v dramatu *Le Printemps* (1911), asi nejznámějším Chennevièrově díle. Z *Anthologie de l'Effort* pak Čapek čerpal některé texty dvou Židů Andrého Spira a Henriho Francka. Franck byl v desátých letech jedním z oblíbenců českého spisovatele, který při výběru *Éloge de la France* nezvolil verše věnované oslavované francouzské republice a její roli v dějinách lidstva, nýbrž ty, které pějí chválu na její „andělský“ jazyk, zářící krásou francouzské krajiny.

Dalším z Čapkových oblíbených básníků byl René Arcos, jehož sbírka *Ce qui naît* (1910) je charakterizována panteistickým a humanitárním dychtěním. Z prvních textů tohoto autora,

které vyšly v „Lumíru“ v roce 1913, se později stane součástí *Francouzské poezie nové doby* pouze jeden. Tím je vyřazena báseň, která popisuje sloučení individuálních vůlí a perfektně ztělesňuje unanimistickou teorii Julese Romainse. Čapek si pro svůj svazek místo tohoto textu vybral dlouhou báseň vyňatou z části *Naissances*¸ která pochází ze stejné sbírky a lépe svědčí o Arcosově mysticismu. Jeho poezie se tak výrazněji liší od Romainsovy, v níž je definován koncept „Unanime“, čili zrození kolektivní duše spojující jedince do úzkého svazku solidarity. Je to zcela zjevné v textu *Un jour* z *La vie unanime* (1908), kde jsou lidé popisováni jako kolečka železného stroje, který se hýbe společnou vůlí členů a spojením jejich těl.

Čapkův zájem o Romainsovo dílo se brzo střetnul s ostrou kritikou F. X. Šaldy: zatímco mladý spisovatel se s potěšením zabýval nevídanými a moderními expresivními formami, Šalda bránil nadřazenost individuálního tvůrčího činu a nadčasové hodnoty děl. Podle kritika Čapek neuměl uplatnit svůj vlastní názor a běžně přijímal se stejným nadšením každý nový „ismus“, se kterým navázal styk. Dle Šaldy byl mladík dokonce vinen parafrázováním článků čtených v zahraničních časopisech. Roku 1914 Čapek na tuto polemiku poukazoval ve své korespondenci s Romainsem, ale popisoval ji spíše jako snahu zdiskreditovat mladé Čechy než jako kritiku unanimistického díla. Také v *Několika nových dramatech francouzských* je zřejmé, že v pozadí setrvává vzrušený spor se Šaldou: Čapek totiž české intelektuály obviňuje z jisté netečnosti, ne-li z odmítání účasti na budování moderní evropské kultury.

Nadměrné uctívání uměleckých osobností způsobí dle Čapka fenomén napodobitelů a překáží vývoji originálních idejí. Unanimismus pro něj není jedinou možností vyjádření v současné literatuře, ale účinným příkladem živého moderního ducha. O tom se lze přesvědčit v Romainsově hře *L'armée dans la ville* (1911) inscenující psychologický proces, který vytváří předmět masového uctívání. Na rozdíl od Šaldy se Čapek domníval, že divadelní tvorba Julese Romainse nepředstavuje pouhou literární aplikaci filozofického konceptu, ale vskutku do hloubky zkoumá psychologii skupin. Například v *L'armée dans la ville* nejsou hlavními postavami jedinci, ale seskupení lidí, tedy cizí armáda a obyvatelstvo obsazeného městečka. Drama se zříká jakéhokoli abstraktního nebo ideologického prvku a vyobrazuje velkolepou krásu kolektivních orgánů, jejichž chování na scéně se zdá být prosté, soudržné a dokonale jednohlasné. Čapek navíc zpochybňoval názor, že se umění rodí z čisté inspirace, a jeho pověst odpůrce estetismu a protivníka starší generace kritiků pronikla dokonce k jeho francouzským známým. Spisovatel byl proto nucen tyto střety komentovat ve své korespondenci s Mercereauem, ve které kategoricky popřel přítomnost napodobitelů

Romainse v rámci pražských literárních kruhů. Čapek ujistil Mercereaua, že se sám neztotožňuje s unanimismem a souhlasí jen částečně se sociologickými teoriemi, o které se tento literární směr opíral. Později se k tomu opět vyjádřil více parodicky: ve čtvrté scéně dramatu *Adam stvořitel* (1927), v posledním společném díle bratří Čapků, probíhá na scéně zrození kolektivního vědomí, které se zase ukazuje jako nebezpečné, protože znamená zánik jednotlivých osobností.

V následujících letech se Romains prosadil jako jeden z nejuznávanějších autorů na světové úrovni a několikrát byl také hostem v Československu, především od chvíle, kdy zastal funkci předsedy mezinárodního PEN klubu. Proto rozšířil Čapek svůj částečný překlad Romainsovy dlouhé básně *Europe* a do druhého vydání *Francouzské poezie* dodal některé verše tvrdě odsuzující „občanskou válku", která zničila a zkřivila Evropu, skutečnou vlast básníka.

Na solidaritě a soucitu jsou založená další díla autorů z Abbaye de Créteil. Bratři Čapkové velmi oceňovali zakladatele skupiny Charlese Vildraca a Georgese Duhamela, kteří také navštívili Prahu. Jednou z oblíbených knih Karla Čapka byla například Duhamelova „monografie bolesti" vypovídající o nesměrné křehkosti člověka. *Vie des Martyrs* (1917) shromažďuje totiž Duhamelovy zkušenosti vojenského chirurga a podává jímavý a realistický obraz světové dálky.

V poslední části *Francouzské poezie* se vyskytuje značná část doplňků z roku 1936. Lze tudíž sledovat, jak se projevil Čapkův pohled na vznik nových avantgard a obzvláště surrealismu, který v antologii zanechal jen několik stop. Pro nové vydání sbírky provedl Čapek revizi překladů a doplnil několik textů. Jediný případ úplného vyloučení celého autora se týká Fernanda Divoira. Není jednoduché vytušit důvody tohoto rozhodnutí, protože český spisovatel se v kritických esejích ani v korespondenci o tomto belgickém básníkovi a novináři, aktivním po boku Apollinaira a Salmona, nezmínil. Filozofující a podrážděný tón jeho *Iago* se však zdá být příliš odporující a polemický, zvláště ve srovnání s dalšími básněmi začleněnými do antologie. Divoire byl ostatně autorem rafinovaných filozofických dialogů *Cérébraux* (1906), z nichž pocházel podnázev „gazette d'art cérébriste" revue „Montjoie!", jednoho z časopisů, který si bratři v Paříži obstarali.

Velká část básníků tohoto posledního oddílu náleží k Apollinairově linii. V lednu roku 1914 se v „Přehledu" objevila Čapkova recenze na slavnou Apollinairovu sbírku *Alcools*, ze které jsou do antologie převzaty všechny navrhované básně. Čapek také v tomto případě zdůraznil pouto mladé francouzské poezie s mistry symbolismu a trval na Apollinairově schopnosti obohatit tuto tradici prostřednictvím někdy poněkud ufňukaného či rozmarného projevu jeho

neklidné osobnosti. Podobně se vyjadřuje Čapek také ve svém úvodu k *Zone*, jehož překlad *Pásmo* vyšel v únoru 1919 v „Červnu“ a v dubnu ve svazku vydaném Františkem Borovým. Čapkové se ukázali být z hlediska kritiky i básnické inspirace velkými obdivovateli Apollinairova díla. Josef Čapek byl prvním z bratrů, kdo představil překlad z *Alcools*, když v únoru roku 1914 publikoval ve „Scéně“ svou verzi *Le voyageur* s názvem *Cestující*. Téhož měsíce navrhl Neumann krátkou báseň *Zvony* (*Les cloches*), kterou Karel Čapek zahrnul do své sbírky společně s pochmurným textem *Rhénanes d'automne*; svoji verzi *Le voyageur* nazvanou *Cestovatel* přidal až do druhého vydání *Francouzské poezie*.

V čapkovské antologii lze nalézt různé příklady cestovatelů, mořeplavců a milovníků exotiky, jak jsme již viděli počínaje *Obsession* a *Voyage* od Baudelaira a námořnickými zpěvy Paula Forta konče. Ve *Francouzské poezii* je Apollinaire následován Maxem Jacobem, v jehož verších se střídá žert a existenciální neklid, ke kterému se přidává špetka mysticismu zřejmě spjatá s konverzí ke křesťanství v roce 1915. Od tohoto autora navrhnul Čapek text s názvem *Personnage du bal masqué, Malvina* (z *Le laboratoire central*, 1921), který působivě odráží básníkův záměr si hrát s lingvistickým materiálem a přepracovat ve své laboratoři sny, vidění a fantastické ideje.

Méně důsledný ve vyjádření byl Pierre Albert-Birot, který si inovačního přínosu své vlastní poezie snad ani neuvědomil; byl samotář a jediný stoupenec školy „Nunisme“, jejíž existenci podnítil. Radost ze spontánní reality a nadšení pro stávající okamžik se objevují také v díle Blaise Cendrarse. Z *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* (1918) pochází jedna ze snah o překlad nalezených v Čapkových archivech. Český spisovatel ale toto další básnické svědectví o cestování, ve kterém se lyrické já přesouvá příliš rychle z jednoho kontinentu na druhý, nepublikoval. Raději svůj výběr rozšířil o tři ukázky z cyklu *Far West*, zahrnutého v Cendrarsově sbírce *Kodak* z roku 1924. Jedná se o verše dokládající záměr začlenit do antologie francouzské poezie nejrůznější obrazy exotického půvabu: v těchto verších se totiž líčí kalifornská krajina, kde se objevuje celá řada úžasných zvířat a pitoreskních lidských postav.

Ve vydání z roku 1936 jsou poprvé uvedeni někteří Apollinairovi či Cendrarsovi stoupenci, ale neobjevují se zde žádná nová jména patřící k linii skupiny z Abbaye. Zdá se, že Čapek už o tuto větev francouzského kulturního života neměl zájem, což dokládá fakt, že do sbírky nedoplnil ani jméno Luca Durtaina, intelektuála, se kterým byl v osobním styku a který v roce 1925 dokonce podepsal předmluvu k nové české antologii francouzské poezie nazvanou *Předchůdci*.

V novém vydání *Francouzské poezie* jsou zastoupeni básníci, kteří si hráli s jazykem a s představami, aniž by jejich verše působily úplně absurdně. Jako jediného představitele „fantastické“ školy nalezneme Tristana Derèmeho, pro kterého je poezie, současně ironická a sentimentální, nástrojem nutným k vítězství nad zoufalstvím a k obraně proti umělecké pýše. V jeho *La verdure dorée* se lehká hudba zvedá z divoké přírody prostřednictvím zvláštní formy konsonance zvané *contre-assonance*. Nalezneme zde Valeryho Larbauda, jednoho z kosmopolitních literátů *par excellence*, který společně s dalším pařížským básníkem, Léon-Paulem Farguem, založil v roce 1924 časopis „Commerce“. Oba tito pěvci „mýtu vzdálenosti“ došli k novému paradigmatu novodobého prostoru tím, že nejprve propadli kouzlu antického světa a pozorovali se zvědavostí všechny moderní básnické inovace. Také Jules Supervielle se zabýval tématem cestování a pocítil potřebu návratu k niterné reflexi i v rámci opojných zkušeností zažitých nekonečným putováním. Tak vznikla surreálná sblížení moderního světa a zázraku přírody, jako v případě „raket bambusů“ z *Derrière ce ciel éteint…*, básně převzaté ze známé sbírky *Débarcadères* (1922).
Těmito doplňkovými texty chtěl Karel Čapek napovědět, že literární vývoj je stále v pohybu a že i nejnovější vnímání času a prostoru stojí za zmínku. Neocenil ale příliš podvratný postoj surrealismu a jako příklad tohoto směru uvedl jen pár jeho předchůdců. Pierre Reverdy sdílel s moderními malíři odmítání mimetického napodobení a přání reprodukovat tvárnost reality prostřednictvím rigorózních a spontánních uměleckých procesů. *Tard dans la nuit…*, text vyňatý z *Les épaves du ciel* (1924), přesvědčivě ukazuje, jak se z poetického tvoření narodí úplně nová skutečnost, která se řídí geometrickými a chromatickými principy, jež se odvolávají na kubistickou malbu. Reverdy i Philippe Soupault ale měli na bojovný surrealismus Andrého Bretona a Louise Aragona protichůdné názory. Není jistě náhodou, že Čapkova antologie představuje zrození surrealismu právě prostřednictvím autorů, kteří plně nepřijali socialistický program. Čapek projevil vlastní odstup ode všech kulturních sil, které vnímaly umělecké experimentování a sociální revoluci jako nerozlučně spjaté, také při dalších příležitostech. Některé příklady spisovatelova postoje v této oblasti lze zaznamenat v jeho reakci na publikaci *Déclaration de l'indépendance de l'Esprit*, sepsanou v roce 1919 Romainem Rollandem, a ve sporu o povaze a záměrech moderního umění vedeném s Karlem Teigem.
Mezi Soupaultovými texty najdeme báseň, kterou český spisovatel umístil na závěr *Francouzské poezie*; jedná se o sloku z dlouhé skladby *Westwego* a přesně o část, kterou již v 1927 přeložil pro revue Devětsilu „ReD“ Jiří Voskovec. Čapek se tedy rozhodl znovu přeložit text, který byl některým českým čtenářům již známý. To by se dalo vysvětlit tím, že

obsahově mu byly verše velmi blízké: téma objevování světa navazuje na autorovy osobní zkušenosti tím, že báseň je částečně věnována Paříži. Jak Čapek, tak Soupaultův podivný „cestovatel bez zavazadel“ si jasně uvědomují, že vlastně nikdy neopustili francouzskou metropoli.

Dále se práce zaměřuje na individuální cestu Josefa Čapka, která je charakterizována usilováním o syntézu všech druhů umění a zpracováním opakujících se témat a návrhů v různých formách. Nesledovala jsem tudíž striktně chronologické kritérium nebo čisté rozlišení literárních žánrů, a práce tedy obsahuje jednu kapitolu související s receptivní fází francouzských podnětů a jednu kapitolu zaměřenou na původní autorovu tvorbu, která z nich vychází.

Především jsem se snažila o líčení obrazu projektů a spoluprací, do kterých byl Josef Čapek v letech 1911–1913 zapojen, počínaje jeho rolí v redakci „Uměleckého měsíčníku“ a jeho druhým pobytem v Paříži. Ten byl tentokrát mnohem kratší, ale daleko lépe naplánovaný: mladý umělec si umínil navštěvovat galerie, muzea a také soukromé ateliéry, mezi nimi pravděpodobně i Picassův. Po návratu z první cesty si totiž uvědomil, že k dozrání jeho vlastního stylu bylo zapotřebí hlubšího pochopení nových malířských směrů. Právě to byl moment opravdového objevení kubismu, kterému byl věnován nejen desátý Salon d’Automne, ale také výstava v rue de La Boétie nazvaná *Section d’or*. Expozice představovala poměrně nekonvenční trendy, především v dílech skupiny z Puteaux. Čapek se tudíž seznámil s heterodoxním kubismem Juana Grise a Fernanda Légera i s kritickými příspěvky Andrého Salmona (*La jeune peinture française,* 1912) a Guillauma Apollinaira (*Les peintres cubistes,* 1913).

Četné poznámky, kresby a fotografie související se sbírkami v Trocadéru by mohly pocházet z tohoto období. Autor sice v úvodu *Umění přírodních národů* (1938) tvrdil, že první zápisky k eseji sahaly do let 1910–1911, ale metodický postoj k primitivnímu umění je s pocitem dezorientace a tvůrčí krizí, které charakterizovaly první pařížský pobyt bratří Čapků, těžko slučitelný. Postupem času Čapkův zájem o naivní a neoficiální umění pronikl do jeho figurativní tvorby a umožnil mu přejít z malby blízké fauvismu na osobní pojetí kubismu. Zároveň se autor začal soustředit na původ umění jako všeobecného lidského fenoménu.

