

E P I S T E M E

nakladatelství Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích

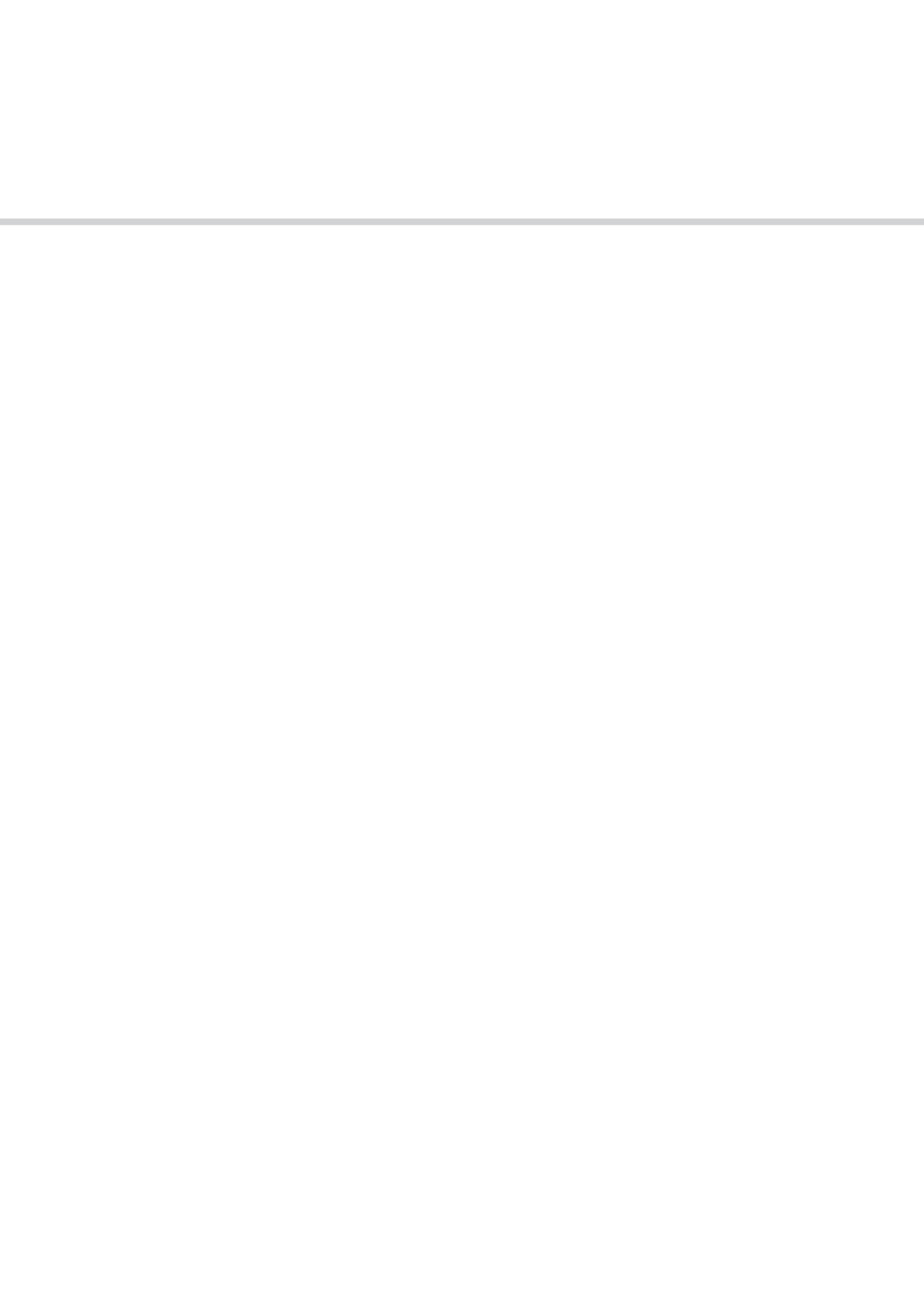
HISTORIA

L'ARTE È DESTINO: a proposito della poetica di Josef Čapek

Ivana Oviszach

Ivana Oviszach

České Budějovice
2015



HISTORIA

**L'ARTE È DESTINO:
a proposito della poetica
di Josef Čapek**

Ivana Oviszach

Recenzent

doc. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.

© Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2015

ISBN: 978-80-7394-554-1

SOMMARIO

INTRODUZIONE	7
BIOGRAFIA	11
LA SCRITTURA PUBBLICISTICA	49
IL VIANDANTE ZOPPO	171
SCRITTO ALLE NUVOLE	229
CONCLUSIONI	319
BIBLIOGRAFIA	321
RIASSUNTO	339
SUMMARY	341
INDICE DEI NOMI	343
INDICE DELLE RIVISTE	347

INTRODUZIONE

Josef Čapek si domandava se avrebbe mai ottenuto il diritto di cittadinanza nella cultura patria, in cui si sentiva isolato. Nel 1980 il più competente studioso della sua opera, Jiří Opelík, scrisse a proposito della raccolta *Psáno do mraků* (*Scritto alle nuvole*):

La fama di Čapek è rimasta limitata alla sua patria. Anche in questo il destino di Čapek è tipicamente ceco: libri, che – senza esagerazioni – fanno parte per il loro rilievo delle lettere europee, non sono stati tradotti neppure in una sola lingua straniera.¹

In Italia Josef Čapek è quasi sconosciuto al pubblico e lo studio più importante a lui dedicato si deve ancora oggi all'impegno pionieristico di Angelo Maria Ripellino.

Con questo lavoro si è inteso reintegrare l'opera letteraria di Josef Čapek – tuttora più noto come pittore – nel contesto europeo di cui si era nutrita, sia per il suo intrinseco valore letterario, sia per la profondità e la modernità dell'analisi teorica, che per lo spirito filantropico che la anima.

Per far questo è stato necessario ricostruirne la formazione, evidenziare i contributi peculiari all'interno della storia personale di Josef Čapek e l'insieme di influssi a cui era stato sottoposto, giustificandone l'importanza con la continuità della riflessione e con la coerenza degli esiti. Il primo capitolo di questo lavoro contiene dunque una biografia mirata a sottolineare soprattutto il percorso non accademico di Josef Čapek, i suoi contatti con l'artigianato e con l'arte applicata, oltre all'importanza decisiva del suo soggiorno parigino. Fu proprio allora, all'inizio degli anni Dieci del XX secolo, che iniziarono a prendere for-

¹ "Zůstal věhlas Čapkův omezen na jeho vlast. I v tom je Čapkův osud typicky český: knihy, [...] jejichž velikostí se bez nadsázky zařadil do evropského písemnictví, nebyly přeloženy ani do jednoho cizího jazyka". Jiří Opelík, *Josef Čapek*, Melantrich, Praha 1980, p. 235.

ma le idee su cui avrebbe poi costruito la sua carriera. Sono anche gli anni in cui visse gli stimoli e gli eventi fondamentali che ne avrebbero indirizzato lo stile: il soggiorno a Parigi, l'incontro con la cultura francese, il cubismo e l'arte africana del Trocadero, l'inizio della sua attività come direttore di rivista e della sempre più seria e costante attività di pubblicitista. Si è dunque cercato di ritrarre Josef Čapek nella cornice della sua epoca, enucleando gli snodi peculiari del suo percorso intellettuale e intersecandoli con il contesto in cui si mosse. Le fonti utilizzate sono varie: da una parte alcuni testi scientifici, come le monografie di Jiří Opelík e di Bohumír Mráz, dall'altra opere di carattere storico e documentario, come la corrispondenza dello stesso Čapek. Nei testi čapkiani, inoltre, si trovano numerosissimi riferimenti autobiografici, come ad esempio nel volume *Krakonošova zahrada*, (Il giardino di Krakonoš). Per raccontare il periodo parigino è stata molto utile la corrispondenza con la moglie Jarmila Pospíšilová, autrice anche del libro di memorie *Vzpomínky* (Ricordi).

Con queste premesse si è affrontato lo studio della sua produzione successiva intesa come insieme organico e coerente, ricostruendone le direttrici di sviluppo ed evincendone i principi di poetica. Non si è dunque ritenuto necessario concentrare l'attenzione sulle opere di un periodo determinato: il pensiero di Josef Čapek, mai rigido, era costantemente aggiornato dalla riflessione sul quotidiano, quindi soggetto a mutamenti e a precisazioni. Si è quindi voluto ricostruire l'evoluzione della riflessione dell'autore attraverso la saggistica e la pubblicistica, che assumono in questo lavoro un nuovo valore, tale da meritarsi un capitolo a sé stante. Esse infatti rimangono solitamente ai margini negli studi sull'opera čapkiana: il saggio di Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka* (La pubblicistica di Josef Čapek), le analizza da una prospettiva strutturalista senza restituirne il significato complessivo, mentre gli articoli – certamente brillanti ma settoriali – di Pavla Pečinková non offrono un quadro d'insieme. Si è cercato quindi di evidenziare l'importanza e il ruolo della pubblicistica nel complesso della produzione čapkiana, della quale essa si offre come chiave interpretativa. Oltre a rappresentare una lacuna nell'immagine e nell'indagine dell'artista e dell'intellettuale, si è ritenuto che questa incompletezza andasse a di-

scapito della comprensione generale dell'opera. Le coordinate del pensiero di Josef Čapek, infatti, si possono rintracciare e seguire proprio negli articoli scritti dagli anni Dieci fino al suo arresto ad opera della Gestapo nel 1939, e la riflessione sulle questioni dell'arte e della società che li caratterizza è il fondamento di tutte le sue opere, sia pittoriche sia letterarie e saggistiche. La maggior parte dei saggi e degli articoli di Josef Čapek è rimasta a lungo non classificata e relegata in riviste ormai quasi introvabili. Questa ricca produzione è stata recentemente raccolta in volume da Jiří Opelík, Mariana Dufková e Pavla Pečinková: al momento attuale sono state pubblicate due raccolte, mentre la terza è in fase di preparazione².

I principi di poetica che guidano la pubblicistica di Josef Čapek danno i loro frutti più maturi nelle opere degli anni Trenta. In particolare, gli esiti ultimi della sua riflessione anche filosofica sono esaminati nei capitoli *Il viandante zoppo (Kulhavý poutník)* e *Scritto alle nuvole*³ (*Psáno do mraků*), dedicati alle due opere omonime. Attraverso un ricco apparato di citazioni esemplificative, si è cercato di ricostruire il tessuto dei due testi e di dare ragione anche di alcune scelte lessicali fatte nelle traduzioni, sebbene siano di servizio. Ad esempio, il termine *poutník* viene reso con "viandante", e non con "pellegrino", perché sottolinea il fatto che non ha una meta chiara fin dall'inizio del suo viaggio, non si affretta verso un luogo preciso, è un camminatore. Gli aforismi di *Psáno do mraků* non sono scritti solo alle nuvole, ma anche nelle nuvole e contro le nuvole: in questo senso entrano nella sfera dei simboli da esse rappresentati. La scrittura di Čapek non rimane in superficie, ma va in profondità, migra nella dimensione eterna e universale espressa dalle nuvole, la cui portata simbolica non si limita a rappresentare il destinatario di un messaggio.

² Josef Čapek, *Publicistika 1, Sloupky, entrefilety, fejetony, črty aj.*, uspořádal a k vydání připravil Jiří Opelík, nakladatelství Triáda, Praha 2007 e *Publicistika 2, Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920*, uspořádaly Mariana Dufková a Pavla Pečinková, nakladatelství Triáda, Praha 2012. I volumi fanno parte della collana *Spisy Josefa Čapka* (nakladatelství Triáda 2008–2013).

³ Ci si attiene al titolo italiano scelto per la selezione di pensieri raccolti in Josef Čapek, *Scritto alle nuvole*, a cura di Sergio Corduas, trad. di Natascia Bengala, in «In forma di parole», 1984, 5, n. 3, pp. 277–284.

La tendenza più evidente nell'evoluzione dello stile e della poetica di Josef Čapek è quella verso la rarefazione aforistica. Gli aforismi, che a cavallo del secolo vissero una nuova fortunata fase di elaborazione, ebbero certamente un ruolo nell'efficacia della pubblicistica del periodo e furono anche uno dei sintomi della destrutturazione degli universi sistemici e dei romanzi ottocenteschi. Oltre ai fronzoli dell'arte decadente, il nucleo della verità sembrava trovare la sua forma perfetta nella densità e nella purezza architettonica dell'aforisma, che condensava in sé tutte le sfaccettature della realtà. Se la pittura cubista scomponeva la realtà in unità essenziali per poi ricomporla in modo non convenzionale, eventualmente anche stridente e disarmonico, ugualmente l'aforisma poteva condensare in sé le unità essenziali del pensiero e dell'espressione. Come i quadri cubisti rappresentavano la realtà oggettiva e stabile che gli impressionisti avevano messo in dubbio, così la scrittura aforistica di Josef Čapek tendeva a riappropriarsi dei valori universali, che sono tali in quanto intimi: concentrandosi sulla propria interiorità, Čapek riuscì a superare i confini della soggettività e ad amplificare la validità del suo messaggio.

BIOGRAFIA

“Che io non pensi solo in parole!”⁴

Josef Čapek nacque il 23 marzo 1887 a Hronov, nella Boemia del nord. Suo padre, Antonín Čapek (1855–1929), nel 1894 vi aveva sposato Božena (1866–1924), figlia del mugnaio Karel Novotný (1837–1900) e di Helena (1841–1912). Antonín era nato a Žernov, vicino a Česká Skalice, aveva studiato medicina all’università Karlo-Ferdinandova di Praga (1876–1881) e lavorava a Malé Svatoňovice. La loro primogenita, nata nel 1886, portava il nome della nonna materna, Josef invece ricevette quello del nonno paterno. Mentre gli altri figli erano venuti alla luce a Hronov, il fratello minore Karel nacque a Malé Svatoňovice nel 1890. Nello stesso anno la famiglia si trasferì a Úpice, presso Trutnov, dove il padre svolgeva l’attività di medico.

La regione in cui il piccolo Josef trascorse l’infanzia è la valle del fiume Úpa, circondata dai monti Sněžka, Kozí hřbet, Brendy e Hejšovina: la sua *Krakonošova zahrada*. I massi somigliavano a idoli neri, la terra era rossa come il sangue, il verde delle edere lo incantava. Intorno alla casa di famiglia c’era il bosco dove Josef amava avventurarsi con i fratelli e in cui una volta avevano trovato alcune vecchie monete arabe, un piccolo tesoro. Spesso i bambini andavano a trovare i nonni a Hronov, nei luoghi dove era nato Alois Jirásek, i cui romanzi erano considerati lo specchio della nazione; i vecchi ricordavano ancora il personaggio di Viktorka, la giovane folle descritta da Božena Němcová in *Babička* (*La nonna*). C’erano poi il mulino del nonno, i prati e il granaio della parrocchia:

Là sei stato dal prete, perché imparassi il tedesco; ma tu guardavi nei pozzi, catturavi salamandre e grillitalpa, stavi attento alle vipere e cercavi la lucertola. Il prete è già fra i santi, ma tu vivi e ricordi il giardino di Krakonoš.

⁴ “Nechť nemyslím jen ve slovech!”, in *Psáno do mraků*, Československý spisovatel, Praha 1970, p. 11.

Là si aprì allora al tuo primo incanto il paradiso del mondo. Presto attraversasti quella regione preso dallo stupore – mai sazio –, dalla sorpresa e da una dolce stanchezza, costantemente commosso e palpitante per ciò che di sconosciuto il mondo dona ai ragazzi, per il suo mistero e la sua bellezza.⁵

Nella seconda metà del XIX secolo, però, Úpice conobbe un rapido sviluppo dell'industria, soprattutto tessile. Il primo filatoio risale al 1851 e al 1905 il primo moderno opificio. Úpice divenne così una delle città più industrializzate del nord-est. Sul paesaggio idilliaco della regione si proiettavano sempre più numerose le ombre delle ciminiere.

La valle è irta di ciminiere di fabbriche, coperta da un velo di fuliggine e di fumo. Le fabbriche respirano fumo, rumore e caligine; la sporczia da loro sgorga e scorre come unti cenci iridescenti per il fiume di montagna senza pesci. Con il coro di fischi striduli e cupi comincia e finisce il giorno. Innumerevoli fluiscono le casacche blu che puzzano di macchinari. [...] Allora si riteneva che ogni operaio avesse la tisi.⁶

Gli operai dovevano ricorrere spesso all'ambulatorio di casa Čapek e il piccolo Josef aveva imparato a sopportare la vista del sangue.

Probabilmente nessun ragazzo ha scorto tante membra stritolate, impiccati, affogati, ferite doloranti e la denudata, lamentosa, urlante anatomia bruciante di sofferenza di un uomo come te.⁷

⁵ "Tam jsi byl u faráře, aby ses naučil německy; ale ty jsi díval do studánek, chytal mloky a krtonožky, dával pozor na zmije a hledal hadovou panenku. Pan farář je už mezi svatými, ale ty žiješ a vzpomínáš na Krakonošovou zahradu. Tam tedy se otevřel tvému prvnímu okouzlení ráj světa. Ten kraj si zahý prošel v údivu, nenasycen, v překvapení a v sladké únavě, ustavičně dojat a rozechvěn nad tím, co svět přinaší chlapcům neznámého, nad jeho tajemností a krásou". Karel a Josef Čapek, *Předmluva autobiografická*, in *Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny, Juvenilie*, Československý spisovatel, Praha 1957, p. 10.

⁶ "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. Chórem ječivých a temných píšťal počíná i končí se den. Bezpočetně proudí modré blůzy páchnoucí strojem. [...] Tehdy jsi se domníval, že každý dělník má souchotiny". Ivi, pp. 10–11.

⁷ "Snad žádný chlapec nezřel tolik rozdrčených údů, oběšenců, utopenců, ran, trýzní a obnažené, sténající, mručící, křičící, palčivé bolestné anatomie člověka jako ty". Ivi, p. 11.

Anni più tardi darà un'immagine a questi ricordi:

La tua prima rappresentazione del mondo fu una danza macabra. Stava in un angolo della sala d'aspetto, velata da una tenda.⁸

La morte aspetta nascosta e silenziosa, come nel famoso quadro di Paul Gauguin del 1892 *Mana'o Tupapao (Lo spirito dei morti veglia)*, ed è ancora sobria e naturale, seppur inquietante. La morte a Úpice non sporca il decoro, è dignitosa, ben diversa da quella che molti anni dopo sarà costretto a osservare. Comincia forse qui la riflessione di Čapek sul dolore, che lo porterà a sviluppare quella sua peculiare compassione e simpatia per il mondo.

Giacché hai galoppato così tante volte per la polvere nera del quartiere operaio (e avevi buoni occhi e buone orecchie), nessuno ti persuaderà che al mondo ci sia poca miseria, vizio, sporcizia e orrore. Ce n'è così tanto che non ci sono le parole per descriverlo.⁹

Molti anni dopo sarà creata la dogana di Úpice-Podráčí: quell'universo composito e confuso che aveva arricchito l'infanzia dei bambini di modi di dire, abitudini, giochi, sarebbe stato riordinato a forza dall'occupazione dei Sudeti da parte dell'esercito nazista. I pittoreschi vicini di casa divennero stranieri per decreto, ma certo non tedeschi. Josef commenterà così:

Chi si sarebbe immaginato allora che qui un giorno ci sarebbero state barriere doganali! Tra Úpice e Ráčí non c'erano attriti nazionalistici, quelli avevano luogo solo nelle città [...]. Se esisteva una barriera, era che nessuno di quei tedeschi era capace di assimilare qualcosa di ceco e che nemme-

⁸ "První tvůj obraz světa byl tanec smrti. Stála v koutě čekárny, zastřená záclonou".

Ibidem.

⁹ "Protože jsi tolikrát cválal černým prachem dělnických čtvrtí (a měl jsi dobré oči a uši), nikdo ti nenamluví, že je na světě málo bídy, neřesti, špíny a hrůzy. Je toho tolik, že není ani slov, jak to vypovědít". *Ibidem.* Subito dopo, però, non trascura di aggiungere: "Vedle toho jsi rovněž tak často a velice zblízka viděl milionáře, pýchu, moc a bohatství" ("Accanto a questo hai visto molto spesso e molto da vicino anche i milionari, il lusso, il potere e la ricchezza").

no i cechi capivano una parola di tedesco, e tantomeno il loro. [...] Soltanto la barriera della lingua e ciò che vi aveva aggiunto poi la politica. Strana barriera anche in quegli strani dialetti tedeschi, dove un abitante tedesco di Ráčí si capiva quasi meglio con un ceco di Podráčí che magari con un tedesco di Žacléř. [...] Podráčí non è più un interessante, bizzarro angolo di Úpice; ora è Germania. Anche la collina Velbaba, della quale i miti raccontano che forse là c'era un luogo sacro, ora è tedesca; non ci sono più persone, solo massi e bosco.¹⁰

In quella valle, tuttavia, affonderanno sempre le sue radici e giaceranno solide le fondamenta del suo modo di pensare. È la terra della sua infanzia, che nel pensiero e nella memoria rimane sempre identica a se stessa, identica a come la si è conosciuta da piccoli. Non è descritta dalla geografia degli adulti, ma dalle scoperte dei bambini.

Se pensiamo alla terra natale, di sicuro non è altra se non la terra della nostra infanzia, quel pezzetto di mondo che ci si aprì per primo, quel pezzetto di natura che per prima incontrarono i sensi freschi e avidi dei bambini, che contribuì a plasmarci e anche a condizionarci, perché in esso cominciò la nostra crescita fisiologica e spirituale.¹¹

A far vivere per sempre nella memoria il quadro della terra natale non sono solo i boschi e i giardini, ma anche i suoni, i sapori e le specifiche caratteristiche della gente.

¹⁰ "Kdo by byl tehdy pomysllil, že tu někdy budou celní přehrady! Mezi Úpici a Ráčí nebylo národnostních třenic, ty se odehrávaly leda v městech [...]. Jestli jaká přehrada, tedy ta, že nikdo z těch Němců nebyl schopen osvojit si něco z češtiny, a že ani ti čeští lidé nerozuměli němčině a zvláště ne té jejich. [...] Jen ta přehrada v řeči a co k tomu potom přidala politika. Divná přehrada i v těch divných německých nářečích, kde se německý Račák skoro ještě spíše dorozuměl s českým Podračákem než třeba s Němcem od Žacléře. [...] Podráčí už není zajímavým, divným koutem Úpice; teď je to Německo. I kopec Velbaba, o kterém se bájí, že tam snad bývalo pohanské bojiště, je teď Německem; tam není lidí, Čechů ani Němců, jenom balvany a les". *Tam u nás*, in «Lidové noviny», 1939, n. 124 (9.3.), pp.1–2; cit. da *O sobě*, Československý spisovatel, Praha 1958, pp. 54–55.

¹¹ "Myslíme-li na rodný kraj, není to zajisté žádný jiný než kraj našeho dětství, ten kousek světa, který se nám otevíral ze všech nejdříve, ten kousek přírody, s kterým se ze všeho nejdříve setkaly čerstvé a lačné dětské smysly, který nás spoluutvářel a i podmiňoval, protože v něm počínal náš živočišný i duchovní růst". *Ivi*, pp. 56–57.

Nell'interiorità più intima rimango fedele a quel nostro dialetto dei Krkonoše come l'ho sentito da noi, quando la gente andava dal dottor Čapek perché si sentiva strana, quando aveva qualcosa di rotto, stavano male i bambini, facevano male gli occhi, ci si feriva e si sanguinava, e ogni altro dialetto mi sembra un po' straniero e quindi un po' artefatto e comico. [...] È familiare ciò a cui, a quanto pare, ci atteniamo volentieri ed evidentemente per forti motivi interiori. Proprio quel qualcosa che appartiene al luogo di nascita e alla stirpe su cui si fonda il nostro modello animale e umano. Fino ai cibi di famiglia, che di tanto in tanto devono arrivare sulla tavola [...]. Fino alle qualità e ai difetti, alle caratteristiche – dette, più per criticare che per lodare, alla Čapek – inalienabili, poiché tale e non altra è alla radice la nostra struttura.¹²

Josef era un bambino piuttosto solitario e silenzioso, ma possedeva in cambio una grande vivacità interiore e una ricca immaginazione. Il suo primo ricordo d'infanzia è la trapunta a rombi di cui evidentemente andava fiero, e poi i tappeti a fiori della camera, in cui vedeva volti e figure. Amava scoprire i luoghi incantati della natura che lo circondava e raccoglieva pietre e cristalli. Il primo libro della sua vita fu un atlante illustrato che lo fece appassionare agli animali e alla geografia. Le letture della sua infanzia si depositeranno in lui in immagini e in stilemi da rielaborare infinitamente. Leggeva controvoglia i racconti per ragazzi. Gli piacevano Karl May e Jules Verne e in generale tutti i racconti di viaggio e di avventura dove comparissero animali, navi, aerostati e pericoli. Amava le stelle e gli animali descritti da Camille Flammarion. Il suo eroe preferito era Robinson Crusoe, che si era costruito da solo tutto ciò che gli serviva per vivere. Indubbiamente un grande stimolo per la fantasia e i giochi di un bambino:

¹² "V nejvnitřnějším nitru se pořád držím toho našeho podkrkonošského nářečí, jak jsem ho slyšel u nás, když lidé chodili k doktorovi Čapkovy, že jim je nějak špatně, když byli nemocní, děti marodily, bolely voči, udály se boláky a tekly krev, a každý jiný dialekt zdá se mně trochu cizí a tehdy trochu strojený a komický. [...] To je rodné, čeho se rádi a patrně z velmi silných vnitřních příčin občas přidržíme. Toho rodného i rodového, na čem přece jen v něčem zakládá ten náš živočišný a lidský typ. Až do těch rodných jídel, která občas musí přijít na stůl [...]. Až do těch rodných předností i chyb, do vlastností, kterým se říkává spíše kriticky než s uznáním čapkovské, nezadatelných, neboť taková a nejináčí je z gruntu naše soustava". Ivi, p. 57.

Più di tutto mi piaceva giocare a Robinson Crusoe, alla nave e cose simili, prendendo spunto dai racconti di avventura. In quelle occasioni mi piaceva bardarmi nei modi più disparati, mi circondavo di alberi, vele, funi, attrezzi, per ricrearne la realtà. Non mi piacevano i giochi da bambini con le canzoni. Dato che non credevo alle favole, non immaginavo le personificazioni delle fiabe. Pensavo di più a eroi, nuotatori, terre incantate e meraviglie della natura.¹³

In terza elementare cominciò a scrivere il suo primo romanzo sulle avventure di un cercatore d'oro in Alaska secondo il modello dei racconti avventurosi di Karl May, ma non andò oltre le prime pagine. Più tardi anche gli inizi letterari in coppia con il fratello Karel echeggeranno le loro prime letture e i fratelli Čapek si difenderanno dalla polemica accusa di esotismo menzionando proprio i loro eroi:

Si dice che l'esotismo non sia una caratteristica ceca, che rimaniamo attaccati alla nostra terra come l'impasto alla madia. Di certo è vero; ma forse che voi, signori, non avete mai letto *Robinson Crusoe*, *L'ultimo dei Mohicani* e Jules Verne, e forse che tu non hai vissuto in Boemia, non hai avuto amici come te, è forse un caso che uno di loro si è unito ai commedianti, un altro è morto in America e un terzo si è perso per il mondo come marinaio? Anche tu eri così.¹⁴

Le immagini fondamentali provengono dunque dall'infanzia, quando il mondo è ancora puro e incantato. Per questo i bambini saranno un'inesauribile fonte di poesia e ispirazione.

¹³ "Nejraději jsem si hrával na robinsony, loď apodob., podle dobrodružné četby. Rád jsem se při tom všelijak přistrojoval, obklopoval stěžni, plachtami, lany, nářadím, aby to byla skutečnost. Nemiloval jsem dětské hry se zpěvy. [...] Protože jsem nevěřil pohádkám, nebylo v mé obrazotvornosti bájných personifikací. Myslíl jsem více na hrdiny, plavce, čarovné kraje a divy přírodní". *Má první vzpomínka*, in *Paměti českých spisovatelů z dětství*, Frantisek Pražák, 1946, p. 18; cit. da *O sobě*, cit., p. 24.

¹⁴ "Říká se, že exotismus není českou vlastností, že lpíme na své zemi jako těsto na díži. Jistě to je pravda; ale což vy, pánové, jste nikdy nečetli Robinsona Crusoe, Posledního Mohykána a Jules Vernea, a což jsi nežil v Čechách, neměl jsi kamarádů, jako jsi ty sám, což je to náhoda, že jeden z nich se dal ke komediantům, druhý zahynul v Americe a třetí se ztratil ve světě jako námořník? I ty jsi byl takový". *Předmluva autobiografická*, in *Krakoňšova zahrada*, cit., p. 12.

Il contesto familiare contribuì a sviluppare nel giovane Josef la passione per la letteratura e per la pittura. Il padre era una figura decisamente dominante e stimata, anche se più tardi gli saranno rimproverate la freddezza e l'incapacità di lirismo e di tenerezza. Era impegnato socialmente e politicamente, scriveva versi, teneva conferenze, si occupava di teatro e raccoglieva materiale per il museo cittadino. Nel tempo libero si diletta a copiare dalle riviste riproduzioni di quadri famosi, il che fece dedurre a Josef che l'arte dovesse essere tra le cose più belle e nobili della vita.

La madre era molto sensibile e impulsiva, ma non si abbandonava mai al tragico e al patetico. Si interessava di letteratura contemporanea e citava ai ragazzi i versi di Antonín Sova, leggeva loro Erben, amava Šlejhar e Zola¹⁵. Raccoglieva testi di canzoni popolari, proverbi e detti per l'esposizione etnografica di Praga. Tutto il materiale passava per la cucina di casa Čapek, dove i ragazzi incontravano quotidianamente la ricchezza e la bellezza della tradizione popolare. In cucina le stiratrici cantavano le ballate sugli eroi del popolo e nonna Helena Novotná raccontava le sue storie piene di saggezza e di bonario umorismo. Il suo linguaggio ricco eppure semplice avrebbe influenzato molto i fratelli Čapek, cui non mancavano l'arguzia e la battuta azzecata tipica dei narratori del popolo; dalla nonna avrebbero imparato a crearsi da soli le parole, qualora quelle a disposizione non fossero state sufficienti.

Josef fu mandato a scuola con un anno in anticipo. Sapeva già leggere e a casa passava il tempo a cercare di disegnare come il papà, ma fu presto evidente che le lezioni non avevano per lui alcun interesse. I risultati in pagella lo confermavano, soprattutto quelli di composizione in ceco e di disegno. Il maestro gli diceva sempre che non sarebbe mai diventato un pittore.¹⁶

¹⁵ Antonín Sova (1864–1928), poeta, nel ciclo *Z mého kraje* (Dalla mia regione) canta il paesaggio fra Želiv e Tábor; Karel Jaromír Erben (1811–1870), nato nella regione dei Krkonoše, poeta e folklorista; Josef Karel Šlejhar (1864–1914), novelliere e romanziere, scrisse racconti di ambiente rustico.

¹⁶ Cfr. *Má první vzpomínka*, in *Paměti českých spisovatelů z dětství*, Frantisek Pražák, 1946, p. 17; in *O sobě*, cit., p. 23.

I suoi primi incontri con la pittura risalgono a quel periodo. A casa Čapek abitò per un certo periodo Raphael Jörka, autore del ritratto analizzato anni dopo – ormai con matura consapevolezza pittorica – in *Nejskromnější umění* (L'arte più modesta): quello della nonna morta nella bara, tracciato con linee e colori semplici e composti, eppure profondamente suggestivi. Come tutti gli scolari di Úpice, era stato portato a vedere il *San Giacomo* di Peter Brandl che dominava l'altare maggiore della chiesa. Quella pomposa arte barocca gli sembrò una cosa molto seria: era arte per i grandi e per grandi uomini. Dunque è così che si deve dipingere! – si diceva Josef, orgoglioso che la sua città avesse ospitato un tale maestro. Provò anche lui a colorare in bronzo un Cristo crocifisso, ma quel tipo di pittura era troppo lontana dalla spontaneità e dalla semplicità della sua vita di bambino. Ottenne risultati migliori con i sacchi di farina, poiché li conosceva, facevano parte del mondo umile che vedeva intorno a sé e di cui stava imparando a comprendere il valore.

Mi fece un'enorme impressione; gli infantili disegnetti geometrici che allora si insegnavano non li facevo volentieri, non ci vedevo nulla, ma quei sacchi, sembrava di essere dal nonno al mulino. In quel momento ho sentito per la prima volta che un disegno può esprimere qualcosa di vero. In disegno a scuola non ho mai primeggiato, mi annoiava e non mi saziava, eppure intimamente ho sempre covato un sommesso sogno, anzi, la fiducia che indubbiamente è l'arte ciò con cui ci si può avvicinare nel modo più penetrante possibile alla vita e a tutti quei misteri che vi avevo visto, e che essa sarebbe stata un giorno la mia strada.¹⁷

In realtà i genitori non intravedevano per Josef alcun futuro nel campo dall'arte. Il rendimento scolastico continuava a deludere e il confronto

¹⁷ "To byl pro mne ohromný dojem; ty dětské geometrické kresbičky, kterým se tehdy učilo, jsem dělal nerad, nic jsem na tom neviděl, ale ty pytle, to bylo docela tak jako u dědečka ve mlýně. V tu chvíli jsem po prvé pocítil, že kresba může vyjádřit něco opravdového. V školním kreslení jsem nikdy nevyňikal, nudilo mě a nenasycovalo, ale vždy jsem byl naplněn takovým tichým vnitřním snem, ba spoléháním, že nepochybně je to umění, čím se lze nejpronikavěji přiblížit k životu a ke všem těm tajemstvím, která jsem v něm viděl, a to že bude někdy má pravá věc". *Jedno k druhému*, in *Do života, osobnosti naší doby mladému pokolení*, sborník, uspořádali Hugo Siebenschein a Pavel Sula, Statní nakladatelství, Praha 1931, p. 35; cit. da *O sobě*, cit., pp. 34-35.

con il fratello cominciava a pesare. La madre aveva già intuito il genio di Karel e lo copriva di attenzioni: da bambino era il piccolo di casa da visitare, tutto gli riusciva bene e tutti lo sottolineavano. Era fragile ma pieno di talento e in Josef – non così al centro dell’attenzione – si veniva delineando il proverbiale carattere malinconico e autoriflessivo, umile e riservato. I brillanti risultati scolastici di Karel non facevano che evidenziare le differenze fra i due fratelli: “Josef,” – si raccomandava la madre – “sei il suo secondo papà, il suo educatore!”¹⁸ Dunque la minore attenzione che l’opera – soprattutto letteraria – di Josef Čapek ha sofferto troppo a lungo ha forse origini remote e private. Anche da grande, Josef continuerà a disseminare i propri scritti di dichiarazioni di inadeguatezza rispetto a Karel e rispetto all’opera stessa. Scriverà alla sorella: “So fare un po’ una cosa sola, dipingere e disegnare”¹⁹. Suggerirà i motivi delle novelle, ma li lascerà sviluppare a Karel, lo scrittore di casa. Frequentemente negli incipit dei suoi corsivi si schermirà di fronte al proprio successo come pittore e farà continue professioni di umiltà. Questa insicurezza si sarebbe col tempo trasformata in antidoto contro l’insuccesso o forse in scaramanzia. Da un episodio della sua infanzia trasse l’immagine cara del gatto che cade sempre in piedi: si sentirà come quel gatto davanti ai compiti e agli impegni che nella vita gli sembreranno più grandi di lui. Forse i successi arrivarono prima che iniziasse a credere in se stesso, ma sicuramente dovette imparare a lottare per affermarsi come individuo e come artista fin dalla giovinezza, con la passione che l’avrebbe sempre sostenuto.

I genitori, convinti che Josef fosse destinato a un mestiere pratico, l’avevano iscritto alla scuola media ceca di Úpice e poi a quella tedesca di Žacléř (1900–1901) perché perfezionasse la lingua. Tutto questo mentre la sorella si diplomava al conservatorio e Karel partiva per frequentare il ginnasio a Hradec Kralové (1901). Il progetto della famiglia era di trasformare il vecchio mulino in una fabbrica tessile e di farla dirigere dal figlio maggiore. Quando il nonno materno morì, il proget-

¹⁸ “Josefe, jsi jeho druhý táta, jeho peštoun!”, *Dnes týden*, in «Lidové noviny», 1939, n. 1 (1.1.), p.1; cit. da *O sobě*, cit., p. 98.