Po roce 1912 se Josef Čapek do francouzského hlavního města už nikdy nevrátil, ale nostalgické a přikrášlené vzpomínky na obě pařížské cesty se stále projevují v jeho korespondenci. V jeho publicistice se odkazy na Francii pravidelně vyskytují nejen

v desátých letech, ale i později, což lze postřehnout zejména v jeho kritice umění, kterou jsem zkoumala na základě studií Pavly Pečinkové a Petra Mareše. Čapkova kritika si stanovovala za cíl odporovat předsudkům, které doprovázely příchod nejnovějších evropských podnětů do Čech. Zřejmý příklad mylného přesvědčení, který se Čapek snažil uvést na pravou míru, se týká italského futurismu. Pro Čapka se jednalo o jev, který nesměl být zesměšňován a očerňován, nepředstavoval nicméně opravdový umělecký vývoj: futuristé neřešili jádro simultánního znázornění, omezili svou práci na destruktivní fázi a nedošli k rekompozici kresleného subjektu podle Picassova příkladu.

Práce se dále zaměřuje na krátkou dobu, kdy Josef Čapek působil jako spoluredaktor časopisu Spolku výtvarných umělců Mánes „Volné směry". Během svého nejkubističtějšího roku, tj. 1913, se Čapek vyjádřil ke sporům souvisejícím s národním uměním. Ve článcích, jako *Bázeň před Evropou,* se autor postavil na obranu kosmopolitního vývoje všech druhů umění a filozofie. Ochota přijímat podněty přicházející ze zahraničí nebyla podle něj otázkou volby, ale nutností. Pro malíře byl totiž vrchol experimentování avantgard dosažen již kubismem, který v *Tvořivé povaze moderní doby* znázornil coby synonymum mladého umění. Mocnost a vzruch současné literatury přičítal podnětné síle poezie Walta Whitmana, zatímco z historického pohledu umístil počátky dynamického moderního života do období francouzské revoluce.

Pro udržení svých kontaktů se zahraničím se musel Čapek během války obrátit na Berlín, a nahradil tak z velké části rozmluvu s francouzskou avantgardou, jež byla ve spojení s německým expresionismem. Jeho příspěvky z dvacátých let, které až na výjimky vyšly v „Lidových novinách", ale ukazují, že autor stále považoval Paříž za hlavní město moderny a za nenahraditelnou školu pro mladé umělce.

Na počátku třicátých let se v Praze opět probudil zájem o francouzské malířství a množily se jemu věnované události. Čapek využil příležitost k přemýšlení o životaschopnosti francouzského umění založeného na dvou nezbytných faktorech: *souvislosti* a *svobodě.* První představuje to, co zaručuje národnímu umění možnost přetrvat při zachování vlastní vnitřní koheze. Právě to podle Čapka v Čechách, kde se velká díla objevovala ojediněle, stále chybělo. Naproti tomu je svoboda jádrem uměleckého povolání; čeští umělci ji znali intuitivně, ale museli se naučit ji aplikovat systematicky. Protože ve sbírce aforismů *Psáno do mraků* (1936–1939) nalézáme obdobnou formulaci této myšlenky, můžeme usoudit, že umělecké a filozofické myšlení dozrála u Josefa Čapka souběžně.

Po druhé cestě do Paříže se také změnil Čapkův vztah k nejnovější francouzské literatuře. Mezi knihami, které si Čapek z pobytu přivezl, najdeme díla unanimistů a futuristů. Český

umělec už zahlížel možné uskutečnění moderního ducha v literatuře ve spisech René Arcose, Julese Romainse, Charlese Vildraca a Georgesa Duhamela, a proto k šíření těchto děl přispěl například překladem některých pasáží z Romainsových románů. U otce unanimismu Čapek neoceňoval ani tak filozoficko-literární teorii jako jeho schopnost uchopit charakter protagonistů, ať už jsou jimi lidé či celá města. V průběhu roku 1914 rozvíjel také další literární zájmy; přivítal například divadelní hru Paula Claudela *L'Annonce faite à Marie* (1912), která se ho dotýkala na osobní rovině, a také verše Guillauma Apollinaira.

Čapek se domníval, že se v pražských kruzích rozšířil jistý skepticismus vůči Apollinairově poezii, a proto se snažil co nejdříve přispět v jeho prospěch kritikou i překladem – první verze Apollinairovy básně *Le voyageur* nazvané *Cestující* je totiž jeho. Mezi jinými překlady Josefa Čapka lze nalézt také báseň ze sbírky *Calligrammes* (*Sur les prophéties*, v překladu z roku 1918 *Předpovědi*) od Apollinaira a jednu elegii od Duhamela. Ta vyšla v roce 1921 při příležitosti návštěvy Duhamela a Vildraca v Praze. Těchto autorů si Čapek vážil hlavně proto, že upřímně obhajovali základní hodnoty kulturně vyspělé Evropy, která ale vyšla z války zničena.

Čapkův přínos v šíření současné literatury však nekončí překlady a kritikou, ale probíhá také na poli přístupném pouze pro figurativního umělce, a tím byla grafická úprava knih. Vytváření knižních obálek a ilustrací uvádí aplikované umění do služeb literární kultury; stejným směrem se ubírá také Čapkovo úsilí coby scénografa. V článku *Česká kniha* (1934) Čapek porovnává francouzské a anglické svazky, pilíře evropské knižní kultury, s českými. Ačkoli se zdá, že na českém trhu panuje naprostá anarchie, daří se nakladatelstvím vyprodukovat několik svazků velké estetické hodnoty. Čapek byl přesvědčen, že bezprostřední estetický dojem vyvolaný grafikou obálky předchází a ovlivňuje četbu, a proto se věnoval především současným titulům, které se mu nejvíc zamlouvaly.

První svazek, u kterého zpracoval celou grafickou úpravu, byl překlad *Zone* zpracovaný Karlem Čapkem (F. Borový, 1919). Pro *Pásmo* vytvořil Josef Čapek nejen obálku s jednoduchým geometrickým a dynamickým tvarem červené barvy, ale celý text doprovázely jeho linoryty. Ty nezachycovaly pouze expresionistické motivy, jako křik a masku, ale využívaly také obrazy města a periférie, které zdůrazňovaly melancholii současného člověka. Grafický aparát tak ladil k Apollinairovu textu, zaměřenému na srovnání starobylého světa s modernou, která postupuje v celé své technologické síle kupředu. Dalším v těchto a v mnoha dalších čapkovských ilustracích vysledovatelným elementem je vliv primitivismu. Sklon ke stylizaci lze pozorovat například u obálek textů Julese Romainse (*Na březích Villette*, A. Srdce 1920) a Georgese Duhamela (*Ze života*

mučedníků, A. Srdce, 1919). Rozebrala jsem také spolupráci Josefa Čapka s Bohuslavem Reynkem, která byla zahájena dílem *Le roman du liévre* Francise Jammese (*Román zajícův*, M. Florianová, 1920) a pokračovala *Armorem* Tristana Corbièra (B. Reynek, 1922). V této knize měl umělec příležitost poměřit se s verši dle svého mínění „epickými" a především s magickou atmosférou Bretaně. Dalším Čapkovým přáním bylo ilustrovat *Květy zla*, ale návrh nestačil uskutečnit. V korespondenci s Reynkem lze navíc vypozorovat, jak se Čapek nespokojil s rolí grafika, ale chtěl kolegovi poradit při překládání Baudelairových veršů.

Od druhé poloviny dvacátých let Čapkova kritika stále méně upozorňuje na současnou zahraniční literaturu. V jednom rozhovoru publikovaném v roce 1937 v „L'Europe centrale" Čapek oznámil, že nyní čte pouze knihy „krásné a hlubokomyslné", ale romány ne. Výjimkou se zdá být *Le cercle de famille* (*Rodinný kruh*, Aventinum 1932) od Andrého Mauroise, román, který tematizuje konfrontaci věčnosti s časnosti. U Mauroise našel Čapek citaci Blaise Pascala, která v něm pravděpodobně vyvolala hlubší zájem o francouzského myslitele. Setkání s Pascalem ovlivnilo i psaní *Kulhavého poutníka*, originální filozofické eseje vydané roku 1936. Navíc právě skrze Pascala Čapek objevil dílo Michela de Montaigna, prototyp upřímného autora, otevřeného ke sdílení sebe sama se svými čtenáři. *Eseje*, stejně jako *Myšlenky*, okouzlily českého spisovatele silou jazyka a univerzálním významem výroků; právě o to usiloval ve svých zralých dílech také Čapek.

Ve druhé kapitole jsem prostudovala vývoj literární tvorby Josefa Čapka v souvislosti s podněty, které mu poskytla francouzská kultura. Konfliktní vztah spisovatele k dobovým literárním kruhům lze sledovat již od roku 1913, jak dokládá vznik *Tří próz* napsaných pro *Almanach na rok 1914*. Vědom si potřeby nabídnout příklady českého inovativního psaní a veden současně pocitem vzteku vůči „literátům", Čapek napsal tři krátké texty, naprosto neobvyklé svým úzkým spojením s malířstvím. Výtvarný umělec chtěl vytvořit psaným slovem něco skutečně revolučního, jež by bylo stejně husté a silné jako kubistický artefakt; pro vytváření přesného vizuálního obrazu zvolil tedy raději psací pero než štětec. Z motivu člověka, jenž mává vlajkou na vrcholu kopce, vznikla *Procházka*, kterou autor přeměnil v perspektivní studii prostoru, zatímco v *Událostí* se působivě vyjevila Čapkova přitažlivost pro vše, co je sen a vize. Nečekanou transformaci cella v ženu, o které můžeme v této próze číst, nalezneme také na plátně *Akt ženy*, jež bylo vytvořeno rovněž v roce 1913. Zdá se, že zpodobňuje stejný proces metamorfózy, kterou Opelík připodobnil k dílům futuristů.

Zde formuluji hypotézu o možném vztahu *Tří próz* k dalšímu textu z roku 1913, který napsal Karel Čapek. Mladší bratr totiž zvažoval, že by vytvořil prózu, jež by doprovázela jeho báseň *Ve věku mladého života* z *Almanachu na rok 1914*. Pokud vyloučíme existenci

nedokončeného a dodnes neznámého textu, touto prózou by mohlo být právě *Utkvění času*, zařazené později do sbírky *Boží muka* (1917). Text byl původně vydán časopisecky v roce 1913 a v mnoha ohledech připomíná malířskou senzibilitu *Události*. V *Utkvění času* bylo také ztělesněno to, co je obvykle výsadou díla Josefa Čapka – vytvoření představ, které se jeví jako „zjevení".

Tímto termínem malíř označoval to, co inspirovalo jeho figurativní dílo; zjevení pro něj nebylo pouze iluzorním odrazem reality, nýbrž hmatatelný znak přeměny každodenních předmětů. Zjevení se projevuje například v okamžiku jaký je popsán ve *Vodní krajině,* té nejfigurativnější a z hlediska kompozice „nejkubističtější" ze *Tří próz*. Tady mizí demarkační linie mezi panoramatem a jeho odrazem na řece a sen a skutečnost se přestávají střídat, aby se objevily ve svém vztahu simultánní komplementárnosti.

Za účelem analýzy samostatného debutu Josefa Čapka jsem se pozastavila u dvou próz vyjmutých z následujících sbírek, které zdůrazňují kontinuitu mezi „zjeveními" z roku 1913 a sedmi příběhy *Lelia* (1917). *Podzim 1914* začíná úzkostlivými poznámkami, které uvádí melancholické srovnání mezi obdobím míru a válečnou tragédií vyprávěnou v novinách a telegramech. V této chvíli je vizuální prvek ještě rozhodující, ale již v některých pasážích lze zpozorovat to, co bude pro Čapkovu filozofickou prózu typické. V textu *Chlapec* z roku 1917 je popsán první kontakt chlapečka se smrtí, zkušenost, ze které se zrodí bizarní přitažlivosti ke všemu pomíjivému nebo poškozenému.

Ponurá a místy výrazně groteskní atmosféra se objevuje také v novelách *Lelia*, například v *Rukopise nalezeném na ulici*, kde hypnotické vize střídají marné snahy objevit příčinu neštěstí, ke kterému je odsouzeno lyrické já. Termín „krystalyzátor temnoty", který v třicátých letech vymyslel pro styl *Lelia* F. X. Šalda se proto zdá být trefný. Když kniha poprvé vyšla, Šalda jí však neposoudil příznivě, neboť v prózách nenacházel žádné originální či moderní rysy. Dle jeho názoru byla sbírka vzdálená od současných směrů a odkázala spíše na minulost, zejména na prokleté básníky, jako Baudelaira a Rimbauda, o kterých je v *Leliovi* vskutku zmínka. Text, jemuž kritik adresuje nejlichotivější slova, je *Plynoucí do Acherontu*, u něhož stojíme před novou spletí různých narativních rovin neboli tří příběhů sebevražd utonutím v řece. Seina, Vltava a Acherón jsou základem vypravování, které úspěšně spojuje podněty různého původu: mytologického, což je evidentní z názvu, a prvků typických pro kulturu moderních metropolí. Na nábřeží různých měst se potulují dvě legendární a skoro zaměnitelné postavy: jsou to slavní zločinci Jack Rozparovač a Fantômas, protagonista pařížské četby mladých bratří Čapků. Záměrem autora, jak vyplývá

z korespondence s Neumannem, bylo čtenáře nasměrovat k novému a překvapivému pohledu na celou skutečnost: proto spisovatel hovořil o „magickém realismu“.

Z hlediska terminologie se tu pozastavuji u několika pojmů, kterými byly někdy Čapkovy novely označeny. Existenci „kuboexpressionismu“ zpochybnili už Jiří Opelík a Vladimír Papoušek, a také termínu „kubismus“ se používá s různými významovými odstíny. Vizionářskou atmosféru *Lelia* ocenili rovněž surrealisté, například Vítězslav Nezval, který v roce 1937 věnoval Čapkovi monografickou studii. Tam mimo jiné vyslovil prokazatelně mylný názor o přímém vlivu Lautréamontových *Zpěvů Maldororových* na *Lelia*.

Studium původu tvořivosti u primitivních národů i amatérských umělců vedlo Čapka ke koncepci umělecké tvorby jako jistého druhu magie. Při kreativní činnosti se podle jeho mínění zrodí nová a výlučně lidská realita nezávislá na přírodním světě. V roce 1915 Čapkové navrhli témata pro nový Neumannův časopis a některá z nich spočívala právě v příspěvcích věnovaných Celníkovi Rousseauovi a lidovému umění. Oba tyto náměty budou následně pojednány v článcích sebraných do *Nejskromnějšího umění* (1920) a *Mála o mnohém* (1923). V jednom z nich, nazvaném *Tvář mrtvé strašná*, popisuje autor duševní neklid a pocit tajemna pramenící ze smutečního obrazu. Zde cituje Čapek slova Léona Chauliaca, neznámého malíře, se kterým se bratři seznámili v Paříži; „L’art c’est terrible!“ právě znamená, že umění nás staví před běžně utajenou, neuchopitelnou vnitřní realitu, a ta nás může okouzlit stejně jako vyděsit.

Ve čtvrté části kapitoly jsem chtěla prozkoumat různé umělecké formy, jimiž se projevuje živý zájem Josefa Čapka o primitivní kulturu. Rekapituluji zde vznik *Umění přírodních národů* na základě pozorné filologické rekonstrukce Jiřího Opelíka. Jak vyplývá z korespondence a prvního rukopisu, Čapek na své eseji mezi lety 1914 a 1915 intenzivně pracoval. Sepsání i vyhledávání zdrojů se ale jevily jako obzvláště těžké. Druhý rukopis dokládá, že mezi lety 1915 a 1918 byla první verze přepracovaná. Poměrně úlomkovitý materiál prozrazuje autorovu neschopnost se na práci v plném průběhu války soustředit. Jediný konkrétní výsledek, ke kterému autor v této oblasti došel, byla publikace článku *Sochařství černochů* v roce 1918. Počátky umění nepřestaly Čapka ve dvacátých letech fascinovat, jak dokazuje nejen pořízení nových odborných svazků do vlastní knihovny, ale také jeho úsilí šířit v časopisech přetisky rukodělných výrobků přírodních národů. Patrné je také směřování autorovy malířské tvorby, ze které zdůrazňuji zejména olej na plátně *Černošský král* (1920). Vyobrazení je zde zřetelně založené na procesech geometrické kompozice subjektu, společných pro primitivní umění a pro techniku intuitivně využívanou v dětské kresbě.

Právě na krále nebo přesněji na afrického prince se soustředila Čapkova pozornost v novém pokusu o divadelní hru. *Gassirova loutna* je nedokončený text spadající s největší pravděpodobností do let 1921–1923. Jedná se o dramatizaci epického afrického příběhu, který v rámci svého vědeckého bádání zaznamenal německý etnolog Leo Frobenius. S ní chtěl Čapek veřejnosti předložit sobě blízké téma o pravé povaze kreativity, neboli o volbě mezi životem plným slávy a úspěchu a životem stráveným ve službách umění. V legendě je plné uspokojení uměleckého zápalu prince Gassira možné pouze v konečném exilu a po nemyslitelné prolití krve. Loutna, která okouzlí hlavního hrdinu, je naprosto němá a znovu se rozezní pouze, když Gassire odhodí svou hrdinskou masku a uteče do pouště. Psaní hry komplikovala však přítomnost dalšího velmi choulostivého tématu, tj. násilí ve vztahu mezi lidem a despotickou vládou. Logika vyprávění v legendě předpokládala, že téma uměleckého poslání, které Čapkovi leželo na srdci nejvíce, nastoupí až později. Problematika fanatismu se však v dramatizaci vyjevuje již od prvních replik hry a nutí autora ji pojednávat promptně a bez jakékoli povrchnosti. Výsledkem bylo ale upozadění zamyšlení nad hodnotou svobodné kreativity a obětování, které si tato vyžaduje a tím i ztroskotání celého projektu.

Dále jsem se zabývala novelou *Severus*, jejíž hlavní námět souvisí s dramatizací *Gassirovy loutny*. Tento text z roku 1922 je začleněn do sbírky *Pro delfína* (1923). Zde je jako místo, které uchovává tajemství lidské identity, představen černý kontinent a hrdinou jménem Severus je vlastně Frobeniovo *alter ego*. Postava německého etnologa je ale pouze částečně srovnatelná se Severem, který se zároveň hodí k vyobrazení osobní cesty Josefa Čapka směrem k uměleckému dozrání a rodinné pohodě. Což je ještě evidentnější, vezmeme-li v úvahu vztah mezi vyprávěním afrických výprav badatele a první scénou příběhu líčící obraz jednoduché každodennosti pražských rodin. Spojení mezi oběma částmi *Severa* je jasné: láska znamená opravdovou záhadu lidského rodu, kterou černý kontinent šeptá do etnologova ucha a kterou Čapek současně pozoruje v realitě, jež jej obklopuje.

Na začátku dvacátých let si byl Čapek vědom toho, že jeho zájem o primitivismus se nemůže omezit pouze na figurativní oblast, ale doposud nenašel účinný prostředek pro jeho sdělení neodborné veřejnosti. Autor nakonec odmítl pojednání v beletrii a vrátil se k úvahám o projektu *Umění přírodních národů* právě ve chvíli, kdy znovu vzplála debata o vztahu mezi primitivismem a současným uměním. V konečné verzi vypracované v letech 1936 až 1938 je velký prostor věnován magicko-náboženským původům uměleckého fenoménu; v prvních rukopisech nebyla zřetelná hluboká filozofická reflexe, která je příznačná pro humanistickou kulturu a perspektivu. V době velké společenské nestability, charakterizované nástupem rasistických ideologií a odporem každé formy *entartete Kunst*, se Čapek nebál ukazovat

hodnotu kultur označovaných mnohými jako „nižší“. Jeho pozice obránce demokracie, z níž vystupuje také v *Psáno do mraků*, byla výsledkem dlouhé cesty intelektuálního vzdělávání a uměleckého zrání. Esej o primitivních národech potvrdila platnost vědeckého zkoumání, v jehož rámci se již vyjádřili v Evropě také Carl Einstein a Guillaume Apollinaire. Tím, že upřímně a bez politických předsudků nastínila obraz původu lidské tvořivosti, se stala Čapkova esej příkladem textů, které bez programových prohlášení podporují demokratické hodnoty. Český umělec se tedy postavil na obranu svobody, která není pouze nutnou podmínkou uměleckého vývoje, ale především nedotknutelným právem každého jedince a národního společenství.

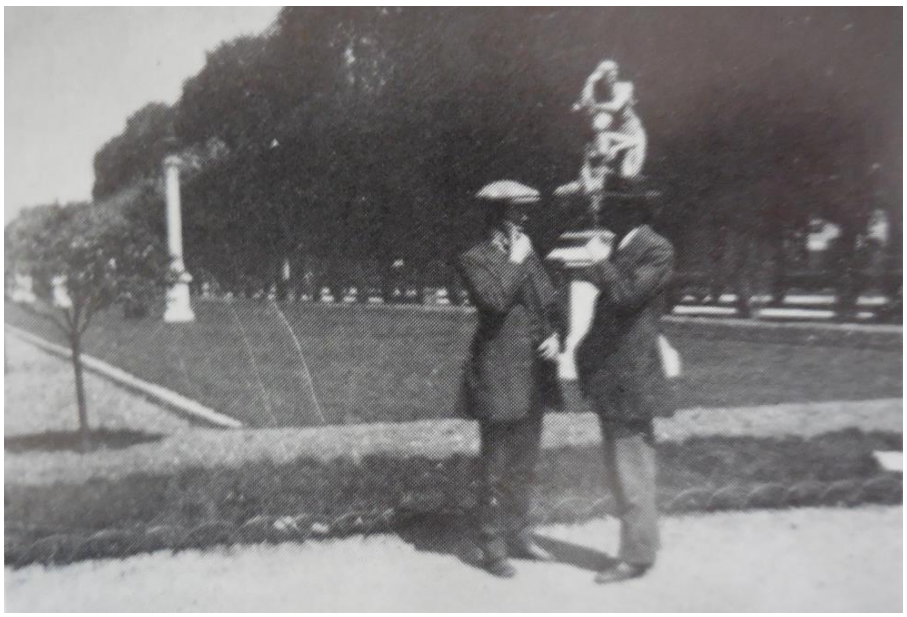
Dále si můžeme povšimnout, že mezi *Uměním přírodních národů* a *Psáno do mraků* nenajdeme pouze shodu řešených témat (vztah mezi uměním a magií, ctnost pokory, souvislost kreativního rozvoje), ale v eseji lze také zaznamenat stopy používání stručných a vtipných výroků. Na tomto stylistickém prostředku je založena pascalovská sbírka aforismů, jež vyšla po autorově smrti. Svoboda a tendence ke zjednodušení, čestná komunikace a živý pohled na každodenní život patří mezi hlavní znaky pokorného a naivního umění, které se odráží v čapkovské próze z obsahového i formálního hlediska.

Závěr práce je věnován životopisnému epilogu. Je zde zdůrazněno, jak oba bratři s bolestí prožívali intelektuální a politickou zradu Francie. Nečekaný náhlý obrat kolegů, jako Julese Romainse, po Mnichovské dohodě (1938) tedy narušil obraz Francie jakožto bašty demokracie a kolébky moderního umění, který bratři Čapkové dlouho rozvíjeli.

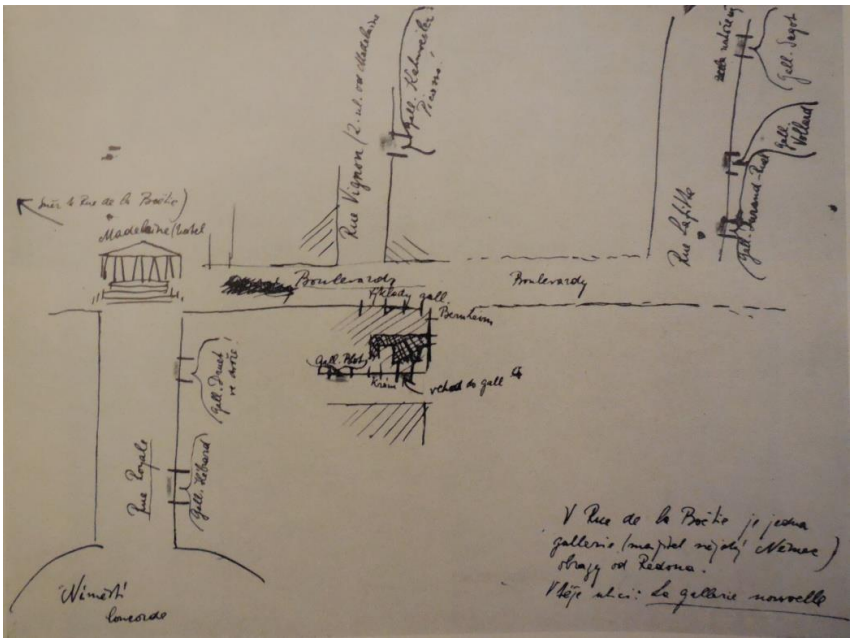
Svou disertační prací jsem chtěla prostudovat, jaké dopady měla francouzská kultura na tvorbu a myšlení bratří Čapků, a to nejen v době následující těsně po pařížském pobytu. Mým cílem bylo totiž rozšířit bádání o filozofické a estetické texty, recenze a několik prací, které vznikaly později než díla z desátých let. U Josefa Čapka zjevně závisí zamyšlení nad moderním a přírodním uměním na pařížské zkušenosti, ale význam jeho reflexe se nejjasněji ukazuje v průběhu dvacátých a třicátých let. Četné nové poznatky, vycházející z průzkumu dobových časopisů a sborníků, jsem nalezla v detailní analýze antologie *Francouzská poezie nové doby* od Karla Čapka, která představuje jeden z nejdůležitějších milníků historie kulturních styků mezi českou a známější evropskou kulturou francouzskou.

IMMAGINI

1. I fratelli Čapek a Parigi, Hôtel des Américains (1911).



2. I fratelli Čapek a Parigi, Giardini del Lussemburgo (1911).



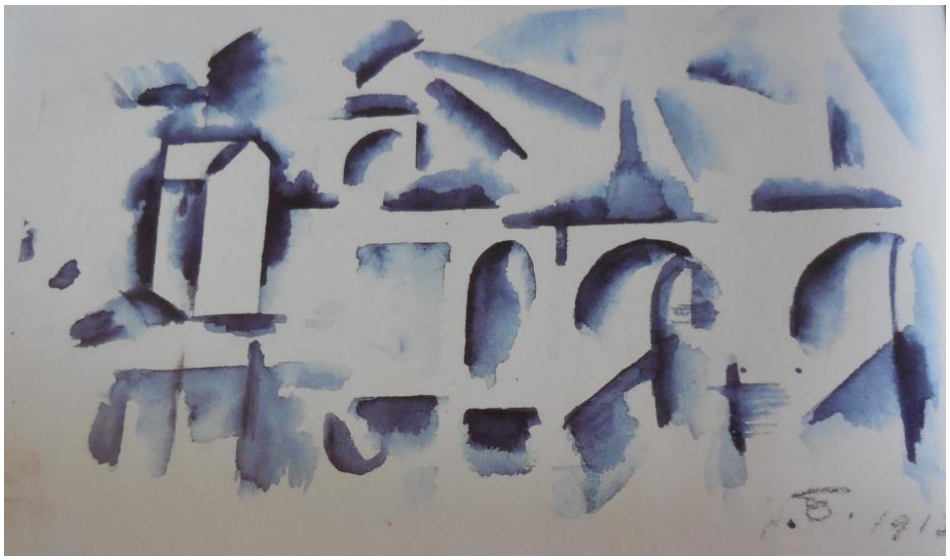
3. Mappa di Parigi con indicazioni sulle gallerie d'arte, realizzata da Josef Čapek per Jarmila Pospíšilová (1913).

4. Josef Čapek, *Hasiči*.
olio su cartone, 1911

5. J. Čapek, *Předměstí (Marseille)*,
olio su tela, 1912.

6. J. Čapek, *Akt ženy*,
olio su tela, 1913.

7. J. Čapek, *Domek u vody*,
olio su tela, 1913.

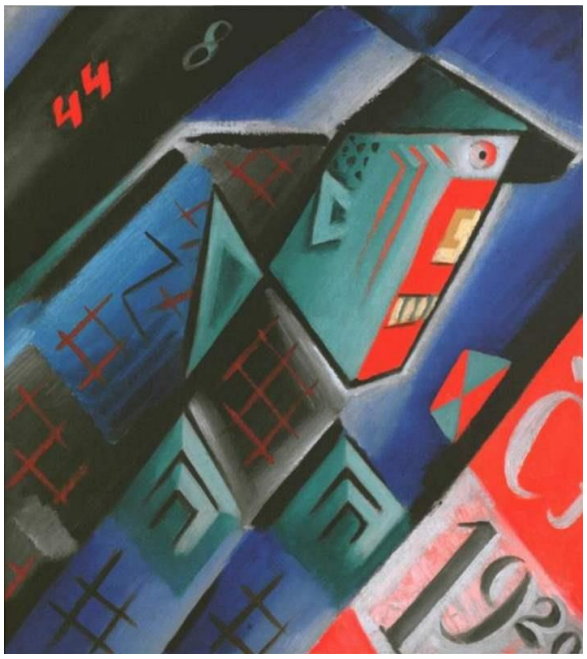


8. J. Čapek, *Most*, acquerello, 1913.

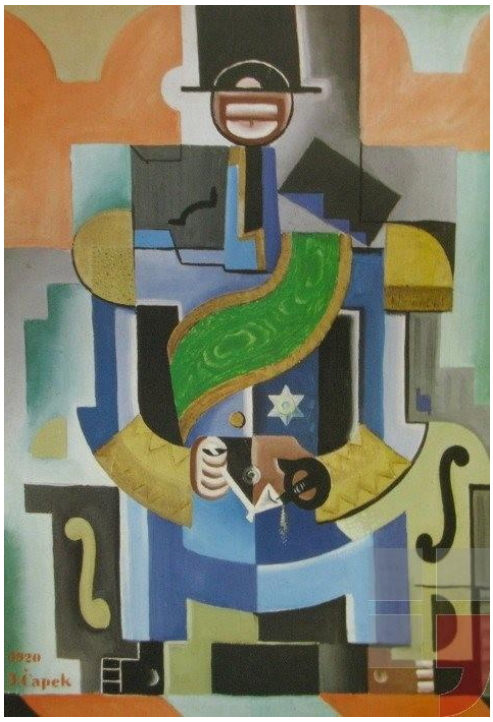
9. J. Čapek, *Hlava s čelenkou*, olio su tela, 1914-1915.

10. J. Čapek, *Úzkost*, olio su tela, 1915.

11. J. Čapek, *Fantomas (Zločinec z kina)*, olio su tela, 1918.



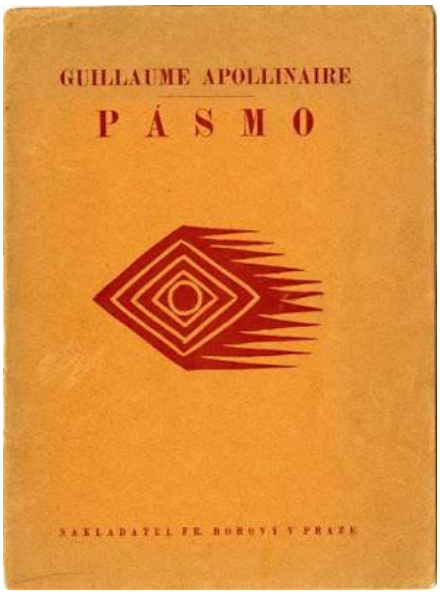
12. J. Čapek, *Fantomas*, olio su tela, 1920.