¹⁹ “Umím trochu jen jedno, malovat a kreslit”. Helena Čapková, *Moji milí bratři*, Československý spisovatel, Praha 1962, p. 183.

to divenne concreto e realizzabile. Josef fu mandato alla scuola professionale tessile di lingua tedesca a Vrchlabí (1901–1903), dove si dedicò alla decorazione per i tessuti. Allora per la prima volta poté verificare il suo talento artistico e il suo interesse per la pittura si fece più intenso e consapevole: Josef scoprì i libri d'arte della biblioteca paterna e iniziò a disegnare e a sperimentare con passione anche nell'ambito della scuola, come testimoniano i quaderni e i bozzetti conservati.

Nel 1903 tornerà a Úpice, dove i genitori avevano già pianificato il suo apprendistato volontario nell'opificio di F. M. Oberländer. Proprio nel corso di quella esperienza, Čapek realizzerà di voler diventare pittore per davvero, di voler fare della pittura la sua vita.

E cosa volevo da questa maledetta galera dell'arte? Non mi attirava essere un suo passeggero; penso che volessi davvero essere un marinaio che prende il largo a vele spiegate.²⁰

Racconterà in seguito quella vicenda cruciale:

Il ragazzo che voleva diventare suonatore d'organetto, pompiere, capitano o viaggiatore, andava male a scuola e stabilirono che non ne sarebbe venuto fuori un granché. Perciò lo mandarono in fabbrica. Forgiava ganci, faceva i conti, montava i macchinari, tesseva una striscia infinita di tovaglioli e asciugamani.²¹

In fabbrica imparò le tecniche, ma anche il rispetto per il lavoro e l'umiltà che avrebbero caratterizzato in seguito il suo modo di interpretare l'arte. Comprese il cambiamento che le macchine avevano portato nella vita degli operai, vedeva in esse un aiuto, ma anche un pericolo, qualcosa di attraente e mostruoso, e perciò ne era al tempo stesso affascinato

²⁰ "A co jsem tedy chtěl na té proklaté galéře umění? Netahlo mne to, být na ní pasažérem; myslím, že jsem chtěl opravdu být na ní řádným námořníkem, až popluje s rozpjatými plachtami". *Čapek o Josefovi*, in «Přítomnost» 1, 1924, p. 638; cit. da *O sobě*, cit., p. 70.

²¹ "Chlapec, který se chtěl stát kolovrátkářem, hasičem, kapitánem nebo cestovatelem, se špatně učil, i usoudili, že z něho mnoho nebude. Proto ho dali do továrny. Koval skoby, počítal, montoval stroje, tkal nekonečná pásma ubrousků a ručníků". *Předmluva autobiografická*, in *Krakonošova zahrada*, cit., p. 12.

e spaventato. Così le descrive in una sequenza che sembra anticipare *Tempi moderni*, ma anche il suo *Umělý člověk* (L'uomo artificiale):

In un modo infinitamente sottile e penetrante, come migliaia di zanzare di metallo ronzano i fusi, gli operai dell'opificio squittiscono sguaiatamente, fischiano le cinghie, romba la dinamo, la caldaia soffia infuocata, sbuffa e schiocca la macchina a vapore. Lo spavento per l'abominevole sorriso delle rotelle dentate che si sono già masticate tante sciagurate dita umane; l'impressione più forte: il bilanciere, un'enorme ruota luccicante con i perni unti di olio che in silenzio gira all'infinito. Sogno di bambino e apoteosi: arrampicarmi sui sottili pioli di ferro fino alla sommità delle ciminiere.²²

L'esperienza dell'opificio significava lavorare undici ore al giorno e avere il tempo per dipingere solo la domenica. Fondamentalmente era questa privazione che Josef Čapek non riusciva a sopportare:

Non posso dire che là fossi infelice e che quel lavoro con le macchine mi ripugnasse. Assolutamente no, ma ho sentito intensamente che – se fossi rimasto là per sempre – la mia vita sarebbe trascorsa inutilmente, che in quel modo non l'avrei vissuta appieno. E se la voce sanguinante dell'anima mi spinse verso la pittura, non fu perché mi immaginassi il dipingere quadri come un lavoro molto più leggero e beato di quanto sia lo smontare la macchina tessitrice e la tessitura della tela grezza, e non ho sognato neppure per un istante di finire in un bell'atelier a dipingere modelle, trasformandole in ninfe o dee, oppure di andarmene in giro per il mondo a esibire paesaggi affascinanti, anche se ho sempre avuto in me un certo spirito d'avventura.²³

²² "Nesmírně tence a pronikavě, jako tisíce kovových moskytů hvízdají vřetena, ryčně klapají tkalcovské stavy, sviští řemeny, zvučí dynamo, žhavě vydechne kotel, supí a mlaská parní stroj. Úděs z ohavného chrupu zubatých koleček, které již rozžvýkaly tolik nebohých lidských prstů; nejsilnější dojem: setrvačnick, ohromné lesklé kolo s čepy zbrocenými olejem, jež se mlčky a nekonečně točí. Dětský sen a apotheosa: vyléztí po tenkých železných příčkách na vrchol továrních komínů". Ivi, p. 11.

²³ "Nemohu říci, že jsem tam byl nešťasten a že se mně byla ta práce se stroji protivila. Naprosto ne, ale cítil jsem strašně tolik – kdybych tu provždy setrval, že by zde můj život uplynul marně, že bych takto svůj život cele nevyžil. A jestli mne tu velmi krvavý hlas duše pudil k malířství, nebylo to proto, že bych si malování obrazů představoval jako práci mnohem lehčí a blaženější, než je smontování tkalcovského stroje a tkaní cvilinku, a také jsem ani okamžik nesenil o tom, že budu v pěkném atelieru malovat modelky a dělat z nich víly nebo bohyně, nebo si jezdit po světě a předvádět poutavé krajiny, ačkoliv jsem odjakživa zasažen jistou dobrodružností", Čapek o Josefovi, in «Přítomnost» 1, 1924, p. 638; cit. da *O sobě*, cit., pp. 69–70.

Così prese la decisione definitiva, ma per convincere i genitori a permettergli di studiare pittura fu necessario l'intervento di tutta la famiglia. Il fratello Karel scrisse dal ginnasio per rassicurare padre e madre sulle qualità dei lavori del fratello. Il suo insegnante di disegno li aveva valutati e giudicati positivamente: il professor Šauer fu la prima voce qualificata a riconoscere il talento di Josef.

La garanzia non fu però sufficiente. Considerato che i genitori non volevano che gli anni di studi tecnici e le esperienze lavorative andassero sprecati, il fidanzato della sorella – František Koželuha, avvocato e uomo politico di Brno – propose un brillante compromesso: l'Uměleckoprůmyslová škola (Umprum) di Praga. Si tratta di una prestigiosa accademia di arti applicate e di artigianato artistico che in quel periodo pareva intersecare perfettamente le tendenze dello sviluppo industriale, orientato verso un innalzamento del livello estetico dei prodotti. La soluzione soddisfò tutti e nell'estate 1904 – sempre con l'aiuto di Koželuha – Josef poté frequentare il gruppo di allievi del pittore Alois Kalvoda. Nell'autunno dello stesso anno iniziò i suoi studi a Praga, convinto che l'unica forma di espressione che davvero gli appartenesse fosse la pittura.

Tutto ciò che potrei dire, preferirei dipingerlo. Dunque sarà meglio se la lotta per la vita mi lascerà sufficiente libertà, concentrazione e tempo perché possa farlo.²⁴

Dall'autunno del 1904 Josef Čapek si trasferì stabilmente a Praga, inizialmente in affitto, forse dapprima nel complesso di Novotného lávka, poi presso una vecchia signora al numero 83 di via Platněřská e ancora a Úvoz numero 16. Nel 1907 la casa di Úpice fu venduta e la famiglia si riunì a Praga a Malá Strana, in via Ríční 11.

L'Uměleckoprůmyslová škola, che si trova ancora in piazza Krasnoarmějců (ora piazza Jan Palach), non aveva ancora lo status di istituto superiore universitario, ma annoverava fra i suoi insegnanti artisti pre-

²⁴ "Všechno to, co bych mohl říci, chtěl bych raději namalovat. Bude to tak lepší, poskytne-li mi boj o život k tomu dost volnosti, soustředění a času". Čapek o Josefovi, in «Přítomnost» 1, 1924, p. 639; cit. da *O sobě*, cit., p. 70.

stigiosi: dal 1904 al 1907 Josef frequentò le lezioni preparatorie tenute da Emanuel Dítě, poi i corsi di nudo di Jan Preisler, di modellatura di Ladislav Šaloun e, negli ultimi cinque semestri, la scuola speciale di pittura decorativa del professor Karel Vítězslav Mašek, dal 1907 al 1910. Molto probabilmente in quel periodo conobbe le gallerie di Vienna, Monaco e Budapest. Su di lui fecero sicuramente una grande impressione le mostre degli artisti francesi contemporanei tenutesi a Praga.

Le critiche e le recensioni che ne scaturirono segnarono l'inizio della collaborazione simbiotica con il fratello. Nel 1907, infatti, terminati gli studi a Hradec Králové e poi a Brno, anche Karel si iscrisse a Praga al ginnasio. Riprese così la convivenza dei due fratelli, il cui rapporto, affatto indebolito dalla lontananza, si era al contrario arricchito degli interessi artistici comuni. La vita in due era felice e stimolante. Dopo la morte di Karel, Josef ricorderà con rimpianto il loro lessico familiare e le loro affettuose consuetudini:

Le nostre parole sintetiche, composte da due parti, che coglievano contemporaneamente la cosa e il suo lato ridicolo o peggiore; i giochi di parole più improponibili in cui gareggiavamo; il fuoco d'artificio di battute, i nonsense e i dadaismi che ripetevamo farneticando, tutta quell'acrobazia dello spirito dalla baldanza effervescente di cui ci ricoprivamo per piacere reciproco, e le cesellature e i cinismi che dovevano mascherare una fratellanza troppo emotiva e appassionata. Ricordo il nostro semplice essere fratelli: i nostri sorrisi, le nostre gioie, la nostra fraterna felicità.²⁵

Entrambi percepivano dalla famiglia una somma mensile per le proprie spese e scrivere su giornali e riviste era un ottimo modo per arrotondare. Inoltre, Josef poteva esprimere così l'ispirazione che ancora non realizzava nella pittura, anche tecnicamente più dispendiosa. Articoli firmati Bratří Čapkové, B.Č., J. K. Č. o K. J. Č. comparivano sulle pubblicazioni

²⁵ "Na naše synthetická slova, složena ze dvou, která zároveň vystihovala věc i její směšný nebo horší rub; na nejnemožnější slovní hříčky, v kterých jsme se překonávali; na ohňostroje vtípů, nesmyslů a dadaismu, kterými jsme třeštili, na všechnu tu šumivě zbužnou akrobacii ducha, kterou jsme se pro vzájemnou radost častovali, a na ty obhroublosti a cynismy, které měly maskovati příliš citlivou a vřelou bratrskou účast. Vzpomínám na samo našeho bratrství: na naše úsměvy, na naše radosti, na naše bratrské štěstí". *Dnes týden*, in «Lidové noviny» 1939 (1.1), p. 2; cit. da *O sobě*, cit., p. 99.

più svariate, quali «Lidové Noviny», «Moravskoslezská revue» (dal 1907), «Národní obzor», «Snaha», «Ženská revue» e «Studentská revue» (dal 1908), «Horkého týdeník», «Stopa» (dal 1909), «Lumír», «Kopřivny», «Národní listy», «Novina» e «Přehled» (dal 1910).

Quando poi si presero l'impegno di consegnare al giornale un articolo a settimana, il loro sforzo era accordarsi il più velocemente possibile e senza esitazione su ciò che volevano ci fosse scritto. L'impulso per gli articoli lo davano il più delle volte la lettura dei giornali, le notizie d'attualità, l'epoca e il tempo; la forma la davano invece la loro incoscienza e la loro giovinezza.²⁶

La firma di Karel era apparsa per la prima volta sulla rivista di Brno «Neděle» nel 1904, quella di Josef nel 1905 su «Moravský Kraj». Karel aveva quattordici anni e Josef diciotto: per la sua prima mostra egli dovette invece aspettare i venticinque anni.

Nel 1907 insieme recensirono gli impressionisti e i postimpressionisti (Daumier, Manet, Monet, Renoir, Degas, Seurat, Signac, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Vuillard, Bonnard, ecc.), nel 1908 la mostra di Émile Bernard, nel 1909 l'esposizione dello scultore Bourdelle, nel 1910 quella degli Indipendenti (Matisse, Friesz, Van Dongen, Derain, Vlaminck, Braque, Marquet, Vallotton, Redon, etc.). In particolare, Josef – come la maggior parte dei suoi contemporanei – rimase molto colpito dalla mostra di Edvard Munch (1905), che lasciò numerose tracce sia nella sua successiva attività pubblicitica che nei dipinti. L'avvenimento segnò un punto di svolta nel panorama culturale ceco e avviò un fertile periodo di sperimentazione e di dibattito, con l'obiettivo di superare i ristretti confini di un'arte nazionale e popolare, conservatrice e chiusa agli influssi stranieri e alle tendenze più giovani. Le prime concrete manifestazioni della nuova arte si videro nelle due mostre di *Osmá* (Gli Otto, 1907 e 1908), il gruppo di pittori che si opponeva

²⁶ "Když jim pak nastal závazek dodatí novinám týdně články, bylo jejich snahou, co nejrychleji a bez rozpaků se shodnouti v tom, co tam chtějí mítí napsáno. Popud k článkům dala jim nejčastěji četba novin, aktuality, plynoucí doba a počasí; formu jejich nevědomost a mládí". *Předmluva autobiografická*, in *Krakonošova zahrada*, cit., p. 14.

all'impressionismo, composto dai tedeschi Feigl, Horb, Nowak e dai cechi Filla, Kubišta, Procházka, Kubín-Coubine, Pittermann-Longen e poi Beneš e la Procházková-Scheithauerová²⁷.

Le prime esperienze pittoriche di Josef Čapek sono di gran lunga meno significative di quelle letterarie e condizionate dall'insegnamento della scuola. Benché dell'Umprum criticasse la predominante impronta della *Secese*²⁸, ne rimase comunque contagiato. La stessa simbiosi con il fratello Karel era in armonia con lo spirito del tempo, con il sintetismo che si realizzava nelle opere ma anche nelle vite degli artisti contemporanei: Kokoschka, Barlach, Kandinskij, Schönberg, Hlaváček, Kaván, Váchal. Per loro la scrittura a quattro mani era spontanea e naturale:

Non sapevano neppure che scrivere insieme fosse insolito nel nostro paese. Venivano dalla campagna, dov'erano cresciuti insieme, a Praga non avevano amici e potevano dunque contare solo l'uno sull'altro. Scrivevano insieme perché sembrava loro più facile e perché nessuno dei due aveva fiducia in se stesso. [...] Gli autori allora non erano nemmeno ben coscienti di quale strano e stravagante effetto avessero le loro cose sul pubblico.²⁹

Quando iniziarono a frequentare sempre in coppia la *Kavárna Union*, il caffè che rappresentava il centro della vita letteraria e artistica della città, i fratelli Čapek si presentavano come dandy praguesi: vestiti allo stesso modo, con tanto di cilindro, si davano del voi. Anche questo atteggiamento faceva parte dello spirito del tempo e probabilmente veniva ispirato dalla lettura di Oscar Wilde e di altri artisti decadenti o simbolisti.

²⁷ Cfr. Jiří Opelík, *Josef Čapek*, Melantrich, Praha 1980, pp. 12-13 e A. M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Edizioni e/o, Roma 1981.

²⁸ Il termine *Secese* indica in Boemia il *Liberty*, l'*Art Nouveau*. Josef Čapek considerava la scuola "completamente dominata dallo stile ufficiale della Secese" ("Zcela ovládné oficiálním secesním slohem"); Bohumír Mráz, *Josef Čapek*, Horizont, Praha 1987, p. 16.

²⁹ "Nevěděli ani, že psátí společně je něčím v zemi neobvyklým. Přišli z venkova, kde spolu rostli, neměli v Praze přátel a byli tedy odkázáni pouze na sebe. Psali společně, protože se jim to zdálo snazším a protože každý sám sobě nedůvěroval. [...] Autoři si tehdy ani nebyli dobře vědomi, jakým divným a výstředním efektem se jevíly jejich věci na veřejnosti". Ivi, p. 14.

“Leggevano ciò che stava allora guastando tutta la gioventù; anch’essi furono toccati dall’incantesimo degli occhi della Messalina di Jarry, anch’essi furono ammaliati dalla Salomé di Wilde e da Dorian Gray; commossero anche loro Strindberg, Hamsun e Garborg e più tardi Stendhal, conoscevano Poe, Baudelaire e Huysmans [...], anche Hlaváček, Neumann, Dyk [...]. E Praga. La vita stessa. [...] È indubbio in questo libro l’influsso astrale di Venere.”³⁰

L’influenza della *Secese* è documentata nelle prose artistiche composte in quel periodo con Karel, raccolte in volume nel 1918 con il titolo di *Krakonošova zahrada*:

Più avanti e su un nuovo terreno si presentò la possibilità di riunire l’esuberante accoppiata degli anni giovanili. Ci divertimmo e litigammo molto mentre componevamo insieme le storie di *Krakonošova zahrada*. In quella collaborazione non c’era nulla di ostentato. Non ci venne in mente nemmeno per un attimo che quella era la maniera di esempi famosi, sorprendenti e insoliti. Accadde così: Karel Čapek scrisse un raccontino che gettò via perché non lo soddisfaceva. A me sembrò un peccato e lo rimaneggiai un po’. E poi lo rimaneggiò anche Karel. E poi continuammo a lavorarci entrambi. [...] E così pensammo che la cosa migliore fosse fare letteratura insieme. Passeggiavamo insieme per via Vladislavova, dove c’è silenzio, oppure sul lungofiume di Vyšehrad, e là parlavano di che cosa avremmo scritto quella settimana per «Horkého týdeník» e per «Stopa». Bastava un piccolo stimolo, un’allusione alla lettura dei giornali, l’eco di qualche attrazione contemporanea, perché l’armonia da fratelli si gettasse in un ravvivato gioco a due, un po’ come una ginnastica stravagante, un po’ come un racconto di indiani; ci sollazzavamo a volte in modo più intelligente

³⁰ “Četli to, čím tenkrát 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 [...], také Hlaváček, Neumann, Dyk [...]. A Praha. Sám život. [...]. Astrální vliv Venuše je v této knížce nepochybný”. *Předmluva autobiografická*, in *Krakonošova zahrada*, cit., pp. 14–15.

a volte più sciocco, gareggiavamo e l'armonia litigiosa acquistava la piezza, il fascino, l'eccitazione dei giochi a due nei giardini dell'infanzia.³¹

I caratteri dominanti di queste prose sono stati individuati da Jiří Opelík in alcuni punti, quali l'eroticismo, l'estetismo, l'amoralismo, l'"astoricismo"³². Il tempo si appiattisce e i personaggi diventano maschere, marionette. Si manifesta già una predilezione per le forme brevi, aneddoti e aforismi, e l'abilità nella composizione delle singole unità. Lo stile risulta da subito efficace per i temi giornalistici, che i Čapek riproponevano sinteticamente attraverso la loro peculiare lente ironica e grottesca.

Josef e Karel continueranno a scrivere insieme fino al 1912 (quando anche la *Secese* si sarà esaurita per lasciare spazio alle avanguardie), ma le loro opere continueranno a essere affini e parallele. Dunque a maggior ragione non avrebbe senso cercare di estrapolare i contributi individuali dalle opere scritte a quattro mani: le due personalità complementari formavano un'identità nuova e omogenea, definita, anche se artificiale come le sigle che la segnalavano. Alcuni contemporanei credevano addirittura che si trattasse solo di una fortunata mistificazione.

Josef Čapek, però, testardamente voleva diventare pittore poiché solo così avrebbe trovato il proprio spazio di espressione autonoma, si sarebbe messo alla prova e avrebbe costruito la propria sicurezza, il proprio mestiere. Sembrava però già consapevole del suo articolato destino artistico:

³¹ "V pokročilejším čase a na nové půdě našla se tu možnost navázati zas bujnou družnost chlapeckých let. Velice jsme se bavili a hádali, když jsme spolu skládali historie z Krakonošovy zahrady. Nebylo v té spolupráci nic chtěného. Nenapadalo nás ani v nejmenším, že je to způsob slavnějších příkladů, udivující a nezvyklý. Přišlo to tak, že Karel Čapek napsal jakousi povídačku, kterou odhodil, protože s ní nebyl spokojen. Mně se zdálo, že by jí bylo škoda, a nějak jsem ji předělal. A pak ji zas předělal Karel. A pak jsme zase na ní vrtali oba. [...] A tak jsme se mysleli, že bude nejlépe, když budeme dělat literaturu spolu. Chodili jsme spolu Vladislavovou ulicí, kde je ticho, nebo na vyšehradském nábřeží, a tam jsme si povídali, co tento týden napíšeme pro Horkého týdeník a pak pro Stopu. Stačil malý popud, nějaká narážka z četby novin, odraz nějaké současné atrakce, aby bratrská shoda vešla v oživenou spoluhru, trochu výstředně gymnastickou, trochu indiánskou; bavili jsme se tím někdy chytřejí a jindy hloupě, navzájem se předstihovali a hádavá shoda nabývala plnosti, poutavosti a dráždivosti spoluhry v zahradách dětských let". *K druhému vydání Krakonošovy zahrady*, «Rozpravy Aventina» 2, 1926–1927, n. 1, 1926, p. 3.

³² Cfr. Jiří Opelík, *Josef Čapek*, cit., p. 24.

Certo non sarò un pittore così fortunato e soddisfatto come, per esempio, Böttinger o altri, che possono pensare esclusivamente a dipingere; credo che sia ormai il mio destino (almeno per ora) dover pensare contemporaneamente a diverse cose e vivere con più complicazioni di coloro ai quali a volte invidio il tranquillo *métier*.³³

La duplicità della carriera di Čapek derivava da una necessità interiore, che si rischia talvolta di confondere con l'eclettismo dell'epoca e che non sarebbe corretto semplificare stabilendo gerarchie nell'ispirazione.

Quando nella primavera del 1910 decise di partire per un *Grand tour* dell'Europa, Josef Čapek motivò la scelta con l'intenzione di approfondire gli studi artistici e letterari³⁴. Al momento della partenza, però, era ancora una volta combattuto. Pochi mesi prima aveva trovato il coraggio di rivolgersi a una sua compagna di scuola con una lettera anonima: Jarmila Pospíšilová rispose.

Josef Čapek scrisse la prima lettera a Jarmila Pospíšilová il 12 luglio 1910. La lasciò per lei nella portineria della scuola, in modo che la trovasse, ma si firmò XYZ per evitare la curiosità dei compagni di studi. Il nome dei Čapek era già noto ai lettori della rivista «Horkého Týdeník» e, immaginando probabilmente che Jarmila fosse fra questi, decise di non avvantaggiarsene.

In realtà la ragazza non conosceva gli scritti dei fratelli Čapek né immaginava che Josef frequentasse la sua stessa scuola. Era piuttosto schiva, anche perché stava attraversando un periodo particolarmente difficile, poiché in quell'anno avrebbe perso un fratello e il padre, famoso avvocato praghese. Pur lusingata e incuriosita dalle parole eleganti e carezzevoli vergate su carta di pregio, decise che non era conveniente

³³ "Nebudu ovšem tak šťastným a spokojeným malířem, jako je třeba Böttinger nebo jiní, kteří mohou myslet jen na své malování; myslím, že už je to (aspoň na čas) mým osudem, že musím současně myslet na víc věcí a žít složitěji než ti, kterým někdy závidím jejich klidné *métier*". *Dvojí osud, dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové, výtvarný doprovod z díla Josefa Čapka*, Odeon, Praha 1980, pp. 110–111.

³⁴ Dalla lettera di Josef Čapek al direttore dell'Umprum datata 8 marzo 1910, pubblicata in *Dvojí osud*, cit., p. I.

rispondere a un anonimo e, finita la scuola, lasciò Praga per la casa in campagna.

Sola e lontana ci ripensò, e diede inizio al suo destino a fianco di Josef Čapek, che avrebbe sposato nel 1919 e nel 1923 avrebbe reso padre di Alena. Non sapendo a chi indirizzare la risposta, la fece pubblicare su «Národní Listy»; Josef lesse e rispose, facendosi sempre più pressante. Voleva riuscire a incontrarla prima di partire per l'Europa e per questo posticipò la data del suo viaggio.

Tutto ciò che voglio conoscere è alla mia portata; andrò a Parigi, in Italia, in Spagna, perché sono tutte terre bellissime che vorrei scoprire e in cui si sta sempre bene. E io non voglio che mi rimaniate estranea, dopo essermi tenuto occupato con voi tutto l'anno ed essermi fissato così tanto su questi pensieri! Voglio conoscere quella che siete, che sia per me una gioia oppure una delusione.³⁵

Si sarebbero incontrati davanti al Rudolfinum il 10 ottobre; pochi giorni dopo, il 17 ottobre, Josef avrebbe preso il treno che, attraverso Monaco, l'avrebbe portato a Parigi. Jarmila e Josef avrebbero continuato a scriversi fino al 1918; questa corrispondenza rappresentò per l'artista un grande sostegno, soprattutto durante il suo soggiorno parigino. In Jarmila Josef trovò sempre conforto, fino alla fine.

In verità il viaggio era stato programmato insieme al fratello, che aveva appena terminato il primo anno all'università, ma alla fine i due si separarono. Karel lo avrebbe raggiunto a Parigi l'anno successivo, al ritorno dagli studi di filologia in Germania. Le loro finanze erano particolarmente floride, infatti alla rendita passata loro dai genitori si erano aggiunti un contributo della sorella Helena e una parte dei guadagni derivati dalla vendita del mulino di famiglia. Il programma del viaggio subì numerose variazioni, ma Parigi ne rimase sempre il centro.

³⁵ "Vše, co chci znáti, je v mém dosahu; pojedu do Paříže, do Itálie, Španěl, neboť to vše jsou krásné země, jež toužím poznati a ve kterých je dobře napařad. A já tehdy nechci, abyste mi zůstala cizí, kdyžtě jsem se celý rok Vámi zaměstnával a kdyžtě jsem se tak plně upnul na tyto myšlenky! Chci poznat, jaká jste, ať již pro mou radost, nebo pro mé zklamání". Ivi, p. 12.

Nel 1910 Parigi era ormai non solo una tappa obbligata nel percorso formativo di qualunque artista, ma anche il desiderio di ogni giovane intellettuale curioso di novità. La vita culturale ceca sapeva di stantio: l'arte di fine secolo, gloria della nazione, si era irrigidita nelle accademie e ricoperta di polvere nei musei. Mentre nuove idee estetiche e filosofiche rivoluzionavano l'Europa, i giovani intellettuali cechi cercavano, per quanto possibile, di andare loro incontro. Sembrava che per svecchiare la società ceca fosse necessario imparare a guardarla da fuori.

Da qualche tempo il baricentro culturale europeo si era spostato da Monaco a Parigi, cambiando di conseguenza le rotte degli intellettuali e arricchendo il serbatoio di letture alla moda con quelle che già circolavano in Francia. Josef dunque rinunciò alla Germania e si diresse subito verso la capitale francese. Proprio la corrispondenza con Jarmila testimonia la solitudine e l'incertezza del primo periodo parigino, in cui Josef era solo, aveva ancora difficoltà con la lingua e sentiva di aver lasciato a Praga una parte importante della sua vita:

Desidererei molto sinceramente, se potessi – mio Dio, magari proprio oggi – passeggiare con Voi sul lungofiume. Quale pienezza di vita, e questo per più di un giorno solo – dato che quelle poche ore sono per me fonte costante di ricordi anche adesso – e anche per dopo e forse per sempre! Ah, anch'io mi nutro del sangue del passato? E così, pensate un po', non sono più quello che ero, capitano esperto del mondo e parolaio dall'animo trasognato, pensate un po' che sono più silenzioso e mansueto e tenero – dunque questo fanno Parigi e l'isolamento e un po' di amarezza.³⁶

La città francese, però, era un luogo che già gli apparteneva e che gli sarebbe rimasto per sempre nell'animo come continuo stimolo per il confronto e l'ispirazione:

³⁶ "Přál bych si velice upřímně, kdybych mohl, můj bože, právě třeba dnes chodit s Vámi chvíli po nábřeží. Jaká náplň života, a to více než pro takový jedinký den, kdyžtž je mi těch několik hodin stálým zdrojem vzpomínek ještě teď – a ještě pro později a snad provždy! Aj, také já se žívím krví minula? Tož hleďte, že už nejsem tím, kým jsem býval, kapitánem znalým světa a mluvkou zasněných úmyslů, hleďte, že jsem tišší a mírnější a něžnější – tedy to je Paříž a osamocení a trochu zármutku". Ivi, p. 36.

A lungo la mia mente è vissuta a Parigi prima che la vedessi.³⁷

Josef in realtà se ne rese conto solo più tardi, una volta ritornato a Praga, forse proprio a causa della sua situazione emotiva, forse per il senso di inadeguatezza che doveva aver provato all'inizio del suo soggiorno in un contesto così tanto più vivace e dinamico di quello della sua patria.

Parigi era una metropoli internazionale, punto di incontro e di confronto delle più originali tendenze del XX secolo, crocevia degli artisti che avrebbero cambiato per sempre l'idea e il volto dell'arte. Nel 1910 si stabilì a Parigi Marc Chagall, nel 1911 arrivarono Giorgio De Chirico e Piet Mondrian. Nello stesso anno Marcel Duchamp iniziò a dipingere il suo celebre *Nu descendant un escalier*. Era in atto una grande rivoluzione, che Opelík sintetizza con le parole di Gertrude Stein:

Il ventesimo secolo non si interessò dell'impressione, non si interessò dell'emozione, si interessò del concetto.³⁸

Di fronte alla caduta dei valori tradizionali, alla filosofia che si dibatteva tra eresie nietzschiane e spiritualismo bergsoniano, allo squagliarsi del naturalismo di Zola – ormai arido e stereotipato – nel decadentismo, l'arte figurativa andava cercando qualcosa di più reale e affidabile di una fugace impressione: stava nascendo il cubismo. Impensabile per un giovane pittore non esserci!

Josef Čapek affittò una stanza all'Hôtel des Américains, una pensione per studenti alla fine del Boulevard Saint-Michel, un angolo silenzioso del Quartiere Latino vicino al Jardin du Luxembourg, poco distante dall'atelier di Colarossi, dove già avevano studiato gli artisti cechi František Bílek e Otto Gutfreund.

Raccontava le sue giornate a Jarmila:

Come vedo Parigi, cosa mi interessa e come vivo? Vado in giro per i musei e le mostre e spesso e volentieri anche per gli attracchi dei battelli, per

³⁷ "Dlouho má mysl žila v Paříži, než jsem ji uviděl". *O sobě*, cit., p. 58.

³⁸ "Dvacaté století se nezajímalo o imprese, nezajímalo se o emoce, zajímalo se o koncepcce". Jiří Opelík, *Josef Čapek*, cit., p. 45.

i mercati e per i depositi, guardo le folle e le donne ben truccate e magari i grandi tetti di vetro delle tipografie e delle fabbriche e sono fuori di me dalla gioia per il fatto che credo di trovare qui l'architettura nuova, mi perdo, vagabondo, ho i miei momenti felici quando mi immergo nell'ambiente e sono in grado di percepire e sentire tutto il fiume di fatti e di fenomeni, e anche momenti in cui vorrei trovare finalmente abbastanza pace e certezze per poter dipingere e scrivere. E questo è tutto; Parigi è molto grande e sempre indaffarata e io sono un *rôdeur* che vagabonda e cerca le cose e se stesso, che è contento quando capisce qualcosa e quando qualcosa lo stimola oppure ne attira l'interesse. [...] Non rimpiango la gradevole e semplice vita di Praga, è proprio ciò da cui sono scappato rivolgendomi all'estero, ma mi dispiace la mia momentanea incapacità di trovare la concentrazione e la forza per questa nuova vita.³⁹

Oltre ai capolavori del Louvre, Čapek poteva dunque seguire lo sviluppo della pittura direttamente nelle gallerie private. Le più famose erano quelle di Ambroise Vollard e Daniel-Henri Kahnweiler, che acquistavano i quadri a Pablo Picasso e a Georges Braque. Conobbe le opere di Rouault, Dufy, Cross, Signac, Vuillard, Bonnard e Van Dongen e visitò le mostre più importanti e sconvolgenti dell'epoca, il Salon d'Automne e Les Indépendants, dove erano ospitati i quadri di Léger, Delaunay, Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier e anche del Doganiere Rousseau. Ebbe inoltre l'opportunità di frequentare le collezioni d'arte africana e orientale del Trocadero: gli si aprì allora un nuovo campo di studio, cui si sarebbe dedicato con costanza, metodo e autonomia, sviluppando una posizione originale e accuratamente argomentata. I risultati e i materiali di questo lavoro – anticipati nell'articolo *Sochařství černoc-*

³⁹ "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 krásné nalíčené ženy a třeba na veliké skleněné střechy tiskáren a továren u vytržení nad tím, že se domnívám zde nalézáti novou architekturu, bloudím, toulám se, mám své šťastné chvíle, kdy se vžívám a jsem schopný vnímat a procítovat celý ten příval fakt a jevů, a také chvíle, kdy bych si přál naléztí už konečně tolik klidu a jistoty, abych mohl malovat a psát. To je tedy vše; Paříž je velice velká a stále zaměstnaná a já jsem ztracený rôdeur toulající se a hledající věci a sebe, který se těší, když něco pochopí a když ho něco pohne nebo zaujme. [...] Není mi líto toho příjemného a snadného života v Praze, vždyť je to něco, před čím jsem utíkal, obraceje se do ciziny, ale mrzí mne má prozatímní neschopnost naléztí souvislost a sílu pro tento nový život". Jarmila Čapková, *Vzpomínky*, Torst, Praha 1998, pp. 35–36.

hů (Scultura negra) del 1918 – confluiranno vent'anni dopo nel saggio *Umění přírodních národů* (L'arte dei popoli primitivi). Proprio l'arte primitiva lo accompagnò verso il cubismo di Picasso: la via passava attraverso le forme essenziali di Cézanne, non proseguiva nell'esotismo colorato di Gauguin.