13. J. Čapek, *Černošský král*,
olio su tela, 1920.

14. J. Čapek, *Mrtvá v rakvi*,
olio su tela, 1921.

15. Bratři Čapkové, *Zářivé hlubiny*,
F. Borový, Praha 1916,
copertina di V. Hofman.



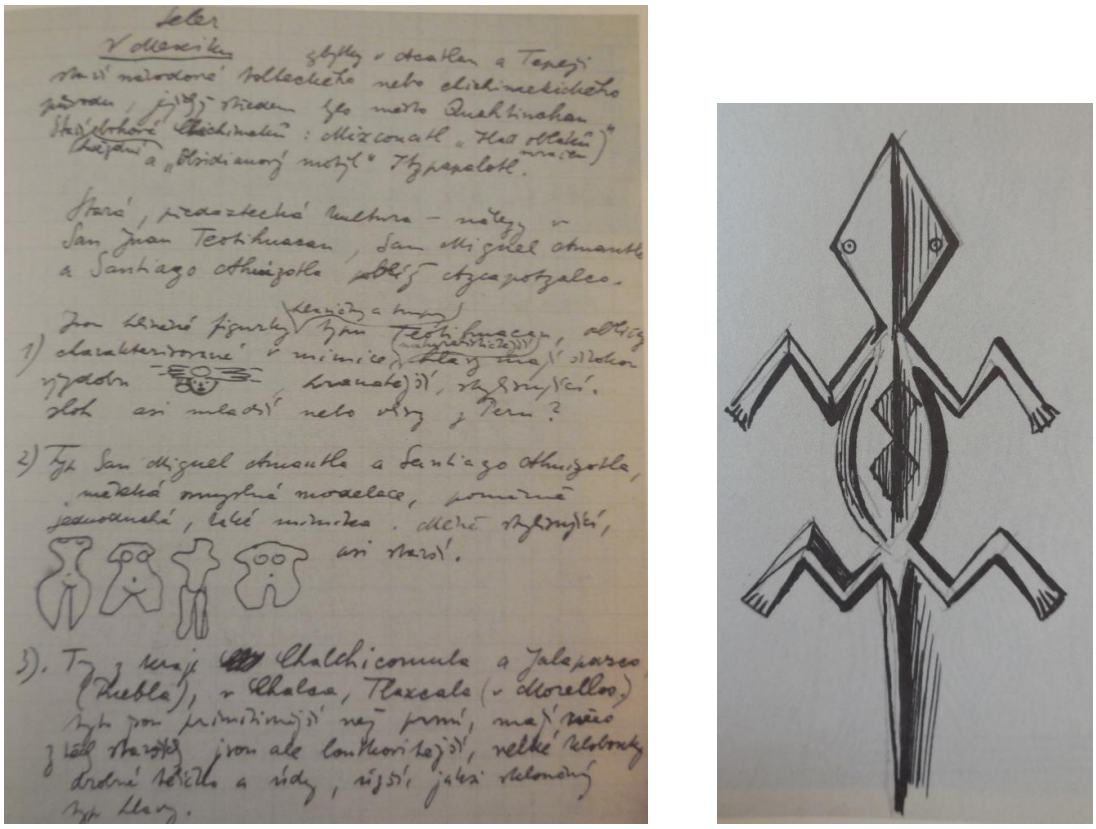
16. G. Apollinaire, *Pásmo*,
F. Borový, Praha 1919,
copertina di J. Čapek.

17. G. Duhamel, *Ze života mučedníků*,
A. Srdce, Praha 1919,
copertina di J. Čapek.

18. J. Romains, *Na březích Villette*,
A. Srdce, Praha 1920,
copertina di J. Čapek.

19. Illustrazione di J. Čapek per
F. Jammes, *Le roman du lièvre*,
incisione su linoleum, 1920.

20. M. Maeterlinck, *Velké tajemství*,
Škeřík, Praha 1922,
copertina di J. Čapek.



21. Appunti e schizzi sull'arte dei popoli primitivi realizzati da Josef Čapek tra il 1913 e il 1914.

22. Illustrazioni di Josef Čapek da *Umění přírodních národů*, 1938.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

TESTI

Almanach na rok 1914 [Přehled, Praha 1913], riedizione a cura di E. Gilk, Akropolis, Praha 2014.

BRATŘI ČAPKOVÉ (Čapek, Josef; Čapek, Karel)
Volumi contenenti le opere comuni dei due fratelli, compresi i testi che non appaiono in *Spisy Josefa Čapka* e *Spisy Karla Čapka*:

Duhové fantazie. Prózy a divadelní hry z let 1907–1912, a cura di J. Opelík, Arsci, Praha 2010.
Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny, Juvenilie, a cura di M. Halík, Československý spisovatel, Praha 1957.
Filmová libreta, a cura di J. Opelík, Odeon, Praha 1989.

ČAPEK, Josef
Spisy Josefa Čapka, Triáda, Praha, in corso di pubblicazione dal 2008:

Beletrie I, *Spisy Josefa Čapka* I, a cura di D. Vojtěch, Triáda, Praha 2011.
Beletrie II, *Spisy Josefa Čapka* II, a cura di J. Opelík, Triáda, Praha 2010.
Beletrie pro děti, *Spisy Josefa Čapka* III, a cura di Luboš Merhaut,Triáda, Praha 2014.
Knihy o umění, *Spisy Josefa Čapka* V, a cura di L. Merhaut, Triáda, Praha 2009.
Publicistika I, *Spisy Josefa Čapka* IV, a cura di J. Opelík, Triáda, Praha, 2008.
Publicistika II, Výtvarné eseje a kritiky 1905-1920, Spisy Josefa Čapka VI, a cura di M. Dufková e P. Pečinková, Triáda, Praha 2012.

Volumi contenenti testi che ad oggi non appaiono nell'edizione di riferimento *Spisy Josefa Čapka*:

Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění z let 1911-1937, introduzione di V. Rada, Výtvarný odbor Umělecké besedy, Praha 1946.
Méně výstav a více umění: výběr z výtvarných referátů v Lidových novinách 1921-1939, a cura di P. Pečinková, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha 1999.
Moderní výtvarný výraz: Úvahy (a kritiky) o výtvarnících, a cura di M. Halík, Československý spisovatel, Praha 1958.
O sobě, a cura di M. Halík, Československý spisovatel, Praha 1958.

Note e contributi apparsi solo su rivista:

Česká kniha, in "Život" XII, n. 4, gennaio 1934, p. 71.
Čeští umělci a Paříž, "Přítomnost" XI, n. 37, 12. 9. 1934, p. 591.
Dodatkem k Picassovi, in "Volné směry" XVII, n. 9, 1913, pp. 233-234.
Druhá přednáška p. Louise Gilleta..., in "Lidové noviny" XXX, n. 110, 2.3.1922, p. 7.
Dva proti sobě, in "Lidové noviny" XXXII, n. 471, 19. 9. 1924, p. 7.
École de Paris, in "Lidové noviny" XXXIX, n. 254, 21. 5. 1931, p. 7.
Francouzské malířství a padesát let Mánesa, in "Lidové noviny" XLV, n. 181, 10. 4. 1937, p. 2.

Francouzské obrazy z Orientu, in "Lidové noviny" XLIV, n. 191, 15. 4. 1938, p. 7.
Francouzští mistři, in "Lidové noviny" XXXI, n. 623, 13. 12. 1923, p. 7.
In margine Výstavy francouzského umění v Praze, in "Lidové noviny" XXXI, n. 276, 5. 6. 1923., p. 7.
Kresby moderních francouzských mistrů..., in "Lidové noviny" XXXIV, n. 448, 5. 9. 1926, p. 9.
Mladé umění francouzské ve Veraikonu…, in "Lidové noviny" XXXI n. 7, 5. 1. 1923, p. 7.
Nadnezávislí v Praze, in "Lidové noviny" XLVI, n. 172, 5. 4. 1938, p. 7.
Pan prezident na výstavě francouzského umění..., in "Lidové noviny" XXXI, n. 276, 5. 6. 1923, p. 5.
Pražské výstavy, in "Lidové noviny" XXXII, n. 480, 24. 9. 1924, p. 7.
Prosíme ještě o nějaké obrazy!, in "Lidové noviny" XXXI, n. 343, 12. 7. 1923, p. 7.
Sháňka po umění, in "Lidové noviny" XXXI, n. 321, 29. 6. 1923, p. 5.
Sto let francouzské kresby, in "Lidové noviny" XLIV, n. 167, 1. 4. 1936, p. 7.
Výstava francouzského umění v Praze obohacena novými díly, in "Lidové noviny" XXXI, n. 324, 1. 7. 1923, p. 7.
Výstava moderního francouzského umění v Praze zahájena za účasti prezidenta republiky, in "Lidové noviny" XXXI, n. 261, 27. 5. 1923, p. 2.
Výtvarné publikace a časopisy, in "Lidové noviny" XXXIX, n. 333, 5. 7. 1931, p. 7.

ČAPEK, Karel
Spisy Karla Čapka, Československý/ Český spisovatel, Praha 1980-1995:

Básnické počátky. Překlady, *Spisy Karla Čapka* XXIV, a cura di E. Macek e M. Pohorský, Český spisovatel, Praha 1993.
Boží muka. Trapné povídky, Spisy Karla Čapka I, a cura di H. Kučerová e J. Víšková, Československý spisovatel, Praha 1981.
Cestopisy I, Spisy Karla Čapka IV, a cura di J. Víšková, Československý spisovatel, Praha 1980.
Cestopisy II, Spisy Karla Čapka V, a cura di J. Víšková, Československý spisovatel, Praha 1980.
Dramata, Spisy Karla Čapka VII, a cura di E. Macek e J. Holý, Československý spisovatel, Praha 1992.
Hordubal. Povětroň. Obyčejný život, *Spisy Karla Čapka* VIII, a cura di J. Víšková e F. Buriánek, Československý spisovatel, Praha 1984.
Hovory s T.G. Masarykem, *Spisy Karla Čapka* XX, a cura di M. Pohorský, Československý spisovatel, Praha 1990.
Kritika slov. O věcech obecných čili Zóon politikon, *Spisy Karla Čapka* XXI, a cura di E. Macek, M. Pohorský e Z. Trochová, Československý spisovatel, Praha 1991.
Marsyas. Jak se co dělá, *Spisy Karla Čapka* XIII, a cura di M. Chlíbcová e Z. Pešat, Československý spisovatel, Praha 1984.
Menší prózy, Spisy Karla Čapka X, a cura di M. Chlíbcová e Z. Pešat, Československý spisovatel, Praha 1992.
Od člověka k člověku I, *Spisy Karla Čapka* XIV, a cura di E. Macek, M. Pohorský e M. Chlíbcová, Československý spisovatel, Praha 1988.
Od člověka k člověku II, *Spisy Karla Čapka* XV, a cura di E. Macek, M. Pohorský e M. Chlíbcová, Československý spisovatel, Praha 1991.
Od člověka k člověku III, *Spisy Karla Čapka* XVI, a cura di E. Macek, M. Pohorský e M. Chlíbcová, Československý spisovatel, Praha 1991.
O umění a kultuře I, Spisy Karla Čapka XVII, a cura di E. Macek, M. Pohorský e Z. Trochová, Československý spisovatel, Praha 1984.

O *umění a kultuře II*, *Spisy Karla Čapka* XVIII, a cura di E. Macek, M. Pohorský e Z. Trochová, Československý spisovatel, Praha 1985.
O umění a kultuře III, *Spisy Karla Čapka* XIX, a cura di E. Macek, M. Pohorský e Z. Trochová, Československý spisovatel, Praha 1986.
O umění a kultuře, Od člověka k člověku: dodatky, Spisy Karla Čapka, *Dodatky ke sv. XIV-XIX*, a cura di E. Macek, Český spisovatel, Praha 1995.
První parta. Život a dílo skladatele Foltýna, *Spisy Karla Čapka* XI, a cura di J. Víšková e Z. Pešat, Československý spisovatel, Praha 1989.
Továrna na Absolutno. Krakatit, Spisy Karla Čapka III, a cura di R. Skřeček e M. Pohorský, Československý spisovatel, Praha 1982.
Ze společné tvorby, *Spisy Karla Čapka* II, a cura di E. Macek, Československý spisovatel, Praha 1982.

Volumi contenenti testi che non appaiono nell'edizione di riferimento *Spisy Karla Čapka*:

Čtení o Masarykovi, a cura di M. Halík, Melantrich, Praha 1969.
Divadelníkem proti své vůli, a cura di M. Halík, Orbis, Praha 1968.
Tichý hlas. Neznámé i známé texty z roku 1938, a cura di J. Opelík, ARSCI, Praha 2005.
Univerzitní studie, a cura di M. Pohorský, Československý spisovatel, Praha 1987.

Note e contributi apparsi solo su rivista:

Letošní cena Femina…, in "Lidové noviny" XXXII, n. 632, 18.12.1924, p. 9.
Moderní francouzští autoři, in "Literární příloha Národních listů" LVII, n. 310, 11.11.1917, p. 10.
Několik překladů z francouzštiny, in "Literární příloha Národních listů" LIX, n. 257, 1.11.1919, p.11.
Překladová literatura, in "Národní listy" LXI, n. 83, 25.3.1921, pp. 1-2.
Verhaerenův Filip II…, in "Lidové noviny" XXIX, n. 362, 22.7.1921, p. 9.
Z překladové literatury, in "Národní listy" LIX, n. 103, 1.5.1919, p. 2.
Z překladové literatury, in "Národní listy" LIX, n. 105, 4.5.1919, p. 10.
Z překladové literatury, in "Národní listy" LX, n. 98, 9.4.1920, p. 1.
Z překladové literatury, in "Národní listy" LX, n. 139, 21.5.1920, pp. 1-2.
Z překladové literatury, in "Národní listy" LX, n. 271, 1.10.1920, p. 2.
Z Překladové literatury, in "Národní listy" LX, n. 278, 8.10.1920, p. 2.
Z Překladové literatury, in "Lidové noviny" XXIX, n. 360, 21.7.1921, p.9.

CORRISPONDENZA

BRATŘI ČAPKOVÉ (Čapek, Josef; Čapek, Karel)
Dopisy z mládí, Společnost bratří Čapků, Praha 1982.

ČAPEK, Josef
Dvojí osud. Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové, a cura di J. Dostál, J. Opelík, J. Slavík, Odeon, Praha 1980.
Josef Čapek Bohuslavu Reynku, in B. Reynek, *Korespondence*, a cura di J. Šerých, J. Med, Karolinum, Praha 2012, pp. 295-312.
Listy Josefa Čapka Mojmíru Helceletovi, a cura di J. Glivický, in "Strahovská knihovna: sborník Památníku národního písemnictví", n. 20-21, Památník národního písemnictví, Praha 1985-1986, pp. 301-307.

Korespondence Josefa Čapka Josefu Portmanovi, a cura di J. Glivický, in "Strahovská knihovna: sborník Památníku národního písemnictví", n. 20-21, Památník národního písemnictví, Praha 1985-1986, pp. 309-317.

ČAPEK, Karel
Karel Čapek Věře Hrůzové - Dopisy ze zásuvky,Melantrich, Praha 1980.
Korespondence (voll. I, II), *Spisy Karla Čapka* XXII-XXIII, a cura di M. Dandová, Český spisovatel, Praha 1993.
Listy Olze 1920-1938, Československý spisovatel, Praha 1971.
Vám oddaný: dosud nepublikovaná korespondence, a cura di M. Dandová, J.Opelík, Arsci, Praha 2007.

DYK, Viktor, NEUMANN Stanislav K., BRATŘI ČAPKOVÉ
Korespondence z let 1905–1918, Československé akademie věd, Praha 1962.

Karel Čapek. Přijatá korespondence, a cura di M.Dandová, M. Chlíbová, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 2000.

MEMORIE E DOCUMENTI

ČAPKOVÁ, Helena
Moji milí bratři, Československý spisovatel, Praha 1986 [1962].

ČAPKOVÁ, Jarmila
Vzpomínky, Torst, Praha 1998.

DYK, Viktor
Vzpomínky a komentáře II, Kuncíř, Praha 1927.

GOURMONT, Rémy de
Promenades littéraires, 5 voll., Mercure de France, Paris 1904-1913.

HALÍIK, Miroslav
Karel Čapek. Život a dílo v datech, Academia, Praha 1983.

JELÍNEK, Hanuš
Zahučaly lesy. Kniha vzpomínek, F. Borový, Praha 1947.

Karel Čapek ve fotografii, a cura di J. Opelík, Středočeské nakladatelství a knihkupectví, Praha 1991.

KOŽELUHOVÁ, Helena
Čapci očima rodiny, B. Just, Praha 1995 [1961-1962].

L'élément national et les influences étrangères dans l'art tchèque. Les frères Čapek, intervista raccolta da N. Melniková-Papoušková, in "L'Europe Centrale" XII, n. 43, 23.10.1937, pp. 681-682.

MALEVIČ, Oleg M.
Karel Čapek v vospominanijach sovremennikov, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1990.

Malíř-básník. Vzpomínání na Josefa Čapka, a cura di Společnost Bratří Čapků, Academia, Praha 2003.

NEZVAL, Vítězslav
Z mého života, Československý spisovatel, Praha 1959.

Osobní knihovna Karla Čapka, a cura di B. Vorlíčková, R. Kehl, P. Čechová, Vysoká škola chemicko-technologická, Praha 2011.

ROMAINS, Jules
Amitiés et rencontres, Flammarion, Paris 1970.

SCHEINPFLUG, Karel
Můj švagr Karel Čapek, Kruh, Hradec Králové 1991.

SCHEINPFLUGOVÁ, Olga
Byla jsem na světě, Mladá fronta, Praha 1988.
Český román, Melantrich, Praha 1969 [1946].

ŠTECH, Václav Vilém
V zamlženém zrcadle, Československý spisovatel, Praha 1967.
Za plotem domova, Československý spisovatel, Praha 1970.

VACINA, Ladislav
Jeden i druhý: vzpomínky na bratry Čapky, Kruh, Hradec Králové 1988.

ZEMANOVÁ, Jana
Knihovna Josefa Čapka a její význam pro jeho tvorbu, in "Knihovna" n. 12, 1981, pp. 181 - 210.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

STUDI CRITICI

Adhérer au Parti communiste?, "Archives du surréalisme" 3, a cura di M. Bonnet, Gallimard, Paris 1992.

AMBROS, Veronika
Proměny expresionistických prvků a postupů od Čapka po Havla, in *Hledání expresionistických poetik*, a cura di M. Bauer, Jihočeská univerzita, České Budějovice, 2006, pp. 131-139.

APOLLINAIRE, Guillaume
Chroniques d'art: 1902-1918, Gallimard, Paris 1960.
La vie anecdotique, in "Mercure de France", CX, n. 409, 16.7.1914, pp. 192-194.
Les peintres cubistes, E. Figuière, Paris 1913.
L'Exposition des arts décoratifs de Munich, in "Les Marches de l' Est" II, n.8, 15.11.1910, pp. 206-207.

Avantgarda známá a neznámá I, *Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, a cura di Š. Vlašín, Svoboda, Praha 1971.

BALAJKA, Bohumil
Jaroslav Vrchlický, Melantrich, Praha 1979.

BAŤHA, František
Karel Čapek v knihovně Národního muzea, in "Sborník Národního muzea v Praze. C– Literární historie" VIII, n.3, 1963, pp. 169-172.

BEAUNIER, André
La Poésie nouvelle, Mercure de France, Paris 1902.

BEDNÁŘOVÁ, Jitka
Josef Florian a jeho francouzští autoři, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2006.

BERACKOVÁ, Dáša
Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy, Pistorius & Olšanská, Příbram 2010.

BERG, Christian
L'automne des Idées: Symbolisme et Décadence à la fin du XIXème siècle en France et en Belgique, in "La République Des Lettres" n. 52, Peeters, Louvain-Paris-Valpole 2013.

BERTRAND, Antoine
Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou, vol. II, Droz , Genève 1996.

BLAHYNKA, Milan
Sedm odstavců k Čapkově francouzské poezii, in ČAPEK, Karel, *Francouzská poezie nové doby*, Československý spisovatel, Praha 1964, pp. 277-291.

BRADBROOKOVÁ, Bohuslava
Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory, Academia, Praha 2007.

BRANŽOVSKÝ, Josef
Karel Čapek, světový názor a umění, Nakladatelství politické literatury, Praha 1963.

BULÍN, Ladislav
Poznámka o spolupráci mladých Čapků, in "Kytice. Měsíčník pro literaturu a umění" III, 1948, pp. 352-358.

BURIÁNEK, František
Č*apkovské variace*, Československý spisovatel, Praha 1984.
Karel Čapek, Československý spisovatel, Praha 1988.

CATALANO, Alessandro
Avanguardia/avanguardie: il lungo cammino dell'arte moderna ceca dal cubismo al poetismo attraverso i manifesti letterari, in *ManifestAzioni. I manifesti avanguardisti tra performance e performatività*, a cura di A. Catalano, M. Maurizio, R. Merlo, Mimesis, Milano 2014, pp. 95-117.

Neznámý Čapek, in "Souvislosti", n. 4, 2013, pp. 112-176.

ČERNÝ, František
Premiéry bratří Čapků, Hynek, Praha 2000.

ČERNÝ, Václav
Čapkovy překlady z francouzských básníků, in "Literární pondělí. Příloha Lidových novin" III, n.1, 21.9.1936, p. 5 [recensione].
Dialog F. X. Šalda- Karel Čapek [1957], in Id., *Tvorba a osobnost I*, Odeon, Praha 1992, pp. 177-188.
Karel Čapek, Borový, Praha 1936.
První náčrt k studii o Josefu Čapkovi in "Kritický měsíčník" VIII, 1947, pp. 113-124.

ČERVENKA, Miroslav
Dějiny českého volného verše, Host, Brno 2001.

CHVATÍK, Květoslav
Od avantgardy k druhé moderně: cestami filozofie a literatury, Torst, Praha 2004.

COHEN Thérèse, VOISINE-JECHOVÁ, Hana
Trois lettres inédites de Karel Čapek à Jules Romains, in "Revue de littérature comparée" LIV, n. 1, 1980, pp. 105-111.

COSENTINO, Annalisa
L'arte è destino. La sintesi delle arti in Josef Čapek, in "Europa orientalis", n.30, 2011, pp. 117-131.
Italské dojmy z Italských listů, in "Zpravodaj Společnosti bratří Čapků", n. 43, 2004, pp. 48-51.

DÉCAUDIN, Michel
La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914, Slatkine, Paris-Genève 1981.
Le dossier d'"Alcools": édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, Droz, Genève 1965.
Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge, in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises" n. 34, 1982, pp. 109-117.

DOLEŽEL, Lubomír
Karel Čapek- moderní vypravěč, in Id., *Studie z české literatury a poetiky*, Torst, Praha 2008.

DUFKOVÁ, Mariana
Josef Čapek a Francie, Tesi di laurea magistrale, Filozofická Fakulta, Univerzita Karlova, Praha 2010.

DUHAMEL, Georges
Les poètes et la poésie, Mercure de France, Paris 1914.

DUHAMEL, Georges, VILDRAC, Charles
Notes sur la technique poétique, E. Figuière, Paris 1911.

DYK, Viktor

Francouzská poezie nové doby, in "Národní listy" LX, n. 159, 11.6.1920, p. 1[recensione].

FABELOVÁ, Karolína
La "fusion des arts" et la "recherche de la modernité". L'introduction en Bohême d'un chapitre de la critique d'art française: Camille Mauclair et sa relation à F. X. Šalda et William Ritter, in "Revue des études slaves" LXXIV, n.1, 2002, pp. 63-76.

FILLA, Emil
O ctnosti novoprimitivismu, in "Volné smery" XV, n.1, 1911, pp. 62-70.

FLORIAN-PARMENTIER
Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à nos jours, E. Figuière, Paris 1914.

FORST, Vladimír
Spor F. X. Šaldy a K. Čapka, in "Acta Universitate Carolinae Philologica – Slavica Pragensia" IX, 1967, pp. 215-225.

FORT, Paul, MANDIN, Louis
Histoire de la poésie française depuis 1850, Flammarion-Privat, Paris-Toulouse 1926.

František Kupka: cesta k Amorfě: Kupkovy salony 1899-1913, a cura di H. Musilová, M. Theinhardt, P. Brullé, Národní galerie, Praha 2012 [catalogo della mostra].

FUČÍK, Bedřich
Nad Čapkovými překlady, in "Listy pro umění a kritiku" IV, 1936, pp. 312-314 [recensione].

GHÉON, Henri
Nos directions, Nouvelle Revue Française, Paris 1911.

GORCEIX, Paul
De la spécificité du symbolisme belge, Palais des Académies, Bruxelles 1978.
Le symbolisme en Belgique ou L'éveil à une identité culturelle: une si rare différence, Eurédit, Paris 2008.

GÖTZ, František
Anarchie v nejmladší české poesii, S. Kočí, Brno 1922.
Literatura mezi dvěma válkami, Československý spisovatel, Praha 1984.

HALÍK, Miroslav, SLAVÍK, Jaroslav
Bojovné dílo Josefa Čapka, Východočeské nakladelství, Hradec Králové 1964.

HAMAN, Aleš
Čapkův spor o literární kritiku v první polovině třicátých let, in "Zpravodaj Společnosti bratří Čapků", n. 38, 1999, pp. 59-63.
Čapkové a expresionismus, in *Hledání expresionistických poetik*, a cura di M. Bauer, Jihočeská univerzita, České Budějovice, 2006, pp. 167-174.
K souřadnicím Čapkova díla [1990], in Id., *Východiska a výhledy*, Torst, Praha 2002, pp. 265-283.

HARKINS, William E.
Karel Čapek, Columbia University Press, New York 1962.

HAVEL, Václav, PTÁČKOVÁ, Věra
Josef Čapek dramatik a jevištní výtvarník, Divadelní ústav, Praha 1963.

HEFTRICH, Urs
Čapek a Bergson, "Zpravodaj Společnosti bratří Čapků", n.28, 1989, pp. 34-56.

HOLÝ, Jiří
Josef Čapek, avantgarda a kontexty expresionismu, in *Hledání expresionistických poetik*, a cura di M. Bauer, Jihočeská univerzita, České Budějovice, 2006, pp.175-182.
Těžká křídla Josefa Čapka, in "Literární měsíčník" XII, n. 10, 1983, pp. 75-78.

HORSKÁ, Pavla
Sladká Francie, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 1996.

HULANOVÁ, Eva
K přijetí německého literárního expresionismu v české kultuře desátých a dvacátých let 20. století, in *Hledání expresionistických poetik*, a cura di M. Bauer, Jihočeská univerzita, České Budějovice, 2006, pp. 61-74.

HUYGHE, René et al.
Un siècle d'art moderne. L'Histoire du salon des Indépendants 1884-1984, Denoël, Paris 1984.

JELÍNKOVÁ, Eva
Echa expresionismu: recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910-1930), Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2010.

JENNY, Laurent
La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises, Presses Universitaires de France, Paris 2002.

KAHN, Gustave
La littérature des Jeunes et son Orientation actuelle, in "La Revue des Revues", n.37, 1.4.1901, pp. 36-51.

KAUTMAN, František
O literatuře a jejích tvůrcích (Studie, úvahy a stati z let 1977-1989), Torst, Praha 1999.

KLÍMA, Ivan
Karel Čapek, Československý spisovatel, Praha 1962.
Velký věk chce mít též velké mordy: život a dílo Karla Čapka, Academia, Praha 2001.

Kniha o Čapkovi, a cura di Š. Vlašín, Československý spisovatel, Praha 1988.

Knižní obálky Josefa Čapka, introduzione di F. Langer, Státní grafická škola, Praha 1934.

KOŽMÍN, Zdeněk
Studie a kritiky, Torst, Praha 1997.
Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků, Blok, Brno 1989.

KRÁLÍK, Oldřich
První řada v díle Karla Čapka, Profil, Ostrava 1972.

KUBÍNOVÁ, Marie
Proměny české poezie dvacátých let, Československý spisovatel, Praha 1984.

KUDĚLKA, Viktor
Boje o Karla Čapka, Academia, Praha 1987.

KVAČEK, Robert
Karel Čapek a Penklub ["Zpravodaj Společnosti bratří Čapků" 1994], in *Acta čapkiana III. 60 let Společnosti bratří čapků: 1947-2007*, Společnost bratří Čapků, Praha 2007, pp. 15-29.

La Section d'or, 1912-1920-1925, a cura di C. Debray, F. Lucbert, Éd. Cercle d'art, Paris 2000 [catalogo della mostra].

LEFÈVRE, Frédéric
La jeune poésie française. Hommes et tendances, Rouart, Paris 1917.

LE GOFFIC, Charles
La littérature française aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, Bibliothèque Larousse, Paris 1920.

LAHODA, Vojtěch
Český kubismus, Brána, Praha 1996.

LAMAČ, Miroslav, PADRTA Jiří
Osma a Skupina výtvarných umělců. Teorie, kritika, polemika, Odeon, Praha 1992.

LANG, Jaromír
Neumannův Červen, Melantrich, Praha 1974.

LAUDE, Jean
La Peinture française et "l'art nègre", 1905-1914: Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme, Klincksieck, Paris 2006.

LEVÝ, Jiří
Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše, in ČAPEK, Karel, *Francouzská poezie a jiné překlady*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, pp. 374-406.
Čapkův Loupežník a Shakespeare, in "Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Jazyk a literatura" III, 1956, pp. 141-145.

MALEVIČ, Oleg M.
Bratři Čapkové, Ivo Železný, Praha, 1999.

MAREŠ, Petr
Styl, text, smysl: o slovesném díle Josefa Čapka, Univerzita Karlova, Praha 1989.
Publicistika Josefa Čapka, Univerzita Karlova, Praha 1995.

MATUŠKA, Alexander
Človek proti skaze: pokus o Karla Čapka, Slovenský spisovatel, Bratislava 1963.

MENDÈS, Catulle
Le mouvement poétique français de 1867 à 1900, E. Fasquelle, Paris, 1903.

MERCEREAU, Alexandre
La littérature et les idées nouvelles, E. Figuière, Paris 1912.

MERHAUT, Luboš
Gli scritti sull'arte di Josef Čapek. Con il saggio "Terribile il volto della morta…", Forum, Udine 2013.

MICHEL, Bernard
Prague Belle Époque, Aubier, Paris 2008.

MONNIER, Gérard, et al.
Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe: 1900-1950, Sorbonne, Paris 1992.

MORNET, Daniel
Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines, Bibliothèque Larousse, Paris 1935 [1927].

MRAVCOVÁ, Marie
Boží muka – východisko Čapkova tvořivého a přetvářivého usilování, in "Česká literatura" XLVII, n. 2, 1999, pp. 162-183.

MRÁZ, Bohumír
Josef Čapek, Horizont, Praha 1987.

MULLER, Jean, PICARD, Gaston
Les tendances présentes de la littérature française, E. Basset, Paris 1913.

MUKAŘOVSKÝ, Jan
Francouzská poezie K. Čapka, ["Slovo a slovesnost" 1936], in Id., *Studie z poetiky*, Odeon, Praha 1982, pp. 651-654.
Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog, ["Slovo a slovesnost" 1939], in Id., *Studie z poetiky*, Odeon, Praha 1982, pp. 722–737.
Vývoj Čapkovy prózy, [*Úvod*, in *Výbor z prózy K. Čapka*, Státní nakladatelství, Praha 1934], in Id., *Studie z poetiky*, Odeon, Praha 1982, pp. 694-721.
Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka ["Slovo a slovesnost" 1939], in Id., *Studie z poetiky*, Odeon, Praha 1982, pp. 738–762.

NEBESKÝ, Václav
Matisse a Rousseau, in "Musaion" I, 1920, pp. 49-61.