Il connubio tra pittura e letteratura in quegli anni era particolarmente stretto. Guillame Apollinaire, amico di Picasso, avrebbe scritto le *Méditations esthétiques-Les Peintres cubistes* e il poema *Zone*, che sarà tradotto proprio da Karel Čapek e illustrato da Josef e lascerà profonde tracce nella letteratura ceca. Vicini ai cubisti erano inoltre Jules Romains, Charles Vildrac, René Arcos, Georges Duhamel, Blaise Cendrars, Max Jakob e Alexandre Mercereau, con il quale Čapek avrebbe intrattenuto una stretta corrispondenza⁴⁰. Di fronte alla soverchiante forza e alla fascinazione della cultura francese, Josef non rimase passivamente incantato, ma la affrontò con intelligenza attenta e acuta consapevolezza. Teneva aggiornata Jarmila, affidandole le proprie riflessioni:

Non riesco ad accogliere gli accattivanti risultati della cultura di oggi con completa fiducia e sottomissione, devo spesso protestare, ne subisco violenza, a volte mi schiaccia e io la rifiuto per la mia misera persona ceca. Ho già scritto a Praga che non tornerò da parigino snob e che non porterò con me a Praga i modelli più recenti. [...] Voglio dire che la nuova arte francese è per la maggior parte non giusta e non adatta, inutilizzabile per noi, come anche la letteratura. Di recente io e mio fratello abbiamo letto *L'isola dei pinguini* di Anatole France, che dovrebbe essere ora la migliore testa di Francia; il libro conta novanta edizioni. È acuto, accattivante, ma terribilmente pericoloso e banale. Che personalità debole dev'essere quell'Anatole France, se per la sua creazione è stata necessaria una tradizione millenaria! In questo c'è un grande pericolo, una grande debolezza e una notevole comodità; l'arte a noi più vicina si è generata grazie alla propria forza. E così ho qui una montagna di libri che non mi va di leggere. Ormai leggo più di tutto e più volentieri Stendhal e comunque leggo poco. È perché qui con me c'è mio fratello e stiamo ricominciando a scrivere insieme. Sarà un'altra commedia di *provenience* completamente ceca, senza

⁴⁰ Cfr. anche Alessandro Catalano, *Hledání nového umění před první světovou válkou*, in «Souvislosti» 2013, 4, pp. 111-176.

strizzate d'occhio alle forme tradizionali e convenzionali. E poi devo anche dipingere. E quando uno è tutto riempito dei propri pensieri, non può leggere, tantomeno cose quasi buone, perché finisce per soggiacere troppo a esse, perdendo poi la coerenza del proprio pensare.⁴¹

Come si evince dalla lettera, dopo l'arrivo di Karel a Parigi (nel marzo del 1911) i due fratelli avevano ripreso la loro intensa e creativa vita a due. La *pièce* a cui si fa riferimento è *Loupežník* (Il furfante), creata in Francia per scioccare l'immobile popolo ceco, ma portata a termine solo nel 1920 da Karel. Proprio a Parigi Josef si liberò dell'arzigogolata impronta della *Secese* anche in letteratura sperimentando uno stile più sobrio e diretto, cercando di esprimere un suo personale ordine, come si impegnava a fare con i suoi sentimenti nelle lettere a Jarmila. Questa semplificazione in pittura era già avvenuta: a Parigi Josef dipinse *Španělka* (Spagnola), *Zpěvačka* (Cantante), *Hasiči* (Pompieri), *Ležící muž* (Uomo disteso).

Il primo luglio 1911 i fratelli Čapek insieme lasciarono Parigi per Marsiglia, dove si trattennero due settimane, immersi nella complessità variopinta di una città di mare, avventurosa ed esotica come i libri di avventura per ragazzi. Josef incontrò in carne e ossa i marinai immaginati da bambino, che diventeranno uno dei suoi soggetti preferiti. Accantonati i progetti di visitare l'Italia, la Corsica e addirittura l'Africa, il 15 luglio dovette partire per la Spagna da solo, perché Karel fu costretto

⁴¹ "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. [...] Chci říci, že nové francouzské umění je větší částí nesprávné a nemístné, nepoužitelné pro nás, a stejně tak literatura. 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 silou. A tak tu mám ležet mnoho literatury, kterou mne netěší číst. Čtu nyní nejvíce a nejraději Stendhala a vlastně čtu málo. Je to proto, že je se mnou bratr a počínáme zase společně psát. Bude to zase komedie naprosto české provenience bez pošilhávání na tradiční a konvenční formy. A pak také musím malovat. A když je člověk naprosto zaplněn vlastními myšlenkami, nemůže číst, tím méně skoro dobré věci, protože se jim musí příliš poddávat a ztratí pak souvislost vlastního myšlení". *Vzpomínky*, cit., p. 52.

a rientrare anzitempo per problemi di salute. Jarmila riceveva cartoline da Barcellona, Saragozza, Madrid, El Escorial, Toledo e Segovia; Josef si appassionava alle opere di El Greco, Goya, Zurbarán.

All'inizio di agosto Josef Čapek era di nuovo a Praga.

Durante l'assenza di Čapek, le tensioni fra gli artisti del Mánes – la più importante associazione di artisti praghese⁴²– erano sfociate in una rivoluzione. Contro l'accademismo rigido e il manierismo della vecchia guardia, i giovani lottavano per un'arte nuova che non si basasse solo su impressioni fugaci e incerte soggettività, ma su formule oggettive e concreti metodi compositivi. La goccia che fece traboccare il vaso fu l'articolo programmatico del 1911 *O ctnosti neoprimitivismu* (La virtù del neoprimitivismo), scritto da Emil Filla su «Volné Směry». Gli artisti della generazione più giovane si staccarono dal Mánes e formarono la *Skupina výtvarných umělců* (Gruppo degli artisti figurativi), che riuniva fra gli altri Filla, Beneš, Procházka, Šíma, Špála, Gutfreund, Gočár, Hofman, Chochol, Janák e Langer, Thon e Štech.

Il gruppo contava in anticipo sul sostegno dei fratelli Čapek e a Josef offrì l'opportunità e l'onere di dirigerne la rivista ufficiale, l'«Umělecký Měsíčník». La decisione di accettare la proposta non fu facile: un compito di tale responsabilità, e certo anche di tale prestigio, gli avrebbe lasciato poco tempo per dipingere, proprio nel momento in cui tornava dal suo viaggio in Europa pieno di nuovi stimoli. C'era poi la questione economica, visto che non solo non avrebbe percepito alcun onorario, ma avrebbe anche rischiato in prima persona.

A proposito dell'offerta ricevuta, Josef scrisse a Jarmila:

È stata fondata la nuova associazione *Skupina výtvarných umělců*, il cui statuto è già stato approvato dagli organi competenti e tutto è già predisposto per la sua attività. E poiché ogni simile associazione deve avere il suo megafono, anche la *Skupina* si accinge a far uscire la propria rivista, che porterà verosimilmente il nome di «Umělecký měsíčník». [...] Recherá

⁴² L'associazione Mánes fu fondata nel 1887 con lo scopo di discutere e tenere lezioni sull'arte ceca ed europea; era intitolata al pittore Josef Mánes (1820–1871).

riproduzioni di quadri, articoli specialistici sull'arte, la letteratura, recensioni di tutte le arti, quindi anche di musica e altro, e la cronaca con note di attualità. È successo dunque che all'ultimo incontro io sia stato onorato del compito di direttore della rivista; vi assicuro che non ho mai anelato a un tale riconoscimento e che questo prestigioso ruolo di responsabilità giunge davvero molto inopportuno, perché già da prima stavo valutando di dedicarmi solo al mio lavoro. Per il momento ho dovuto accettare l'elezione per motivi puramente pratici e per riguardo nei confronti degli amici e spero soltanto, ardentemente e in silenzio, che nel gruppo dei miei amici si trovino alcuni a cui la mia direzione non sembri del tutto opportuna; sarei loro molto riconoscente se riuscissero a provare che non sono abbastanza qualificato per una posizione così importante, che sono una persona troppo sciocca con un carattere scellerato e che sarei la rovina totale della rivista. Mi darebbe gioia lasciarmi servire così da persone che riterrebbero di danneggiarmi e di lavorare contro di me.⁴³

La scelta, inoltre, comportava per Josef il riproporsi della questione fondamentale della sua vita: voler essere pittore e trovarsi continuamente a scrivere. Per la prima volta forse scelse consapevolmente di intervenire sul terreno dell'arte non soltanto con i suoi quadri, ma anche dalla posizione privilegiata di direttore di un autorevole periodico, con la responsabilità, ma certo anche il potere, di dar voce e spazio alle tendenze in cui credeva.

⁴³ "Byl založen nový spolek Skupina výtvarných umělců, jehož stanovy byly již místo-
držitelstvím schváleny a pro jehož působnost je již vše připraveno. A protože každý
takový spolek musí mít svou hlásnou troubu, odhodlala se také Skupina vydávati svůj
vlastní časopis, který ponese nejspíše jméno Umělecký Měsíčník. [...] Bude přinášet
reprodukce obrazů, odborné články o umění, literaturu, referáty o všem umění, tedy
i o hudbě atd., a kroniku s časovými glosami. Událo se tedy, že jsem byl o poslední
schůzi obdařen úlohou redaktora tohoto časopisu; ujišťuji Vás, že jsem po takové-
to hodnosti nikdy netoužil a že mi toto zodpovědné důstojenství přichází značně
nevhod, protože jsem si již dříve umínil věnovati se pouze vlastní práci. Prozatím
jsem musel volbu přijmout z důvodů čistě praktických a z ohledů vůči svým přátelům
a těším se jedině tichou nadějí, že ve skupině mých přátel najdou se někteří, kterým
moje redaktorství nebude úplně vhod; těmto bych byl velice zavázán za to, kdyby se
jim podařilo dokázati, že nemám k této důležité pozici dosti kvalifikace, že jsem příliš
hloupý člověk s ničemnou povahou a že bych časopis naprosto zničil. Dělaloby mi
radost nechat si takto posloužit od lidí, kteří se domnívají, že mi škodí a že pracuji
k mému neprospěchu". *Dvoji osud*, cit., pp. 59–60.

Il primo numero della rivista uscì nell'ottobre del 1912; Josef ne diresse i primi sei. Nel gennaio del 1912 si aprì finalmente la prima mostra della *Skupina* alla Casa municipale di Praga. I ricordi e le immagini di Parigi e di Marsiglia rappresentavano allora un'inesauribile fonte di ispirazione, sia per i paesaggi cubisti sia per i soggetti marinareschi. Anche i suoi racconti ne echeggiavano le atmosfere e reinterpretavano la scomposizione dei punti di vista in letteratura. Nello stesso anno uscì *Živý plamen* (Fiamma viva), la storia di Manoel, che sogna il mare e una notte finalmente si imbarca. Durante le vacanze estive Josef Čapek scrisse insieme a Karel la novella *Zářivé hlubiny* (Profondità splendenti), che gli era stata ispirata dalla tragedia del Titanic. Ancora una volta, però, non se la sentì di scrivere da solo:

Vorrei che trovassimo in noi stessi abbastanza talento per scrivere una novella che ho immaginato quando ho letto del disastro del *Titanic*; non temete, non avrà sapore di sensazionalismo, ma forse sembrerà bizzarra; vorrei che fosse già scritta, perché ci penso molto e mi farebbe piacere se questo pensiero si realizzasse. Scriverla da solo non posso, perché la mia scrittura è troppo rigida e pesante.⁴⁴

Risale a quel periodo l'incontro fra i Čapek e il poeta Stanislav Kostka Neumann, con cui intrattennero una ricca corrispondenza e una fertile collaborazione. Grazie a lui scoprirono la grandezza e la novità di Walt Whitman, che li colpì soprattutto per il suo dinamismo, l'energia e la modernità.

Nell'ottobre del 1912 Josef Čapek ritornò a Parigi con Vlastislav Hofman per un soggiorno più breve e più organizzato. Visitò il *Salon d'Automne*, ammirò i quadri del Doganiere Rousseau e le mostre cubiste della *Section d'Or* oltre ad alcune altre gallerie private. Purtroppo non riuscì a incontrare Picasso, per il quale pare avesse una lettera di presentazione.

⁴⁴ "Chtěl bych, abychom našli dost schopností v sobě napsat novelu, která mi napadla, když jsem četl o záhubě lodi Titanic; nebojte se, nebude mít příchut' 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 psát nemohu, protože píšu příliš tvrdě a těžce". Ivi, p. 71.

Al suo secondo ritorno a Praga da Parigi si verificò un ulteriore distacco, quello dall'«Umělecký Měsíčník»: le posizioni di apertura e le interpretazioni personali del cubismo di Čapek ormai cozzavano apertamente contro il dogmatismo ortodosso e la rigidità del rapporto coi modelli (Picasso e Braque) di Filla e Beneš. Egli lasciò quindi il comitato della rivista, pur continuando la collaborazione. Ritornò in seno al Mánes (insieme a Karel, Špála, Chochol e Hofman) e iniziò a dirigere con Antonín Matějček «Volné Směry», fino a che, nel 1914, fu espulso dal gruppo per aver chiesto maggiore indipendenza per la rivista.

Tra il 1912 e il 1913 anche i suoi quadri subirono un'evoluzione: non più paesaggi, ma figure umane di impostazione evidentemente cubista. Al 1913 risalgono il famoso ciclo delle teste, *Hlavy*, e i dipinti *Ženský Akt* (Nudo femminile), *Harmonikář* (Fisarmonicista), *Kolovratkář* (Suonatore di organetto) e *Namořník* (Marinaio), in cui è manifesta l'appropriazione del cubismo da parte di Čapek, che – con le forme geometriche in cui Cézanne aveva risolto la realtà – costruiva veri esseri umani. La filantropia e l'ispirazione civile di questi quadri sono caratteristiche del periodo e anche della personalità artistica e intellettuale dell'autore, quale stava delineandosi sia nella pittura sia nella letteratura.

Nello stesso anno i fratelli Čapek collaborarono con Neumann all'edizione dell'«Almanach na rok 1914». Josef vi pubblicò tre brevi racconti cubisti, *Procházka* (Passeggiata), *Událost* (Avvenimento), *Vodní krajina* (Paesaggio acquatico), in cui il punto di osservazione cambia continuamente, probabilmente riprendendo l'esempio del poema *Zone* di Apollinaire, allora appena uscito. A ottobre si recò a Berlino, dove conobbe il pittore Herwarth Walden, uno dei più attivi e intraprendenti rappresentanti dell'espressionismo tedesco, con cui mantenne i contatti anche durante la guerra.

Sempre nel 1914, lasciata anche la redazione di «Volné směry», partecipò alla mostra della SVU al Mánes e scrisse *Lelio*, una prosa breve composta come una sinfonia, piena di angoscia e smarrimento, dal sapore espressionista. In quell'estate scoppiò la Prima guerra mondiale.

Il conflitto rallentò pesantemente lo sviluppo delle arti e i contatti internazionali. Molti giovani artisti furono chiamati al fronte e vissero da vicino le atrocità della guerra; le loro opere ne avrebbero portato i segni a lungo, incidendo sul corso dell'arte europea. Josef Čapek ebbe la fortuna di rimanere spettatore, dato che, chiamato alla leva, fu presto riformato per i problemi di vista. Nel 1916 presso l'editore František Borový uscì la raccolta dei due fratelli intitolata *Zářivé hlubiny a jiné prózy* (Profondità splendenti e altre prose), che conteneva scritti composti tra il 1910 e il 1912 e la pièce *Lásky hra osudná* (Il fatale gioco dell'amore), ma i progetti di nuovi viaggi a Parigi e in Spagna ed eventuali mostre a Berlino e forse in America andarono a monte. Tuttavia gli ultimi anni del conflitto furono ricchi e promettenti. I contatti con le riviste espressioniste tedesche si approfondirono: il 6 giugno 1917 la rivista «Die Aktion» dedicò a Josef Čapek un numero doppio e «Der Sturm», fondata dal suo amico Walden, stampava le sue incisioni su linoleum. Il 7 marzo 1918 uscì il primo numero del quindicinale «Červen», a lungo desiderato e progettato insieme a Neumann, che ne era codirettore. Una testimonianza del lavoro preparatorio si trova proprio nella corrispondenza di Neumann con i fratelli Čapek⁴⁵. La rivista recava come sottotitolo *Nové umění – příroda – technická doba – socialismus – svoboda* (Arte nuova – natura – epoca tecnica – socialismo – libertà), dichiarandosi subito a sostegno di un'arte nuova, aperta alla sperimentazione libera e all'interpretazione dei più vivaci influssi stranieri, senza dogmatismi e fanatismi.

Non presenterò qui un ristretto e concreto programma dell'arte giovane che sostengo con il mio lavoro, poiché un tale programma non esiste. Da noi c'è la brutta abitudine di cercare una teoria dietro ogni tentativo di un pittore di spiegare e motivare il proprio lavoro. [...] In più naturalmente si tratta solo di influssi stranieri, dato che tutto il nuovo è per noi cechi straniero; non è un bene fare qualcosa di nuovo e di diverso, è soltanto scopiazzare l'estero; è un bene e ci appartiene soltanto tutto ciò che di straniero è già attecchito da noi da molto tempo, come per esempio il dipingere

⁴⁵ Viktor Dyk, St. K. Neumann, Bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, Československé Akademie Věd, Praha 1962.

alla moda di Monaco e l'architettura viennese e tedesca e tantissime altre cose.⁴⁶

Diretta espressione delle posizioni di «Červen» era il gruppo dei *Tvrdošijní*, gli Ostinati, che lottavano accanitamente per il nuovo. Poco dopo l'uscita della rivista, Josef Čapek organizzò la loro prima mostra, intitolata *A přece! Výstava několik Tvrdošijných* (Eppure! Mostra di alcuni Ostinati): Neumann scrisse l'introduzione al catalogo e, oltre a Čapek, esposero le proprie opere Hofman, Kremlička, Marvánek, Špála e Zrzavý.

Subito dopo la fine della guerra uscì la rivista satirica «Nebojsa» – diretta da Josef Čapek – cui collaboravano tra gli altri anche Karel Čapek e Viktor Dyk. Nel giugno del 1919 fu pubblicata *Pásmo*, la traduzione di Karel del poema *Zone* di Apollinaire, corredata dalle linoleografie di Josef. Nello stesso anno i fratelli Čapek avrebbero preso le distanze da «Červen», sempre meno consona alle loro posizioni politiche. Il socialismo che Neumann dichiarava nel sottotitolo si faceva sempre più ideologico e rivoluzionario, mentre la loro vita e la loro visione del mondo si riconoscevano perfettamente nella Prima Repubblica di Tomáš Garrigue Masaryk, per cui nutrivano illimitata stima.

Finalmente si sbloccò anche la vita privata di Josef: il lungo e faticoso fidanzamento con Jarmila fu coronato da una sobria cerimonia nuziale il 3 maggio 1919. Josef ricorderà con struggente nostalgia quel periodo:

La rosa canina in fiore, un giorno di giugno del 1919 sul pendio di Trenčianské Teplice e l'amore di un fresco matrimonio, l'erica in fiore sotto i larici

⁴⁶ "Nepodávám tu úzkého a pozitivního programu mladého umění, za něž se svou prací stavím, ježto takového programu není. Je tu u nás ošklivým zvykem, hledati theorii za každým malířovým pokusem o vysvětlení a zdůvodnění své práce. [...] Vedle toho ovšem jsou to jen samé cizí vlivy, neboť všechno nové je nám Čechům cizí; nedobře je dělati něco nového a jiného, je to jen opičení se po cizině; dobré a naše je pouze všechno cizí, co se u nás už dávno vžilo, tak třeba mnichovské malování a vídeňská a německá architektura a přemnoho jiných věcí". *Co bych nechtěl mítí řeceno jen sám za sebe*, in «Červen», anno. 1, 1918–1919, n. 13–14, 1918, p. 195.

nel 1920, una frugoletta in un settembre di vacanza, oh sobria, placida, radiosa famiglia, oh mia felicità banale in un tempo che si inabissa...⁴⁷

Mamma Božena pregò gli sposi di lasciare che Karel visse con loro nell'appartamento di via Říční a Malá Strana, dove i fratelli abitavano dal 1916. Lo studio di Josef comunicava con la camera di Karel, permettendo loro di continuare i loro fruttosi scambi di idee.

Alla seconda mostra dei *Tvrdošíjní* del 1920 Josef Čapek espose quadri raffiguranti uomini sofferenti, vittime di un destino avverso, persone risolte in linee semplici, nei semplici e dolorosi tratti della loro esistenza – come *Piják* (Bevitore) e *Můž se zavázanou rukou* (Uomo con la mano fasciata) – esprimendo con gli strumenti della pittura e un'innata sensibilità il proprio senso civile.

In quegli anni Josef sperimentò seriamente anche il suo talento come disegnatore di copertine (soprattutto per gli editori F. Obzina, J. Florian, B. M. Klika, Fr. Borový, Aventinum, Čin e Družstevní práce), che concepiva non come illustrazioni, ma come opere a sé che dovevano in qualche modo farsi materia, incarnare il contenuto del libro, non solo rappresentarlo. Scelse la tecnica dell'incisione su linoleum, perché economica e ancora piena di possibilità da scoprire.

Nel 1920 creò anche la copertina per il suo *Nejskromnější umění*, in cui raccolse saggi e articoli che riassumono le sue idee sull'arte, sulla sua funzione e sul senso del bello:

L'arte è creare, creare con mani umane, con cuore e spirito umani, creare nuove cose che entrano nel novero della vita e del mondo. Quindi forse comincia già lì, dove per la prima volta l'uomo prende posto nella materia per darle il proprio inizio. Comincia insomma agli albori; nella semplicità, nell'essenzialità, nell'apparente povertà, talmente in basso che pochi se ne accorgono. Comincia in basso e nel profondo e può elevarsi fino a competere con Dio. [...] Neppure le sue origini sono nel passato; certamente getta radici vive in tutti i tempi. L'arte quindi non è soltanto quella chiusa

⁴⁷ "Kvetoucí šípek, kdysi v červnu 1919 na trenčanské stráni, a láska mladého manželství, kvetoucí vřesy pod modřiny 1920, batolátka v prázdninové záři, ó mírná, pokojná, světlá rodino, ó mé nepodstatné štěstí v čase, který se propadá..." *Psáno do mraků*, cit., p. 132.

nelle gallerie e nelle riviste d'arte [...]. L'arte più modesta, della quale voglio parlare, richiede anch'essa la vostra partecipazione; essa vuole semplicemente rappresentare cose proficue, necessarie all'uomo: è animata da *pietas* verso il lavoro e la vita e ne conosce sia la necessità che i piaceri; non si pone alte mete ma realizza la propria modestia in modo schietto e commovente, e questo non è poco merito. Essa vuole soltanto mediare tra le cose di necessità quotidiana e l'uomo; ma la sua lingua, anche se povera e senza pretese, non è priva di leggiadria e silenzioso ardore, è naturale e verace.⁴⁸

Nel 1921 lasciò la redazione di «Národní Listy» per quella di «Lidové Noviny». In autunno uscì la piéce *Ze života hmyzu* (*Dalla vita degli insetti*, scritta con Karel), l'anno seguente *Země mnoha jmen* (*La terra dai molti nomi*). La collaborazione con i teatri si fece più stretta: Josef curò scene e costumi di molte rappresentazioni, tra cui la memorabile prima di *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, scritta da Karel, ai cui robot egli diede sia il nome sia il volto. In tutto si occupò di 55 messe in scena per i principali teatri di Praga e per il teatro nazionale di Brno. Lavorò soprattutto con i registi Karel Čapek, Karel Dostal, Vojta Novák, Ferdinand Pujman e Bohuš Stejskal.

Nel 1923 i Čapek fecero un viaggio in Germania in occasione della prima a Berlino di *Ze života hmyzu*. Poco dopo il loro ritorno la moglie Jarmila diede alla luce la piccola Alena. Nel 1925 la famiglia stabilì

⁴⁸ "Umění je vytvářením, vytvářením z lidských rukou, z lidského srdce a ducha, vytvářením nové věci, jež se přiřazuje k ostatnímu součtu života a světa. Počíná tedy již asi tam, kde poprvé zasáhne člověk v hmotu, aby jí dal svůj původ. Počíná zkrátka v počátcích; v prostotě, základnosti, v zdánlivé nuznosti, kdesi nízko, že málokdo si toho povšimne. Počíná nízko a hluboko a může dostoupiti až soutěže s bohem. [...] Také nejsou jeho kořeny v minulosti; jistě že nasazuje živé kořeny ve všech časech. Umění není tedy uzavřeno jen v galeriích a uměleckých časopisech [...]. Umění nejskromnější, o němž chci mluvit, též se vás dovolává; chce vám čistě znázorniti věci prospěšné, potřebné člověku; je prodchnuto pietou k práci a životu a zná i nutnosti i radosti mezi oběma; neklade si vysokých met, ale uskutečňuje svou skromnost způsobem ryzím a dojímavým, a to není malá zásluha. Chce býti jen prostředníkem mezi věcmi denní spotřeby a člověkem, ale jeho řeč, byť chudá a beznáročná, nebývá bez vzácné líbeznosti a tiché vrocnosti, je přirozená a pravdivá". Uscito per la prima volta come *Malíři z lidu*, in «Kmen» 3, n. 4, (29. 5. 1919), p. 25; cit. da *Nejskromnější umění*, Československý spisovatel, Praha 1962, pp. 9–10. La traduzione della seconda parte del brano (*L'arte più modesta...*) è tratta da Jan Mukařovský, *Il significato dell'estetica. Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, a cura di Sergio Corduas, Einaudi, Torino 1973, p. 49.

la sua definitiva residenza nella casa di Úzká ulice (oggi ulice Bratři Čapků) a Vinohrady: nella metà di sinistra viveva la famiglia di Josef, in quella di destra Karel con il padre (mamma Božena era morta l'anno precedente). Il giardino di quella casa sarebbe diventato la sede dei famosi venerdì a cui partecipavano gli intellettuali più in vista dell'epoca: ospite abituale era il presidente della repubblica T. G. Masaryk.

La prima personale di Josef Čapek, che raccoglieva opere realizzate dal 1910 al 1924, si aprì nel 1926. Nel 1923 aveva iniziato a dipingere il ciclo *Chlapi*, giovanotti dai contorni definiti avvolti da una luce magica. Fino agli anni Trenta continuò a progettare le sue copertine con la tecnica della linoleografia, preferendole mano a mano quella tipografica o il disegno. Lo stesso vale per le illustrazioni (dove il passaggio al disegno avvenne prima), che non si accompagnavano più al testo come suo parallelo figurativo, ma ne rappresentavano i personaggi e ne segnavano i passaggi, come in *Umělý člověk* (1924).

I primi anni Trenta sono tra i più felici nella vita di Josef Čapek e la sua produzione artistica ne dà testimonianza. Nei suoi quadri ricomparvero i paesaggi della sua terra natale, popolati da bambini che giocano e inondati di colori nuovi e vivaci. Aveva scritto e illustrato la raccolta di racconti *Povídání o pejskovi a kočičce* (*I racconti sul cagnolino e la gattina*, 1929): il cane e il gatto protagonisti sono a tutt'oggi fra i personaggi più amati dai bambini cechi. Josef dichiarò di aver inventato queste storie per la figlia e di aver imparato da lei come illustrarle:

A quel tempo mi sedeva in grembo la mia bimba, che voleva che le dipingessi signori e bambini e gattini e cagnolini, guardava il disegno e pretendeva che fosse come gli occhi e la mente dei bambini richiedono.⁴⁹

Nel 1930 uscì per Aventinum *Stín kapradiny* (*L'Ombra della felce*), una ballata avventurosa, lirica ed epica, che ottenne successo di pubblico e anche un riconoscimento ufficiale. Dal 1930 la famiglia Čapek prese

⁴⁹ "Tehdy mně sedělo na klíně děcko, které chtělo, abych mu maloval pány a dětičky a kočičky a pejsky, dívalo se do toho a poroučelo si, aby to bylo takové, jak to dětské oči a mysl potřebují". *O ilustrování dětských knížek*, in «Panorama», 1933, p. 120; cit. da *O sobě*, p. 82.

a trascorrere le vacanze a Oravský Podzámek in Slovacchia, un angolo di natura incontaminata la cui vita umile ispirò Josef pittore. Iniziò a dipingere singole, semplici e monumentali figure di donna, come *Děvče se džbánem* (Fanciulla con brocca), *Žena čistící se boty* (Donna che si pulisce le scarpe), *Pradlena* (Lavandaia), *Žena s košem* (Donna con cesto), *Žena lupající brambory* (Donna che pela le patate).

Di fronte all'oscurarsi del panorama sociale e politico internazionale, però, Josef Čapek non poteva restare a lungo a guardare.

Il 30 gennaio 1933 Adolf Hitler era nominato cancelliere dal presidente tedesco Hindenburg. Josef Čapek cominciò a pubblicare sui giornali le vignette satiriche di *Ve stínu fašismu* (All'ombra del fascismo), *Diktatorské boty* (Gli stivali del dittatore) e *Modern Times* (raggruppate con questi titoli nel volume del 1949 *Dějiny z blízka*, la storia da vicino), accompagnandole con salaci didascalie. Dal 1933 al 1937 dipinse il ciclo *Noci* (Notti), in cui poetiche coppie di innamorati si abbracciano contro il cielo stellato. Nel 1936 pubblicò presso Aventinum il racconto filosofico *Kulhavý pouťník* (*Co jsem na světě uviděl*) (Il viandante zoppo; Quello che ho visto al mondo), viaggio di un viandante alla ricerca della saggezza lungo la via, disseminata di aforismi, che unisce Comenio⁵⁰ alla Bibbia e ai saggi di tutti i tempi. La scrittura aforistica aveva caratterizzato i suoi esordi⁵¹ e avrebbe espresso le sue ultime riflessioni. Nello stesso anno Josef Čapek cominciò la stesura di *Psáno do mraků* (*Scritto alle nuvole*, che uscirà postumo nel 1947), una raccolta di aforismi che rappresentano il distillato di una personalità artistica e di un'umanità profonde, definitesi nel corso di tutta la vita.

Il funerale di Masaryk il 21 settembre 1937 pose simbolicamente fine al sogno dell'indipendenza cecoslovacca. In quell'anno i quadri di Čapek furono esposti a Londra e a Pittsburg e il pittore si recò in visita nell'Unione Sovietica: era convinto che gli alleati non avrebbero abbandonato la Cecoslovacchia e non dubitò mai riguardo al dovere del suo

⁵⁰ Jan Amos Komenský, filosofo, pedagogo e teologo ceco (1592–1670).

⁵¹ Cfr. *Krakonošova zahrada*.

paese di prendere le redini del proprio destino e difendersi da solo. Il 30 settembre 1938 fu firmato invece il Patto di Monaco.

Quelle del 1938 furono le ultime vacanze che Josef trascorse con la famiglia a Oravský Podzámek. A dicembre Karel si ammalò e morì il giorno di Natale; il suo funerale, il 29 dicembre, fu una commovente manifestazione di dolore intimo e di pubblico antifascismo. Il dramma privato di Josef per la perdita del fratello amatissimo rimase una ferita insanabile:

Karel, fratello mio, per sempre
vivo e morto ti porterò nel cuore,
il tuo essere ha in me radici eterne,
benché tu sia morto, perdura, vive,
pena della mia pena, l'esserti fratello!⁵²

Gli ultimi quadri di Josef Čapek urlano il desiderio disperato di reagire con decisione e dignità all'aggressione della barbarie e la speranza – che in lui non morì mai – di un futuro di pace. Si tratta dei cicli di dipinti *Oheň* (Fuoco, 1938–1939) e *Touha* (Desiderio, 1939)⁵³, che raffigurano forti e solide figure di donne che si ergono contro le violenze o scrutano con fede certa l'orizzonte. Impegno di Čapek era mantenere viva la coscienza della nazione, come cercava di fare anche dalle pagine dei giornali: voleva darle una possibilità di resistenza e di lotta almeno nelle sue tele, dato che ormai la storia l'aveva sacrificata e quasi ridotta al silenzio.

Nel 1938 uscì anche il saggio sull'arte più completo e originale della carriera di Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, in cui riorganizzò e ampliò i materiali raccolti a Parigi e li trasformò in una personale, fondata e convincente storia della nascita dell'arte presso i popoli primitivi, accompagnata da affascinanti illustrazioni.

Josef rifiutò sempre gli inviti degli amici che avrebbero voluto ospitarlo al sicuro all'estero – data la sua pericolosa attività antifascista –

⁵² "Karle, můj bratře, napořád/ tě živého i mrtvého v svém srdci nosím,/ tvá bytost ustavičně v životě mém tkví,/ byť ty jsi zemřel, stále trvá, žije,/ ó hoře mého hoře, naše bratrství!" *Za bratrem*, in *Básně z koncentračního tábora*, Fr. Borový, Praha 1946, p. 56.

⁵³ Anche in questo caso i titoli sono postumi.

e affrontò con serenità e dignità il suo destino. Fu arrestato il 1 settembre 1939 a Želiv – dove trascorreva le vacanze – e condotto nella prigione praghese di Pankrác. Fu poi trasferito a Dachau (dal 9-9-1939), Buchenwald (dal 26-6-1942), Sachsenhausen, per un breve periodo a Berlino e infine a Bergen-Belsen (dal 25-2-1945), dove morì nell'aprile del 1945, probabilmente per un'epidemia di tifo. Della lunga e penosa deportazione restano le testimonianze di amici e di artisti che ne condivisero la sorte. Il pittore Emil Filla, prigioniero insieme a lui, ricorda la sua forza anche di fronte a una situazione così disumana:

Ogni problema pressante, non solo artistico o filosofico, lo risolvevi sempre con il ricordo della tua infanzia, pensando a come l'avrebbe affrontato e a che cosa avrebbe escogitato un ragazzino. [...] Čapek sopportò tutto virilmente, da uomo, con la coscienza della propria dignità umana, non vacillò nemmeno nei momenti più duri dei trionfi tedeschi, con la forza del proprio spirito si mantenne a galla sul terrore e sui mostri quotidiani e contemporaneamente trovò sempre l'occasione per dedicarsi alle proprie passioni artistiche: leggere, riflettere, discutere tutte le questioni scottanti. Traeva da tutto nuove esperienze e, da grande artista e grande poeta qual era, continuava a maturare. La sua quiete spirituale e il suo equilibrio davano coraggio a tutti noi.⁵⁴

I nazisti di Sachsenhausen lo obbligavano a dipingere per loro paesaggi alpini e scene di caccia al cervo che Josef non firmava mai, riappropriandosi della propria arte nei momenti liberi, quando disegnava a matita schizzi dei suoi quadri: *Květinařka* (Fioraia), *Maminka u plotny* (Mamma al fornello), *Babička s kočkou na klině* (Nonna con gatta in grembo), *Děti* (Bambini). Intanto scriveva le poesie che formeranno la raccolta

⁵⁴ "Každý tíživý problém, nejen umělecký nebo filozofický, řešil jsi vždy vzpomínkou na své mládí, jak by to asi rozřešil a jak by to asi vymyslel nějaký lidský capart. [...] Čapek snášel vše mužně, chlapsky, s vědomím své lidské důstojnosti, nezakolísal ani v nejtěžších dobách triumfů německých, vlastní silou svého ducha držel se nad hladinou každodenních děsů a přišer a přitom vždy našel příležitost věnovat se svým vášním uměleckým: číst, promýšlet a prodebatovat všechny ožehavé otázky. Nabíral ze všeho nové zkušenosti a jako velký umělec a velký básník jimi dále zrál. Jeho duševní klid a rovnováha dávaly nám všem odvahu". Emil Filla, *In memoriam Josefa Čapka*, in *Jeden i druhý, Vzpomínky na bratry Čapky*, vybral a uspořádal Ladislav Vacina, Kruh, Hradec Králové 1988, p. 336.

Básně z koncentračního tábora (Poesie dal campo di concentramento), lirico congedo di Čapek dalla vita e dalle persone amate, e anche dal suo amatissimo mestiere:

Azzurro,
 come il cielo,
 azzurro farei un quadro,
 come azzurri sono i giochi dei bimbi,
 come il fumo azzurrognolo di casa,
 come lo sono la gioia o la felicità.⁵⁵

La data della morte è incerta. L'ultima notizia che lo vuole in vita è del 4 aprile. Pare sia morto il 13 aprile, due giorni prima della liberazione:

Quando ci alzammo al mattino qualcuno disse che era venerdì tredici e che quindi dovevamo aspettarci che ci succedesse qualcosa di brutto. E un attimo dopo arrivò l'infermiera e ci comunicò che quel giorno era morto Josef Čapek. Due giorni dopo, di domenica, arrivarono gli americani.⁵⁶

Il luogo della sepoltura non è mai stato trovato. La sua tomba giace simbolicamente al cimitero di Vyšehrad, tra le più grandi personalità della nazione ceca.

Chi lotta, non sente così forte l'orrore del campo di battaglia e nemmeno le ferite riportate.⁵⁷

⁵⁵ "Tak modrý/ jako ta obloha,/ tak modrý obraz chtěl bych udělat/ jako jsou modré dětské hry,/ jak domova kouř modravý,/ tak, jako radost nebo štěstí bývají". *Obrazy*, in *Básně z koncentračního tábora*, cit., p. 66.

⁵⁶ "Když jsme ráno vstávaly, někdo řekl, že je pátek a třináctého, a pak můžeme očekávat, že nás něco zlého potká. A hned nato přišla sestra a oznámila, že dnes zemřel Josef Čapek. Za dva dny nato, to byla neděle, přišli Američané". Parla la moglie di L. T. Pták: *Kdy zemřel Josef Čapek*, in *Jeden i druhý*, cit., p. 359.