NEUMANN, Stanislav K.
Dvě knihy skutečně nové ["Červen" 1918], in DYK, Viktor, NEUMANN Stanislav K., BRATŘI ČAPKOVÉ, *Korespondence z let 1905–1918*, Československé akademie věd, Praha 1962, pp. 259-265 [recensione].

NEZVAL, Vítězslav
Josef Čapek, Borový, Praha 1937.

NIKOLSKIJ, Sergej V.
Fantastika a satira v díle Karla Čapka, Československý spisovatel, Praha 1978.

NOVÁK, Arne
Tschechischer Brief, in "Das literarische Echo" XVI, n. 12, 15.3.1914, p. 756 [recensione].

On Karel Čapek, a cura di M. Makin, J. Toman, Michigan Slavic Publications, Ann Arbor 1992.

OPELÍK, Jiří
Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi, Torst, Praha 2008.
Dvě pařížské cesty Josefa Čapka, in "Umění" n. 25, 1977, pp. 526-539.
Josef Čapek, Melantrich, Praha 1980.
Josef Čapek: Gassirova loutna, in "Sborník Národního muzea. A – Historie" XLI, n. 1, 1987, pp. 51-57.
Pascalovská kniha české literatury: Psáno do mraků Josefa Čapka [1992], in Id., *Milované řemeslo*, Torst, Praha 2000, pp. 167-181.
Vznik a proměny "Umění přírodních národů" Josefa Čapka ["Literární archiv" 1987], in ČAPEK, Josef, *Knihy o umění*, *Spisy Josefa Čapka* V, pp. 533-587.

OPELÍK, Jiří, SLAVÍK, Jaroslav
Josef Čapek, Torst, Praha 1996.

ORT, Thomas
Art and Life in Modernist Prague. Karel Čapek and his Generation 1911-1938, Palgrave Macmillan, New York 2013.

PAPOUŠEK, Vladimír
Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny 20. století, Akropolis, Praha 2007.

PEČINKOVÁ, Pavla
Generační roztržka (Josef Čapek kontra Karel Teige)" ["Zpravodaj Společnosti bratří Čapků" 1995], in *Acta čapkiana III. 60 let Společnosti bratří čapků: 1947-2007*, Společnost bratří Čapků, Praha 2007, pp. 49-56.
Josef Čapek, Nakladatelství Svoboda, Praha 1995.
Josef Čapek, Galerie Zdeněk Sklenář, Praha 2009.
Josef Čapek jako výtvarný referent, in "Atélier" n. 22, 2.11.1995, p.2.
Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy, in "Estetika" XX, n. 1, 1983, pp. 30-48.

PEČÍRKA, Jaromír
Josef Čapek, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1961.

PELÁN, Jiří
Kapitoly z francouzské a italské literatury, Torst, Praha 2000.
Kapitoly z francouzské, italské a české literatury, Karolinum, Praha 2007.

PEŠAT, Zdeněk
Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, in *Struktura a smysl literárního díla*, a cura di M. Jankovič, Z. Pešat, F. Vodička, Československý spisovatel, Praha 1966, pp. 109-125.

PFAFF, Ivan
O perspektivu lidského společenství: politické myšlení Karla Čapka, Artfórum, Praha 1994.

PÍŠA, Antonín M.
Třicátá léta, a cura di M. Píšová, Československý spisovatel, Praha 1971.

Poetika české meziválečné literatury, a cura di D. Hodrová, Československý spisovatel, Praha 1987.

POMAJZLOVÁ, Alena et al.
Vidět knihu: knižní grafika Josefa Čapka/Seeing the book: the book design of Josef Čapek, KANT, Praha 2010.

Prague 1900-1938. Capitale secrète des avantgardes, Musée des Beaux-Arts, Dijon 1997 [catalogo della mostra].

PRAHL, Roman, BYDŽOVSKÁ, Lenka
Volné směry. Časopis pražské secese a moderny, Torst, Praha 1993.

PROCHASSON, Christophe
Les années électriques (1880-1910), La Découverte, Paris 1991.

RAYMOND, Marcel
De Baudelaire au surréalisme, J.Corti, Paris 1978 [1933].

REYNAUD-PALIGOT, Carole
Parcours politique des surréalistes: 1919-1969, CNRS Éditions, Paris 2010.

RIPELLINO, Angelo M.
Due studi di letteratura ceca. I. L'arte di Josef Čapek, in "Convivium", n.3. 1950, pp. 383-395.
Storia della poesia ceca contemporanea, Edizioni e/o, Roma 1981 [1950].

RUTTE, Miroslav
O nových knihách, in "Národní listy" LVII, n. 330, 1.12.1917, p.1 [recensione].

ŠALDA, František X.
Ještě slovíčko o Jules Romainsovi ["Česká literatura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX (1912-1915), Československý spisovatel, Praha 1956, pp. 235-236.
Josef Kodíček ["Česká literatura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX (1912-1915), Československý spisovatel, Praha 1956, p. 232.
Jules Romains ["Česká literatura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX (1912-1915), Československý spisovatel, Praha 1956, pp. 225-228.
Kapitoly literárně kritické. 5. Karel a Josef Čapkové ["Kmen" 1918], in Id., *Kritické projevy* X (1917-1918), Československý spisovatel, Praha 1957, pp. 135-147 [recensioni].

Karel Čapek odpověděl... ["Česká literatura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX (1912-1915), Československý spisovatel, Praha 1956, pp. 234-235.
K ososbní stránce mého sporu s p. Karlem Čapkem ["Česká literatura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX (1912-1915), Československý spisovatel, Praha 1956, pp. 230-232.
Nejnovější krásná próza česká in "Šaldův zápisník" VII, n. 5-6, 1934, pp. 170-172.
Novoklasicism ["Národní listy" 1912], in Id., *Kritické projevy* IX (1912-1915), Československý spisovatel, Praha 1956, pp. 15-28.
O dnešní tvorbě románové ["Česká literatura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX (1912-1915), Československý spisovatel, Praha 1956, pp. 215-217.
Pan Karel Čapek ["Česká literatura" 1913], in Id., *Kritické projevy* IX (1912-1915), Československý spisovatel, Praha 1956, p. 221.

SAVICKÝ, Nikolaj
Francouzské moderní umění a česká politika v letech 1900–1939, Academia, Praha 2011.

Sculptures nègres, 24 photographies précédées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire et d'un exposé de Paul Guillaume, P. Guillaume, Paris 1917.

SLAVÍK, Jaroslav
Josef Capek a ismy, in "Umění", n. 37, 1989, pp. 25-46.

ŠLERKA, Josef
Karel Čapek – pragmatista a ironik, in "Slovo a smysl" I, n.1, 2004, pp. 124-139.

ŠTĚDROŇOVÁ, Eva
Novoklasicismus, in ČORNEJ, Petr et al., *Česká literatura na předělu století*, H+H, Jihlava 2001, pp. 241-266.

ŠTEMBERKOVÁ, Marie
Karel Čapek a francouzská kultura, I. část, in "Zpravodaj Společnosti bratří Čapků", n. 40, 2001, pp. 25-40.
Karel Čapek a francouzská kultura, II. část: Osobnost a dílo Karla Čapka ve Francii, in "Zpravodaj Společnosti bratří Čapků", n. 41, 2002, pp. 46-69.

ŠTĚPÁN, Václav
Pařížský Loupežník bratří Čapků, in "Sborník Národního muzea v Praze. A – Historie" XLI, n.1, 1989 [1987], pp. 1-50.

STOLZ-HLADKÁ, Zuzana
Okraj, hranice a jejich překročení. Josef Čapek mezi obrazem a textem ("Plynoucí do Acherontu") in *Česká literatura rozhraní a okraje*, a cura di L. Jungmannová, IV. Kongres světové literárněvědné bohemistiky, Akropolis, Praha 2010, pp. 351-362.

STROHSOVÁ, Eva
Karel Čapek, in "Česká literatura" XVI, n. 1, 1968, pp. 14-41.
Zrození moderny, Československý spisovatel, Praha 1963.

STÝSKAL, Jiří
Publicistika Josefa Čapka po Mnichovu, in "Acta Universitatis Palackianae Olomoucensis. Philologica" 50, Univerzita Palackého, Olomouc 1984, pp. 51-60.

TEIGE, Karel
Guillaume Apollinaire a jeho doba, in "ReD" II, n. 3, 1928, pp. 78-97.
Obrazy a předobrazy ["Musaion" 1921], in Id., *Svět stavby a básně (Studie z dvacátých let)*, Československý spisovatel, Praha 1966, pp. 31-32.

TICHÝ, Martin
Kritické dílo čapkovské generace, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2009.

THIELE, Eckhard
Karel Čapek, Philipp Reclam jun., Leipzig 1988.

THIELE, Vladimír
Josef Čapek a kniha: soupis knižní grafiky [1. díl, Obálky], Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1958.

VESELÝ, Jindřich
Jaroslav Vrchlický – překladatel Baudelaira, in *Jaroslav Vrchlický a Josef Holeček (1853-2003). Sborník ke 150. výročí narození dvou protichůdců*, a cura di J. Wiendl, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Praha 2004, pp. 59-68.

VOČADLO, Otakar
Anglické listy Karla Čapka, JAN 1995 [1975].
V zajetí babylonském: Německé vlivy na nás: Mladé generaci "de benedicta Anglia", Nové Čechy, Praha 1924.

UHLE, Dorothea
Karel Čapek a americký pragmatismus, in "Zpravodaj Společnosti Bratří Čapků" n. 44, 2005, pp. 3-12.

VISAN, Tancrède de
L'attitude du lyrisme contemporain, Mercure de France, Paris 1911.

VRCHLICKÝ, Jaroslav
Studie a podobizny, F. Šimáček, Praha 1892.
Básnické profily francouzské, F. Šimáček, Praha 1887.

VŠETIČKA, František
Podoby prózy, Votobia, Olomouc 1997.

WAJS, Miloslav
Chyšě v životě a díle Karla Čapka, Krajský pedagogický ústav, Plzeň 1967.

WILDOVÁ TOSI, Alena
Karel Čapek traduttore della poesia francese, in "Ricerche slavistiche" XV, 1967, pp. 246-271.

WOLF, Josef
Život a umění přírodních národů v díle bratří Čapků, in *Josef Čapek 1887-1945, Sborník příspěvků ze sympozia konaného 27. a 28. května 1995 v Hronově*, Městský úřad, Hronov 1998, pp. 69-74.

Zjevení –existence –pravda: Figurální motivy v tvorbě Josefa Čapka 1913-1922, testi di R. Drury, P. Pečinková, České muzeum výtvarných umění, Praha 1997 [catalogo della mostra].

ANTOLOGIE

Antologie ceche:

ČAPEK, Karel
Francouzská poezie nové doby, F. Borový, Praha 1920.
Francouzská poezie, F. Borový, Praha 1936.

Francouzská poesie nové doby v překladech Viktora Dyka, a cura di K. Čechák, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1957.

HAASZ, Jaroslav
Charles Baudelaire. Výbor z Květů zla, J. Otto, Praha 1919.

JELÍNEK, Hanuš
Nové zpěvy sladké Francie, Aventinum, Praha 1930.
Ze současné poezie francouzské, A. Srdce, Praha 1925.

KOPAL, Josef, et al.
Co číst z literatur románských posledních deseti let, F. Borový, Praha 1937.

KROUPA, Adolf
Apollinaire známý i neznámý, Výbor z básnického díla, Odeon, Praha 1981.

LEŠEHRAD, Emanuel
Moderní lyrika francouzská, J. Otto, Praha 1902.

PROCHÁZKA, Arnošt
Cizí básníci, K. Neumannová, Praha 1916.
Cizí básníci, K. Neumannová, Praha 1919.

Předchůdci: sborník současné francouzské literatury s hlediska boje o nového člověka, Symposion, Praha 1925.

VRCHLICKÝ, Jaroslav
Charles Baudelaire, Výbor z Květů zla, J. Otto, Praha 1895.
Moderní básníci francouzští, F. Šimáček, Praha 1893.
Poesie francouzská nové doby, E. Grégr, Praha, 1877.

Antologie francesi:

Anthologie critique des poètes, La Poétique, Paris 1911.

Anthologie de la Nouvelle Poésie française. Établie par Ph. Soupault avec Léon Pierre-Quint, Francis Gérard et Mathias Lübeck, Éditions du Sagittaire chez Simon Kra, Paris 1924.

Anthologie de l'Effort, L'Effort, Poitiers 1912.

Anthologie des écrivains français contemporains; Poésie. *Publiée sous la direction de Gauthier-Ferrières*, Larousse, Paris 1919.

BEVER, Adolphe van, LÉAUTAUD, Paul
Poètes d´Aujourd´hui: Morceaux choisis, 2 voll, Mercure de France, Paris 1910.

BORNECQUE, Henri
Les Chefs- d´œuvre de la langue Française des origines a nos jours: poésie, Larousse, Paris 1924.

FLORIAN-PARMENTIER,
Toutes les lyres. Anthologie-critique des poètes contemporains, Gastein-Serge, Paris 1911.

LANSON, Gustave
Anthologie des poètes nouveaux, E. Figuière, Paris 1913.

WALCH, Gérard
Anthologie des poètes français contemporains, Ch. Delagrave, Leyde, A.W. Sijthoff, Paris 1906.

Altre antologie:

DÍEZ CANEDO,Enrique, FORTÚN Fernando,
La Poesía francesa moderna, Renacimiento, Madrid 1913.

GRAUTOFF, Otto, GRAUTOFF, Erna
Die Lyrische Bewegung im gegenwärtigen Frankreich: *eine Auswahl von Otto und Erna Grautoff*, E. Diederichs, Jena 1911.

RIVISTE

"Les Bandeaux d'or" (1906-1914).

"L'Effort", "L'Effort Libre" (1910-1914).

"L'Essor" (1910-1915).

"Les Marges" (II serie, 1909-1914).

"Le Mercure de France" (I serie, 1890-1940).

"Montjoie!" (1913-1914).

"La Nouvelle Revue Française" (I serie, [1908] 1909-1914).

"La Revue des Nations" (1913-1914).

"Les Soirées de Paris" (1912-1914).

“Vers et prose” (serie I, 1905-1914).

“La Vie des Lettres” (serie I, 1913-1914).

REPERTORI E OPERE DI CONSULTAZIONE

Bibliografie Karla Čapka: soupis jeho díla, a cura di B. Mědílek, Academia, Praha 1990.

DÉCAUDIN, Michel, LEUWERS, Daniel
De Zola à Apollinaire, Histoire de la littérature française, Flammarion, Paris 1996.

Dějiny české literatury IV. (Literatura od konce 19. Století do roku 1945), a cura di Z. Pešat, E. Strohsová, Victoria Publishing, Praha 1995.

Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923, a cura di V. Papoušek, Academia, Praha 2010.

Dějiny nové moderny II. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924-1934, a cura di V. Papoušek, Academia, Praha 2014.

Dictionnaire des littératures de langue française, a cura di J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, Bordas, Paris 1984.

Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958, a cura di J. Vojvodík, J. Wiendl, Univerzita Karlova-Togga, Praha 2011.

Histoire de la France littéraire, a cura di M. Prigent, Presses universitiares de France, Paris 2006.

Histoire de la littérature française, a cura di P. Brunel, Bordas, Paris/Bruxelles/Montréal 1972.

Histoire de la littérature française, a cura di D. Couty, Larousse, Paris 2000.

LACLOTTE, Michel, CUZIN, Jean-Pierre
Dictionnaire de la peinture, Larousse, Paris 1987.

La littérature française du XXème siècle lue de l'étranger, a cura di D. Viart, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2012.

La Nouvelle Revue Française:Table et index de 1908 à 1943, a cura di C. Martin, Gallimard, Paris 2009.

LEHÁR, Jan et al.
Česká literatura od počátků k dnešku, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2006.

Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Vol. I: Histoire; Vol. II: Théorie, a cura di J.Weisgerber, Akadémiai Kiadó, Budapest 1984.

Les revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914, répertoire descriptif, a cura di R. Abour, J. Corti, Paris 1956.

Lexikon české literatury (I- IV), a cura di V. Forst, J. Opelík, L. Merhaut, Academia, Praha 1985–2008.