⁵⁷ "Kdo bojuje, necítí tak těžce hrůzy bojiště ani utržené rány". *Psáno do mraků*, cit., p. 307.

LA SCRITTURA PUBBLICISTICA

Josef Čapek fu per tutta la vita un giornalista pubblicista. Prima che iniziasse a scrivere novelle con il fratello Karel, prima che riuscisse a esporre i propri quadri, il suo nome era già noto ai lettori di riviste e quotidiani. L'obiettivo di questo capitolo è dunque quello di chiarire il ruolo e il significato della pubblicistica nel complesso dell'opera čapkiana, restituendo a questo importante segmento dell'attività del grande artista la centralità che in essa ha effettivamente occupato.

In quanto attività pressoché costante, parallela alle espressioni letterarie e figurative, essa costituisce uno strumento fondamentale per ricostruire l'evoluzione dello stile e della poetica di Čapek. Si è voluto qui evidenziarne il percorso e gli snodi fondamentali, come il passaggio dalle riviste specializzate al giornalismo quotidiano, dalle tematiche strettamente artistiche a quelle socio-culturali. È proprio studiando la pubblicistica, infatti, che si possono rintracciare le coordinate del pensiero dell'autore e seguirne passo passo lo sviluppo, dalle prime recensioni scritte insieme a Karel, attraverso i saggi a sostegno delle avanguardie artistiche – che gli sono valsi il paragone con Apollinaire – fino alle battaglie civili degli anni Trenta. Si potrà notare l'evoluzione nelle scelte tematiche e nell'approccio alla materia: Čapek dimostrerà sempre più sicurezza intellettuale e una capacità critica sempre più affinata, sviluppando negli anni una precisa modalità dialettica e di *inventio* che applicherà anche agli argomenti di attualità. La pubblicistica, dunque, non fu un'attività secondaria, motivata esclusivamente da necessità economiche, ma presenta una sua unità ed è applicazione consapevole di un metodo peculiare.

L'evoluzione è naturalmente anche stilistica, poiché è proprio nell'esercizio della pubblicistica che Čapek affina la sua prosa, la semplifica e scopre la concisione come strumento di efficacia espositiva e divulgativa. Già nei saggi sulle avanguardie è possibile individuare le tracce di quello stile aforistico che sarà predominante nella produzione più matura, e cioè nel saggio filosofico *Kulhavý pouťník* e nella raccolta

di pensieri *Psáno do mraků*: gli aforismi intervengono ora a condensare i capisaldi dell'argomentazione e nulla hanno a che fare con le raccolte di pensieri scritte agli esordi nel clima della *Secese*.

Dopo anni di impegno quotidiano, si riscontra un'esigenza sempre più forte di approfondimento e di spessore, la necessità di ricercare valori stabili e universali. Si potrà osservare che, quando Čapek si trovò a scrivere per «Lidové noviny» sui temi della complessa attualità socio-politica degli anni Trenta, lo spazio della riflessione stava migrando nella saggistica. Il giornalismo quotidiano è plasmato dall'urgenza morale di opporsi al nazismo – quindi si apre al pathos – e anche gli articoli sull'arte risentono di questo imperativo. Altrimenti fin dagli anni Venti i saggi artistici anticipano la pubblicazione di volumi – *Nejskromnější umění* e *Umění přírodních národů* – con cui l'autore sembra dichiarare una tendenza a considerare la forma libro come luogo dell'approfondimento.

Una direttrice evidente nella scrittura di Čapek è dunque la tendenza alla continua precisazione e progressione della ricerca. Le tematiche di fondo tendono ad individuarsi e specificarsi. L'obiettivo è arrivare alla radice delle questioni, chiarendole e ridefinendole, attraverso la peculiare capacità di osservazione e il metodico approccio alla realtà che caratterizza l'autore.

Superata la lotta per l'avanguardia, Čapek cerca le cause prime dell'arte in *Umění přírodních národů*. Dopo decenni in sospenso, il saggio finalmente esce nel 1938 proprio come ulteriore amplificazione dell'idea di arte umile, che negli anni Trenta ricondurrà l'autore verso l'arte popolare e nazionale. Il desiderio di arrivare alla sostanza delle cose, che lo porta a elaborare lo stile aforistico, è affine alla ricerca formale del cubismo, al rifiuto del decorativismo e alla speculazione sulla materia e sul mistero dell'universo.

È possibile dunque dimostrare che la pubblicistica occupa un posto fondamentale nella costruzione della poetica di Josef Čapek, i cui esiti si possono verificare in tutta la sua opera sia letteraria sia figurativa, che riacquista così la sua pienezza e mostra coerenza di mezzi e organicità di risultati. Si è voluto leggere la pubblicistica čapkiana come filo conduttore dell'evoluzione artistica e personale di Josef Čapek, come

banco di prova e laboratorio di idee e di modalità espressive. Se ne sono rintracciati i legami e i paralleli con gli altri campi dell'attività, anche indiretti: per esempio l'esame delle riviste che Čapek dicesse si è rivelato utile per comprenderne le inclinazioni e interpretare il contesto. Allo stesso modo le sue recensioni sono state preziose non solo per l'analisi del metodo e dello stile, ma anche per evincere i cardini della concezione čapkiana dell'arte.

Fin dall'inizio della sua carriera di pubblicitista, Čapek dimostra un deciso interesse per la Francia nella scelta, per esempio, dell'oggetto delle sue recensioni ma anche per l'influsso che Bergson sembra aver avuto sulla sua formazione e sulla sua visione. Nella pubblicistica, inoltre, egli getta le basi teoriche per la distinzione fra arte e mestiere e per la riflessione sull'interazione di individuo e ambiente culturale nella creazione artistica.

La pubblicistica, infine, presenta una delle caratteristiche dominanti nella produzione di Josef Čapek: la duplicità, il dualismo, lo sdoppiamento. Da una parte si occupa di temi quotidiani, dall'altra dell'arte in una prospettiva universale. Essa inoltre continuerà a essere il lato della prosa čapkiana matura più rivolto all'esterno, cui faranno da contraltare il *Kulhavý poutník* e *Psáno do mraků*, testi dedicati alla riflessione e all'interiorità.

Nell'ambito di una produzione artistica così ricca e variegata come quella di Josef Čapek, l'attenzione dedicata dagli studiosi alla sua pubblicistica rimane ancora marginale.

Il saggio di Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, apparso solo nel 1995, è soprattutto un'analisi di stampo strutturalista che non si pone come principale obiettivo quello di evidenziare l'importanza e il ruolo della pubblicistica nel complesso della produzione čapkiana. Nell'introduzione, l'autore dichiara esplicitamente il proprio approccio, prefiggendosi di analizzare i testi nei concreti rapporti fra gli aspetti semantici e quelli stilistici. Non vuole quindi proseguire gli studi di Jiří Opelík e Bohumír Mráz, che nelle loro monografie avevano ricostruito soprattutto la storia della pubblicistica čapkiana attraverso le riviste

che la ospitavano, il lavoro di redazione e le sue interazioni con il contesto culturale e sociale. Mareš solleva poi alcune questioni fondamentali che possono suggerire i motivi per cui la figura di Čapek giornalista e critico è rimasta in secondo piano e che si incentrano sul ruolo della funzione estetica, ovvero non è sempre facile stabilire i confini della pubblicistica, soprattutto nel caso di testi specialistici. Fuori dalla pubblicistica si pongono dunque i testi dove la funzione estetica è chiaramente dominante, come le novelle, i drammi o le poesie. Probabilmente la scientificità dell'approccio čapkiano alle questioni dell'arte e la precisione argomentativa della prosa hanno consegnato troppo a lungo questi testi ai soli specialisti di storia dell'arte, sottraendoli al confronto e all'interazione con la restante produzione. Si potrebbe facilmente pensare che anche su questo aspetto abbia avuto un peso la preponderante figura di Karel, che all'inizio si integrava con il fratello nella firma B. Č. Anche nel suo caso il ruolo di critico e teorico dell'arte rimane nell'ombra, ma è plausibile che sia stato proprio Karel, prima della Grande guerra, a rendere strutturato, filosoficamente e logicamente fondato il metodo critico che caratterizzava la sigla: la sua dissertazione di dottorato del 1915, intitolata *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění* (Il metodo obiettivo in estetica con attenzione all'arte figurativa)⁵⁸, si può considerare come l'esposizione dell'approccio elaborato fino ad allora.

Negli anni Novanta gli studi čapkiani si sono arricchiti dei brillanti contributi di Pavla Pečinková, che inserisce gli interventi di Čapek in un panorama più ampio. Fondamentali rimangono le tracce lasciate da Opelík, che suggerisce di leggere gli articoli pubblicistici come *trait-d'union* fra la produzione pittorica e quella letteraria.

La questione è d'altronde ineludibile, considerata la quantità di recensioni e di corsivi di vario genere prodotta da Josef Čapek nel corso dell'intera vita. Ancora una volta illuminante è il lavoro di Opelík, che nel *Lexikon české literatury* (Dizionario della letteratura ceca) compila il lungo elenco delle riviste a cui Čapek diede, in vario modo, il proprio

⁵⁸ Karel Čapek, *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění*, dizertační práce, Praha 1915.

contributo; ampia e composita è poi la bibliografia raccolta da Mareš. Moltissimo materiale rimaneva purtroppo difficilmente accessibile, perché ancora disseminato in riviste d'archivio. Finalmente nel 2007 e nel 2009 sono usciti presso la casa editrice Triáda i primi due volumi degli *Spisy Josefa Čapka* dedicati alla pubblicistica (un terzo è attualmente in preparazione), curati ancora una volta da Opelík in collaborazione con Mariana Dufková e Pavla Pečínková.

La maggior parte delle precedenti raccolte in volume si devono a Čapek stesso: *Lelio* (1917), *Krakonošova zahrada* (1918), *Nejskromnější umění* (1920), *Pro delfína* (Ad usum delphini, 1923), *Umělý člověk* (1924), *Ledacos* (Di tutto un po', 1928). Nel 1938 uscì inoltre *Umění přírodních národů*, saggio approfondito sull'arte dei popoli primitivi, tema cui Čapek aveva iniziato a dedicarsi al tempo del primo soggiorno parigino. Dopo la sua morte sono state pubblicate le raccolte *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění z let 1912–1937* (Che cosa ricava l'uomo dall'arte e altri saggi sull'arte, 1946), *O sobě* (Su me stesso, 1958), *Moderní výtvarný výraz* (L'espressione artistica moderna, 1958). Interessante il volume del 1985 *Rodné krajiny* (Terre natali), che vuole offrire al lettore un'ampia prospettiva sulla prosa di Josef Čapek, ricostruendone le fasi principali. Riunisce brani tratti da *Krakonošova zahrada*, *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, *Lelio*, *Pro delfína*, *Umělý člověk*, *Nejskromnější umění*, *Ledacos*, *O sobě*, ma anche da *Psáno do mraků* e *Kulhavý poutník*, oltre a una serie di disegni e di quadri. Sembra evidente che la scelta è stata guidata dal principio opposto a quello impiegato da Mareš, ossia inserire opere in cui la funzione estetica prevalga. Se comprensibilmente l'autore esclude *Moderní výtvarný výraz* con i fondamentali saggi sull'arte, inserisce invece molti articoli da *Ledacos*, che contiene per la maggior parte contributi di carattere sociale e di costume tratti dal quotidiano «Lidové noviny».

Sarebbe difficile negare che all'inizio della sua carriera la pubblicistica rappresentasse soprattutto una fonte di sostentamento, ma senza dubbio Čapek vi riconobbe un canale d'espressione particolarmente adatto al suo modo di essere e di scrivere.

Lo stile aforistico che caratterizza i primi testi scritti con Karel, anche se spesso più alla ricerca dell'effetto che della distillazione, si

evolverà anche al servizio dell'efficacia giornalistica: il procedere logico e lineare dei teoremi di Čapek trae grande vantaggio dalla concisione e dalla densità espressiva. Anche nel costante esercizio del giornalista si definirà il rigore metodico che contraddistinguerà il suo approccio con la realtà, il suo continuo osservarla e ridefinirla, che è proprio della scomposizione cubista e dell'incessante avvicinamento al vero degli aforismi filosofici. Dopo i camuffamenti e il dandismo della *Secese*, dunque, Čapek si indirizza subito verso il rigore e la pulizia della sua prosa matura. Sembra impegnarsi già al tempo delle prime lettere a Jarmila Pospíšilová, quando afferma:

Il formalismo è la malattia di tutta la generazione dei miei amici e nemici di Praga che hanno creato la nostra società. [...] Il formalismo era una malattia collettiva.⁵⁹

Anche nella pubblicistica si evidenzia inoltre una delle caratteristiche fondamentali di Čapek uomo, pittore e poeta: l'intensità dell'osservazione. La riflessione artistica e umana di Čapek è un continuo avvicinarsi al nucleo eterno e immutabile del reale e dell'individuo, che egli cercò di rappresentare nei quadri cubisti.

Le esperienze della sua giovinezza – la fabbrica, il mondo operaio, la convivenza con la comunità tedesca, fino al viaggio a Parigi, l'incontro con le meraviglie africane del Trocadero e la scoperta dell'arte nuova – gli avevano insegnato l'apertura verso le diverse forme d'arte e la varietà del mondo. Il magico che, secondo Čapek, caratterizza l'origine dell'arte si manifesta in ogni atto creativo e anche gli oggetti più comuni possiedono una loro essenza vitale. La conoscenza passa anche attraverso lo stupore, il linguaggio semplice; il pensiero razionale poi la interpreta e la comunica.

Il percorso di Čapek verso il mondo è fatto di riflessione umile e assenza di dogmatismo, che manifestano il profondo senso di responsabilità e l'onestà intellettuale con cui si avvicina alla propria opera. La fede

⁵⁹ "Toto formalistní je nemocí celé generace mých přátel a nepřátel v Praze, kteří tvořili naši společnost. [...] Formalismus byl společnou nemocí". Jarmila Čapková, *Vzpomínky*, cit., p. 39.

nell'essere umano viene messa a dura prova negli anni, ma cresce nella maturità del pensiero che – dal centro delle cose – si libera della zavorra del contingente, delle paure e delle ipocrisie. Questo probabilmente ha permesso all'artista di conservare il suo ottimismo nei confronti del genere umano e dei suoi destini anche nei momenti più cupi. La ragione di Čapek non è mai superba, non pretende di trovare una spiegazione risolutiva al male e non si abbandona al vuoto del nichilismo, anzi, nel corso della sua vita artistica sembra che egli abbia attraversato fasi alterne per poi superarle proprio con la sua lucida fede nell'uomo – da non confondere con la religiosità – e con la certezza del progresso – da non leggere come ideologia: della fase giovanile conserva il principio sintetico ma, di fronte agli orrori della Grande guerra, si immerge nel pessimismo espressionista di *Lelio*. Non accetta però di fermarsi alla disillusione e alla disperazione e inizia una faticosa, consapevole ricostruzione nei testi maturi e filosofici. Il suo sforzo di composizione di vissuti antitetici lo porta ad una sintesi filosofica che sosterrà fino in fondo la sua fiducia nel futuro e che si può constatare addirittura nelle poesie scritte durante la prigionia nei campi di concentramento nazisti⁶⁰. La posizione di Čapek non è ingenua o passiva, ma la lotta è sempre un mezzo, mai un fine: i suoi ultimi cicli pittorici saranno chiamati *Oheň* – il fuoco della rabbia (1938–1939) - e *Touha* – il desiderio della pace e della libertà (1939). Protagoniste dei quadri sono donne, madri, popolane solide e robuste, non gli eroi eleganti e levigati della tradizione pittorica precedente. Questa fiducia non proviene da qualcosa di esterno, ma da una profonda introspezione alla ricerca delle radici dell'umanità, seguendo speranzoso gli indizi di bellezza presenti nel mondo della natura e in quello dei bambini, che riprese a dipingere agli inizi degli anni Trenta. Čapek ha lo stesso atteggiamento anche nelle questioni dell'arte, che secondo lui esiste al di là dei singoli fenomeni e che quindi sarebbe sempre sopravvissuta. Egli difende con l'arte anche il diritto all'esistenza di tutte le sue manifestazioni, per cui accoglie con serena ironia qualsiasi nuovo movimento rivoluzionario, anche quelli che la danno per moribonda:

⁶⁰ *Básně z koncentračního tábora*, Fr. Borový, Praha 1946.

‘L’arte di domani non sarà più arte!’ – Peccato, però almeno l’arte di dopodomani forse sarà di nuovo arte.⁶¹

Čapek conosceva dunque la lotta: aveva lottato per se stesso e per l’arte nuova con fermezza e convinzione, ma non si era fermato ai riconoscimenti. Non voleva limitarsi all’emulazione dei grandi maestri o alla ripetizione di se stesso, non smise mai di cercare la forma che potesse esprimere meglio ciò che definiva “*duch doby*”, lo spirito dell’epoca.

Se l’avanguardia stava scoprendo il suo mezzo peculiare d’espressione e di autorappresentazione nel manifesto di gruppo, la storia artistica di Josef Čapek – benché all’inizio fortemente legata alla lotta per l’affermazione dell’avanguardia – è assolutamente peculiare. L’individualità personale e artistica non si disperse mai nell’ideologia e nemmeno nelle categorie ampie e stiracchiate o fin troppo definite che si venivano delineando. Lo sguardo di Josef Čapek sul *Devětsil*⁶² – con cui pure avrebbe potuto trovare punti in comune – è ironico, ma aperto, come rispetto agli altri “-ismi”. Appena la rivista «Červen» di S. K. Neumann prese una piega marcatamente ideologica, l’abbandonò, come già aveva fatto all’inizio della sua carriera con le riviste d’arte. Così si sarebbe comportato anche con «*Národní listy*», quando il quotidiano cominciò ad andare in direzione contraria alla repubblica di Masaryk, che per i fratelli Čapek rappresentava una garanzia di valori ed equilibrio. Anche il cane e il gatto delle famosissime fiabe per bambini di Čapek – *Povídání o pejskovi a kočičce* – vogliono festeggiare il 28 ottobre⁶³; spiega il cane:

Io so soltanto che nel mondo allora si stava peggio di adesso, che c’era la grande guerra e la fame, e la gente era triste e infelice perché aveva un imperatore cattivo; e adesso nel mondo si sta mille volte meglio, perché non

⁶¹ “Umění zítřku už nebude uměním!” – Škoda; ale snad tedy aspoň umění pozítřku jím už zase bude”. Tratto da *Cestou II*, in «*Život*» 8, 1928–1929, p. 81; cit. da *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění z let 1911–1937*, výtvarný odbor Umělecké besedy, Praha 1946, p. 63. Il volume raccoglie molti saggi poi ripubblicati in *Moderní výtvarný výraz*, Československý spisovatel, Praha 1958.

⁶² Gruppo di artisti d’avanguardia.

⁶³ Il 28 ottobre 1918 è la data della dichiarazione d’indipendenza della Cecoslovacchia.

c'è la guerra e la gente ha un buon presidente, e si chiama Masaryk. E fu molti anni fa, proprio il 28 ottobre [...].⁶⁴

Aveva ragione Václav Havel quando scriveva che non si può capire davvero l'opera di Josef Čapek solo ammirandone i quadri o leggendone i testi letterari; per cogliere il loro significato e la sostanza su cui essi si fondano, bisogna cercare di cogliere l'uomo:

La sua opera è qualcosa di più della somma delle singole opere e delle singole intenzioni artistiche più o meno realizzate; il suo significato nella nostra cultura non si esaurisce nel significato artistico delle sue diverse attività nei diversi ambiti del suo lavoro; è invece necessario intendere la sua opera solo come una sorta di palcoscenico sul quale si rappresenta ciò che potremmo chiamare "dramma della personalità". Infatti tutto ciò che Čapek ha scritto o dipinto acquista il suo vero valore solo se viene considerato un frammento pronunciato di un tutto non detto, un segnale parziale proveniente da un mondo che noi da soli dobbiamo in qualche modo tracciare nel suo complesso.⁶⁵

Čapek è un uomo del primo Novecento, razionale ma non sistematico, che usa tutti i propri mezzi intellettuali ed emotivi per capire la società che si sta trasformando e per non irrigidirsi in posizioni condivisibili, ma mutevoli. Il suo spirito sempre vivo e mobile è particolarmente visibile proprio nella pubblicistica, dove si sperimenta nei temi dell'arte e della società contemporanee, manifestando sempre notevole coerenza

⁶⁴ "Já jenom vím, že dříve bylo na světě hůř než teď, že byla veliká vojna a hlad a lidé byli smutní a nešťastní, protože měli špatného císaře pána, a že teď je to na světě tisíckrát lepší, protože není vojna a lidé mají dobrého pána prezidenta, a ten se jmenuje Masaryk. A to bylo před mnoha lety právě 28. října [...]". *Jak pejsek s kočičkou slavili 28. říjen*, cit. da *Povídání o pejskovi a kočičce*, Albatros, Praha 2003, p. 26.

⁶⁵ "Jeho dílo je něčím víc než souhrnem jednotlivých děl a jednotlivých více nebo méně realizovaných uměleckých záměrů; jeho význam v naší kultuře se nevyčerpává jen uměleckým významem jeho různých činů v rámci různých oblastí jeho práce – ale jeho dílo je nutno naopak chápat jen jako jakési jeviště, na němž se odehrává něco, co bychom mohli nazvat "dramatem osobnosti". Všechno totiž, co Čapek kdy napsal nebo namaloval, získává svou pravou cenu teprve tehdy, je-li to nazíráno jako vyříčený zlomek nedořečeného celku, jako kusý signál ze světa, který musíme teprve sami nějak celkově zmapovat". Václav Havel, Věra Ptáčková, *Josef Čapek; drama, divadlo, dokumentace*, sv. 4, Divadelní ústav, Praha 1963, pp. 7–8.

nel ragionamento, grande elasticità, autonomia di pensiero e capacità argomentativa.

Nella breve introduzione a *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění z let 1911–1937* del 1946, Vlastimil Rada esprime in poche righe un giudizio piuttosto preciso e condivisibile sulla pubblicistica di Josef Čapek:

Čapek, in prima linea nella lotta, attacca, difende, polemizza, glossa – in modo arguto, vivace, divertente. Ma spesso si inoltra più in profondità, è serio, vero, denso. Intende e analizza la problematica artistica a modo suo, lontano da ogni eclettismo, con competenza e dall'interno, come può e riesce a fare solo chi non è un semplice spettatore e prende parte personalmente e creativamente ai fatti che muovono il mondo dell'arte. È lontano dal ripetere fino alla noia qualcosa di noto già da tempo. Si inoltra come un esploratore in regioni e in territori inesplorati in cui nessuno aveva ancora cercato l'arte; ci porta alla periferia della città e alla periferia dell'arte per parlarci dell'arte più modesta. È così che nasce uno dei suoi libri più belli, ed è interessante come qui, e similmente in *Umění přírodných národů*, affronti da vicino la problematica dell'arte moderna. Non è mai un freddo, obiettivo scienziato, ma l'artista creativo a parlare di problemi vicini ai propri sforzi personali, e il poeta forte e puro si commuove per la bellezza delle cose semplici, una bellezza che è sempre capace di cantare e cantare ancora.⁶⁶

Con gli anni crebbe anche la soddisfazione che Čapek traeva dal lavoro di giornalista. Gli interventi nel dibattito culturale e sociale gli davano

⁶⁶ "Čapek, v prvním bojovém šiku, útočí, brání, polemizuje, glosuje – vtipně, živě, zábavně. Častěji však zabíhá hlouběji, je vážný, pravdivý, obsažný. Problematiku umění chápe i vykládá po svém, dalek všeho ekleticismu, zasvěceně a z nitra věci, jak může a dovede hovořit jen ten, kdo není pouhým divákem a kdo se sám a tvořivě účastní dějů, jež hýbají výtvarným světem. Je dalek toho, aby omílal do omrzení něco už dávno známého. Objevitelsky se vydá do nepovšimnutých oblastí a krajů, kde umění dosud nikdo nehledal; na periferii města i na periferii umění nás vede a rozhovoří se o umění nejskromnějším. Tak vzniká jedna z jeho nejkrásnějších knih; a je zajímavé, jak zde, podobně jako v "Umění přírodných národů" dotýká se blízce problematiky umění moderního. Nikoli chladný, objektivní vědec, ale tvůrčí umělec tu hovoří o problémech blízkých jeho vlastnímu usilování a silný, ryzí básník se tu dojíma krásou prostých věcí, krásou, o níž dovede zpívat vždy znovu a znovu". *Co má člověk z umění*, cit., p. 10.

modo di mettere in pratica le sue idee sulla necessità dell'arte, sulla sua responsabilità e sulla sua funzione sociale. Fu sempre vigile e sferzante. Sostenne a proprie spese la repubblica di Masaryk, ma non le risparmiò critiche ironiche dalle pagine della propria rivista «Nebojsa». Si fece coraggioso e lungimirante difensore della nazione ceca e dell'umanità intera di fronte alla minaccia della barbarie nazista, che mise a nudo nei suoi cicli di vignette satiriche. Pagò la propria coerenza e il proprio coraggio con la vita. Il ruolo di direttore gli diede delle possibilità in più, forse anche più entusiasmo, ma anche più responsabilità. La pubblicistica diventava allora quasi un lavoro a tempo pieno, richiedeva bilanci in attivo e lasciava poco spazio alla pittura.

Sembra che con gli anni Josef Čapek si rendesse sempre più conto del valore sociale e culturale dei suoi articoli: dopo la fine delle sue battaglie al fianco della prima avanguardia, ritrovò nuovi significati proprio nell'impegno sociale. In realtà si trattava di una naturale evoluzione per chi non aveva mai concepito l'arte come slegata dalla realtà, per un intellettuale a cui i proclami rivoluzionari di un'arte proletaria dovevano essere parsi un po' ingenui e soprattutto poco originali. Forse anche grazie alla pubblicistica riuscì a non lasciar soffocare la propria voce dalle urla dei nuovi movimenti che si affacciavano sulla scena e che lo ritenevano ormai un conservatore sconfitto, proprio lui che aveva sempre accolto le idee più innovatrici e aveva contribuito a far entrare in patria i più originali contributi stranieri.

Vojtěch Mixa – scrittore e drammaturgo – ricorda così gli anni tra il 1919 e il 1924:

Andavo a trovare i fratelli Čapek, Rutte, Fischer e Hoch alla redazione di «Národní listy», nella stanza dalle tre finestre, quasi un salone, chiamata "cultura alta" perché c'erano le scrivanie di tutti costoro e anche di Viktor Dyk e Karel Scheinpflug. Era il 1919, quando a «Národní listy» lavoravano anche Herben, Čapek-Chod e Ignát Herrmann. Questa concentrazione di personalità eccezionali naturalmente non durò. La "cultura alta" preservò a lungo la sua atmosfera particolare, creata dagli amichevoli rapporti reciproci di individualità nettamente definite e tanto eterogenee, ma alla fine

nemmeno essa poté difendersi. Se ne vanno l'uno dopo l'altro e coloro che restano si isolano o sono stati isolati all'interno della redazione.⁶⁷

Era l'inizio del declino della "generazione" di cui i fratelli Čapek erano due fra i rappresentanti più significativi:

Giacché con "generazione" si intendeva tutti i giovani dediti a qualsiasi arte comparsi sulla scena dopo il 1908, i quali, pur con differenze d'età anche di dieci anni, formavano per carattere e aspirazioni una sorta di "generazione" mistica. Anche se alcuni non si amavano, avevano tutti la stessa matrice.⁶⁸

Indipendentemente dal desiderio o dalla passione con cui Josef Čapek si dedicò negli anni alla pubblicistica, è indiscutibile che questo campo meriti di essere seguito come filo rosso della sua carriera, come spazio in cui l'autore dialoga con se stesso, con la società e con il resto della propria produzione. Varia per tematiche, obiettivi e risultati, la pubblicistica čapkiana copre un periodo di circa trent'anni e ha contribuito a formare la coscienza artistica e culturale della nazione ceca. Non può pertanto essere considerata marginale.

Nel 1904 Josef Čapek si trasferì a Praga per frequentare l'*Uměleckoprůmyslová škola* e tentare seriamente la carriera di pittore. Nel 1905 – a diciotto anni – pubblicò il suo primo articolo sulla rivista di Brno «Morav-

⁶⁷ "Chodil jsem za bratry Čapky, za Ruttem, Fischerem a Hochem do redakce Národních listů, do takzvané 'vysoké kultury', jak se říkalo tříoknovému pokoji – skoro sálu, poněvadž v něm tito všichni měli své stolky a mimo ně ještě Viktor Dyk a Karel Scheinplflug. To bylo v roce 1919, kdy v Národních listech pracovali i dr. Herben, Čapek-Chod a Ignát Herrmann. Toto soustředění mimořádných zjevů nebylo ovšem trvalé. "Vysoká kultura" chránila si dlouho své vlastní ovzduší, vytvořené vzájemnými přátelskými zřeteli ostře vyhraněných a tak rozličných individualit, ale nakonec se ani ona neubráníla. Jeden po druhém odcházejí a ti, kdož zůstávají, izolují se nebo byli ve své redakci izolováni". Vojtěch Mixa, 1919–1924, in *Malíř-básník, vzpomínání na Josefa Čapka*, Academia, Praha 2004, úvodní poznámku napsala Pavla Pečínková, k vydání připravila Společnost bratří Čapků, p. 28.

⁶⁸ "Neboť 'generace', to byli všichni mladí muži kteréhokoli umění, kteří vystoupili po roce 1908, a byť se i lišili věkem až o deset let, tvořili povahou i úsilím jakousi mystickou "generaci". I když se někteří neměli rádi, všichni k sobě patřili". Ivi, p. 29.

ský kraj», per la quale aveva già iniziato a scrivere Karel. Sotto il titolo di *Umělecké výstavy v Praze* (Mostre d'arte a Praga) sono raccolte tre glosse che riferiscono di altrettante mostre praguesi e che hanno ormai solo valore documentario: *Výstava Václava Radimského* (Mostra di Václav Radimský), *Vánoční umělecký trh* (Mercatino artistico di Natale), *Výstava dámského umění* (Mostra d'arte da signora)⁶⁹. I commenti sono piuttosto ingenui, inorganici e privi di argomentazione. La freschezza dell'impostazione prettamente personale e la sfrontatezza dei giudizi si possono attribuire alla giovane età dell'autore.

Quando Karel raggiunse il fratello a Praga (1907), nacque la leggendaria firma BČ, che apparve dapprima su riviste morave, quali «Moravský kraj», «Moravskoslezská revue», «Snaha» e «Ženska revue»⁷⁰. Gli esordi della coppia si rintracciano soprattutto in recensioni e in critiche d'arte, materia che era evidentemente in accordo con gli interessi di Josef, ma anche con gli studi di estetica di Karel. Anche quando approdarono alle prime riviste praguesi – dopo il 1909 «Horkého týdeník», poi «Stopa» e «Přehled» – intervennero soprattutto nelle rubriche d'arte, spaziando dalla pittura alla grafica all'artigianato artistico; si interessarono anche d'arte popolare, tema che frequentavano fin dall'infanzia e che avrebbe così profondamente segnato sia la futura lingua letteraria di Karel, sia gli studi di Josef, ampliandosi, strutturandosi e declinandosi anche nell'arte dei popoli primitivi.

Proprio in quel periodo – insieme – costruivano le basi del loro pensiero, che poi avrebbero consolidato e approfondito in coppia e come singoli. La loro armonia era pressoché totale e il loro modo di discutere con gli altri sottintendeva spesso i loro scambi privati. Ricorda ancora Mixa:

Sorprendente miscela di caratteristiche opposte delle due personalità, agivano in modo unitario e sorprendente. Al mondo erano davvero una rarità [...]. Ed essi, mi sembrava, avevano una volta vissuto davvero tutto, ma solo una volta, e avevano analizzato insieme come si deve ogni esperienza

⁶⁹ Cfr. Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, cit., pp. 14–15.

⁷⁰ La provenienza delle riviste non è casuale. Il cognato František Koželuha, avvocato e politico di Brno, era in contatto con le principali redazioni.

e ne avevano tratto il possibile. Allora sembrava che ognuno raccontasse all'altro tutto di se stesso e che tra loro non vi fossero segreti. Le loro opinioni erano identiche e quando le esprimevano era come se ripetessero quel che si erano già detti in precedenza e su cui avevano convenuto sulla base di una riflessione comune.⁷¹

Dopo le prime esperienze, gli articoli dei fratelli Čapek acquisirono uno spessore critico superiore, ma rimasero comunque fortemente personali (forse talvolta addirittura un po' presuntuose). Accorto il giudizio di Mareš:

Le prime recensioni d'arte scritte a quattro mani, pubblicate tra il 1901 e il 1908, presentano una qualità notevolmente diversa rispetto al debutto di Josef Čapek in «Moravský kraj». Come è già stato accennato, l'impaccio lascia il posto alla padronanza di sé e al virtuosismo. Certo, padronanza e virtuosismo spesso si affermano a scapito del tema e a prezzo dell'indebolimento delle funzioni che la recensione su una rivista dovrebbe svolgere (dovrebbe fornire anzitutto informazioni concrete e dare un giudizio). Anche i primi articoli su diverse questioni artistiche sono caratterizzati da un approccio analogo, sicuro, che a volte porta ad allontanarsi troppo dall'oggetto preso in considerazione.

I fenomeni artistici infatti finiscono spesso per essere un semplice punto di partenza, un materiale per dimostrare l'abilità e l'inventiva degli autori nell'uso dei mezzi linguistici e nella costruzione dell'intera struttura testuale e per presentare in brillanti asserzioni la profondità e l'ampiezza delle loro conoscenze (certo all'inizio queste asserzioni sono evidentemente di seconda mano e derivate). Dagli elementi concreti si sviluppa una catena di impressioni e di associazioni soggettive. In generale la modalità espressiva in questi lavori si presenta come notevolmente verbosa, deco-

⁷¹ "Podivuhodnou směsí protikladných vlastností obou individualit působili jednotně a překvapivě. Byli opravdu světovou raritou [...]. A oni, jak se mi zdálo, vše opravdu jednou, ale jen jednou, zkusili a každou tuto zkušenost náležitě a společně ohledali a vytěžili z ní, co bylo lze. Zdálo se tehdy, že si vše o sobě povědí a že není mezi nimi tajemství. Názorů byli totožných, a když je vyjevovali, jako by pouze opakovali, co si byli mezi sebou již dříve pověděli a společným rozbořem za správné uznali". *Malíř-básník, vzpomínání na Josefa Čapka*, cit., p. 29.

rativa e letteraria (nel senso che fa uso di mezzi caratteristici dell'opera letteraria).⁷²

Anche lo stile della loro pubblicistica era influenzato dalla *Secese*. In più occasioni i Čapek dichiararono di essere stati affascinati da ragazzi dalla lettura di Baudelaire e di Huysmans, che con il suo febbricitante e rivoluzionario romanzo *À rebours* (1884) era diventato emblema dell'estetismo decadente e simbolista, descrivendo un universo di bizzarrie che ha come centro esclusivo il protagonista Des Esseintes. Si ha la sensazione che prima del 1910 questo egocentrismo narrativo abbia marcato anche le prose dei fratelli Čapek con evidenti intenzioni letterarie, infiorettate di reminiscenze classiche, di languore erotico e di un cinismo un po' lezioso:

'La donna è un angelo', disse allora il portavoce, 'le cui ali sono nell'anima dell'uomo. La donna è un demone, la cui perdizione è nell'animo dell'uomo. La donna è una sfinge, il cui mistero è il cuore dell'uomo'.⁷³

'L'amore per la donna intelligente è un piacere da pederasti', sostiene Baudelaire. E l'amore per la donna non intelligente, aggiungo io, è un piacere da sodomiti. Che cosa scegliere dunque?

⁷² "První společné výtvarné referáty, publikované v letech 1901–1908, představují v porovnání s debutem Josefa Čapka v Moravském kraji výrazně novou kvalitu. Jak jsme už naznačili, namísto jisté neumělosti nastoupila suverénnost a virtuozita. Tato suverénnost a virtuozita se ovšem často prosazuje na úkor tématu a za cenu oslabení funkcí, které by časopisecký referát měl plnit (především by měl poskytovat věcné informace a podávat hodnocení). Obdobný sebevědomý nadhled, který někdy vede k přílišnému vzdálení od předmětu, jenž má být probírán, charakterizuje i první články o různých výtvarných otázkách.

Výtvarné jevy se totiž mnohdy dostávají do pozice pouhého výchozího bodu, materiálu, který umožňuje demonstrovat obratnost a vynalézavost autorů v užívání jazykových prostředků i v budování celkové textové výstavby a prezentovat v brilantních tvrzeních hloubku a rozsáhlost jejich znalostí (zpočátku jsou ovšem tato tvrzení zjevně převzatá a odvozená); od konkrétních prvků se odvíjí řetěz subjektivních impresí a subjektivních asociací. Celkově se způsob vyjádření v těchto pracích jeví jako výrazně verbalistní, dekorativní a literární (ve smyslu užívání prostředků příznačných pro literární díla)". Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, cit., pp. 18–19.

⁷³ "Žena je anděl', řekl tedy pan mluvčí, 'k němuž křídla má mužova duše. Žena je démon, jehož zatracení je v mužově nitru. Žena je sfinga, jejímž tajemstvím je mužovo srdce". *Benátský karneval*, in Karel a Josef Čapek, *Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny, Juvenilie*, Československý spisovatel, Praha 1957, p. 58. Pubblicata per la prima volta su «Národní listy», 50, n. 124 (6.5.1910), p. 1.

L'amore per i quadri e l'ammirazione per la bellezza della nudità nell'arte figurativa è un piacere da feticisti'.⁷⁴

Giacché l'uomo ama nella donna tutto ciò che è creato, la natura e la persona, l'argilla e le stelle, il profumo, la vita e tutto ciò che è creato, mentre la donna ama nell'uomo tutto ciò che non è creato, e cioè il desiderio e la chimera, il sogno e l'immaginazione e tutto ciò che non è creato.⁷⁵

La scrittura simbiotica dei Čapek cessò quasi all'improvviso alla fine del 1910, quando i fratelli presero momentaneamente strade diverse: Josef, in ottobre, si recò a Parigi mentre Karel, prima di raggiungerlo, frequentò un semestre di filosofia a Berlino.

Il soggiorno nella capitale francese permise all'artista e allo scrittore Josef Čapek di allargare i propri orizzonti e di entrare in contatto con le idee nuove che proprio allora si stavano facendo spazio sulla scena culturale. Lo stesso Čapek più tardi avrebbe scritto:

Parigi è per l'artista di oggi quello che per gli artisti del passato era Roma, e cioè una scuola.⁷⁶

Gli appunti e i disegni raccolti durante le visite al museo del Trocadero avrebbero costituito le basi non solo per il futuro articolo *Sochařství černochů*, ma anche per il saggio *Umění přírodních národů*. Le experien-

⁷⁴ "Láska k ženě inteligentní, toť rozkoš pederastická", tvrdí Baudelaire. A láska k ženě neinteligentní, dodávám já, toť rozkoš sodomická. Co tedy voliti? ; 'Láska k obrazům a obdiv pro krásu nahoty ve výtvarném umění, toť rozkoš fetišistická". *Olga Desmondová*. Ivi, p. 69. Pubblicata per la prima volta su «Horkého týdeník», 1, n. 3 (2.4.1909), p. 3.

⁷⁵ "Neboť muž miluje v ženě vše, co je stvořeno, přírodu a člověka, hlínu a hvězdy, vůni, život a vše, co je stvořeno; avšak žena miluje v muži vše, co není stvořeno, touhu a chiméru, sen a představu a vše, co není stvořeno". *Letní improvisace*. Ivi, p. 80. Pubblicata per la prima volta su «Horkého týdeník», 1, n. 17 (8.7.1909), p. 3.

⁷⁶ "Paříž je pro dnešního umělce tím, čím býval pro umělce Řím, to jest školou". *Nové umění*, in «Lidové noviny» 20, 1912, n. 64 (6.3) p. 1; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, Československý spisovatel, Praha 1958, p. 78.

ze parigine avrebbero agito sempre da stimolo, da mezzo di confronto e da monito, e avrebbero anche rappresentato un invidiabile vantaggio culturale. Nel ritratto di Josef Čapek tracciato da Adolf Hoffmeister si legge:

Li invidiavamo perché già prima della guerra avevano già alle spalle i propri esordi e Parigi, di cui spesso parlavano. Naturalmente li consideravamo i nostri principali rivali e nemici giurati, perché appartenevano alla generazione che ci aveva preceduto. Eravamo sfrontatamente giovani e critici, ma non potevamo ignorare il fatto che i Čapek erano a Parigi quando vi nacque il cubismo, era imperdonabile e per questo avevano la nostra stima. Avevano conosciuto Matisse, Picasso e Apollinaire!⁷⁷

Da Parigi Josef Čapek inviò due articoli con la propria firma alla rivista «Přehled»: *Z Paříže. Výstava van Dongenova u Bernheima* (Da Parigi. Mostra di Van Dongen da Bernheim) e *Francoúzké dekorativní umění a výstava r. 1915* (Arte decorativa francese e la mostra del 1915). In confronto alle precedenti, queste recensioni testimoniano la sua crescita personale e la maggiore consapevolezza artistica, che gli consentirono di argomentare sulle questioni tecniche del colore e della composizione esprimendo giudizi più fondati. Fin da subito, dunque, appare evidente che le doti di critico consapevole sono strettamente correlate all'esperienza pittorica; questo aspetto si svilupperà sempre di più, consentendogli di formulare valutazioni anche decise senza essere molesto, ma anzi sempre partecipe delle difficoltà e del travaglio della pittura.

In particolare, Mareš sottolinea il periodare lungo e complesso della recensione su Van Dongen, ma poi nota:

⁷⁷ "Záviděli jsme jim, protože měli už před vojnou za sebou své začátky a Paříž, o které vyprávěli. Pokládali jsme je pochopitelně za své hlavní a úhlavní soupeře, protože patřili ke generaci, která nám předcházela. Byli jsme nestoudně mladí a kritičtí, ale to, že Čapci byli při tom, když v Paříži začal kubismus, to bylo neodpustitelné, a proto měli naši úctu. Zнали Matisse, Picassa i Apollinaira!" Adolf Hoffmeister, *Čas se nevrátil*, Československý spisovatel, Praha 1965, pp. 273–274.

In contrapposizione a questo periodare complesso compaiono brevi domande retoriche che dinamizzano il testo, attirano l'attenzione del lettore e permettono di toccare temi su cui poi si concentrerà l'analisi.⁷⁸

Si potrebbe ipotizzare che tali proposizioni, introdotte a ritmare la prosa e a riassumere i contenuti dei paragrafi, siano i primi segni di un uso già consapevole, anche se forse non programmatico, dello stile aforistico, questa volta al servizio della pubblicistica.

Appena ritornati da Parigi, i fratelli Čapek furono travolti dalla spaccatura avvenuta fra gli artisti del Mánes. Il gruppo dei dissidenti già contava sul loro sostegno, che non fu negato. Josef ricevette la proposta di dirigere la rivista «Umělecký Měsíčník», purtroppo senza compenso alcuno, anzi rischiando le proprie finanze. Nella lettera in cui ne riferisce a Jarmila Pospíšilová, spiega chiaramente le sue paure, che non riguardavano soltanto il lato economico:

Giudicate da sola: come direttore sono costretto 1. a espormi a tutti i possibili e stupidi attacchi di un Kalvoda qualsiasi, di qualsiasi linguaccia giornalistica, della gente del Mánes e in generale di chiunque ne abbia voglia; 2. sono sottoposto a un rischio del genere anche rispetto a molti appartenenti al mio stesso schieramento; 3. sono responsabile sotto tutti gli aspetti, devo dedicare la maggior parte del mio tempo a compiti che altrimenti non mi sarei mai accollato; 4. devo svolgere tutti i miei compiti gratuitamente e per di più devo rispondere con una cifra corrispondente all'eventuale ammanco che la rivista potrebbe produrre, il che è più che probabile; 5. ecc. ecc. così nel frattempo, dal momento che non sono ancora il responsabile definitivo del foglio dell'associazione, scrivo quotidianamente molte lettere, cerco collaboratori, conto, calcolo, mi trascino da

⁷⁸ "V kontrastu k těmto souvětím se objevují krátké řečnické otázky, které dynamizují text, upoutávají čtenářskou pozornost a umožňují vytknout témata, na něž se výklad bude dále soustředovat". Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, cit., p. 26.

un'assemblea all'altra, pronuncio discorsi, presento progetti, per dirla in breve faccio tutto quello che va fatto in situazioni del genere.⁷⁹

Nonostante tutto, però, Josef Čapek non poteva rifiutare un compito in cui certamente vedeva anche il prestigio e la possibilità concreta di dare il proprio contributo all'affermarsi anche in Boemia e in Moravia dell'arte nuova (contributo molto più concreto dei quadri, che non aveva ancora esposto): si trattava contemporaneamente di una battaglia personale e culturale, per questo si convinse a mettere da parte anche il suo carattere schivo e a dedicare al nuovo compito una buona parte del suo tempo. Era consapevole del ruolo fondamentale che le riviste ricoprivano nel dibattito culturale e probabilmente il nome dei fratelli Čapek poteva avere un peso ulteriore. Per loro Pavla Pečínková suggerisce un paragone interessante:

Nel nostro contesto culturale, i Čapek svolsero allora un compito in una certa misura paragonabile al ruolo di Apollinaire in Francia: riuscirono a sostenere con chiarezza le nuove aspirazioni artistiche, riuscirono a difenderle e a chiarirle al pubblico e tentarono a modo loro di esprimere anche il credo estetico della generazione precedente alla guerra.⁸⁰

⁷⁹ "Posudte sama: jako redaktor jsem nucen 1. vystavovati se všem možným a nejhloupějším útokům takového Kalvody, všelijakých žurnalistických hub, lidí z Mánesa a vůbec kohokoliv, komu se zachce; 2. stejné nebezpečí riskuji u mnohých lidí z vlastního tábora; 3. jsem zodpovědný na všechny strany, většinu svého času musím věnovat povinnostem, o které bych nikdy jinak nestál; 4. všechny svoje povinnosti musím vykonávat zadarmo a musím ještě ručiti přiměřenou částkou za schodek, který by eventuálně časopisu mohl vzniknout, což je více než pravděpodobné; 5. atd. atd. Tož prozatím, pokud ještě nejsem definitivním strážcem nad spolkovým listem, píšu denně spoustu dopisů, sháním spolupracovníky, počítám, kalkuluji, potácím se ze schůze do schůze, řečním, podávám návrhy, zkrátka dělám vše, co se v podobných příležitostech má dělat". *Dvojí osud, dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*, Odeon, Praha 1980, p. 60.

⁸⁰ "V našich kulturních poměrech sehráli tehdy Čapkové úlohu do jisté míry srovnatelnou s Apollinaireovou rolí ve Francii: dokázali se jednoznačně postavit za nové umělecké snahy, dovedli je obhajovat a objasňovat na veřejnosti a pokusili se po svém vyjádřit i estetické krédo předválečné generace". Pavla Pečínková, *Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy*, «Estetika», 20, n. 1, 1193, p. 30.

Naturalmente anche Josef fu interpellato più come critico e teorico che come pittore. A proposito del ruolo dei Čapek, sempre Pavla Pečínková scrive:

Quando nel 1911 nasce la *Skupina výtvarných umělců*, mentre i Čapek stanno maturando come critici e hanno alle spalle anche le conoscenze acquisite all'estero, entrambi i fratelli vi si aggregano non solo come artisti, ma soprattutto come teorici, critici, propagatori e organizzatori [...]; contribuiscono innanzitutto alla formulazione del programma artistico del gruppo e prendono parte così alla costituzione delle basi teoriche del cubismo ceco.⁸¹

In realtà la figura del pittore-teorico non era rara: circolavano infatti le lettere di Cézanne e gli scritti di Picasso; Gleizes, Metzinger, Gris e Delaunay scrissero saggi sul cubismo. La secessione del Mánes fu scatenata dall'articolo programmatico di Emil Filla, *O ctnosti neoprimitivismu* (con riproduzioni di Picasso), su «Volné Směry». Le correnti avverse, dunque, duellavano con la penna:

La nostra avanguardia precedente alla guerra fu caratterizzata dall'interesse critico per gli sviluppi dell'arte moderna e dall'aspirazione a esprimere gli aspetti teorici dei suoi problemi - quasi tutti gli artisti figurativi di questa generazione completavano la propria opera con la riflessione critica o teorica. Non vi erano spinti solo dal bisogno pratico, dalla necessità di difendere la propria espressione artistica [...], ma lo richiedeva il carattere stesso dell'arte moderna, che rispetto alle fasi precedenti si fonda molto di più sulle componenti intellettuali dell'opera d'arte. La specificità dei tentativi avanguardistici dell'arte ceca, e cioè l'orientamento verso gli

⁸¹ "Když roku 1911 vznikla Skupina výtvarných umělců (to už Čapkové dozrávají jako kritické osobnosti a mají za sebou i poučení v cizině), oba bratři se do její činnosti zapojují nejen jako tvůrčí umělci, ale především jako teoretikové, kritikové, propagátoři a organizátoři [...], přispívají zejména k formulování uměleckého programu Skupiny a podílejí se tak na budování teoretických základů českého kubismu". Ivi, p. 32. La "Skupina výtvarných umělců" (SVU) era il gruppo di artisti figurativi promotore dell'avanguardia.

aspetti "spirituali", contenutistici dell'espressione moderna, non fece altro che rafforzare la tendenza generale all'intellettualismo.⁸²

Benché nemmeno per i fratelli Čapek la riflessione teorica costituisse l'obiettivo principale del loro lavoro, in verità ne rappresentava una parte fondante che si sarebbe costantemente sviluppata negli anni. La coerenza e la logicità del loro pensiero li portarono a creare un solido impianto ideologico da cui far discendere sia la loro attività artistica sia quella teorica, senza che mai si risolvessero in un freddo intellettualismo; per Josef le proprie teorie si basavano su elementi storico-artistici dimostrabili e difendere certi principi era un dovere morale.

La direzione dell'«Umělecký měsíčník» rappresentò sicuramente il primo importante banco di prova sia per Čapek sia per l'avanguardia in generale. Il progetto era ambizioso: gli artisti più innovativi dell'epoca misero momentaneamente da parte le diversità per riunirsi a sostegno dell'arte nuova. L'eterogeneità dei contributi diede vita a una rivista ricca e variegata, che dava pari dignità all'arte classica e a quella contemporanea, si occupava anche di teatro, musica e architettura, pubblicava brani letterari ed era accompagnata da una ricca sezione di riproduzioni e disegni. Significativa era la composizione della redazione, che Čapek descriveva così alla futura moglie:

Dunque il comitato di redazione comprende Gočár, Janák, Filla, Kysela e me; poi ci sono i referenti specializzati. Per le arti figurative Štech, Matějček, Vilém Dvořák e tutti i membri del comitato di redazione. Per la musica il critico Štěpán, ma non necessariamente, perché qui sul piatto della bilancia ci sono nomi come Fiala della «Moderní Revue» e Nebuška. Delle recensioni dei libri si occuperà Jan Thon. Per la narrativa temo che

⁸² "Zájem o kritické sledování moderní tvorby a snaha o teoretické postižení jejích problémů byly pro naši předválečnou avantgardu charakteristické – téměř všichni výtvarníci této generace doplňovali svou vlastní tvorbu kritickou či teoretickou reflexí. Nevedla je k tomu jen praktická potřeba, nutnost obhajoby vlastního uměleckého projevu [...], ale vyžaduje to i sám charakter moderního umění, jež staví proti předchozím etapám mnohem více na intelektuálních složkách umělecké tvorby. Specifikum českých výtvarných avantgardních pokusů, to jest orientace spíše na 'duchové', obsahové stránky moderního projevu, ovšem tuto obecnou tendenci k intelektualizaci jen posilovalo". Ivi, p. 32.

ci siano davvero pochi collaboratori: Otokar Fischer, František Langer, il poeta Toman e i fratelli Čapek. Di dotti articoli sull'arte ce ne sono per ora a sufficienza, per ora preferiamo non ricorrere a traduzioni. La signorina Štechová avrà il compito faticoso di offrire sunti e compendi di libri e di riviste. [...] Io scriverò sulla rivista il meno possibile, il che è del tutto naturale; altrimenti si direbbe che abuso del mio diritto.⁸³

La finalit  della *Skupina* nasceva proprio dal desiderio dell'avanguardia di superare le suddivisioni falsamente impermeabili fra le arti e di riconsiderare queste ultime nelle loro possibili interazioni, applicando per esempio gli elementi del cubismo all'architettura.

Il primo numero dell'«Umělecký měsíčník» uscì nell'ottobre del 1911, ma il ruolo di direttore per Josef Čapek si esaurì con il sesto numero, nel marzo del 1912. Un trafiletto sul settimo numero annunciava la sostituzione, motivandola con un viaggio di studio (cioè il secondo soggiorno a Parigi); per di pi  il direttore dimissionario era indicato per errore con il nome di Karel Čapek, che sulla rivista soltanto scriveva. Le cause profonde di questo divorzio risiedono probabilmente nelle divergenze di opinioni con la corrente ortodossa del cubismo, guidata da Filla e Beneš, che stava diventando dominante all'interno della SVU: le paure iniziali di Josef sulla stabilit  della sua posizione erano dunque fondate.

La collaborazione con la rivista continu  comunque per tutta la prima annata. Oltre al primo racconto scritto e firmato da lui solo, *Živý plamen*, Josef Čapek pubblic  un gran numero di recensioni di mostre e di libri e riflessioni su arte e letteratura. Nel saggio *Postavení futuri-*

⁸³ "Tedy v redakčním kruhu je Gočár, Janák, Filla, Kysela a já; vedle toho budou resorty odborných referentů. Pro výtvarné umění to bude dr. Štech, Matějček, Vilém Dvořák a kdokoliv z redakčního kruhu. Pro hudbu kritik Štěpán, ovšem nezávazně, protože zde padají na váhu lidé jako Fiala z Moderní Revue a Nebuška. Referáty o knihách bude mít Jan Thon. Pro beletrii je prozatím, jak se obávám, velice málo přispívatelů: Otokar Fischer, František Langer, básník Toman a bratři Čapkové. Učených článků o umění bude prozatím dost, k překladům nechceme prozatím sahat. Nádenickou práci podávání obsahů a výtahů z knih a časopisů bude mít slečna Štechová. [...] Já budu do časopisu psátí nejméně, což je naprosto přirozené; řeklo by se, že svého práva zneužívám". *Dvoji osud*, cit., pp. 60–61.

stů v dnešním umění (La posizione dei futuristi nell'arte di oggi) cerca di spiegare il futurismo italiano all'interno dello sviluppo complessivo dell'arte europea, ripulendolo dalle definizioni approssimative e superficiali causate da un'ignoranza generalizzata ed evidenziandone i contributi peculiari. Ricolloca il fenomeno nella tendenza contemporanea al dinamismo, vi rintraccia gli influssi del postimpressionismo e lo confronta con l'opera di Picasso. Quindi scrive:

[I futuristi] vogliono esprimere la percezione dinamica, il particolare ritmo proprio di ogni oggetto, l'influsso esercitato da un oggetto su di un altro non soltanto attraverso i riflessi della luce (come nell'impressionismo), ma anche attraverso i contrasti delle linee, la loro reciproca competizione e il posizionamento delle superfici e dei piani confusi nel quadro secondo le leggi dell'eccitazione che governa l'immagine. Il movimento e la luce distruggono la materialità dei corpi. [...] Le linee hanno il loro significato simbolico, accanto alla funzione di trasportare nel quadro concetti concreti hanno anche il compito di esprimere simbolicamente astrazioni concettuali spirituali e psichiche, come la tristezza, la gioia, il dolore, la tensione ecc., il che è del resto un presupposto giustissimo e condivisibilissimo che viene dalle nuove necessità artistiche.⁸⁴

Uno dei principi che guidarono la riflessione sull'arte di Josef Čapek era già manifesto e costituirà il fondamento di tutti i saggi sugli "ismi". A un'analisi approfondita e onesta non sembrano esistere, secondo l'autore, vere rivoluzioni: ogni evento si sviluppa in una fitta rete di stimoli compresenti e si innesta sulle radici del passato. Proprio in base a queste relazioni è possibile comprendere tutti i movimenti, osservare con lungimiranza lo sviluppo dell'arte nel suo complesso e verificare

⁸⁴ "[Futuristé] chtějí vyjádřiti dynamický vjem, zvláštní rytmus vlastní každému objektu, vliv, jaký vykonává jeden předmět na druhý nikoliv jen reflexemi světelnými (jako v impresionismu), nýbrž protiklady linií, jejich vzájemným soutěžením a změněným prokládáním ploch čili plánů v obraze dle zákonů vzrušení, jimiž je obraz ovládán. **Pohyb a světlo ničí materiálnost těles.** [...] Linie mají svůj symbolický smysl; vedle funkce přepisovati v obraze pojmy konkrétní mají také úlohu symbolicky vyjadřovati duchové a psychické pojmové abstrakce, jako smutku, radosti, bolesti, napětí atd., což je ostatně velice správným a nejširše přijatelným předpokladem, který vychází z nové umělecké nutnosti". *Postavení futuristů v dnešním umění*, in «Umělecký měsíčník», 1, 1911–1912, pp. 176–177; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., pp. 83–84.

i contributi dei singoli gruppi considerandoli in tutta la loro dignità, ma senza confonderli con lo sviluppo della storia dell'arte in sé. Non bisogna ricercare la verità dell'arte e dell'epoca contemporanea in un solo movimento, ma nel coesistere di molti e nel loro dialogare. Forse fu anche per l'arrogante rifiuto della tradizione che Josef Čapek scrisse del futurismo italiano:

In effetti i quadri dei futuristi non hanno una forma unitaria. Forse perché quest'arte ebbe origine nella giovane Italia – dove è come se l'arte moderna del XIX secolo a lungo non avesse trovato le disposizioni e le condizioni di vita –, ci danno un'impressione di confusa immaturità.⁸⁵

Nella prospettiva della storia dell'arte, però, il giudizio era comunque positivo. Una peculiarità nell'approccio dei fratelli Čapek era la capacità di accettare le diverse espressioni artistiche e di integrarle nel loro pensiero:

I Čapek concepiscono [...] le nuove tendenze creative come un insieme le cui componenti hanno una validità sì relativa, ma insostituibile, hanno sempre in mente 'il complesso culturale dell'Europa moderna' e non limitano la problematica dell'arte moderna al solo cubismo.⁸⁶

Interesse primario dei fratelli Čapek era infatti quello di far comprendere l'arte moderna come sviluppo naturale di ciò che l'aveva preceduta e far progredire la cultura ceca riportandola nel flusso delle correnti europee. Anche se, ricorda sempre la Pečínková, questa attenzione alla tradizione non apparteneva solo ai Čapek:

⁸⁵ "Ve skutečnosti nemají obrazy futuristů jednotné formy. Snad proto, že toto umění vzniklo v mladé Itálii, kde moderní umění XIX. století jako by dlouho nenalézalo životních podmínek a dispozic, máme nad nimi dojem zmatené nevykvašenosti". Ivi, p. 177; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 84.

⁸⁶ "Přijímají Čapkové [...] nové tvárné snahy jako celek, jehož složky mají sice relativní, ale nezastupitelnou platnost, mají stále na mysli 'kulturní úhrn moderny Evropy' a neomezují problematiku moderního umění pouze na kubismus". Pavla Pečínková, *Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy*, cit., p. 34.

Nel sottolineare l'evoluzione dell'arte moderna i Čapek poterono certo trovare un punto d'appoggio negli altri rappresentanti della generazione precedente alla guerra: l'orientamento verso la tradizione, soprattutto nazionale, era del resto specifico del nostro modernismo (mentre le tendenze europee coeve tendevano piuttosto alla violazione o alla negazione della tradizione, da noi i legami evolutivi si costruivano addirittura).⁸⁷

Tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo 1912 uscirà sul quotidiano «Lidové noviny» un denso articolo per difendere e spiegare l'arte nuova, *Nové umění*. Il saggio affronta tutti i punti che più stavano a cuore all'autore. Innanzitutto, la tesi fondamentale della difesa rimane la dimostrazione della continuità dello sviluppo artistico:

Tutto questo sforzo così intenso e spiacevolmente sorprendente, teso a una nuova forma dei contenuti artistici, è legittimo, giacché gli fa da garante tutta l'arte seria del secolo scorso.⁸⁸

L'arte nuova non si esplica in un solo campo, ma abbraccia tutte le forme d'arte, dalla poesia all'architettura, e si esprime anche nella stessa vita moderna, perché incarna lo spirito dell'epoca. Non si tratta di opporsi all'arte precedente, ma di svilupparla per esprimere la contemporaneità. L'arte nuova non procede per strappi o grazie a qualche singolo contributo geniale, ma è frutto dell'attività collettiva:

Assolutamente nessuna tendenza seria dell'arte che sia mai riuscita a esprimere la prospettiva e il contenuto della propria epoca è stata invenzione di un singolo teorico o di pochi individui; ogni tentativo di ottenere

⁸⁷ "Při zdůrazňování vývojových souvislostí moderního umění mohli ovšem Čapkové najít oporu i u ostatních představitelů předválečné generace: orientace na tradici, zejména národní, byla ostatně pro naši modernu specifická (– zatímco soudobé evropské směry tíhly spíše k přerušování nebo popírání tradice, u nás se vývojové vazby i konstruují)". *Ibidem*.

⁸⁸ "Všechno toto tak silné a nelibě překvapující úsilí za novou formou výtvarných obsahů je oprávněné, neboť je zaručeno veškerým vážným uměním minulého století". *Nové umění*, in «Lidové noviny» 20, 1912, n. 51 (22.2), p. 1; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 71.

uno stile globale, una corretta prospettiva spirituale dell'epoca che corrisponda alla forma artistica, è un'azione collettiva.⁸⁹

Il concetto più volte utilizzato da Čapek di "stile globale" sembra omogeneo e coerente rispetto al suo metodo analitico e critico, che proietta sempre le questioni artistiche e sociali su un orizzonte più ampio, fino a scriverne le unità e le chiavi fondamentali "alle" nuvole, nella raccolta di *Psáno do mraků*. Della nebulosità del concetto di "spirito dell'epoca" pare invece consapevole:

La prospettiva spirituale dell'epoca non è una variabile così precisamente conosciuta e definita da poter diventare un presupposto pronto e dato a priori per la creazione artistica.⁹⁰

Di sicuro, però, la differenza fondamentale con l'arte del passato va ricercata nella forma:

Dopo il metodo analitico del realismo e dell'impressionismo, che in fondo fu capace solamente di constatare fatti naturali occasionali e cercava la verità dietro le descrizioni soggettive confondendo, nella sua ottica puramente soggettiva, la forma naturale con la forma artistica, giunge la nuova arte, che non vuole esprimere i suoi contenuti attraverso la descrizione o l'analisi del linguaggio, ma attraverso la forma, l'unico linguaggio ad essa consono.⁹¹

⁸⁹ "Vůbec žádný vážný směr v umění, který kdy dovedl vysloviti názor a obsah své doby, nebyl vynálezem jediného theoretika nebo několika individualit; každé úsilí po úhrném stylu, po správné a duševnímu názoru doby odpovídající výtvarné formě, je činností kolektivní". *Ibidem*; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 72.

⁹⁰ "Duševní názor doby není ale tak přesně známou a vymezenou veličinou, jež by se mohla státí hotovým a předem daným předpokladem při uměleckém vytváření". *Nové umění*, in «Lidové noviny» 20, 1912, n. 64 (6.3), p. 1; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 76.

⁹¹ "Po analytické methodě realismu a impresionismu, jež dospěla nakonec k pouhému konstatování náhodných přírodních faktů a hledala za subjektivními popisy pravdivost a zaměřovala při svém čistě subjektivním nazírání přírodní formu s formou uměleckou, přichází nové umění, které nechce svoje obsahy vyslovit popisem nebo analysou řečí, ale formou, to je jedinou řečí, jaká mu přísluší". *Nové umění*, in «Lidové noviny» 20, 1912, n. 51 (22.2), p. 1; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit. p. 72.

È solo attraverso la forma che l'arte può davvero interpretare efficacemente lo spirito della società moderna; è la forma che, mutando, perpetua l'arte. Essa quindi non può essere considerata un sistema chiuso e rigido, ma elastico e malleabile come è sempre stata:

La forma artistica è eterna proprio perché si rinnova eternamente ed è sempre possibile che in essa si esprima la prospettiva esistenziale dell'umanità e l'uomo stesso nella sua profonda interiorità.⁹²

La principale caratteristica formale dell'arte nuova è l'economia, l'essenzialità stilistica che si impara dai popoli primitivi e che, attraverso l'espressione dei concetti mentali delle cose, del nucleo di verità che in esse è contenuto, conduce a un nuovo realismo:

L'economia della forma, o, se la si vuole chiamare così, la povertà o la semplicità della forma, è un segno importantissimo e fondamentale della nuova arte, che vuole essere in primo luogo arte e non magia bizzarra di cervelli sconvolti.⁹³

L'uomo moderno ha bisogno di reimparare ad osservare la realtà per poterla nuovamente vedere; forse avrebbe addirittura bisogno di tornare a quello stadio primigenio in cui scopriva le forme e le nominava, in cui comprendeva il mondo dall'interno essendone parte. Scriverà Karel Čapek in un'introduzione all'opera pittorica del fratello:

È necessario sezionare di nuovo la realtà che si è scoperta e costruire di nuovo le cose una dopo l'altra; inventare di nuovo il contorno e la rotondità e definire di nuovo i profili di tutto; è necessario estrapolare il men-

⁹² "Umělecká forma je právě věčná tím, že se věčně obnovuje a že je vždy možno, aby se jí vyslovil životní názor lidstva a sám člověk se svým hlubokým nitrem". *Nové umění*, ivi, p.2; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 75.

⁹³ "Formová ekonomie, nebo chcete-li to již tak nazvat, formová chudoba nebo jednoduchost, je zcela vážným a základním příkazem nového umění, jež chce býti nejprve uměním a nikoliv podivnou magií potřeštěných mozků". ivi, p.1; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 77.

dicante dalla massa ottica del mondo, distinguere le figure, cercare tutto quanto limita, isola, costruisce ed evidenza.⁹⁴

Josef Čapek si sforzò sempre di restare nel mondo, di allargare l'orizzonte dell'arte attraverso la categoria dell'umano. Anche in questo senso hanno pari valore le varie declinazioni della sua arte, dai grandi oli ai racconti per bambini, dai soggetti filosofici a quelli del quotidiano. La ferma volontà di comprendere l'uomo nella sua verità e nella sua totalità non gli farà mai dimenticare il contatto con la natura e con il mondo degli emarginati. Si potrebbe dire che la compassione, nel senso più alto, fosse per lui uno strumento gnoseologico. Sarà ancora Karel a descrivere questo nuovo realismo:

Non comprendere però le cose soltanto con gli occhi, il muso e le zampe sporche; ma comprenderle con tutta la mente e lo spirito, con tutte le funzioni chiare e immaginative dello spirito; verificarle con i pensieri più attenti, tastarle con la più fervida compassione e organizzarle con la pura logica: è questo il realismo.⁹⁵

Karel con questo vuole anche rispondere alla frequente accusa che veniva rivolta non solo a Josef Čapek, ma all'arte nuova in generale, e cioè di essere fredda e cerebrale:

Per una bizzarra incomprendione ti viene poi detto che sei intellettualista, come se l'intero tuo intelletto ben pulito e oliato fosse qualcosa di più che un mezzo, delle tenaglie, diciamo, con cui prendi un pezzo di mondo, per osservarlo.⁹⁶

⁹⁴ "Je nutno znovu krájet objevenou skutečnost a znovu budovat věci jednu po druhé; znovu vynalézat obrysy a kulatost a znovu vymezit hrany všeho; jest nutno vyjmout žebračka z optické masy světa, vydělit postavy, hledat vše, co omezuje, izoluje, konstruuje a zdůrazňuje". Karel Čapek, *O umění a kultuře II*, Karel Čapek Spisy XVIII, Československý spisovatel, Praha 1985, p. 507.

⁹⁵ "Avšak nechápat se věci jen očima, čenichem a špinavými prackami; nýbrž chápat se jich celou myslí a duchem, všemi jasnými a vzletnými funkcemi ducha; zjišťovat je nejpozornějšími myšlenkami, ohmatávat je nejvášnějším soucitem a pořádat je čistou logickou funkcí: to je realismus". Ivi, p. 508.

⁹⁶ "Z podivného nedorozumění se ti pak řekne, že jsi intelektualista; jako by ti celý tvůj pečlivě vyčištěný a naolejovaný intelekt byl něčím více než prostředkem, řekněme kleštěmi, kterými uchopuješ kus světa, abys jej držel". Ivi, p. 505.

Per descrivere il fratello, Karel sceglie proprio la sua caratteristica più evidente, la già sottolineata intensità dell'osservazione:

*Tu sei ciò che vedi; in ciò che vedi c'è la manifestazione infallibile della tua interiorità. Devi essere stato un mendicante o lo devi diventare per poterlo vedere pienamente e a fondo. Ma poi, pittore, lo devi ancora edificare, e sii costruttore; devi disegnarne i contorni, e comportarti con giustizia; lo devi coprire di luce o di ombra, e perciò devi conoscere le luci e le ombre della vita. Quanto più conosci, tanto più sei te stesso.*⁹⁷

Il realismo di Čapek ha dunque anche un valore civile, e cioè riportare in primo piano gli emarginati che la società cerca di non illuminare e di lasciare sullo sfondo scuro:

L'incontro con un povero è diverso, è più duro e urgente, la sua presenza non è solo decorativa e colorita e non tocca solo gli occhi, è insistente, immobile e ineludibile. – Il povero sta lì a guardarti, e tuttavia il mendicante o la mendicante abbassano gli occhi per non offenderti con il loro aspetto, e sono come la parte di muro a cui sono appoggiati; poi a volte passi l'intera settimana a pensare che non hai messo loro in mano il riscatto per la tua vita. Tanto forte è la presenza dei poveri.⁹⁸

Interessante nei quadri con questo tipo di soggetto è proprio la luce. Čapek porta i suoi personaggi in primo piano con discrezione, i loro volti si affacciano sullo sfondo scuro come se uscissero dall'indifferenza, emergono chiari dallo spazio buio che li circonda. Non sembrano però aver conquistato la ribalta, essere stati illuminati da un riflettore; sono i volti a illuminare la scena, è la loro luce a crearne le sembianze.

⁹⁷ "Ty jsi, co vidíš; v tom, co vidíš, je neselhávající projev tvého nitra. Musel jsi býti žebrákem nebo musíš se jím stát, abys jej viděl plně a podstatně. Ale pak ještě je třeba, malíři, abys jej postavil, i buď stavitelem; abys jej ohraničil, i učin tak spravedlivě; abys jej pokryl světlem nebo stínem, a proto znej světla a stíny života. Čím více poznáváš, tím víc jsi ty sám". Ivi, pp. 505–506.

⁹⁸ "Setkání s chudým je jiné, je těžší a naléhavější; jeho přítomnost není právě jen dekorativní a barevná a nejste s ní hotovi jen očima; je důtklivá, nehybná a neodbytná. – Chudý člověk stojí a dívá se za vámi; avšak žebrák nebo žebračka klopi oči, aby vás neurazili svým pohledem, a jsou jako kus zdi, o kterou jsou opřeni; někdy pak po celý týden myslíte na to, že jste jim nedali do dlaně výkupné za svůj život. Tak silná je přítomnost chudých". Ivi, p. 506.

Uno dei più interessanti cicli di dipinti dell'artista è quello delle teste, scolpite nella luce in volumi semplificati. La luce che si fa materia non è quella volubile dei mutevoli paesaggi impressionisti, ma quella eterna che illumina le cose dall'interno e dà loro fondamento e corpo. La luce è l'essenza di significato che nell'espressione letteraria verrà racchiusa dagli aforismi.