Lexikon teorie literatury a kultury, a cura di A. Nünning, J. Holý, J. Trávníček, Host, Brno 2006.

MACCHIA, Giovanni et al.
La letteratura francese. Il Novecento, Rizzoli, Milano 1992.

Moderní revue 1894-1925, a cura di O. M. Urban, L. Merhaut, Torst, Praha 1995.

SABATIER, Robert
Histoire de la poésie française. La Poésie du XXe siècle, vol. 1. *Tradition et Évolution*, Alban Michel, Paris 1982.

Slovník českých spisovatelů, a cura di V.Menclová, B.Svozil, V. Vaněk. Libri, Praha 2005.

Slovník Karla Čapka, a cura di F. Čermák, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 2009.

IMMAGINI

Le immagini qui riprodotte sono tratte da:

ČAPEK, Josef: *Dvojí osud. Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*, a cura di J. Dostál, J. Opelík, J. Slavík. Odeon, Praha 1980 (nn.1-3);

OPELÍK, Jiří, SLAVÍK, Jaroslav: *Josef Čapek*, Torst, Praha 1996 (nn. 4- 14);

repertorio online di copertine e illustrazioni čapkiane sul sito ufficiale dell'associazione Společnost bratří Čapků http://www.bratri-capkove.cz/gsp/p1=54 (nn. 15-20);

ČAPEK, Josef: *Knihy o umění*, *Spisy Josefa Čapka* V, a cura di L. Merhaut, Triáda, Praha 2009 (nn. 21-22).

INDICE DEI NOMI

Adam, Paul, 148, 210.
Albert-Birot, Pierre, 245, 293.
Aleš, Mikoláš, 14, 94, 101, 122.
Aliès, Henri, 228.
Allain, Marcel, 48.
Allard, Roger, 223.
Apollinaire, Guillaume, 48-50, 84, 110 n, 150, 175, 183-186, 200 n, 202, 204, 208, 218 n, 219-220, 225, 229 n, 236, 240-247, 251-252, 266-269, 271, 288-289, 293-294, 320, 330, 342.
Aragon, Louis, 252, 254-255, 350.
Archipenko, Oleksandr, 265, 277.
Arcos, René, 182, 184, 223 n, 226, 229-230, 236, 248, 256, 288.
Artaud, Antonin, 255 n.
Mme Aurel, 287.
Avenarius, Richard, 134.

Balzac, Honoré de, 21, 24, 36, 44 n, 51, 63, 69-70, 177.
Balla, Giacomo, 301.
Banville, Théodore de, 195, 208 n.
Barbusse, Henri, 248, 256.
Bartůšková, Sylva, 171.
Barzun, Henri-Martin, 225, 246, 251.
Baudelaire, Charles, 11, 24, 40-41, 70, 175, 185, 188, 190, 192-198, 202, 208, 214 n, 220, 243, 293, 309, 326.
Bazalgette, Léon, 227 n.
Beauduin, Nicolas, 105 n, 224-225.
Beaunier, André, 192.
Belloc, Hilaire, 216.
Beneš, Edvard, 12 n, 28, 113 n, 151.
Beneš, Vincenc, 87, 102, 263, 265.
Beracková, Dáša, 308.
Bergson, Henri, 4, 40-41, 130, 133-134, 138 n, 139-143, 150, 162 n, 168, 177, 179, 198.
Berlioz, Hector, 307.
Bernard, Émile, 120.
Bernard, Jean-Marc, 248 n.
Bernhardt, Sarah, 212.
Bernheim, Gaston e Josse, 36, 42-43, 267.
Bestaux, Eugène, 204-205.
Bever, Adoplhe van, 188, 193, 198, 212.
Biebl, Konstantin, 189.
Bloch, Jean-Richard, 226 n, 248, 255 n.
Blondel, Maurice, 134.
Boccioni, Umberto, 110 n, 301.
Borový, František, 110, 182-184, 241, 291, 307.
Bouglé, Célestin, 134.
Bourdelle, Émile-Antoine, 19, 27, 44.
Bourget, Paul, 195 n.
Boutroux, Émile, 134, 142.
Bradbrooková, Bohuslava, 3.
Brâncuși, Constantin, 277.
Branžovský, Josef, 3.
Braque, Georges, 20, 37, 38 n, 42-43, 48, 66, 87, 99, 103-104, 125, 126 n, 264, 274, 277.

Bulín, Ladislav, 57, 76, 305.
Buriánek, František, 3, 93 n.

Čáda, František, 132, 152 n.
Čapek, Antonín, 7.
Čapková, Božena, 7.
Čapková, Helena, 7, 8 n, 11 n, 35 n, 36, 200.
Carco, Francis, 248 n.
Carrà, Carlo, 101.
Catalano, Alessandro, 3.
Čech, Svatopluk, 8.
Cendrars, Blaise, 48, 225, 245-247, 251, 257, 293.
Černý, František, 322, 323 n.
Černý, Václav, 3, 61 n, 232 n, 295.
Červenka, Miroslav, 243.
Cézanne, Paul, 16, 19, 40-42, 44 n, 95, 104, 115, 120, 122, 124, 265, 267, 282, 286, 302, 320, 326, 330.
Chamson, André, 255 n.
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, 320.
Chauliac, Léon, 44, 46, 65, 115, 318-319, 327, 347.
Chennevière, Georges, 172, 205, 228, 248, 256.
Chesterton, Gilbert Keith, 167, 215-216, 349.
Chochol, Josef, 94, 274, 278.
Chytil, Karel, 90.
Cicerone, 10.
Claudel, Paul, 190, 193, 205, 214-216, 288.
Comte, Auguste, 132.
Coppée, François, 194-195, 199, 213.
Corbière, Tristan, 184, 192, 200, 211, 293.
Corot, Jean-Baptiste Camille, 104.
Cosentino, Annalisa, 262, 349 n.
Cottet, Charles, 281.
Courbet, Gustave, 104.
Croce, Benedetto, 256 n.
Cros, Charles, 203, 240.

Daudet, Alphonse, 195 n.
Daumier, Honoré, 20 n, 264, 326.
David, Jacques-Louis, 281.
Davis, Owen, 323 n.
Debussy, Claude, 49.
Décaudin, Michel, 204 n, 219 n, 246 n.
Defoe, Daniel, 9.
Degas, Edgar, 19, 37 n, 42.
Delacroix, Eugène, 104, 281.
Delaunay, Robert, 43, 49, 103, 202, 320.
Delaunay, Sonia, 246.
Deledda, Grazia, 21.
Derain, André, 20, 42, 44 n, 47, 62, 99, 103-104, 110 n, 125, 218 n, 264, 272, 277, 320.
Derème, Tristan, 248.
Desbordes-Valmore, Marceline, 192, 194, 200-201.
Descartes, René, 149-150.
Despax, Émile, 194, 223.
Deubel, Léon, 224.
Dewey, John, 143.
Dickens, Charles, 8, 10.
Diderot, Denis, 24.
Divoire, Fernand, 251-252.

Dongen, Kess van, 20, 43-44, 266.
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, 69-70.
Drtina, František, 132.
Druet, Eugène, 42, 49.
Duchamp, Marcel, 43, 266, 301.
Duchamp-Villon, Raymond, 41, 265-266, 277.
Dufková, Mariana, 41, 42 n, 61, 267, 270 n, 322.
Dufy, Raoul, 49, 103, 240 n.
Duhamel, Georges, 38, 103, 186, 216, 226, 227, 231 n, 237-239, 248, 254 n, 256, 288-290, 292.
Duhem, Pierre, 134.
Dumas, Alexandre (padre), 10, 321.
Durand-Ruel, Paul, 42, 115.
Durkheim, Émile, 4, 134-138, 140-141, 143, 231, 233-234.
Durtain, Luc, 247-248, 349.
Dvořák, Vilém, 27, 40.
Dyk, Viktor, 11, 12 n, 71 n, 80-81, 88, 112, 181, 182 n, 184-185, 188, 197, 200, 212 n, 231 n.

Edison, Thomas, 201.
Einstein, Albert, 139, 256 n.
Einstein, Carl, 329, 342.
El Greco, 315.
Elskamp, Max, 204, 218.
Éluard, Paul, 254 n, 255.
Erben, Karel Jaromír, 8 n.
Ernst, Paul, 77-79, 150, 285.
Eucken, Rudolf Christoph, 134.

Fabre, Jean-Henri, 323.
Fargue, Léon Paul, 249-251.
Fauconnet, Paul, 136.
Fiedler, Konrad, 97.
Filla, Emil, 13, 87, 102, 104, 263-265, 267-269, 275, 278, 289.
Fischer, Otokar, 82, 180, 191, 206 n, 247 n, 297, 317.
Flaherty, Robert, 331.
Flaubert, Gustave, 24, 40, 195 n, 232.
Florian, Josef, 270 n, 292.
Florian-Parmentier, 196 n, 233-234.
France, Anatole, 50, 75, 195 n, 215, 258.
Franck, Henri, 184, 191, 226-227, 229.
Fresnaye, Roger de la, 43, 49, 103, 265, 277.
Friesz, Othon, 44, 264.
Frobenius, Leo, 333-334, 337-338.
Fromentin, Eugène, 22.
Fort, Paul, 38, 186, 200 n, 207, 219-221, 227, 243.
Forst, Vladimír, 232.
Foustka, Jiří, 112 n.
Fuchs, Rudolf, 157 n.
Fučík, Bedřich, 190.

Gaboriau, Émile, 167.
Gallimard, Gaston, 49.
Galsworthy, John, 236 n.
Garborg, Arne, 11.
Gauguin, Paul, 16, 19, 37 n, 42, 265.
Gautier, Judith, 22.
Gautier, Théophile, 194.
Gérard, Francis, 203 n.

Ghéon, Henri, 172, 216 n, 227-228, 236, 323.
Ghil, René, 207, 210.
Gide, André, 172 n, 213, 216 n, 249, 259, 295-296.
Gillet, Louis, 280.
Giono, Jean, 350.
S. Giovanni, 301, 315.
Gleizes, Albert, 43, 103-104, 110 n, 242 n, 265-266, 277.
Gočár, Josef, 94, 263, 265.
Gogh, Vincent van, 16, 19, 42, 124, 265, 327.
Goll, Jaroslav, 197, 309.
Goncourt, Edomond e Jules de, 98.
Gorceix, Paul, 204 n.
Götz, František, 144 n, 313.
Gourmont, Remy de, 209.
Gregh, Fernand, 188 n, 208, 221-223.
Gris, Juan, 99, 266, 277.
Guaraldo, Enrico, 250.
Guérin, Charles, 213, 218.
Gutfreund, Otto, 27, 263, 265.
Guyau, Jean-Marie, 133.

Haasz, Jaroslav, 184, 212 n.
Halík, Miroslav, 3, 13, 41 n, 175, 188, 190-191.
Haman, Aleš, 62.
Hamp, Pierre, 248.
Hamsun, Knut, 11, 70, 326.
Hanuš, Stanislav, 179, 185, 197 n, 205, 231 n, 301.
Harkins, William Edward, 65.
Harte, Bret, 191 n.
Hašek, Jaroslav, 14.
Haškovec, Prokop Miroslav, 184.
Hausenstein, Wilhelm, 102.
Hébard, Adrien, 42.
Heftrich, Urs, 141, 162 n.
Helcelet, Mojmír, 32 n.
Hello, Ernest, 322.
Hennequin, Émile, 96.
Hloucha, Joe, 341.
Hoernes, Moritz, 110, 331.
Hofman, Vlastislav, 15 n, 30, 32, 40, 42, 44, 53, 65 n, 72, 85 n, 94, 110-111, 119, 134 n, 179, 180, 182, 183 n, 225 n, 263, 265, 268, 275, 279, 280, 332.
Holý, Jiří, 160.
Hořejší, Jindřich, 314 n.
Hostinský, Otakar, 123.
Hrdinová, Josefa, 103 n, 236 n, 238 n, 247 n.
Hruban, Jaroslav, 108.
Hubert, Henri, 135.
Hugo, Victor, 10, 194.
Hume, David, 168.
Huysmans, Joris-Karl, 11, 98, 203, 209, 216 n.

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 281, 326.

Jacob, Max, 48, 216 n, 244-245, 252, 293-294.
Jacobsen, Jens Peter, 322.
James, William, 138 n, 143, 148.

Jammes, Francis, 40-41, 49, 186, 200 n, 211, 213, 215-219, 223, 293.
Janák, Pavel, 94, 119, 274.
Jarry, Alfred, 11, 23.
Jaudon, Pierre, 236.
Jelínek, Hanuš, 184, 185 n, 215, 231 n, 272 n.
Jež, Štěpán, 336 n.
Johnson, Jack, 322.
Jörka, Rafael, 318.
Jouve, Pierre Jean, 223 n, 230, 236 n, 256.
Junoy, José, 268.

Kadlec, Svatopluk, 190.
Kahn, Gustave, 207, 209-210, 213-214.
Kahnweiler, Daniel-Henry, 36, 42-43, 103-104, 268.
Kandinskij, Vasilij Vasil'evič, 16, 270 n.
Karásek ze Lvovic, Jiří, 185 n, 200 n, 220.
Keller, Gottfried, 21.
Kepl, Rudolf, 27, 28 n.
Klee, Paul, 16.
Klika, Břetislav Maria, 108, 183.
Klíma, Ivan, 63, 65, 155 n.
Klimt, Gustav, 16.
Kober, Karel Bohuš, 8.
Kodíček, Josef, 110 n, 179, 180, 231 n, 233 n.
Komenský, Jan Amos, 149-150, 295.
Kopal, Josef, 191.
Kožmín, Zdeněk, 75, 314.
Králík, Oldřich, 91, 97 n, 154 n.
Kramář, Vincenc, 126 n.
Krejčí, František, 93, 132-133, 142.
Krejčí, František Václav, 177 n, 232, 236 n.
Kremlička, Rudolf, 279.
Kubín, Otakar, 278.
Kubišta, Bohumil, 13, 27, 274, 278.
Kupka, František, 27, 43, 266.
Kyloušek, Petr, 191 n.

Lacuzon, Adolphe, 225.
Laforgue, Jules, 98, 184, 193, 197 n, 202-204, 211.
Lalo, Charles, 96, 136.
Lamartine, Alphonse de, 194.
Langer, František, 12-14, 180 n, 274, 312.
Lanson, Gustave, 189.
Larbaud, Valery, 249-251.
Larguier, Léo, 194, 222-223.
Lauda, Richard, 27, 28 n.
Laurencin, Marie, 49, 118.
Lažanský, Vladimír, 112.
Léautaud, Paul, 188, 193, 198.
Le Bon, Gustave, 135, 231, 233-234.
Le Cardonnel, Louis, 218.
Leconte de Lisle, Charles Marie René, 194-195.
Le Fauconnier, Henri, 265.
Lefèvre, Frédéric, 225 n, 237.
Léger, Fernand, 43, 265-266, 283.
Lemoine, Lucie, 112 n.
Lemonnier, Camille, 22.
Le Nain, Antoine e Louis, 320.
Lerberghe, Charles van, 204-205.
Le Roy, Édouard, 134.
Le Roy, Grégoire, 204.

Lešehrad, Emanuel, 196, 200 n, 201, 286 n.
Levet, Henri Jean-Marie, 218.
Levý, Jiří, 171, 175, 191, 196.
Lévy-Bruhl, Lucien, 134.
Lhote, André, 274.
Loti, Pierre, 195 n.
Lübeck, Mathias, 203 n.
Luque, Manuel, 203 n.