È dunque evidente che l'attenzione alla superficie del fenomeno e gli effetti ottici dell'impressionismo non possono bastare a rappresentare l'essenza delle cose:

L'opera d'arte deve diventare qualcosa di indipendente e non deve essere confrontata con l'evento naturale, se vogliamo accertare la sua verità. Essa sta nell'organismo stesso dell'opera d'arte ed è il risultato dei rapporti e dell'accordo tra varie leggi, che naturalmente nell'opera sono diverse da quelle del mondo fisico. [...] Non è dunque anarchia, come molti pensano, ma indizio secolare della tensione verso l'ordine e la verità interiore, un postulato che al periodo del realismo e dell'impressionismo era del tutto estraneo.⁹⁹

L'imitazione della natura non solo non restituisce la verità del mondo, ma è anche impossibile per l'eterogeneità di oggetto e forma:

La forma naturale e la forma artistica non sono la stessa cosa e non possono coincidere. [...] Oltre a questo, c'è anche un motivo ideale, e cioè che la prospettiva ottica e la prospettiva ideale non sono mai identiche.¹⁰⁰

⁹⁹ "Umělecké dílo musí se stát něčím samobytným a nesmí pak být porovnáváno s přírodním faktem, chceme-li již zjistiti jeho pravdivost. Tato leží v samotném organismu uměleckého díla a je výsledkem vztahů a souladu různých zákonů, jež jsou u něho přirozeně jiné než u věcí ve fysickém světě. [...] Není tedy anarchií, jak se mnozí domnívají, ale sekulárním příznakem snahy pro řádu a vnitřní pravdivosti, postulát, který byl úplně cizí období realismu a impresionismu". *Nové umění*, in «Lidové noviny» 20, 1912, n. 51 (22.2) p. 1; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 72.

¹⁰⁰ "Forma přírodní a forma výtvarná nejsou jedno a totéž a že se nemohou krýti.[...] Vedle toho je tu ale ještě důvod ideový, totiž ten, že optický názor a ideový názor nejsou nikdy totožné". *Nové umění*, in «Lidové noviny» 20, 1912, n. 64 (6.3) p. 1; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 76.

L'ordine della natura è completamente diverso e indipendente dall'ordine che l'artista crea nel proprio quadro, come nello stesso periodo sosteneva Ernst Cassirer: i mezzi che l'uomo usa per comunicare idee sul mondo oggettivo hanno una loro autonomia; la mente umana sistematizza i simboli in strutture che si sviluppano del tutto indipendentemente da qualsiasi ordine possa esistere nel mondo naturale.

Dalla frequente incomprendimento di questa disomogeneità discendono il rifiuto e il disprezzo del pubblico pigro che, come sempre nella storia, è ostile al nuovo e non è disposto a fare nessuno sforzo percettivo, confondendo la propria pigrizia con la salvaguardia della tradizione:

Oggi il pubblico accoglie pienamente il punto di vista dell'arte illusionistica e dopo la fine degli scontri tra il realismo e l'impressionismo richiede all'espressione artistica la maggiore somiglianza possibile alla natura e abilità nell'imitare.¹⁰¹

Qual è invece l'obiettivo di Josef Čapek?

"Voglio fare le cose come esse sono."

Va bene, quindi vuoi più realtà, più empatia, più somiglianza concreta, più contenuto, più vita dura, più –

"Al diavolo, più forma! Più forma!"¹⁰²

Come critico e pittore, Čapek nota in margine anche il ruolo della pubblicistica avversa, dimostrando consapevolezza e attenzione lungimirante per le questioni dell'informazione e della comunicazione con platee già molto allargate nell'epoca della proliferazione delle riviste:

¹⁰¹ "Dnes stojí publikum oběma nohama na stanovisku ilusivního umění a po přestálých nárazech realismu a impresionismu klade na výtvarné projevy požadavky co nejsilnějšího přírodního napodobení a imitující zručnosti". *Ibidem*; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 75.

¹⁰² "Chci dělat věci, jak jsou."

Dobrá, tedy chceš víc reality, víc soucitu, víc konkrétní podoby, víc obsahu, víc těžkého života, víc –

'U čerta, víc formy! Víc formy!'" Karel Čapek, *Spisy o umění a kultuře II*, cit., p. 510.

Molte etichette esteriori con cui viene indicata la nuova arte dai giornalisti, sempre portavoce del pubblico piuttosto che dell'arte, diventano sulle labbra di costoro imprecazione e maledizione, gli artisti sono poi etichettati come pazzi oppure come impotenti imbranati ignoranti.¹⁰³

Nel 1912 Josef Čapek rientrò nel *Mánes*, da cui fu chiamato a dirigere – insieme allo storico dell'arte Antonín Matějček – l'organo ufficiale del gruppo, «*Volné směry*». Nel 1913 entrò a far parte anche del comitato della società. Questa volta il lavoro sarebbe stato retribuito, come Čapek conferma alla futura moglie:

Allora venerdì al *Mánes* sono stato nominato condirettore di «*Volné směry*» finché ci sarà il dottor Matějček. Poi (probabilmente tra sei mesi) dovrei assumere la direzione di «*Volné směry*» da solo. Matějček riceveva 160 corone di stipendio mensile, adesso lo dovremo dividere in due, ma c'è stato un aumento, dunque riceverò per ora 100 corone al mese. Per quanto mi riguarda ho accettato la proposta del *Mánes*, ma ho condizionato il mio ingresso in redazione al benessere di Matějček.¹⁰⁴

Nella stessa lettera Čapek racconta la prima riunione, un po' ingessata, con il gruppo:

È stato molto interessante venerdì al *Mánes*; ho avuto un colloquio con il presidente e c'erano i componenti del comitato, i grandi signori pittori, gli artisti arrivati che se la passano bene, i quali, come è di moda a Praga tra gli artisti abbienti, sfilano in pelliccia e con un buon sigaro infilato con noncuranza nell'angolo sinistro della bocca. Il presidente mi ha fatto un

¹⁰³ "Různé zevní etikety, kterými bývá nové umění označováno od žurnalistiky, jež vždy spíše je mluvčím publika než mluvčím umění, stávají se v jeho ústech nadávkou a zaklínadlem, umělci pak jsou označováni za blázny nebo za nemohoucí nemotorné nedouky". *Nové umění*, in «*Lidové noviny*» 20, 1912, n. 51 (22.2), p. 1; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 71.

¹⁰⁴ "Tedy v *Mánesu* v pátek byl jsem odhlasován za spoluredaktora *Volných směrů* pro ten čas, pokud tam bude dr. Matějček. Pak (snad za půl roku) mám převzít redakci *Volných směrů* sám. Matějček bral 160 K měsíčního platu, nyní se budeme dělit na polovinu, ale plat byl zvýšen, budu tedy prozatím brát 100 K měsíčně. Návrh *Mánesa* jsem pro svou osobu přijal, ale učinil jsem svoje vstoupení do redakce závislým na souhlasu Matějčkově". Jarmila Čapková, *Vzpomínky*, cit., p. 85.

cenno di saluto e mi è venuto incontro, come se si trattasse di un buon affare [...]. Avevo un po' la sensazione come di tormentarlo e di pascermi della sua insufficiente eloquenza e del suo zelo mentre lo stavo così a ascoltare, lo lasciavo nelle sue difficoltà a esprimersi, e intanto giocavo con la penna sul tavolo (deliberatamente) e gli rispondevo a bassa voce e con tranquillità [...]. Credo con questo deliberato comportamento di essermi vendicato almeno un po' di tutti i momenti di indecisione e di inquietudine che ho passato nell'ultimo periodo. [...] Mi è venuto in mente ora perché fu quello il mio primo contatto con il Mánes e in quel momento sentii in modo assolutamente immediato e chiaro la differenza tra loro e me, uomo più giovane, diverso e molto più allegro, che di fronte a loro non provava alcun imbarazzo e gogezione.¹⁰⁵

Questo clima affatto rilassato era d'altronde prevedibile – considerati i precedenti e le questioni non risolte – e non poteva che peggiorare. Čapek sembra averne il sentore fin dall'inizio:

Un certo istinto interiore infallibile mi continua a dire che la mia eventuale direzione di «*Volné směry*» non durerà più di uno o due anni al massimo e che dunque non è altro che una parte di un meccanismo esteriore che probabilmente, con la dovuta accortezza, può essere regolato sui miei bisogni e sulle mie necessità interiori.¹⁰⁶

¹⁰⁵ “Bylo to dost zajímavé v pátek v Mánesu; vyjednával jsem s předsedou a byli tam páni výboři, velcí páni malíři, vyspělí umělci, kterým se dobře vede, kteří vystupují, jak je v Praze u velmožných umělců modou, jaksi v kožiše a s lepším doutníkem nedbale nastrčeným do levého koutku úst. Předseda mne pobízel a vycházel vstříc, jako by se jednalo o dobrý obchod [...]. Připadalo mi to trochu, jako bych ho trápil a jako bych se pásl na jeho nedostatečné výmluvnosti a horlivosti, když jsem ho tak poslouchal, nechával ho s potížemi se vyjadřovat, zatímco jsem si hrál na stole s tužkou (úmyslně) a odpovídal jsem mu tiše a klidně [...]. Myslím si, že jsem se touto úmyslností aspoň trochu vymstil za všechny ty starostlivé a nerozhodné chvíle, které jsem v posledním čase zažil. [...] Vzpomněl jsem teď na to proto, že bylo to mé první jednání s Mánesem a že jsem zcela bezprostředně a jasně v té chvíli cítil rozdíl mezi nimi a mnou, mladším, jiným a o mnoho veselejším člověkem, kterému z nich není nijak úzko a pokorně”. Ivi, pp. 85–86.

¹⁰⁶ “Mně stále jakýsi neklamný vnitřní pud říká, že by moje eventuelní redaktorství ve Volných směrech netrvalo déle než jeden, nejvýše dva roky a že tedy je to vůbec jen zlomek nějaké vnější mechaniky, kterou si snad lze s jistým rozmyslem upravit k svým vnitřním potřebám a nutnostem”. *Dvoji osud*, cit., p. 109.

La convivenza con Matějček non era facile e il lavoro di redazione di certo non ne guadagnava. Il risultato era del tutto insoddisfacente, soprattutto rispetto alla passione e all'impegno che Čapek vi dedicava:

«Volné směry» è finalmente uscita e non mi piace per nulla, vedo che ci sarà bisogno di tuffarmici dentro con seria energia e, se sarà possibile, occuparmi personalmente di parte del lavoro, che ora è svolto con grande disattenzione e lassismo da Matějček. Così com'è, «Volné směry» sarebbe una rivista senza alcun valore, e se ne farò parte non lo voglio permettere. Intanto mi sto preparando, e appena mi sarà possibile mettere mano anche alla parte principale del periodico, tenterò di cambiare radicalmente il carattere di «Volné směry».¹⁰⁷

La poca soddisfazione che traeva dal lavoro per la rivista faceva naturalmente emergere in modo più acuto l'eterno problema di Josef Čapek: la mancanza di tempo per dipingere. Nella stessa lettera sembra però essere ormai consapevole che questa varietà di espressioni sarà caratteristica del suo destino di artista e si confronta con essa in modo costruttivo e positivo:

Per ora sono abbastanza occupato, ma soprattutto per il fatto che tutti i miei doveri e tutte le mie faccende si frammentano e si espandono disordinatamente. Sarà necessario introdurre in questo modo di vivere esteriore un po' di sistematicità e un certo meccanicismo, affinché gli impegni non si ostacolino a vicenda; poi, credo, avrò abbastanza tempo anche per me. Certo non sarò un pittore così fortunato e soddisfatto come, per esempio, Böttinger o altri, che possono pensare esclusivamente a dipingere; credo che sia ormai il mio destino (almeno per ora) dover pensare contemporaneamente a diverse cose e vivere con più complicazioni di coloro ai quali

¹⁰⁷ «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. Takhle by Volné směry byly naprosto bezcenným časopisem a to bych, pokud tam budu, nerad připustil. Zatím se tedy na to připravuji, a jakmile mi bude možno zasáhnout i do přední části listu, tak se o to pokusím, aby se ráz Volných směrů radikálně změnil”. Ivi, p. 110.

a volte invidio il tranquillo *métier*. La cosa fondamentale è poi sapersi gestire anche nella varietà. E forse ce la farò.¹⁰⁸

Il primo numero di «Volné směry» a cui Čapek partecipò – e di cui racconta nella lettera succitata – è il primo del diciassettesimo anno e uscì alla fine del 1912. Suo compito era occuparsi della rubrica Kronika, ma in realtà non si limitò solo a questo, attirandosi le ire di Majtějček, che lo accusò addirittura di avergli rubato le idee per un articolo. In quell'anno sulla rivista furono pubblicati undici interventi e molti contributi non firmati di vario tipo, che incisero notevolmente sul volto di «Volné směry».

Čapek dichiarò apertamente i suoi progetti in un articolo programmatico dal titolo preciso – *Úkoly uměleckého časopisu* (I compiti di una rivista d'arte) – firmato da lui, ma scritto a nome della redazione, probabilmente tutt'altro che concorde:

Il programma di una rivista d'arte che voglia essere un organo utile nel nostro contesto ceco deve fondarsi sulla più ampia base possibile ed essere aperto a tutto ciò che favorisca la diffusione di tutta l'arte e a tutto ciò che possa rafforzare e acuire la viva attenzione verso questa materia; essa da noi non è davvero accolta da nessun punto di vista con il sentimento semplice e sano che è necessario. Perciò il programma della rivista deve comprendere, oltre all'arte contemporanea, anche le arti classiche. Sono esempi che devono affinare la capacità generale di comprendere l'arte contemporanea e che dunque non devono costituire modelli irraggiungibili al cui confronto tutto il presente sia soltanto un inadeguato arrancare, come

¹⁰⁸ “Zatím jsem tu dost zaměstnaný, ale je to spíš tím, že všechny moje povinnosti a práce se tříští a roztékávají v nepořádném postupu. Bude nutno do toho zevního způsobu života uvést trochu systematickosti a jistý mechanismus, aby si navzájem nepřekážely; pak myslím najdu dost času i pro sebe. Nebudu ovšem tak šťastným a spokojeným malířem, jako je třeba Böttinger nebo jiní, kteří mohou myslet jen na své malování; myslím, že už je to (aspoň na čas) mým osudem, že musím současně myslet na víc věcí a žít složitěji než ti, kterým někdy závidím jejich klidné *métier*. Nejpodstatnější je umět se pak držet i v té mnohotvárnosti. A to snad půjde”. Ivi, pp. 110–111.

credono quanti vivono con sentimentalismo da esteti esperienze dolenti grazie alle arti del passato.¹⁰⁹

È evidente la volontà di trasformare «Volné směry» in una tribuna dell'arte nuova, ma è evidente anche la coerenza argomentativa con cui ormai Čapek ne affrontava la difesa, principale obiettivo dei suoi interventi. Riproponeva e sviluppava di saggio in saggio le sue ragioni, creando col tempo una struttura sempre più solida, in cui tutto si tiene, articolata in una serie di sillogismi. La capacità di ribattere in modo stringente ai dettagli, distruggendo il castello argomentativo dell'avversario, diventerà una delle sue caratteristiche.

Secondo Čapek, il motivo per cui il pubblico continuava a preferire l'arte classica non risiedeva nelle qualità intrinseche di questa, ma piuttosto in un fondamentale fraintendimento: il fatto che essa sembri più facilmente comprensibile è solo un inganno dovuto all'abitudine a un certo codice di comunicazione visiva che nulla ha a che fare con il reale significato dell'opera. Il problema del realismo nell'arte sarà a lungo dibattuto. Ernst Cassirer sosterrà in quegli anni che i simboli usati dall'uomo per comunicare idee sul mondo oggettivo hanno una loro autonomia. La mente umana sistematizza questi simboli in strutture che si sviluppano del tutto indipendentemente da qualsiasi ordine possa esistere nel mondo naturale. Erwin Panofsky svilupperà poi l'idea della "forma simbolica" che rispecchia la particolare *Weltanschauung* di ogni epoca. Negli anni Sessanta Ernst Hans Gombrich arriverà alla conclusione che il rapporto tra le rappresentazioni artistiche figurative e la realtà esterna è 'illusorio' e non deriva da una maggiore o mi-

¹⁰⁹ "Program uměleckého listu, který by měl být užitečným orgánem v našich českých poměrech, musí stavěti na nejširší základně a musí být otevřen všemu, co by u nás mohlo přispět k propagaci všeho umění a co by mohlo upevnit a zostrit živou pozornost vůči veškeré této látce; ta opravdu není u nás v žádném ohledu přijímána s tím prostým a zdravým citem, jako je třeba. Proto, mimo umění současné, musí program listu obsáhnout i umění klasická. To jsou příklady, které mají zbystřiti obecný smysl zase pro chápání soudobého umění, a jež tu tedy nemají stavět nedostupné vzory, vůči nimž vše přítomné je jen nedostatečné pachtění, jak se zdá těm, kdož s estétskou sentimentalitou načerpávají si lítostivé zažitky z umění bývalých". *Úkoly uměleckého časopisu*, in «Volné směry» 17, 1912–1913, p. 294.

nore aderenza al "vero"¹¹⁰. Ogni operazione figurativa sarebbe retta da una convenzione, da un'articolazione schematica di ciò che si sa già, da un riferimento all'enciclopedia¹¹¹. Gombrich sembra voler sostenere la teoria della *Gestalt*, ma si potrebbe allargare il concetto di enciclopedia anche a un livello spirituale e culturale, non solo psico-fisiologico, una sorta di adesione del cuore e non solo della ragione, come quella che descriveva Pascal. Così il concetto panofskyano di forma simbolica di un'epoca potrebbe essere l'espressione di queste categorie a priori, che non sono formule fisse e universali, ma mutano nel tempo e nello spazio, trasformandosi da prodotti di una cultura a categorie gnoseologiche e interpretative. L'abitudine che Čapek contestava al suo pubblico potrebbe avere radici più profonde. Forse dunque può essere questo uno dei significati dello "spirito dell'epoca" di Čapek, che non tutti arrivano a comprendere ed esprimere contemporaneamente, ma che è destinato a diventare la caratteristica e il contributo dell'epoca stessa. Si potrebbe dedurre che l'enciclopedia del mondo di riferimento sia mutata nella forma e nel contenuto. Certo essa aveva perso l'universalità dell'enciclopedia medievale, che permetteva un'equazione fra metafora e similitudine e assicurava una comprensione certa e univoca della metafora stessa e dei simboli allegorici, allora molto più concreti di una semplice rappresentazione, come i prodotti dell'arte primitiva. In cambio, però, si acquistavano nuovi spazi e un nuovo terreno comune, plasmato dalla storia e dalla civiltà. Il nuovo ruolo riconosciuto allo spazio vuoto e all'indeterminatezza nella cultura moderna e contemporanea forse deriva da queste lacune dell'enciclopedia, ma non è visto come una perdita, bensì come un allargamento delle potenzialità dell'arte in direzione di una maggiore somiglianza con il suo mondo e con l'uomo che rappresenta. Effettivamente si può ipotizzare che non solo gli sviluppi filosofici e scientifici del Novecento, ma anche gli eventi drammatici che lo hanno segnato abbiano costretto l'uomo a ripensare se stesso e a confrontarsi con le proprie zone d'ombra. Come nel-

¹¹⁰ Cfr. Michal Kubovy, *La freccia nell'occhio. Psicologia della prospettiva e arte rinascimentale*, trad. it. di Girolamo Mancuso, Franco Muzzio Editore, Padova 1992.

¹¹¹ Cfr. Omar Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Strumenti Bompiani, Milano 2002, p. 27.

lo spazio cubista il vuoto sembra assumere un nuovo significato che si pone in primo piano, così anche l'uomo riscopre tutto il sé tralasciato dalle onnicomprensive interpretazioni positive. Il Positivismo, infatti, aveva riunito scienza e filosofia, mettendo in crisi l'esistenza stessa di quest'ultima, condannata solo a indagare i metodi e a raccogliere i risultati generali della scienza, vista come unica conoscenza possibile della realtà. In un certo senso anche l'arte nuova vuole ritornare al soggetto in modo razionale, rifondare razionalmente l'arte per superare la pura impressione, riecheggiando il motto "*zurück zu Kant!*" del Criticismo e lo sforzo – anche di Cassirer – di fondare la conoscenza su basi universali.

Non sono mancati nel Novecento alcuni tentativi di "recupero", in chiave anti-assolutistica, degli "a priori" kantiani, fondati sulla tesi secondo cui la mente sistemerebbe la realtà con concetti che in parte sono sue libere costruzioni logiche, inderivabili dal materiale della percezione sensibile. Esponendo in modo emblematico questo punto di vista, Einstein osserverà: "L'atteggiamento teorico che noi difendiamo si distingue da quello di Kant solo in quanto noi non concepiamo le categorie come se fossero immutabili (condizionate dalla natura del pensiero), ma come se fossero (in questo senso logico) libere convenzioni. Esse si presentano come categorie a priori solo in quanto il pensare, senza fondarsi su categorie e concetti in generale, sarebbe impossibile come respirare il vuoto".¹¹² La recente epistemologia ha scorto nella tesi criticista dell'importanza del soggetto per la conoscenza dell'oggetto l'insegnamento più prezioso di Kant e la verità perenne del kantismo come atteggiamento filosofico. Karl Popper avrebbe più tardi sottolineato: "Con l'accentuare il ruolo svolto dall'osservatore, dall'investigatore e dal teorico, Kant lasciò una traccia indelebile, non solo nella filosofia, ma anche nella fisica e nella cosmologia"; "Quando Kant affermò: 'il nostro intelletto non trae le proprie leggi dalla natura, ma le impone ad essa era nel giusto. Ma sbagliava nel ritenere che dette leggi fossero necessariamente vere..."¹¹³

¹¹² Albert Einstein, *Replica alle osservazioni dei vari autori*, in *Albert Einstein, scienziato e filosofo*, AA.VV., a cura di P.A. Schilpp, trad. it. di Paolo Boringhieri, Boringhieri, Torino 1958, p. 619.

¹¹³ Karl Popper, *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, Bologna 1972, p. 312 e pp. 86–87.

Un altro passaggio del pensiero di Cassirer che pare vicino alle posizioni di Čapek riguarda proprio la dottrina dell'arte. Cassirer respinge tutte le dottrine fondate sul concetto di imitazione della realtà, ma si oppone anche alle teorie romantiche dell'arte come liricità o come ineffabilità.

Čapek è davvero sarcastico verso l'atteggiamento di distante venerazione nei confronti dell'arte che dominava la società ceca:

Nemico di qualsiasi rapporto più naturale con l'arte è tuttavia anche il culto estetizzante e amatoriale dell'Arte, che da noi è derivato da un'inutile raffinatezza e nevrosi. L'arte qui diventa uno strano *Mysterium* [...]. Se a questa nevrosi culturale aggiungiamo un'adeguata dose di conservatorismo estatico, presente in ogni esteta, ecco che abbiamo un rapporto con l'arte innaturale e clericale e un punto di vista sterile per qualsiasi evoluzione.¹¹⁴

I classici tanto amati dovrebbero servire a confrontarsi e a risvegliare un nuovo desiderio di arte e bellezza. Sembra che i visitatori dei musei che avevano imparato con il tempo e con fatica a comprendere e ad amare gli impressionisti – all'inizio derisi – si fossero di nuovo fossilizzati e che rifiutassero qualsiasi nuovo sviluppo, mentre ci si sarebbe augurati che avessero imparato ad essere perlomeno più aperti e curiosi verso le novità e che avessero ormai un rapporto più positivo e limpido con l'arte. Proprio gli artisti e gli intellettuali cechi sarebbero corresponsabili sia di questa posa sia della deludente risposta del pubblico di fronte all'arte nuova:

Ma da noi questo stato sano e naturale non esiste, come in fin dei conti non esiste in nessun luogo; tuttavia noi, in quanto nazione piccola e che sta ancora imparando, dovremmo essere obbligati in misura maggiore a realizzare un tale stato esistenziale. Dovremmo ricordarci che abbiamo spesso sopravvalutato la nostra cultura; l'evoluzione culturale è stata

¹¹⁴ "Nepřítelem každého přirozenějšího poměru k umění je však i esthétický a amatérský kult Umění, který se u nás ze zbytečné nervosy i zjemnělosti vyvinul. Tu umění stává se divným *Mysteriem* [...]. Když k této kulturní nervose připočteme poměrnou dávku extatické konservativnosti, uložené v každém esthétovi, pak je tu ten nepřirozený a klerikální poměr k umění a neplodné stanovisko ve vývoji". *Úkoly uměleckého časopisu*, in «Volné směry» 17, 1912–1913, p. 295.

spesso e inutilmente così semplificata e addomesticata per il pubblico che da questi sforzi divulgativi è uscito qualcosa di davvero negativo sul piano culturale. Per una fruizione più facile, i tentativi di divulgare le questioni dello spirito sono durati così a lungo da rendere il pubblico talmente muto e ottuso che molti non possono leggere e seguire cose importanti perché sembrano loro "troppo difficili". Si vuole la cultura, ma deve richiedere un minimo sforzo per una comprensione quanto più vasta possibile; si tollera l'arte, che però deve essere offerta con semplicità (è diventata una locuzione: poiché tocca i sentimenti, parla solo al sentimento), senza che l'osservatore debba faticare a metterci qualcosa della propria attività spirituale e della parallela energia interiore.¹¹⁵

Queste parole, che potrebbero descrivere anche molti aspetti della società odierna, toccavano una questione molto precisa e scottante, e cioè la chiusura agli influssi stranieri in nome di una fantomatica *národnost*, un'idea di nazione, retaggio del nazionalismo ottocentesco in una parte della cultura. L'umiltà di fronte ai grandi maestri del passato avrebbe dovuto spingere anche a riconoscere i propri limiti e a cercare di superarli: anche questa è una prova dell'amore sincero per l'arte da cui discendono le posizioni di Čapek e che mosse sempre la sua ricerca. L'arte è studio, tecnica, applicazione e disciplina e ha una responsabilità nei confronti del mondo di cui si fa interprete; non è un'illusione dilettevole:

L'arte dei tempi moderni propone innanzitutto cose di questo mondo e per questo mondo. È già stata detta "civile", perché in essa si inizia già a riconoscere un senso della realtà a lei proprio, che si manifesta in modo

¹¹⁵ "Tento zdravý a přirozený stav u nás však není, jako konečně není nikde; my však jako malý a dosud učící se národ měli bychom býti v míře zvýšené vázání k ustavení takového životního stavu. Měli bychom si připomenouti, že jsme svůj kulturní stav zhusta přečeňovali; kulturní vývoj byl často publiku zbytečně tak usnadňován a z pohodlnován, že z těchto popularisujících snah vyšlo opravdu už něco kulturně negativního. Pro nejpohodlnější dosah publika činily se pokusy popularisovat záležitosti ducha tak dlouho, až veřejnost změlčela a otupila se tak, že mnoho lidí nemůže číst a sledovat vážné věci, protože se jim zdají být "příliš těžké". Chce se kultura, musí však na nejširší chápání klásti ty nejmenší požadavky; připouští se umění, jež se však musí podávat snadno (stalo se frází: protože je citové, mluví jen k citu), aniž by se divák musel namáhat přičinit k němu co z vlastní duševní činnosti a souběžné vnitřní energie". Ivi, p. 294.

sotterraneo in tutte le serie concezioni artistiche del XIX secolo, mentre le grandi masse si lasciavano attrarre sempre più fortemente dai lati più superficiali e illusionisticamente attraenti di un'arte che rinunciava alla profondità. L'arte che nel corso di tutto il secolo si è sforzata di indagare e di arrivare a sfiorare le cose di questo mondo per percepirne la verità su pressione del suo spirito più profondo dovrebbe essere sentita in modo più aperto e diretto.¹¹⁶

Anche qui Čapek si difende proprio dalle accuse di razionalismo, interpretato dai critici e dal pubblico come puro esercizio al servizio di una teoria:

Se si considera in particolar modo come lato negativo delle arti moderne la loro teoreticità, allora si tratta di un'incomprensione, giacché l'arte non si fa mai con la teoria. È sempre innanzitutto una questione di senso creativo e di personalità dell'artista; si tratta però comunque di una forma dalle caratteristiche comunicabili e valide in generale, e così la forma di ogni stile ha il proprio ordine e la propria *raison*. Perciò in ogni epoca l'evoluzione avviene nel contesto di determinate premesse contenute in ogni opera viva dell'epoca stessa.¹¹⁷

Il patrimonio culturale di una nazione non basta a farla essere grande per sempre, come non basta un genio isolato:

¹¹⁶ "Umění dob moderních zvláště podává věci z tohoto světa a pro tento svět. Bylo již nazváno "zcivilnělé", protože počíná se už v něm poznávat jemu vlastní cit reálný, který se spodně projevuje u všech vážných uměleckých koncepcí v XIX. století, zatím co široké davy stále silněji nechaly se strhovatí povrchnějšími a ilusivně libivými stránkami umění změlčujícího. Umění, jež během celého století se snažilo dopátrat a v něčem dotknout se věcí tohoto světa, aby dle nátlaku nejnvtirnějšiho svého ducha pocítilo pravdivost, mělo by být citěno otevřeněji a příměji". Ivi, pp. 295–296.

¹¹⁷ "Pokládá-li se zvláště moderním uměním v jejich neprospěch "theoretičnost", pak je to nedorozumění, neboť umění nikdy nedělá se z theorie. Především je vždy záležitostí tvořivého citu a osobnosti umělcovy; vždy však děje se formou o sdělitelných a obecněji platných vlastnostech, a tak má forma každého stylu svůj řád a svůj *raison*. Proto v každém období děje se vývoj v rámci určitých předpokladů, jež jsou obsaženy v každém živém díle té doby". Ivi, 17, 1912–1913, p. 296.

L'arte vera e vitale tenta di raggiungere il carattere più pieno e scoprire così la propria natura; è un percorso formale coerente. Questa coerenza e questo carattere richiedono una necessaria dose di disciplina interna. La disciplina non è però una costante data a priori [...] e dunque va in un certo senso coltivata. Ciò non avviene solo con le grandi opere delle personalità eccezionali, ma piuttosto nel largo flusso, nel movimento che assicura questi presupposti [...]. Perciò sia il movimento evolutivo sia la tecnica espressiva che lo veicola nelle proprie caratteristiche formali sono costruiti sull'ampia base degli esperimenti e dell'artificialità (nel senso buono del termine; come ordine richiesto e mantenuto) – In questo ampio contesto e nel flusso vivo, tutti gli “-ismi” hanno il proprio legittimo posto e dimostrano l'intensità libera del movimento.¹¹⁸

Perché simili espressioni artistiche possano essere comprese è necessaria la collaborazione del pubblico, a cui non solo non basterà la vista, ma neppure la fredda razionalità. In questa fase la pubblicistica čapkiana ha tra le sue motivazioni profonde proprio aiutare il pubblico a comprendere e a penetrare nella nuova struttura delle opere per accedere al loro significato. L'arte nuova si rivolge al proprio spettatore:

Affinché porti anche il proprio spirito a una certa intensità di conoscenza e di sensibilità; giacché l'occhio superficiale, che non ha dietro di sé un sentimento più profondo e una coscienza più chiara, non può comprendere più di quanto gli permetta la sola funzione fisiologica.¹¹⁹

¹¹⁸ “Pravé a životní umění snaží se dojít k nejuplnější charakternosti a dopátrat se tak své povahy; to je důsledná formální cesta. Tato důslednost a charakternost žádá si nutný poměr vnitřní ukázněnosti. Ukázněnost není však předem danou veličinou [...] a musí se tedy v jistém smyslu pěstovat. To děje se nejen velkými díly jednotlivých osobností, nýbrž v širším proudu, v hnutí, jež udržuje tyto předpoklady [...]. Proto i vývojové hnutí, i výrazová technika, v jejíž formálních vlastnostech je neseno, jsou postaveny na široké bási experimentů a umělosti (v nejlepším slova smyslu; jako požadovaný a udržovaný řád.) ~ V tomto širokém rámci a živém proudu mají všechny -ismy svoje oprávněné místo a dokazují svobodnou intenzitu hnutí”. Ivi, p. 297.

¹¹⁹ “Aby také svého ducha uvedl do značné intenzity poznávání a cítění; neboť není dáno povrchním očím, za nimiž není hlubší cit a jasnější vědomí, chápat víc, než může dát pouhá jejich fyziologická funkce”. Ivi, p. 296.

I valori della riflessione teorica e dell'ordine formale vengono dunque non solo ripristinati, ma riproposti in un'ottica nuova e coerente:

L'artista deve discutere molto e molto riflettere, giacché l'arte non è affatto, da questo punto di vista, una funzione animale. [...] Non c'è soltanto il carattere nazionale, ma c'erano anche influssi e scuole coerenti, e scuola significa studio e studio significa pensiero.¹²⁰

Benché di sicuro la posizione di Čapek tendesse a ridimensionare l'atteggiamento spesso vanaglorioso degli artisti cechi, in realtà gli offriva anche una grande possibilità, nuova e concreta. Se di certo a un pittore disciplina e dedizione non saranno sufficienti a diventare un grande artista, non lo aiuterà nemmeno la gloriosa tradizione nazionale: ciò significa che, per quanto ricca e rispettabile potesse essere quella ceca, le si presentava ora l'opportunità di rinnovarsi e di intervenire nuovamente nel dialogo internazionale con idee fresche e fertili di sviluppi. L'immobilismo di certa cultura ceca doveva essere particolarmente frustrante dopo il confronto con il fervore parigino. Anni più tardi Karel Čapek, pur parlando in modo lusinghiero di Josef Mánes, non potrà trattenersi dal notare che mentre questi a Praga dipingeva il suo disco di gusto folklorico per l'orologio astronomico, Manet scandalizzava Parigi con la sua *Olympia*¹²¹. Il sottolineare poi l'importanza dello studio e il valore della tecnica si radicava verosimilmente nell'esperienza privata di Josef Čapek alla scuola tessile di Vrchlav e al lavoro in opificio e si svilupperà nell'argomentata ammirazione per l'arte umile degli artigiani che ispirerà gli scritti di *Nejskromnější umění*. La sua apertura verso le diverse forme di arte e verso la varietà del mondo non poteva di certo accordarsi con la chiusura della pavida società ceca; l'esperienza dell'opificio era servita a Čapek non solo come riserva alternativa di immagini e di modelli, ma anche per recepire in modo più personale

¹²⁰ "Umělec musí mnoho se dohadovat a mnoho přemýšlet, neboť umění není v tomto ohledu naprosto žádnou živočišnou funkcí. [...] Není tu jen národní charakter, nýbrž byly tu také souvislé vlivy a školy, a škola znamená učení a učení znamená myšlenky". Ivi, p. 297.

¹²¹ Cfr. Derek Sayer, *The coasts of Bohemia, a Czech history*, Princeton University Press, Princeton 1998, p. 160.

l'opera degli artisti che non provenivano dalle Accademie, come Henri Rousseau, doganiere per una vita e pittore da pensionato.

Concludendo il succitato articolo *Úkoly uměleckého časopisu*, Čapek si augura a nome della redazione una maggiore apertura di «Volné směry» ai nuovi influssi stranieri, da valutare solo dal punto di vista dell'arte e non della gloria dei popoli slavi; l'arte non appartiene a nessuna nazione ma a tutti gli uomini:

Una rivista artistica seria, dedicata alla diffusione dell'arte delle epoche passate e della contemporaneità, non deve chiudersi di fronte a informazioni che forniscano un quadro più chiaro delle tendenze che segnano l'arte più giovane. – In Boemia la situazione non è così matura e splendida da poter tranquillamente chiudere gli occhi di fronte alle nuove componenti culturali che non sono piaciute subito e che non sono state capite immediatamente.¹²²

Uno dei capisaldi della pubblicistica čapkiana era la difesa del diritto degli artisti ad aggiornarsi all'estero e a imparare dal dialogo fra le nazioni e fra le diverse culture, esperienza che costituiva la grande ricchezza della modernità. Nessuno infatti – notava Čapek – si scandalizzava di fronte all'importazione di innovazioni pratiche inventate altrove o pensava di rinunciare al miglioramento delle condizioni di vita che queste producevano, al contrario le si riteneva comunemente un proprio patrimonio. Questo è accaduto anche per moltissimi traguardi della scienza e della filosofia, i cui risultati appartengono a tutti e si sviluppano proprio nel confronto:

Lo stato culturale dell'Europa moderna è un'intensità larghissimamente condivisibile, non è proprietà o invenzione di una sola nazione, ma procede e si equilibra in continui urti. Lo spirito, i cervelli di tutte le persone possono essere un bramoso apparato pronto ad accogliere il fulgido mes-

¹²² "Vážný umělecký list, věnovaný propagandě klasických umění starých dob i současnosti, nemá se také uzavíratí před informacemi, jež by daly jasnější obraz o snahách, jež udávají ráz umění nejmladšího. – V Čechách není tak zralá a výtečná situace, že by se beze všeho mohly zavírat oči před novými kulturními složkami, jež se hned na ráz nezalíbily a jimž se na ráz neporozumělo". *Úkoly uměleckého časopisu*, in «Volné směry» 17, 1912–1913, p. 298.

saggio spirituale da tutte le terre di cultura, la caratteristica più bella della cultura internazionale è proprio la sua condivisibilità e la cooperazione tra le nazioni.¹²³

Tuttavia nel campo dell'arte questo concetto di chiara evidenza si scontra ancora una volta con il problema della *národnost* e la paura della perdita di identità:

Come se si sentisse che le conquiste scientifiche mondiali fanno appello piuttosto alla nostra ragione [...] e che l'arte ha la sua efficacia nella sfera della nostra sensibilità, udiamo qui assai spesso esprimere il timore che la nostra arte, per effetto degli influssi stranieri che la indirizzano, possa perdere il suo carattere originario e in tal modo snazionalizzarsi.¹²⁴

Come accade nella maggior parte dei casi, la paura ha origine nell'ignoranza, o perlomeno nell'inconsapevolezza. Non è mai successo che nell'Europa moderna nascesse qualcosa di completamente indipendente dal contesto e tantomeno avrebbe senso che succedesse in un'epoca dove la comunicazione è facilitata. Ogni nazione, anche quelle di grande tradizione artistica come la Francia, ha avuto bisogno di imparare:

Ogni storia dell'arte, se parla di forti individualità o di epoche forti nell'arte, deve anche dedicare ampi capitoli a tutti i fattori di influsso reciproco tra le culture e deve così occuparsi anche della storia dello studio.¹²⁵

¹²³ "Kulturní stav moderní Evropy je přece intensita nejšíře sdělitelná, není majetkem nebo vynálezem jediného národa, ale postupuje a vyrovnává se v ustavičných nárazech. Duch, mozky všech lidí mohou být chtivým přijímacím aparátem pro zářivá duchová poselství ze všech kulturních zemí, nejkrásnější vlastností světové kultury je právě její sdělitelnost a vzájemná součinnost mezi národy". *Bázeň před Evropou*, in «Vlné směry» 17, 1912–1913, p. 81; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 44.

¹²⁴ "Jako by se ale cítilo, že světové vědecké výboje dovolávají se nejspíše našeho rozumu [...] a že umění má svůj účín v naší citové oblasti, tu velice často slyšíme pronášet obavy, že by naše umění následkem cizích vlivů, jež do něho směřodatně zasahují, mohlo ztratit svůj původní charakter a že by se tak odnárodnilo". *Ibidem*; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 45.

¹²⁵ "Každá historie umění, mluví-li o silných jednotlivcích nebo o silných epochách v umění, musí vedle toho věnovat velké kapitoly všem faktorům vzájemných vlivů mezi kulturami a musí se tak zabývat i historií učení". *Ibidem*; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 45.

Il punto cruciale di questo articolo, però, è del tutto contestuale alla società ceca; la polemica è aperta e fortemente sentita come personale. Josef Čapek dissacra schiettamente la presunzione diffusa nella cultura patria:

A molti pare che da noi vi sia così tanta tradizione autoctona da rendere ormai superfluo imparare all'estero. È un convincimento assai fallace. A parte alcune qualità pittoriche di Aleš (e l'indole patriottica di alcuni dei suoi contemporanei) oggi non c'è da noi niente di originalmente ceco nella forma. [...] Oggi non siamo assolutamente ancora allo stadio in cui non avremo più bisogno di imparare altrove (in Boemia finora non è stato inventato alcun determinante rinnovamento della forma artistica, né sarà inventato d'un tratto).¹²⁶

L'obiettivo ultimo dell'attacco – gli accademici – si manifesta chiaramente in una preterizione:

Non c'è bisogno di dimostrare che quando si mettono a costruire muraglie cinesi gli stessi artisti attivi, di regola sono proprio quelli che poi hanno meno sentimento ceco di tutti e che diluiscono la normale pittura scolastica con il realismo o con l'impressionismo di seconda mano.¹²⁷

Non ci si può accanire a difendere qualcosa che forse ormai non esiste più a prezzo delle possibilità di una crescita futura. Čapek dimostra molta più fiducia nell'arte ceca di coloro i quali fanno della sua difesa una crociata:

¹²⁶ "Mnohým se zdá, že máme u nás již tolik domácí tradice, že by již nebylo nutno učit se v cizině. To je velice falešný předpoklad. Mimo některé kresebné kvality Alšovy (a vlasteneckou náladu některých jeho současníků) nemáme dnes u nás nic původního formálně českého. [...] Nejsme dnes vůbec ještě v tom stadiu, kdy bychom se již nepotřebovali jinde učit (v Čechách nebyly dosud žádné rozhodující umělecko-formální obnovy nalezeny a nebudou tak hned vynalezeny)". *Ibidem*; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., pp. 46–47.

¹²⁷ "Není třeba dokládat, že když vloží se do stavění čínských zdí výkonní umělci sami, že to jsou zpravidla právě ti, kteří mají sami nejméně českého cítění a kteří rozřeďují normální školské malování realismem nebo impresionismem z druhé ruky". *Ibidem*; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 46.

Se crediamo di avere in noi un vivo fondo di potenzialità creativa nazionale, allora dovremmo avere fiducia che questa forza originaria – sempre ammesso che esista – si manifesti sempre spontaneamente in ogni momento e in ogni forma contemporanea.¹²⁸

Nello stesso articolo Čapek tratteggia anche alcune caratteristiche dell'epoca moderna, per cui era ormai impossibile riconoscersi nei ritmi compositivi tradizionali:

L'epoca moderna ha certamente in sé una forte eccitazione, oggi sentiamo il suo carattere bellicoso e inquieto nelle arti come nella scienza, nella vita spirituale e in quella pratica, e anche nella politica dello stato.¹²⁹

Proprio l'intento di approfondire questi concetti ispirò a Čapek il saggio *Tvořivá povaha moderní doby* (Il carattere creativo dell'arte moderna), in cui si proponeva di esporre le sue idee sull'arte moderna, sulla creazione artistica e sul significato della modernità in generale. Lo annuncia così a Jarmila:

Negli ultimi tempi mi sono affaccendato su un lungo articolo per il prossimo numero di «Volné směry» e ora sono assai contento di averlo finito. Parla del carattere creativo dell'epoca moderna e ho avuto cura di metterci tutte le cose più importanti a cui credo, affinché sia ancora più leggibile di *Timore di fronte all'Europa*.¹³⁰

Le caratteristiche fondamentali dell'epoca moderna vengono presto ribadite e riformulate in varietà e dinamismo:

¹²⁸ "Věříme-li, že máme v sobě nějaký živý fond národní tvárné potence, pak měli bychom mít tolik důvěry, že tato původní síla – jestliže již kde existuje – se vždy spontánně projeví v každé chvíli a v každé současné formě". Ivi, p. 82; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 48.

¹²⁹ "Moderní doba jistě v sobě má silné vzrušení, její válečný a neklidný charakter pocítujeme dnes jak v uměních, tak ve vědě, v duchovém i praktickém životě, i v politice státu". *Ibidem*; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 47.

¹³⁰ "Po celou poslední dobu jsem se teď hmoždil na větším článku pro nastávající číslo Volných směrů a jsem už teď velice rád, že jsem s ním hotov. Jedná o tvořivé povaze moderní doby a hleděl jsem do něj dát všechno to nejhlavnější, nač věřím, aby se četl ještě lépe než ta *Bázeň před Evropou*". Jarmila Čapková, *Vzpomínky*, cit., p. 92.

Tutto ciò che c'è di originale e di nuovo in quest'epoca è la grande ricchezza di componenti emotive e intellettuali e la grande possibilità di attività dinamica; ma l'epoca moderna ha anche la propria povertà, garanzia della forza ridestata e cosciente indirizzata verso il progresso: la volontaria rinuncia a molte forme e a molti modelli della logica formale, retaggio delle epoche precedenti, e ora esauriti. Il coraggio dell'indipendenza, la forza di rinunciare a essi e di rifiutarli in quanto per noi inorganici può essere manifestata coscientemente, ma è innanzitutto data dalle esigenze naturali e dagli imperativi della **nuova sensibilità**.¹³¹

La fertile mescolanza di passione e confusione aveva caratterizzato il secolo:

Probabilmente nessun'epoca ha raggiunto in un solo secolo una tale eccitata complessità della **vita emotiva e spirituale** quanto l'epoca moderna.¹³²

La Rivoluzione francese, segnandone l'inizio, non rovesciò solo un sistema politico, ma cambiò nuovamente la posizione dell'individuo nella storia e nel mondo:

Ci fu un tempo in cui gli individui poterono rendersi conto del proprio valore e ubriacarsi della forza sicura di sé dell'individualismo; l'intero XIX secolo è un'epoca di vita complessa e vissuta appassionatamente dagli individui e dai gruppi. Nel mezzo di questo assalto la religione perde la sua generale validità umana e l'eccitazione spirituale attacca ad ampio raggio

¹³¹ "Vše co v době leží původního a nového, je veliké bohatství citových a intelektuálních složek a možností dynamické aktivity; moderní doba má však také svou chudost, jež je zárukou probuzené a vědomé síly k postupu: dobrovolné zřeknutí se mnoha forem a mnoha obrazců formální logiky, jaké nám zanechaly minulé doby, jež se plně vyslovily. Odvaha k osamostatnění, síla zřící se jich a odmítnouti je jako neorganické pro nás, může být manifestována vědomě, je však ale především dána přirozenými nutnostmi a imperativy nového citění". *Tvořivá povaha moderní doby*, in «Volné směry» 17, 1912–1913, p. 112; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 87.

¹³² "Snad nižádné období nedosáhlo za jediné století tolika vzrušené komplexity citového a duchového života, jako doba moderní". Ivi, p. 113; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 87.

tutto ciò con cui l'umanità si sente di nuovo in confronto; così sono sorte nuove componenti della vita sociale ed etica, nuove condizioni nella vita degli stati, nella politica e nei movimenti delle masse sociali, nuove concezioni organizzative e idee, nuove ipotesi scientifiche, che sono state in parte capaci di sopperire alla perdita della fede religiosa. In tutti i campi del comportamento umano si fa sentire il bisogno e la necessità di nuove creazioni.¹³³

Dunque è la stessa epoca moderna a portare con sé i caratteri e i presupposti di quello "stile globale" che Čapek propugnava e che era alla base del suo approccio con il mondo e parametro fondamentale della sua metodologia critica. Non solo: il dinamismo, la sintesi, la proliferazione dei punti di vista, la contaminazione e la sperimentazione appartengono all'arte nuova in numerose declinazioni. I quadri cubisti evocano la contemporaneità sia come forma che come contenuto: rappresentano la verità dell'era moderna. Le stesse caratteristiche si impongono poi nell'attività di Josef Čapek in generale, che si distingue per varietà, ricerca continua e condensazione. Lo spirito dei tempi agisce su tutti gli uomini, i quali a loro volta lo trasformano a ritmi ormai accelerati in tutte le direzioni:

È pura attività, irraggiamento improvviso, che si getta su tutto: vuole penetrare e dominare la materia che riconosce; vuole aprire le anguste frontiere dei concetti di spazio tridimensionale e di tempo meccanico, superare

¹³³ "Bylo období, kdy jedinci mohli si uvědomit vlastní cenu, a plně opojit se sebevědomou silou individualismu; celé devatenácté století je epochou složitého a vášnivě žitého života individuí a kolektiv.

Uprostřed tohoto uchvácení ztrácí náboženství svou generální lidskou platnost a duchové vzrušení v nejširším obvodu vrhá se na vše, s čím lidstvo se cítí znovu konfrontováno; tak vznikly nové složky sociálního a ethického života, nové podmínky v životě států, v politice a v pohybech sociálních mas, nové organisující koncepce, názory, nové vědecké hypotézy, jež začasť byly schopny nahraditi ztrátu náboženské víry.

Ve všech oborech lidského konání uplatňuje se potřeba a nutnost nových kreací". Ivi, pp. 113–114; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., pp. 87–88.

le leggi della gravità, della velocità, delle strutture fisiche e chimiche con le prestazioni più stupefacenti.¹³⁴

È naturale che questa accelerazione si manifesti anche nell'arte. Sembra che l'arte moderna abbia allargato il campo della percezione sensoriale verso un sentire onnicomprensivo e simultaneo e abbia intensificato l'esperienza della bellezza. È chiaro che quest'espansione delle potenzialità dello spettatore supera decisamente la fruizione fisiologica che permetteva il godimento dei quadri impressionisti. L'arte nuova – lontana dal freddo razionalismo di cui era tacciata – mirava a risvegliare e a esprimere l'emotività e la passione dell'uomo contemporaneo, che aveva bisogno di un'arte che lo rappresentasse in tutti gli aspetti della sua realtà:

Si manifesta piena di passione la nuova situazione della sensualità; vi affiorano semplicemente nel contenuto o in una densa complessità provocazioni e reazioni erotiche, gradi e qualità della percezione sensoriale risvegliati. [...] I diversi fenomeni artistici dell'epoca moderna fanno ben intuire quanto fondamentale sia la penetrazione, nell'immaginazione moderna, delle capacità di farsi commuovere dai sentimenti. Componente decisiva dell'emozione estetica è (certo assieme alla qualità dell'opera d'arte) l'intensità dell'espressione, le diverse caratteristiche dell'esperienza sensoriale che ne deriva e attacca direttamente la nostra sensibilità: semplicità dell'**espressione**, pienezza della sintesi, concretezza, accento sulla visione d'insieme, dinamicità, leggerezza, velocità, chiarezza, sensualità, castità, fulgida eccitazione della materialità, e addirittura denudamento doloroso

¹³⁴ "Je aktivitou samou, prudkým paprskováním, jež se vrhá na vše: chce pronikat a přemáhat hmotu, kterou uznává; chce uvolnití úzké hranice pojmů třidimensionálního prostoru a mechanického času, překonati zákony tíže, rychlosti, fyzických i chemických organisací nejpodivuhodnějšími výkony". Ivi, pp. 114–115; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 88.

delle cose, acutezza dell'impressione, esclusività, espressività dei contrasti e delle disarmonie.¹³⁵

Nell'ultima parte del saggio, Čapek ricostruisce la storia dell'arte moderna con un fine piuttosto evidente: dimostrare che il naturale sviluppo dell'arte moderna conduce spontaneamente e coerentemente all'arte nuova e al cubismo in particolare. Per raggiungere questa meta sceglie la via più impervia, quella che parte dall'arte neoclassica e attraversa le manifestazioni successive, introducendo però nell'esposizione una fitta rete di indizi che suggeriscono l'obiettivo finale. Il motivo per cui l'arte neoclassica costituisce uno spartiacque è il suo essere "civile", aggettivo sempre più ricorrente a proposito dell'arte nuova e sempre più associato alle opere dello stesso Čapek:

Tutta l'arte neoclassica contrasta fortemente con l'arte precedente per il suo carattere civile e non di palazzo. Vi si manifesta uno spirito nuovo, nato con il tempo e senza precedenti.¹³⁶

Nella ricostruzione di Čapek le altre caratteristiche della linea di sviluppo principale dell'arte moderna sembrano poi in contrasto con le idee dell'impressionismo divulgate con più successo, su cui gli artisti giovani come lui cercavano di imporsi. Una di queste è senz'altro l'illusionismo, che nasconde le cose invece di svelarle nella loro verità; i cubisti faranno riemergere tale verità attraverso la scomposizione geometrica:

¹³⁵ "Velice vášnivě projevuje se nový stav smyslnosti; prostě obsažená nebo v intenzivní složitosti vytryskují tu smyslná vydráždění a reakce, nově probuzené stupně a kvality smyslového chápání. [...] Z různých uměleckých fenomenů moderní doby lze dobře vycítit, jak životně je moderní představitost proniknuta schopností citově se dojímati. Rozhodující složkou estetické emoce je (ovšem vedle kvality uměleckého díla) intenzita výrazu, různé vlastnosti smyslné sense, jež z něho vychází a bezprostředně útočí na naše citění: jednoduchost **výrazu**, plnost synthése, věcnost, důraznost sumární více, dynamičnost, lehkost, rychlost, jasnost, smyslnost, cudnost, zářivé vzrušení z hmotnosti, až bolestné obnažení věcí, ostrost dojmu, výlučnost, výraznost kontrastů a disharmonií". Ivi, p. 115, 121; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 89.

¹³⁶ "Všechno umění empirové silně kontrastuje proti uměním dřívějším svým civilním a nepalácovým rázem. Projevuje se tu duch nový, zrozený časem a předtím nebývalý". Ivi, p. 124; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 92.

La composizione non è musicale, le cose sono come denudate, non affiorano come visioni dal sortilegio illusionistico di scintille e ombre luminose e colorate. Si offrono nude, giacché la partecipazione del pittore alla forma non esita a cercarle nemmeno nella loro essenza quasi geometrica.¹³⁷

Nell'epoca di Courbet viene rilevato lo stesso aspetto:

Poi il periodo **iniziale** del realismo di Courbet si riferisce dichiaratamente agli inveterati fondamenti che sono venuti all'epoca nuova dalla pittura neoclassica: il disgusto per i dorati sortilegi della tecnica illusionistica e un nuovo modo di guardare la realtà.¹³⁸

Čapek trova in Cézanne le basi più solide dell'arte della propria generazione:

Nella personalità di Cézanne c'è sempre stato qualcosa di pesante e il suo impegno presto lo portò a una comprensione molto più penetrante e profonda della geometria spaziale delle forme di quanto avessero i pittori del periodo postrivoluzionario. Cézanne già conosce e capisce le forme nella loro essenza geometrica e scopre così una nuova via e nuove leggi della rappresentazione plastica dello spazio sulla tela. La sua geometria a volte è un denudamento delle cose addirittura doloroso. Penetra a fondo sotto la superficie dei corpi e svela la loro ossatura spaziale e il loro aspetto anche sotto la veste esteriore della materia e dei fenomeni, fornendo loro una struttura comune per mezzo dell'uniformità delle relazioni reciproche. La dura lotta di Cézanne per descrivere e cogliere l'essenza delle forme viste e per trovare la loro organizzazione geometrica fu la

¹³⁷ "Komposice je nehudební, věci jsou jako obnaženy, nevynořují se přeludně z ilusivního kouzla světelných a barevných třpytů a stínů. Podávají se holé, neboť malířovo účastenství na formě neváhá ani hledati je v jejich skoro geometrické podstatě". *Ibidem*; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 94.

¹³⁸ "Pak zase **počáteční** období Courbetova realismu poukazuje zcela výslovně na vžité základny, které z empirového malířství vyrostly pro novou dobu: nechuf k zlatistým kouzlům ilusivní techniky a nové přihlížení k skutečnosti". *Ivi*, pp. 126–127; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 95.

luce più chiara per i percorsi della pittura successiva, che da lui ricevette questo compito già semplificato.¹³⁹

Procedendo spedito verso il Novecento, Čapek ha poi appena il tempo di nominare Gauguin, Girieud, Denis, Metzinger e la scuola di Pont-Aven, ma non rinuncia a celebrare, accanto ai grandi nomi della pittura moderna, il Doganiere Rousseau e il suo influsso sulla più giovane generazione di francesi:

Per quanto spontanea e profonda sia l'opera di Rousseau, tuttavia (come forse in tutti i dilettanti popolari) la dolce concretezza che egli non abbandona nemmeno nei soggetti più poetici o fantastici, la profondità e la penetrazione dell'osservazione e la semplice e diretta resa spaziale di ciò che vede lo pongono sotto questo aspetto nella tradizione dell'arte che si è risvegliata all'inizio del secolo XIX.¹⁴⁰

In questo saggio Čapek sceglie un punto di vista molto preciso e originale, efficacemente funzionale alla sua tesi. In conclusione al saggio dichiara il filo rosso che percorre la sua personale storia della pittura moderna:

Ma quel che ci lega ad essa [l'arte dell'inizio del XIX secolo] è l'interesse per le qualità spaziali e formali dei corpi, naturalmente un interesse oggi

¹³⁹ "V Cézannově bytosti bylo vždy něco těžkého a jeho zaujatost brzo přivedla ho k mnohem pronikavějšímu a hlubšímu chápání prostorové geometrie forem, než jakou si mohli uvědomit malíři období porevolučního. Cézanne již ví a chápe formy v jejich geometrické podstatě a objeví tak novou cestu a nové zákony plastické reprezentace prostoru na obrazové ploše. Jeho geometrie je někdy až bolestně obnažování věcí. Proniká hlouběji pod povrch těles a odkrývá jejich prostorovou kostru a vzezření i pod zevním oděním hmot a jevů a dává jim společnou strukturu jednotou vzájemných relací. Cézannův těžký boj opsat a vyhmátnat podstatu viděných forem a nalézt jejich geometrickou organisaci, byl nejjasnějším světlem pro cesty následujícího malířství, jež tuto úlohu od něho přejalo již usnadněnou". Ivi, p. 128; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., pp. 95–96.

¹⁴⁰ "Jakkoliv spontánní a hluboké je Rousseauovo dílo, přece (jako snad v všech lidových diletantů) milá věcnost, jež ho neopouští i při sujetech nejvíce poetických nebo fantastických, hloubka a pronikavost nazírání i jednoduché a prosté prostorové podání viděného zařazuje ho po této stránce k tradici onoho umění, jež se probouzelo na počátku století XIX". Ivi, pp. 129–130; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 97.

molto più sviluppato e concepito in modo diverso. Lo sforzo di allora di svelare le qualità spaziali e formali dei corpi si manifestò in risultati in cui la loro **durata** (l'esistenza o la forma delle cose nel tempo) è rappresentata in modo **statico**. Di qui la quiete, la maestà e la serietà dei quadri di quell'epoca. Al contrario la giovane arte moderna (il movimento cubista) si sforza di dare alle forme spaziali una durata **dinamica**, anche magari a costo di perdere la proporzione, la piena armonia, la serena quiete e la bellezza equilibrata. Non sarebbe corretto, però, cercare dietro il dinamismo dell'arte moderna un qualche naturalismo, né l'intrinseca drammaticità del soggetto o soltanto la mobile verve della tecnica. – Il dinamismo è piuttosto la forma spirituale della vita moderna.¹⁴¹

Riunisce così nell'ultimo paragrafo i cardini fondamentali dell'arte moderna: oggettività, realismo e dinamismo come forma dell'epoca.

È significativo che Čapek, sostenitore dello "stile globale" e uomo dai molteplici interessi, scelga come immagine rappresentativa dell'epoca moderna e come fondamentale spartiacque tra due epoche l'opera di un poeta americano: Walt Whitman. Nell'introduzione a *Tvořivá povaha moderní doby* celebra la sua poesia come espressione del sentire nuovo e moderno, che trova una sua peculiare modalità espressiva, che non teme le parole crude ma esalta ogni aspetto della vita e non ha bisogno di rifarsi pedissequamente ai modelli del passato. L'incontro con i versi di Walt Whitman era relativamente recente: nell'estate del 1912, durante la vacanza presso la sorella Helena a Bílovice nad Svítavou, Josef e Karel avevano conosciuto Stanislav Kostka Neumann, che li introdusse a Whitman. Čapek ne rimase profondamente segnato. Il 4 ottobre 1912 scrisse alla futura moglie:

¹⁴¹ "Co nás však k němu připoutává, to je zájem o prostorové a formální vlastnosti těles, ovšem zájem dnes již mnohem rozvinutější a jinak utvářený. Tehdejší snaha odhalit prostorové a formální vlastnosti těles manifestovala se v výsledky, v nichž jejich **trvání** (existence či forma věcí v čase) je representováno způsobem **statickým**. Odtud klid, jistá vznešenost a vážnost obrazů té doby. Naproti tomu 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. Nebylo by však správné hledat za dynamismem moderní doby nějaký naturalismus, ani předmětnou dramatickostí sujetu nebo jen hybnou vervu techniky. – Dynamismus je mnohem spíše duchová forma moderního života". Ivi, p. 130; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 97.

Vi spedisco intanto due libri, dei due Vi consiglio il solo Walt Whitman, versi che provocano in me una costante commozione. Come vedete, la traduzione è abbastanza vecchia, Whitman è dunque conosciuto in Boemia, e tuttavia nessuno l'ha capito e apprezzato a dovere. Solo durante le vacanze ho letto per caso due poesie e adesso penso che siano il più grande avvenimento fino a oggi nella poesia moderna; credo che pareggi mille volte il conto con tutto il vecchio e che l'epoca moderna debba essere orgogliosa e fiduciosa per aver generato una tale opera. *Foglie d'erba* è stata scritta più di cinquant'anni fa e non c'è ancora in poesia nulla di più grande e moderno; [...] noi in Europa viviamo ancora della vecchia erudizione letteraria e della vecchia educazione, più sentimentale e delicata. [...] Finora molti elementi hanno allontanato tutti da lui: l'espressione rude e immediata, la violazione degli incanti e delle forme poetiche consuete, una diversa concezione della bellezza, elevata e lirica, poi l'estasi, la pazzia e l'oscurità e il discorso denudato fino ai grumi di pensiero più primitivi e semplici. Tutto questo mi rapisce, vedo una nuova, vera concezione del forte uomo moderno, sento e vivo tutte le sensazioni puramente moderne e i nuovi caratteri, una nuova immagine del mondo e dell'uomo e una nuova filosofia; tutte cose in cui mi posso identificare.¹⁴²

Rileggendo Walt Whitman, risulta evidente l'intima vicinanza delle visioni del mondo di due personalità pure così diverse. L'era moderna non potrà prescindere dalla riscoperta dell'individuo e del corpo da parte del poeta americano, che inciderà in modo significativo anche sulla poesia ceca, grazie soprattutto alla risonanza datale dai fratelli Čapek. Sarà l'unica vera rivoluzione per cui essi lotteranno.

¹⁴² "Posílám vám zatím dvě knihy, z obou Vám doporučuji jedině Walt Whitmana, verše, jež dávají ve mně vznikati ustavičnému pohnutí. Jak vidíte, překlad je dost starý, Whitman je tedy v Čechách znám, a přece mu nikdo nerozuměl a nikdo ho dosud nedocenil. Teprve o prázdninách četl jsem náhodou dvě básně a dnes myslím, že se v moderním básnictví doposud nic většího nevykonalo; myslím, že se to tisíckrát vyrovná všemu starému a že moderní doba může být pyšná a plná důvěry, že takové dílo v ní vzniklo. Stébla trávy byla napsána více než před padesáti lety, a dosud nemáme v básnictví nic většího a modernějšího; [...] my v Evropě žijeme dosud ještě ze staré literární erudice a ze staré, sentimentálnější a křehčí výchovy. [...] Každého doposud odráželo od něho mnoho věcí: hrubý a bezprostřední výraz, nerespektování obvyklých básnických forem a půvabů, jiné pojetí krásy, vznešeného a lyrického, pak jeho extaticnost, bláznivost a nesrozumitelnost a řeč obnažená až do nejprimitivnějších a nejprostších myšlenkových shluků. Toto vše mne uchvacuje; vidím tady nové, pravdivé pojetí silného moderního člověka, cítím a prožívám tu všechny pocity ryze moderní a nové povahy, nový obraz světa a člověka a novou filozofii; všechno, s čím se mohu ztotožnit". Jarmila Čapková, *Vzpomínky*, cit., p. 75.

Benché l'espressione artistica di un'epoca sia il frutto di molteplici fattori che non si possono ridurre all'apporto di un singolo, per quanto geniale, l'atto creativo è comunque l'espressione dell'interiorità dell'artista, il quale sarebbe naturalmente portato a esprimere lo "spirito dell'epoca" che ne stimola la ricerca. Mentre si sottolinea lo "stile globale", è necessario quindi ricordare le considerazioni di Mareš sull'antropocentrismo čapkiano:

La concezione čapkiana è al tempo stesso creativa e antropocentrica, e cioè pone l'accento sull'atto creativo dell'uomo. Čapek dimostra che la creatività è componente necessaria di ogni arte; nelle opere d'arte moderne poi assume un'importanza fondamentale. In esse balza in primo piano soprattutto il loro carattere "spirituale", il fatto che sono oggettivazioni dello spirito umano, della capacità creativa umana, che creano e trasformano. La materia (sostanzialmente amorfa) deve essere formata secondo un certo ordine, secondo regole date dall'uomo, così l'opera diventa forma indipendente (Čapek di solito dice autoreferenziale), creazione autonoma che segue i propri principi diversi dalle configurazioni della natura e da esse indipendenti.¹⁴³

Questo stesso concetto appare come coerente espressione dello "spirito dell'epoca": vi si può leggere, infatti, l'influenza dello spiritualismo francese, che si era opposto al positivismo riportando in primo piano il dialogo interiore e la coscienza. Lo spiritualismo si riallacciava alla tradizione filosofica francese, che promuoveva il ripiegamento interiore e l'autoriflessione. Iniziata con Montaigne, era giunta al Novecento attraverso Cartesio, Malebranche e Pascal, per poi sfociare nella filosofia di Henri Bergson: l'atto creativo potrebbe essere accostato all'*élan vital* e all'intuizione estetica.

¹⁴³ "Zároveň je Čapkova koncepce kreativní a antropocentrická, tj. klade důraz na tvůrčí akt člověka. Čapek dokazuje, že kreativnost je nutnou složkou každého umění; v moderních uměleckých dílech pak získává zásadní důležitost. V nich vystupuje zvláště do popředí jejich 'duchová' povaha, to, že jsou objektivací lidského ducha, lidské tvořivé schopnosti, jež vytváří a přetváří. Hmota (v podstatě amorfní) musí být formována podle určitého řádu, podle zákonitostí daných člověkem, takže dílo se stává svébytnou (Čapek obvykle říká samobytnou) formou, autonomním výtvořem, jenž se řídí vlastními principy, které se neshodují s podobami přírody a nezávisí na nich". Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, cit., p. 43.

In sintesi, Čapek chiarirà l'apparente contrasto fra "spirito dell'epoca" e apporto individuale in poche righe del saggio *Pro mnohé uši* (Per molte orecchie) del 1918:

Nella natura del giovane artista deve esserci la capacità di comunicare:

- a) in modo moderno
- b) e personale.

Le due cose non possono essere separate. La semplice maniera moderna non è arte, e non esiste – e nella buona arte non è neanche mai esistito – un modo personale che non sia al tempo stesso moderno in senso positivo.¹⁴⁴

Gli articoli sopra citati appartengono a un gruppo di ampi saggi in cui l'autore si proponeva di spiegare e divulgare i principi fondamentali dell'arte nuova, rispondendo in modo organico alle questioni più frequenti. Più numerosi sono gli articoli d'occasione – su singoli artisti, sulle mostre visitate a Praga o durante i suoi viaggi (soprattutto a Parigi e a Berlino) o recensioni letterarie – scritti esprimendo comunque giudizi omogenei rispetto alla sua visione dell'arte e applicando sempre la sua logica basata sulla prospettiva e sullo sviluppo. Anche nel caso del più grande ispiratore dell'arte nuova, Pablo Picasso, Čapek resterà fedele al principio evolutivo ed è attento a non collocarlo su un piedistallo di inarriabile perfezione. Di Picasso scriverà anni dopo su «Lidové noviny»:

Questa pittura non è né mistica né scienza. È puro realismo [...]. Picasso non è solo uno scopritore, piuttosto un continuatore [...]. Consegna alla nuova epoca nuovi mezzi espressivi che avranno un seguito nel futuro, giacché lo sviluppo non è affatto finito [...].¹⁴⁵

¹⁴⁴ "V přirozenosti mladého umělce má být, aby byl schopen projevit se

a) způsobem moderním,
b) vlastním.

Obého nelze od sebe oddělit. Pouhá moderní manýra není uměním, a způsob vlastní, který by zároveň nebyl v kladném smyslu moderním, toho není, ani v dobrém umění nikdy nebylo". *Pro mnohé uši*, in «Novoročenka Veraikonu 1918», Praha 1918, p. 27; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit. ,p. 52.

¹⁴⁵ "Tato malba není mystikou, ani vědou. Je to čistý realismus [...]. Picasso není zde jen objevitelem, nýbrž pokračovatelem [...]. Předává nové epoše nové výrazové prostředky, na něž bude navazováno dále, neboť vývoj daleko není ukončen [...]". *Picasso*, in «Lidové noviny» 30, n. 462 (15.9.1922), p. 7; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 127.

Coglierà ancora una volta l'occasione per sottolineare il concetto di "globale", a lui tanto caro, e per rifiutare di nuovo la mimesi come principio creativo:

Si tratta qui dunque di un'espressione globale di sentimento e di ragione. Quanto detto sul rapporto con la realtà vale anche per il modo costruire figurativamente i quadri. Il quadro deve essere una realtà autoreferenziale, autonoma dal modello, anche se rende la realtà nel modo più concreto possibile.¹⁴⁶

Frequenti le recensioni alle numerose mostre della *Skupina*, che espone anche presso gallerie tedesche: ovviamente Čapek ne parla positivamente, cogliendo ancora una volta l'occasione di promuovere l'arte nuova, ma non risparmia alcune critiche a Filla e alla tendenza a imitare i modelli senza ricerca personale.

Tra le recensioni letterarie positive si distingue quella a *Les peintres cubistes*¹⁴⁷ di Apollinaire. Josef Čapek condivideva la concezione ampia dell'arte nuova di cui l'intellettuale francese era portavoce, ne ammirava il ruolo di pioniere e di innovatore sia nello stile sia nelle tematiche, l'approccio spontaneo e non esclusivamente formalistico alla materia e la tendenza all'espressione sintetica. Nel 1919 egli creò le linografie per la traduzione di suo fratello Karel del poema *Zone* e nel 1926 illustrò la versione ceca di *L'Hérésiarque et Cie* (*Kacíř a spol.*).

Durante gli anni trascorsi alla redazione di «*Volné směry*», articoli di Josef Čapek uscivano anche su altre riviste, dove poteva esprimersi anche più liberamente. Dall'ottobre 1912 al gennaio 1914 fu il referente artistico del periodico «*Lumír*»; interessante è leggervi il suo concetto di critica, con cui si confrontò per tutta la vita da tutte le prospettive. L'articolo *Umělci a kritika* (Gli artisti e la critica) inizia con una difesa dell'opera d'arte in sé:

¹⁴⁶ "Jde tu tedy o úhrnný výraz citu i rozumu. Totéž co o vztahu k realitě platí i o způsobu výtvarné výstavby obrazů. Obraz má být svou samobytnou skutečností, neodvislou na modelu, ačkoliv podává realitu co nejvěcněji". *Ibidem*; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 128.

¹⁴⁷ *Guillaume Apollinaire: Les peintres cubistes*, in «*Volné směry*» 17, 1912–1913, n. 7–8, 1913, pp. 203–205.

Di certo il compito principale dell'opera d'arte non è quello di essere criticata; la comunicazione artistica mira ad altri scopi e piuttosto vuole sem-
pre commuovere, eccitare e allietare [...].¹⁴⁸

Ma verso la fine l'autore dichiara la necessità della buona critica:

Anche oggi, e forse più che mai oggi che nell'arte c'è così tanta lotta e confusione, la critica seria può essere la migliore collaboratrice dell'arte. Proprio oggi c'è da sperare, per il bene dell'arte, che essa venga criticata e continuamente svelata nella sua essenza; oggi è di certo necessario che l'arte sia difesa e diffusa e che ogni tentativo serio possa affermarsi senza cieca sottovalutazione e scetticismo a buon mercato. Per fare questo è però necessaria una critica seria e consapevole e poi di certo non dovrebbe essere esercitata proprio dalle persone che hanno con l'arte il rapporto più patetico.¹⁴⁹

Nel 1914 Čapek iniziò a collaborare con il quotidiano «Čas», che occasionalmente ospitava sue recensioni di tono più divulgativo. Nello stesso periodo il nome di Josef Čapek comparve su «Lidové noviny», sul settimanale «Přehled» e sulla rivista di architettura e artigianato «Styl». Egli scrisse inoltre per la rivista espressionista tedesca «Der Sturm» e gli fu commissionata una recensione – purtroppo mai giunta a pubblicazione – anche dall'italiana «Lacerba». Nel frattempo – grazie soprattutto a Otakar Theer, a Neumann e ai fratelli Čapek – era uscita (nel 1913) la miscellanea «Almanach na rok 1914», vicina al cubismo, sostenitrice del verso libero e intrisa di filosofia bergsoniana.