Mach, Ernst, 134.
Mácha, Karel Hynek, 326.
Machar, Josef Svatopluk, 112.
Mádl, Karel Boromejský, 158 n.
Maeterlinck, Maurice, 206-207, 292.
Magre, Maurice, 222-223, 226 n.
Mahen, Jiří, 56, 160.
Malevič, Oleg, 3, 41 n, 61 n, 62, 173.
Mallarmé, Stéphane, 192, 195, 197 n, 201-202, 207, 209-210, 212.
Malraux, André, 255 n.
Malý, Rudolf Ina, 138 n, 216.
Mamelet, Albert, 143.
Mandin, Louis, 184, 194, 208, 219, 226.
Manet, Édouard, 37 n, 40.
Manguin, Henri, 32, 47.
Mann, Heinrich, 256 n.
Marc, Franz, 270 n.
Marcoussis, Louis, 266, 277.
Marchand, Jean-Hippolyte, 277.
Mare, André, 265.
Mareš, Petr, 262, 279-280, 321 n.
Marinetti, Filippo Tommaso, 184, 221 n, 225-226, 236, 287, 292.
Marquet, Pierre-Albert, 32, 47.
Marryat, Frederick, 8.
Marval, Jacqueline, 118.
Marvánek, Otakar, 279.
Marx, Karl, 177 n.
Masaryk, Tomáš Garrigue, 2, 12 n, 113, 131, 132 n, 136, 151, 160 n, 184 n, 281.
Matějček, Antonín, 27, 40, 274.
Matisse, Henri, 16, 20, 43-44, 47-48, 62, 125, 182, 266, 272, 283, 320.
Mauclair, Camille, 24.
Maupassant, Guy de, 23, 195 n.
Mauss, Marcel, 135.
Maurois, André, 295, 349.
May, Karl, 9.
Mědílek, Boris, 2, 175.
Ménard, René, 281.
Mendès, Catulle, 192.
Mercereau, Alexandre, 49-50, 103, 105, 130, 134, 177-178, 207, 218 n, 219, 221 n, 224, 229, 231, 235, 236 n, 239, 242 n, 251, 268, 277-278, 286, 289.
Merhaut, Luboš, 2, 261.
Merrill, Stuart, 195, 208, 213.
Metzinger, Jean, 43, 103-104, 265-266, 277.
Meumann, Ernst, 112 n.
Meyrink, Gustav, 21.
Mikhaël, Éphraïm, 212.
Mockel, Albert, 203, 206.
Modigliani, Amedeo, 265.
Molière, 23, 180, 191, 216 n.
Monet, Claude, 95, 124.
Montaigne, Michel de, 295-296, 344.

Montesquieu, 24.
Montesquiou, Robert de, 248.
Moréas, Jean, 186-187, 210-212, 219.
Morice, Charles, 19.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 293.
Mravcová, Marie, 163.
Mukařovský, Jan, 3, 72, 175, 190, 239, 340.
Munch, Edvard, 13-14, 265, 292.
Musset, Alfred de, 194.

Nebeský, Václav, 27, 28 n, 320.
Nejedlý, Zdeněk, 123.
Nepeřená, Anna, 11 n, 18.
Neruda, Jan, 8, 10 n.
Neumann, Stansislav Kostka, 11, 27, 85-86, 87 n, 89 n, 95, 104 n, 105 n, 107 n, 109, 111, 112 n, 142 n, 155-157, 158 n, 164, 168, 170, 178-192, 184, 200, 225 n, 229, 235 n, 239 n, 240, 242, 269, 275 n, 278-279, 286-289, 297-298, 305, 309-313, 316-317, 328-329.
Neumannová, Kamila, 185 n, 224 n, 307.
Nezval, Vítězslav, 3, 175, 189-190, 212, 243, 254, 257 n, 313-315, 326.
Niederle, Lubor, 331 n.
Nietzsche, Friedrich, 24, 51, 70.
Noailles, Anne de, 200.
Novák, Arne, 121, 179-180, 185 n, 241, 336 n.
Novák, Josef, 96.
Novotná, Helena, 8.
Novotný, Otakar, 119.

Omero, 10.
Opelík, Jiří, 3, 13, 21, 23 n, 24, 42, 46, 48 n, 51, 55, 58, 61-62, 81, 83, 110, 116, 143, 155 n, 158 n, 231-232, 242 n, 261, 267, 269 n, 270, 295-296, 300-301, 303, 306, 308, 310-314, 322, 328-335, 337-338, 340-342.
Ostwald, Wilhelm, 134.
Ould, Hermon, 350.
Ovidio, 10.

Papoušek, Vladimír, 311.
Pascal, Blaise, 295-296, 344.
Pečinková, Pavla, 3, 41, 261-262, 271, 275, 280, 283 n, 325.
Péguy, Charles, 214-216.
Pelán, Jiří, 253.
Pellerin, Jean, 248 n.
Péret, Benjamin, 255 n.
Perin, Cécile, 200.
Périn, Georges, 228.
Pertold, Otakar, 137.
Philippe, Charles-Louis, 49-50, 70, 216-217, 237 n.
Picabia, Francis, 266.
Picasso, Pablo, 37 n, 42-43, 46, 48-49, 66, 87, 98-99, 102-104, 122-125, 126 n, 218 n, 264-265, 267-268, 272-274, 277, 283, 293, 302, 315, 320, 327, 342.
Pierre-Quint, Léon, 203 n, 254 n.
Pisano, Giovanni e Nicola, 117.
Pissarro, Camille, 124.
Poe, Edgar Allan, 11, 21-22, 193, 309, 326.

Pohorský, Miloš, 92.
Poincaré, Henri, 134.
Poinsot, Mafféo Charles, 214.
Pomajzlová, Alena, 291-292.
Pospíšilová-Čapková, Jarmila, 13 n, 17, 23, 27-28, 37, 45, 78-79, 103 n, 173, 189 n, 231 n, 268, 275, 279 n, 286, 288, 298, 304, 333, 348.
Poussin, Nicolas, 44 n.
Prévost, Marcel, 195 n.
Prezzolini, Giuseppe, 101.
Procházka, Arnošt, 102, 184 n, 185, 197, 200 n, 215, 220, 307.

Rachilde, 200.
Radimský, Václav, 95, 118.
Ratzel, Friedrich, 9 n, 45.
Ravel, Maurice, 49.
Raynaud, Ernest, 211.
Rebell, Hugues, 23.
Redon, Odilon, 42.
Régnier, Henri de, 200 n, 208, 210-211, 214.
Rembrandt, 293.
Renoir, Pierre-Auguste, 37 n, 282-283, 327.
Retté, Adolphe, 208, 213, 216 n.
Reverdy, Pierre, 186, 252-253.
Reynek, Bohuslav, 49 n, 218, 292-294, 324, 332, 336.
Ribemont-Dessaignes, Georges, 203 n.
Rickert, Heinrich, 151 n.
Rilke, Rainer Maria, 315.
Rimbaud, Jean Arthur, 40, 182, 184-185, 192-193, 200, 203, 211, 217 n, 242, 309, 326.
Ripellino, Angelo Maria, 3, 190, 243-244, 276, 320.
Rod, Édouard, 195 n.
Rodenbach, Georges, 202, 204.
Rodin, Auguste, 14, 40, 104, 120-121, 325.
Rolland, Romain, 248, 256, 280 n.
Romains, Jules, 38, 50, 135, 183-186, 192, 195-196, 212, 223 n, 226, 228-237, 239, 247, 256, 288, 292, 349-350.
Rostand, Edmond, 23.
Rousseau, Henri, 44-46, 49, 182, 267, 316, 320.
Rousseau, Jean-Jacques, 24.
Russell, Bertrand, 256 n.
Russolo, Luigi, 101.
Rutte, Miroslav, 112, 247, 313, 336 n.

Šafránek, Miloš, 41.
Sagot, Clovis, 42.
Saint-Pol-Roux, 212.
Šalda, František Xaver, 24, 78, 144 n, 156, 162, 170, 176, 178, 180, 183 n, 231-235, 241, 309, 312, 313.
Salmon, André, 219, 251, 266-267.
Samain, Albert, 213.
Sardou, Victorien, 321.
Scheinpflug, Karel, 89-90, 152 n.
Scheinpflugová, Olga, 37, 38 n, 173 n.
Schiller, Ferdinand Canning Scott, 143.
Schlaf, Johannes, 286.
Schopenhauer, Arthur, 132, 133 n.

Schwob, Marcel, 23.
Severini, Gino, 101.
Shakespeare, William, 8, 10, 24, 69, 171, 293.
Shaw, George Bernard, 215, 236 n.
Shelley, Percy Bysshe, 309.
Sicard, Émile, 287.
Signoret, Emmanuel, 212.
Šíma, Ladislav, 278.
Simmel, Georg, 134, 140, 148 n.
Sisley, Alfred, 121.
Skram, Amalie, 21.
Slavík, Jaroslav, 3, 17 n, 20 n, 41, 48 n, 242 n, 261, 303, 312.
Šlerka, Josef, 138.
Soffici, Ardengo, 99.
Soldán, Ladislav, 121.
Soupault, Philippe, 186, 203 n, 254-257, 314.
Souvestre, Pierre, 48.
Špála, Václav, 179, 274, 278-279.
Spencer, Herbert, 132.
Spire, André, 229.
Šrámek, Fráňa, 86.
Štech, Václav Vilém, 15-16, 27-30, 32-33, 38, 40, 44, 47, 51-52, 64-65, 88-89, 108, 173, 263, 267.
Štemberková, Marie, 67 n, 247.
Stendhal, 11, 22-23, 40, 51, 177, 195 n.
Štěpán, Václav, (1889-1944), 179.
Štěpán, Václav, (1941-), 53 n, 165, 171.
Štorch-Marien, Otakar, 96 n, 294, 324.
Strindberg, August, 11, 70.
Strohsová, Eva, 308.
Štyrský, Jindřich, 314 n.
Suchý, Lothar, 185.
Sully Prudhomme, 194-195, 198-199.
Supervielle, Jules, 186, 250-251, 257.
Sutnar, Jaroslav, 213.
Svobodová, Růžena, 172 n, 183 n.

Tacito, 10.
Tailhade, Laurent, 213.
Tailhède, Raymond de la, 211.
Taine, Hippolyte, 96.
Taussig, Ervín, 110 n, 180 n, 305.
Teige, Karel, 244 n, 254-257, 314, 325-326.
Theer, Otakar, 81-82, 179-180, 188, 222 n, 317.
Tintoretto, 293.
Tiziano, 90.
Tobeen, 277.
Tolstoj, Lev Nikolaevič, 21, 177 n.
Toulet, Paul-Jean, 248 n.
Třebízský, Václav Beneš, 8, 9 n.

Uhle, Dorothea, 147 n.
Uhlíř, Antonín, 135.
Unik, Pierre, 255 n.

Vaihinger, Hans, 134, 142, 150.
Vaissière, Robert de la, 248 n.
Valéry, Paul, 190, 249, 315, 349.
Vallette, Alfred, 209.
Vančura, Vladislav, 173.
Varlet, Théo, 223.
Veracková, Dáša, 61.

Vérane, Léon, 248 n.
Verhaeren, Émile, 182, 184-185, 188, 193, 200, 205-208, 214-215, 219, 226, 231, 286, 326.
Verlaine, Paul, 24, 187-188, 192-193, 195, 197 n, 199-200, 203, 208, 211, 216 n, 242, 326.
Verne, Jules, 9-10, 338.
Veselý, Jindřich, 198 n.
Vielé-Griffin, Francis, 188 n, 207-209, 214, 227.
Vigny, Alfred de, 194, 214 n.
Vildrac, Charles, 38, 50, 103, 186, 223 n, 225, 231 n, 237-239, 247-248, 253 n, 255-256, 288-290.
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de, 192, 201, 209, 214 n.
Virgilio, 10.
Vlaminck, Maurice de, 43-44, 47, 125, 266.
Vočadlo, Otakar, 63-64, 68.
Vodák, Jindřich, 187.
Vojtěch, Daniel, 261.
Vollard, Ambrois, 36, 41-42, 49, 115, 120.
Voltaire, 23.
Vorovka, Karel, 145.
Voskovec, Jiří, 254.
Vrchlický, Jaroslav, 8, 176, 185, 192-199, 201, 203, 286 n.

Walch, Gérard, 189, 198, 206 n, 212-213, 222 n.
Walden, Herwarth, 268.
Wedekind, Frank, 51.
Weiner, Richard, 180 n, 185, 231 n, 235, 254 n, 274.
Wells, Herbert George, 215, 236 n, 349.
Whitman, Walt, 70, 148, 165, 177 n, 226-227, 231, 276, 286, 300, 326.
Wilbois, Joseph, 134.
Wilde, Oscar, 11, 23 n.
Wildová Tosi, Alena, 175, 187 n, 196, 198, 215.
Wilson, Thomas Woodrow, 147-148.
Wolker, Jiří, 189.

Zola, Émile, 23, 98, 177 n, 195 n.
Zrzavý, Jan, 279.
Zweig, Stefan, 256 n.

INDICE

PREMESSA....1

PARTE PRIMA....7

I. DALLA BOEMIA ALLA FRANCIA....7

I.1. Gli anni della formazione fino alla partenza per Parigi....7

I.2. Arte e letteratura francese negli esordi čapkiani....18

II. IL SOGGIORNO PARIGINO....27

II.1. La permanenza nella capitale francese....27

II.2. Ricezione e interpretazione dell'esperienza parigina nella corrispondenza e negli scritti memorialistici....35

II.3. I fratelli Čapek a Parigi tra arte e letteratura....41

III. DA PARIGI A PRAGA: UNA VALUTAZIONE DEL VIAGGIO E DEI PRIMI RIFLESSI NELL'OPERA ČAPKIANA....61

III.1. Uno sguardo d'insieme sull'esperienza francese: interpretazione della critica e considerazioni degli autori....61

III.2. Una nuova stagione letteraria: dalla sperimentazione neoclassica a *Zářivé hlubiny*....71

PARTE SECONDA....85

I. L'IMPEGNO CRITICO E ACCADEMICO DI KAREL ČAPEK TRA IL VIAGGIO A PARIGI E LA GRANDE GUERRA....85

I.1. Tra arte moderna e teoria estetica: l'elemento francese nella critica d'arte....85

I.2. Uno sguardo sull'arte moderna nella prima repubblica cecoslovacca....111

II. LA RIFLESSIONE FILOSOFICA NELLA FORMAZIONE E NELL'OPERA AUTONOMA DI KAREL ČAPEK....129

II.1. "È più profonda l'esperienza vissuta della conoscenza razionale": nuove prospettive filosofiche dopo il soggiorno parigino....129

II.2. La svolta letteraria: *Boží muka* e *Loupežník*....152

III. KAREL ČAPEK INTERPRETE DELLA LETTERATURA FRANCESE MODERNA 175
III.1. Una nuova stagione di collaborazioni e iniziative letterarie 176
III.2. Genesi e realizzazione di *Francouzská poezie nové doby* 183
III.3. La selezione čapkiana dei poeti maledetti 192
III.4. Sviluppi e reazioni alla poetica simbolista 204
III.5. Nuove voci e tendenze in *Francouzská poezie nové doby*:
dall'umanismo all'unanimismo 221
III.6. Da Apollinaire agli albori del surrealismo 240

PARTE TERZA 261

I. JOSEF ČAPEK NEL RUOLO DI CRITICO E PROPAGATORE DELL'ARTE FRANCESE CONTEMPORANEA 263
I.1. Una nuova consapevolezza: il secondo viaggio a Parigi 263
I.2. Il ruolo della scuola francese nella critica d'arte 270
I.3. Il contributo all'interpretazione e alla diffusione della letteratura francese contemporanea 285

II. L'OPERA LETTERARIA DI JOSEF ČAPEK: UN INTRECCIO DI ARTE E MAGIA 297
II.1. L'arte moderna come spunto letterario: *Tři prózy* 297
II.2. Tra angoscia esistenziale e ricerca espressiva:
le prose degli anni 1914-1917 304
II.3. L'incontro con l'arte umile: una lezione di libertà 316
II.4. *Umění přírodních národů*: dall'ispirazione parigina
alla maturità artistica e filosofica 327

EPILOGO BIOGRAFICO 347

APPENDICE. JOSEF ČAPEK: TRE PROSE (1913) 353

RESUMÉ 361

IMMAGINI.....397

BIBLIOGRAFIA 405

INDICE DEI NOMI 425

INDICE.....435