¹⁴⁸ "Jistě není hlavním úkolem uměleckého díla, aby bylo kritisováno; umělecký projev směřuje za jinými cíly a vždy chce spíš dojímat, vzrušovat a těšit [...]". *Umělci a kritika*, in «Lumír», XLI, 1913, p. 237.

¹⁴⁹ "I dnes, a snad dnes nejvíce, kdy je v umění tolik bojů a zmatku, může být seriosní kritika nejlepším součinitelem umění. Dnes právě je si co nejvíce přát pro dobro umění, aby bylo kritisováno a ustavičně odhalováno v jeho podstatě; dnes je jistě nutno, aby umění bylo hájeno a propagováno a aby každá vážná snaha bez slepého podceňování a levného skepticismu došla k platnosti. K tomu je ovšem zapotřebí kritiky seriosní a vědomé a pak ovšem by neměla být vykonávána lidmi, kteří mají k umění poměr nejtrapnější". Ivi, p. 239.

L'aveva creata un folto gruppo di artisti entusiasti, desiderosi di cambiamenti, ma invero molto eterogenei: non li legava né l'età, né l'appartenenza al modernismo, né una comune visione del mondo e delle questioni sociali. Dalla corrispondenza con S. K. Neumann emergono chiaramente tutte le difficoltà incontrate dai redattori dell'almanacco nel trovare una linea comune: dalle posizioni difficilmente conciliabili di Arne Novák all'approccio sempre più ideologico di Neumann, che condurrà poi anche alla rottura con i Čapek. Resta il fatto che l'amicizia personale e l'impegno per un'arte civile, espressione della modernità, avevano contribuito a creare le condizioni che unirono artisti così diversi per un tempo breve ma fecondo. La nascita dell'almanacco e le discussioni che ne seguirono si possono ricostruire ancora grazie alle lettere dei fratelli Čapek a Neumann.

La ricerca di nuove modalità espressive per esprimere concetti nuovi, più vicini alla realtà contemporanea, mirava anche a modificare la percezione dell'artista nella società, a toglierlo dalle accademie – venerate e protette – e a riportarlo nel cuore delle città. Di questo avevano già scritto i fratelli Čapek e Neumann lo ripeteva a gran voce, parlando della sua arte come di un mestiere. Naturalmente l'oggetto della riflessione era il significato dell'arte in generale: da qui le polemiche con F. X. Šalda.

Questa polemica è indicativa perché in essa si manifestarono tanto i punti deboli delle posizioni estetiche di Čapek in quel periodo (come Šalda colse acutamente), la loro nebulosità e superficialità nell'accogliere le tendenze straniere, quanto pure il legame di Šalda con i postulati estetici e filosofici degli anni Novanta, con il loro idealismo e il loro individualismo; un legame che costò a Šalda l'accusa di estetismo [...]. Queste discussioni dimostrarono che il contrasto risiedeva a un livello più profondo di quello tematico, e cioè nella concezione stessa dell'arte e della sua funzione sociale. La questione era se l'arte avrebbe dovuto essere intesa come parte dell'ordi-

namiento della vita in quanto sua funzione non specificata, ma non collocata in una posizione superiore, oppure come un occulto *mysterium* [...].¹⁵⁰

Anni dopo Karel Čapek rievocerà la situazione generata dalla nascita dell'almanacco e la spiegherà nel contesto filosofico del periodo, distinguendo in letteratura spiritualismo e naturalismo:

Allora il positivismo del XIX secolo si stava rapidamente esaurendo. Da noi Masaryk veniva inteso molto più in senso politico che filosofico: in ambito filosofico si intrecciavano venti da tutto il mondo. C'erano soprattutto due grandi correnti: da una parte Bergson, il vitalismo e la filosofia attivista, cui appartiene anche il pragmatismo; dall'altra i sistemi neokantiani, i diversi idealismi e criticismi, le filosofie dei valori o delle norme, filosofie che contro il rude mondo di ciò che è costruivano il mondo superiore di ciò che deve essere. In pratica era più o meno così: il primo gruppo di idee si orientava piuttosto verso le scienze naturali, il secondo gruppo soprattutto verso le scienze dello spirito. In base a questa contrapposizione si iniziò a classificare in una certa misura anche la letteratura. Da una parte, diciamo, la letteratura dello spirito; il suo tipico rappresentante fu F.X. Šalda con il suo postulato dei valori sovraperonali, con la sua aspirazione all'assoluto poetico. Dall'altra parte la letteratura di ispirazione più o meno legata alle scienze naturali; un tipico rappresentante ne fu S.K. Neumann con il suo naturalismo, ma anche Otakar Theer, volontarista e bergsoniano, poeti con diverse sfumature vitalistiche, poeti stregati dal dinamismo della tecnica moderna e dalla velocità come i futuristi italiani, poeti delle masse sociali come gli unanimisti francesi e così via; c'era abbondanza di esempi ancora non coordinati e sparsi, più uno stato d'animo che un programma; il tutto non aveva ancora decantato, che giunse la guerra. (...) E tuttavia c'era la sensazione che qualcosa stesse nascendo e cercasse un'espressione più limpida. Il verso libero, rifiutando qualsiasi

¹⁵⁰ "Tato polemika je příznačná tím, že se v ní projevily jak slabiny Čapkových estetických názorů té doby (jak bystře postřehl Šalda), jejich neujasněnost i povrchnost v přejímání cizích tendencí, tak i Šaldovo sepětí s estetickými a filozofickými postuláty devadesátých let, s jejich idealismem a individualismem; sepětí, které vyneslo Šaldovi výtku estétství [...]. Tyto diskuse ukázaly, že spor leží hlouběji než v otázkách tématu, totiž v samém pojetí umění a jeho společenské funkce. Šlo o to, bude-li umění pojato jako tvorba včleněná do řádu života v podobě jedné z nespécifikovaných, nikoli však nadřazených funkcí, nebo jako tajemné mystérium [...]". Viktor Dyk, St. K. Neumann, Bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, Československé Akademie Věd, Praha 1962, úvod, p. 14.

griglia formale prefabbricata, esprimeva il bisogno di dinamismo, al posto della bellezza statica il movimento creativo, al posto dell'uomo emotivo l'uomo di volontà, al posto del riscatto nell'assoluto la forza combattiva: si può approssimativamente descrivere così il sentire esistenziale che allora iniziava a formarsi.¹⁵¹

In effetti il merito duraturo dell'almanacco fu l'introduzione nella poesia ceca del verso libero, che affrancò i poeti dalla rigida gabbia della metrica tradizionale, ormai inadatta a esprimere il nuovo sentire: forme nuove per sentimenti nuovi. L'accoglienza da parte della vecchia scuola fu allora decisamente negativa, probabilmente per un'incomprensione di fondo:

La preferenza per il verso libero ha destato l'opposizione dei difensori della forma chiusa. Le polemiche dell'epoca su «*Moderní revue*» (soprattutto l'articolo di Medek) come le successive recensioni di *Nové zpěvy* (per esempio quelle di Novák e Venek) hanno mostrato che i "difetti" rimproverati ai poeti del verso libero, come la mancanza di ritmo, musicalità, maestria e simili, scaturiscono fondamentalmente da un'incomprensione. Si trattava di una diversa concezione del ritmo nel verso, che per gli oppositori del

¹⁵¹ "Tehdy se rychle vžíval pozitivismus 19. století. U nás Masaryk byl chápán daleko víc politicky než filozoficky: na poli filozofickém povívaly větry z celého světa. Byly to hlavně dva velké proudy: na jedné straně Bergson, vitalismus a filozofie aktivistická, 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. Podle tohoto protikladu se do jisté míry počala třdit i literatura. Na jedné straně, řekl bych, literatura duchovědná; jejím typickým představitelem byl u nás F. X. Šalda se svým postulátem nadosobních hodnot, se svým úsilím o básnické absolutno. Na druhé straně literatura, jejíž inspirace byla víceméně přírodovědná; typický pro ni byl St. K. Neumann se svým naturismem, ale i Otakar Theer, voluntarista a bergsonovec, básníci různého odstínění vitalistického, básníci okouzlení dynamismem moderní techniky a rychlosti jako italská futuristé, básníci sociální hromadnosti jako francouzští unanimisté a tak dále, bylo tu plno úkazů ještě nesouřadných a rozptýlených, spíš nálada než program; ještě se to nepročistilo, a přišla válka. (...) Ale přesto byl tu pocit, že se něco rodí a usiluje o jasnější výraz. Volný verš, odmítající každý předem hotový rámeček formy, vyjadřoval tu potřebu dynamismu, místo statické krásy tvořivý pohyb, místo citového člověka člověk volní, místo vykoupení v absolutnu síla zápasící: tak nějak by snad bylo možno popsat životní pocit, který se tehdy počal formovat". Cfr. Jiří Opelík, *Josef Čapek*, cit., pp. 87–88.

verso libero poggiava sulla convenzionale identificazione del ritmo con un metro regolare.¹⁵²

La letteratura del dopoguerra, però, dimostrerà che gli impulsi di rinnovamento introdotti dall'almanacco non erano caduti nel vuoto; al contrario, sarebbero culminati nel 1920 con la pubblicazione dei volumi *Nové zpěvy* (Canti nuovi, menzionato nella citazione) di Neumann e *Francoúzská poesie nové doby* (Poesia francese dell'epoca nuova), antologia tradotta da Karel Čapek.

Intanto la situazione al Mánes stava inesorabilmente peggiorando. Nella lettera che Josef scrisse a Jarmila da Bílovice il 24 marzo 1913 si legge:

Sono giunte due lettere dal contenuto assai spiacevole, in cui venivo informato ancora una volta su cosa aveva fatto la *Skupina* per allontanarmi da «Volné směry». È una cosa orribile; mi ha rovinato l'intera giornata e inoltre ho dovuto anche scrivere sei lettere per tentare di evitare almeno parzialmente il peggio: di sembrare un uomo assai strano e cattivo. Non mi interessa correggere il resto; in fondo è lo stesso se me ne devo andare dal Mánes prima o dopo e lasciare «Volné směry»; non avrò voglia ancora per molto di azzuffarmi continuamente e dovermi continuamente giustificare di fronte a tali stupidaggini.¹⁵³

¹⁵² "Preferování volného verše vyvolalo odpor zastánců uzavřené formy. Dobové polemiky v Moderní revui (zejména články Medkovy) stejně jako pozdější recenze Nových zpěvů (např. Novákova a Venkovu) ukázaly, že 'nedostatky', které byly verslibristům vytýkány, jako neritmičnost, nehudebnost, neumělost atp., pramení v podstatě z nedorozumnění. Šlo o různé pojetí veršového rytmu, které se u odpůrců verslibristu opíralo o konvenční ztotožnění rytmu s pravidelným metrem." Viktor Dyk, St. K. Neumann, Bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., úvod, p. 15.

¹⁵³ "Došly dva dopisy velice nepřijemného obsahu, kde jsem byl zas informován o tom, co provedla Skupina, abych byl vysazen z Volných směrů. Je to strašně ošklivé; měl jsem z toho celý den naprosto zkažený a ještě ke všemu bylo nutné, abych napsal šest dopisů, které aspoň částečně by mohly spravit to nejhorší: že bych vypadal jako velice divný a špatný člověk. To ostatní ani mne už nezajímá spravovat; bylo by konečně jedno, mám-li jít z Mánesa dříve nebo později a opustit Volné směry; už se mi to dlouho nebude líbit, abych se ustavičně pral a abych se ustavičně musel ospravedlňovat v takových nesmyslech". *Dvoji osud*, cit., p. 144.

A settembre la situazione arrivò ormai a un punto critico. Čapek era consapevole del fatto che la sua posizione nel Mánes era a rischio a causa della sua identificazione con la causa dell'arte nuova, ma sapeva anche che avrebbero ancora avuto bisogno di lui:

Nel periodo pur così breve in cui ero in vacanza, al Mánes si sono formate diverse correnti che mi danno ora molto da fare, sebbene in verità l'intera questione mi tocchi assai poco. Appena sono arrivato mi è stato riferito che a quanto pare l'intero Mánes è in collera con i miei amici più intimi per i modi irriguardosi che usano nel gruppo ecc., e poi che inizierà a difendersi con i fatti. Non mi aspettavo però tante cose in una volta; ma è per il fatto che sono stato via e la mia assenza è stata sfruttata per organizzare un'azione politica contro i giovani. Stando così le cose, non è sicuro, a quanto pare, che sarò nominato direttore. [...] Ormai per me è pure spiacevole la quasi certezza che dovrò dirigere «Volné směry» anche per quest'anno, perché al Mánes non hanno nessun sostituto e si devono rivolgere di nuovo a me.¹⁵⁴

In realtà, coerentemente con il suo carattere e la sua innata autonomia di pensiero, non sembra che Čapek si sentisse personalmente coinvolto dalle lotte intestine fra le diverse anime del Mánes. Naturalmente era vicino alla generazione dei giovani e ne sosteneva le istanze in quanto appartenenti all'arte nuova, ma non pare che si possa inscrivere in un gruppo ben delimitato. Gli artisti amici erano quelli con cui condivideva alcune idee e di cui aveva stima, ma un totale accordo non era richiesto.

Josef scrisse di questa fastidiosa circostanza anche a Neumann:

¹⁵⁴ "Zatímco jsem byl vlastně jen tak krátkou dobu na prázdninách, nastaly v Mánesu různé proudy, s kterými mám nyní dost co dělat, ačkoliv se mne v nitru celá věc velice málo dotýká. Hned jak jsem přijel, bylo mi řečeno, že prý celý Mánes je rozezlen na mé nejbližší přátele pro jejich bezohlednost, s jakou ve spolku postupují etc., a že se pak počne odspodu bránit, ale nečekal jsem toho tolik najednou; ale to je proto, že jsem byl pryč a že se mé nepřítomnosti použilo k naaranžování politického postupu proti mladým. Rezultát jako je, že není jisté, budu-li prý zvolen za redaktora. [...] Skoro je mi už nemilé, že je bezmála jisté, že budu muset i pro tento rok redigovat Volné směry, protože v Mánesu žádnou náhradu nemají a musí se tedy obrátit zas na mne". Jarmila Čapková, *Vzpomínky*, cit., p. 112.

In breve, ora al Mánes c'è una grande paura dei giovani, che si non piacciono a nessuno, ma interessano, e dunque i giovani saranno molto sotto pressione.¹⁵⁵

Del resto ricevette aspre critiche anche da parte di Filla e di Beneš; le avrebbe riferite alla moglie come scorrette, false, disonorevoli e machiavelliche, oltre che infantili. Probabilmente, però, fu un colpo piuttosto difficile da incassare:

Ho già visto in Boemia molti attacchi malvagi, ma questa è di certo la prestazione migliore.¹⁵⁶

È ovvio che ogni artista ha – o dovrebbe avere – un proprio tratto distintivo, una personalità più o meno definita, e che probabilmente l'identificazione totale con un gruppo non è mai possibile, ma è vero anche che questa omogeneità è stata spesso l'obiettivo tacito di molti movimenti d'avanguardia, i cui componenti sottoscrivevano un pensiero per restarvi fedeli o per diventare eretici. Questo era forse uno degli aspetti principali che avrebbero diviso Čapek dal *Devětsil*: l'essere pro o contro per partito preso era un atteggiamento che non gli apparteneva. Čapek non cercava di incasellare il mondo e di etichettarlo, il suo modo di conoscerlo era al contrario eterno movimento. Quindi non ebbe bisogno dell'idea di rivoluzione.

Nel 1913 aveva non solo conquistato una sicurezza tale da potersi permettere l'indipendenza, ma egli stesso cominciava anche a essere oggetto di polemiche e, in un certo senso, l'ago della bilancia:

Non ho bisogno per me stesso di alcuna associazione o di alcuna funzione tra gli artisti e sto benissimo anche senza di loro. [...] Ormai so che potrò

¹⁵⁵ "Zkrátka, je teď v Mánesu velký strach z mladých, kteří se sice nikomu nelíbí, ale zajímají, a budou tedy mladí hodně skřípnuti". Viktor Dyk, St. K. Neumann, Bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 57.

¹⁵⁶ "Viděl jsem už v Čechách mnoho zlých útoků, ale toto je jistě výkon ten největší". *Dvoji osud*, cit., p. 185.

saltare giù da quelle fasulle alte cattedrali dell'arte quando ne avrò voglia, e cadrò sempre in piedi, come i gatti.¹⁵⁷

Nel 1914 uscì dalla redazione di «Volné směry», non senza strascichi. Il modo in cui la rivista annunciò l'avvenimento suscitò in Josef Čapek un grande sdegno, che lo spinse a sottolineare anche l'aspetto economico:

Hanno annunciato il cambiamento nella redazione con queste sole parole: 'il sig. Čapek non è più il direttore di «Volné směry» [...]'. Ovunque si rimproverava al Mánes l'incapacità di tener conto della realtà dei fatti, e cioè che avevo rifiutato il posto; sembrava che fossi stato cacciato d'un tratto come una servetta. Sono stato dunque costretto a mandare a «Přehled» un breve comunicato in cui spiegavo di essere uscito dalla redazione perché c'erano divergenze tra me e il comitato. Al Mánes se la sono presa. Oltretutto mi hanno offerto per "i materiali preparati" un forfait di 250 corone e si sono scordati del tutto di dovermi l'intero onorario da direttore di 250 corone per il numero doppio (2-3) già uscito, prima di pensare di pagarmi una liquidazione per i numeri già predisposti. [...] È una vergogna che avessero già quell'intenzione, quando l'intero numero l'ho preparato e mandato in stampa ancora io.¹⁵⁸

Il breve intervento a cui fa riferimento uscì sul numero 12 di «Přehled», secco e preciso:

Nell'ultimo numero di «Volné směry» è stata riferita la mia sostituzione in redazione in un modo che nel nostro contesto potrebbe dar adito ad in-

¹⁵⁷ "Nepotřebuji pro sebe žádné spolky a žádné funkce mezi umělci a udržím se zcela dobře i bez nich. [...] Tolik už vím, že mohu vyskočit z takových falešných vysokých chrámů umění, kdykoliv se mi bude chtít, a že vždy spadnu na nohy, jako kočka". Jarmila Čapková, *Vzpomínky*, cit., p. 122.

¹⁵⁸ "Oznámili změnu v redakci jen slovy: "p. Čapek není již redaktorem Volných směrů" [...]. Všude se to Mánesu zaslávalo, že nedovedl konstatovat dle pravdy, že jsem se z redakce poděkoval; takto to vypadalo, že jsem byl naráz vyhozen jako služka. Byl jsem tedy nucen dát do Přehledu krátké zasláno, kde jsem uvedl, že jsem z redakce vystoupil, protože byly divergence mezi mnou a výborem. V Mánesu se teď nad tím rozčilují. Vedle toho nabídli mi za "přípravený materiál" paušálních 250 K a docela zapomněli, že mi mají za vyšlé dvojčíslo (2-3) zaplatit plný redaktorský honorář 250 K a že pak teprve mají pomýšlet na to, zaplatit nějaké odstupné na připravená čísla. [...] Je to hanba, že měli ten úmysl, když jsem přece celé to číslo připravil a dal do tisku ještě já". Ivi, pp. 121-122.

terpretazioni scorrette. Vorrei sottolineare che sono io ad aver lasciato la direzione di «Volné směry», e questo perché il comitato dell'associazione non ha accolto la mia richiesta che la redazione fosse libera e indipendente dal comitato e dall'associazione stessa, ovvero da interessi e da punti di vista; il che, secondo le mie convinzioni, è indispensabile per migliorare il livello artistico e favorire la crescita di «Volné směry». ¹⁵⁹

Per aver pubblicato questo comunicato senza avvisare il comitato del Mánes, ne fu espulso.

Poco tempo dopo sarebbe scoppiata la Prima guerra mondiale. Molti contatti vennero interrotti e molti progetti mandati all'aria; molti artisti furono costretti al fronte, da cui non avrebbero più fatto ritorno; gli altri, come Josef Čapek, assistettero con sgomento agli eventi che avrebbero segnato una svolta sia nella società sia nell'arte. La sua attività di pubblicista dell'avanguardia si interruppe improvvisamente e Čapek si concentrò nuovamente sulla produzione figurativa. Si dedicò in particolare all'incisione su linoleum, che considerava un materiale versatile ed economico, molto adatto alla riproduzione in serie senza sprechi e quindi alle ristrettezze economiche causate dalla guerra. Si riappropriò inoltre dello spazio della letteratura, che aveva trascurato malvolentieri. Nel 1916 Borový pubblicò il volume *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, che raccoglie materiale del periodo 1910–1912 e la pièce *Lásky hra osudná*. Nel 1917 uscì la prosa *Lelio*, in cui risuonano i toni cupi dell'afflizione e di un mondo senza speranza: vi domina l'idea del sentirsi cattivo e malato. Come accadrà ne *La nausea* di Sartre, il protagonista raccoglie da terra pezzi di carta e ricomponne il collage di una vita, la vita di un uomo estraneo e uguale il cui destino sembra segnato:

¹⁵⁹ “V posledním čísle “Volných směrů” byla oznámena změna v redakci způsobem, který by v našich poměrech mohl zavdat příčinu k nesprávným výkladům. Podotýkám tedy, že vzdal jsem se redakce Volných směrů sám, a sice proto, že výbor spolku nepřistoupil na moji žádost, aby redakce byla svobodná a neodvislá od výboru i od spolku i resp. zájmů a hledisek, co jsem, dle svého přesvědčení, pokládal za nevyhnutelné pro pozdvižení umělecké a vývojové úrovně Volných směrů”. *Zasláno*, in «Přehled» 12, 1913–1914, 1914, p. 463.

Non tengo alla mia vita, ma sono ancora vivo. Il destino mi si è scritto troppo chiaramente sul volto e sul corpo, mi ha marcato usando la lama del suo cesello e pochi colori, come il grigio, il grigio, la debolezza e il tremito.¹⁶⁰

In *Plynoucí do Acherontu* (Nei flutti dell'Acheronte) compare il volto di un'annegata; le membra sono trasformate in pesanti tagli di carne. La morte restituisce al corpo il peso e le forme della sua realtà oggettiva, che la vita sfuma nel suo costante movimento. Questi passaggi si riallacciano a *Nejskromnější umění* e ai ricordi di Parigi e delle passeggiate lungo la Senna, in una commistione di racconto e memoria in cui l'autore interagisce spessissimo con il lettore e anche con la trama stessa che costruisce. La Senna si trasforma poi nella Moldava, sulle cui rive si possono incontrare Jack lo Squartatore e Fantômas, che diventerà anche soggetto di alcuni quadri. I riferimenti a Parigi, i campioni della narrativa popolare, l'Eroe in lotta con il mondo e la stessa struttura persuase Nezval ad avvicinare *Lelio* a *I canti di Maldoror* di Lautréamont. In *Syn Zla (Il figlio del male)* si può inoltre leggere la costruzione di un uomo che è forse un progenitore dell'*Umělý člověk* protagonista del feuilleton del 1924.

La situazione di instabilità e di precarietà che Josef viveva cominciò a stabilizzarsi con il concretizzarsi dei primi progetti verso la fine della guerra. Josef allora guardava con ottimismo al futuro e incoraggiava i propri lettori; l'arte doveva rinnovarsi insieme alla società:

Oggi che le basi del mondo si riempiono talmente di crepe che verranno ricostruite in modo diverso da com'erano, davanti a noi c'è soltanto: **vivere!** La vita della nazione prima della guerra per noi non è più vita; sappiamo che per noi significherebbe sconfitta e dannazione. Questa consapevolezza non ci è stata data solo dalla storia e dalla riflessione, anche la brezza del pensiero della vita che sorvola il mondo intero e ha risvegliato la nostra volontà e la nostra forza. Abbiamo sofferto, vogliamo vincere solo

¹⁶⁰ "Můj život mi nezáleží, ale jsem ještě živ. Mně se napsal osud příliš jasně na tvář i na tělo, poznamenal mě, používaje ostře svého rydla a několika málo barev, jako je šed, šed, slabost a třas". *Lelio*, Aventinum, Praha 1925, p. 11.

politicamente o anche umanamente? Siamo solo un piccolo insieme particolare o al tempo stesso anche una parte sofferente dell'umanità? Io credo entrambe le cose; i nuovi pensieri e le nuove speranze hanno innalzato e rivolto verso un futuro vivo la vitalità nazionale, e l'essenza nazionale si crea anche con l'**opera del presente**. Così anche nella nostra arte deve realizzarsi l'opera del presente.¹⁶¹

Quando nel 1917 Karel cominciò a scrivere per il quotidiano «Národní listy» ottenne un posto anche per il fratello, che recensiva le mostre praguesi sul settimanale «Národ» e che – dal 1918 – entrò a far parte della redazione di «Národní listy» come referente artistico, anche se non unico. «Národní listy», fino ad allora di stampo decisamente conservatore, si stava aprendo alle idee progressiste per diventare la voce di coloro che sostenevano il progetto di indipendenza della Cecoslovacchia. Josef sembra pieno di entusiasmo e aspettative, dimostrando il suo interesse a partecipare attivamente alla vita, non solo artistica, del suo paese, sempre attraverso lo stesso strumento: la pubblicistica.

A questo proposito scrive a Neumann:

«Národní listy» si sono ora affrancati dalla vecchia Associazione della stampa [...]. La redazione è stata ripulita e il partito si è unito agli altri partiti cittadini, i realisti, gli autonomisti e con i socialisti nazionali si sta ancora trattando. In redazione sono arrivati Dyk, Toman, il direttore Dušek, Karel, il dott. Rutte, probabilmente Herben e forse anche Machar scriverà qualcosa.

¹⁶¹ "Dnes, kdy tak pukají základy světa, že budou znovu stavěny jinak, než byly, stojí před námi jedině: **žít!** Život národa před válkou již nám není životem; víme, že by pro nás znamenal prohru a zatracení. Toto vědomí nám nedala jen historie a úvaha, to také vanutí myšlenky života, letící nad celým světem, povzbudilo naši vůli a sílu. Trpěli jsme, chceme zvítěziti jen politicky, nebo též lidsky? Jsme pouze malým partikulárním celkem, nebo zároveň i trpící částí lidstva? Myslím, že obojím; nové myšlenky a naděje pozvedly a obrátily k živé budoucnosti národní životnost, a národní bytost se tvoří i **dílem přítomna**. Tak se má díti i v našem umění dílo přítomna". *Co bych nechtěl mítí řeceno jen sám za sebe*, in «Červen» 1, 1918–1919, p. 197; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 61.

In breve, grandi cambiamenti: vedremo se la cosa reggerà e se avrà successo.¹⁶²

Il mestiere di giornalista in un quotidiano metteva dunque in primo piano un aspetto della personalità di Josef Čapek che si intuiva già nelle collaborazioni alle riviste d'arte: il profondo impegno sociale e politico per lo sviluppo civile del suo paese, con un'azione costante e totalmente solidale con quella di Masaryk. La sua attività cessava di avere come unico fine la promozione della modernità, ma cominciava da una parte a occuparsi degli avvenimenti contemporanei e dall'altra a dare sempre più spazio all'indagine sul fondamento e sull'origine dell'arte e della creazione artistica. Occasionalmente uscivano articoli e studi preparatori ai saggi più ampi che sarebbero stati pubblicati in volume.

Le passioni che agitavano le polemiche con i tradizionalisti prima della guerra si stemperarono di fronte alla tragedia del conflitto e in favore di un progetto più alto: l'indipendenza nazionale. Il sentimento di sofferta emarginazione degli artisti cechi dei primi anni del Novecento li spingeva a guardare ai grandi modelli stranieri, francesi e non tedeschi: nonostante gli intensi contatti con l'espressionismo tedesco, in Boemia si sarebbe sviluppata l'unica autonoma e originale scuola cubista fuori dalla Francia. La situazione degli artisti cechi era però più tragica: in una provincia con residui ancora feudali essi cercavano una nuova forma di espressione artistica che rinnovasse non solo la pittura, ma anche la società. In questo senso forse si potrebbero interpretare allo stesso modo le posizioni conservatrici che, attraverso i valori della tradizione e il richiamo al folklore popolare, miravano a mantenere viva l'identità di una nazione che ancora non aveva autonomia statale.

Era comune l'obiettivo di promuovere la nazione e l'arte ceca e darle prestigio e dignità; secondo Čapek, però, questa meta era raggiungibile solo reinserendosi nella corrente di innovazioni che circolava in

¹⁶² "Národní listy se teď osvobodily z rukou starého Tiskového družstva [...]. Vyčistily redakci a strana se spojila s ostatními městskými stranami, realisty, státoprávníky, a s národními sociály se ještě jedná. Do redakce přišel Dyk, Toman, redaktor Dušek, Karel, dr. Rutte, snad Herben a bude tam psát také Machar snad. Zkrátka velké změny: uvidíme, jak se to tak udrží a osvědčí". Viktor Dyk, St. K. Neumann, Bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., pp. 182–183.

Europa. Queste posizioni sembrano riallacciarsi alla precedente interazione degli scrittori nazionalisti e cosmopoliti di fine Ottocento: gli uni cercavano attraverso l'arte di servire la causa nazionale proponendo tematiche attinenti, gli altri di sollevare lo spirito dell'uomo verso una più ampia idea di umanità e di bellezza, verso valori universali, spesso ripresi da modelli stranieri.

Dalla corrispondenza con Neumann durante la guerra emerge chiaramente il disagio per la difficoltà di circolazione di uomini e di idee, la mancanza di denaro per realizzare i progetti e di uomini che se ne potessero occupare perché partiti per il fronte. Nonostante tutte le difficoltà, però, Čapek era riuscito a mantenere i suoi contatti con la Germania, dove già la rivista «Der Sturm» aveva ricevuto nel 1915 alcune sue stampe e «Die Aktion» dedicò nel 1917 un numero doppio alle sue opere.

Come la letteratura, anche anche la pittura di Josef Čapek alla fine del conflitto presenta tratti sia di rinnovamento sia di continuità; il nome stesso che sceglierà per il suo nuovo gruppo lo conferma: *Tvrdošíjní*, e cioè "gli Ostinati". La loro prima mostra – inaugurata nel marzo 1918 – era intitolata *A přece! výstava několik Tvrdošíjných*, che Karel Čapek spiegherà su «Lidové noviny», mettendo in luce la caparbia coerenza della "fronda della vita artistica ceca":

Eppure (come forse si può intendere) restiamo sulle nostre posizioni, anche se il mondo intero si lacera nelle incertezze; eppure non ci siamo arresi alla pressione dell'epoca, alla contestazione e al rifiuto. Si tratta di una mostra di giovani individualità unite non da una scuola o da una corrente, ma dal destino comune di essere, volenti o nolenti, la fronda della vita artistica ceca.¹⁶³

La mostra fu fortemente attaccata da più parti e Josef, in risposta, scriverà l'articolo *Co bych nechtěl míti řeceno jen sám za sebe* (Cosa non vorrei fosse detto solo per me stesso), dove affermerà di non volere che,

¹⁶³ "A přece (jak snad je tomu rozuměti) trváme na svém, i když celý svět se láme v nejistotách; přece jsme se nepoddali útlaku doby, odporu a odmítání. Jedná se o výstavu mladých individualit spojených ne školou nebo směrem, nýbrž společným osudem býtí volky nevolky frondou českého uměleckého života". Karel Čapek, *O umění a kultuře I*, Karel Čapek Spisy XVII, Československý spisovatel, Praha 1984, p. 501.

dichiarando principi teorici, la pittura sembri una fredda speculazione, quando invece è orientata dal piacere e dal gusto personale. Non vuole sembrare dogmatico o fanatico:

Non presenterò qui un ristretto e concreto programma dell'arte giovane, che sostengo con il mio lavoro, poiché un tale programma non esiste. Da noi c'è la brutta abitudine di cercare una teoria dietro ogni tentativo di un pittore di spiegare e di motivare il proprio lavoro.¹⁶⁴

Questo rifiuto del dogmatismo andrà accentuandosi negli anni Venti e Trenta e modificherà anche lo stile della pubblicistica čapkiana, togliendole molti caratteri di scientificità, ma aumentandone le possibilità di ricezione. D'altra parte, contro l'eccesso di speculazioni per spiegare il cubismo si sarebbe scagliato lo stesso Pablo Picasso:

Matematica, trigonometria, chimica, psicanalisi, musica e non so cosa ancora sono state apparentate al cubismo per spiegarlo. Tutto ciò non è stato che letteratura, per non dire non senso, e ha condotto al cattivo risultato di accecare la gente con delle teorie.¹⁶⁵

L'articolo *Co bych nechtěl mít řečeno jen sám za sebe* uscì sulla rivista «Červen», che divenne l'organo dei *Tvrdošíjní*. «Červen» era la realizzazione del grande progetto di una rivista davvero nuova – incarnazione delle esigenze di contemporaneità – che da lungo tempo Neumann sognava e cui i fratelli Čapek avevano dedicato con entusiasmo le loro energie (come si evince dal loro carteggio, testimone del lungo travaglio). Si può dunque dedurre che, nonostante l'estromissione dal circuito delle riviste specializzate, l'interesse di Josef Čapek per il giornalismo stesse diventando sempre più una necessità, un'esigenza, il modo più efficace per esprimere opinioni sempre più personali e definite sulla

¹⁶⁴ "Nepodávám tu úzkého a pozitivního programu mladého umění, za něž se svou prací stavím, ježto takového programu není. Je tu u nás ošklivým zvykem, hledati theorii za každým malířovým pokusem o vysvětlení a zdůvodnění své práce". *Co bych nechtěl mít řečeno jen sám za sebe*, in «Červen», 1, 1918–1919, p. 195; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 61.

¹⁶⁵ Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Saggi Universale Economica Feltrinelli, Milano 2005, pp. 213–214.

contemporaneità. Nel contesto del giornalismo ceco una rivista come «Červen» effettivamente mancava:

Il modernismo letterario non ebbe una propria tribuna e tra le riviste letterarie si affidava innanzitutto a «Lumír», poco definita dal punto di vista artistico e probabilmente proprio grazie a questo – e naturalmente grazie al suo direttore Viktor Dyk – accessibile alle nuove tendenze artistiche. I rappresentanti del modernismo scrivevano inoltre su riviste politiche di orientamento soprattutto [...] conservatore [...]. Del resto anche l'arte figurativa del modernismo perde in quel periodo, dopo il divorzio dal gruppo di Filla, la *Skupina výtvarných umělců*, la propria rivista, l'«Umělecký měsíčník».¹⁶⁶

Fu proprio Neumann a scrivere l'introduzione al catalogo dei *Tvrdošíjní*, definendone il nome:

Quest'arte ha tratto dalla situazione una definitiva emancipazione, e tutto ciò che ci trovate di realmente bello e di maturo vi parla ormai con un originale linguaggio ceco. Qui si guadagna il meritato posto al sole il peculiare, forte ramo ceco della coeva arte moderna europea. Hanno tentato di spaventarlo, hanno tentato di togliergli spazio e aria. Eppure si fa avanti, eppure si fa avanti testardamente nella direzione intrapresa.¹⁶⁷

Il primo numero di «Červen» era uscito il 7 marzo, con il sottotitolo *Nové umění – příroda – technická doba – socialismus*. Nel primo anno Josef

¹⁶⁶ "Literární moderna neměla vlastní tribunu a byla odkázána z literárních revuí především na Lumíru, umělecky málo vyhraněný a snad právě díky tomu – a samozřejmě díky jeho redaktoru Viktoru Dykovi – přístupný novým uměleckým snahám. Vedle toho tiskli její příslušníci porůznu v politických listech orientovaných převážně [...] konservativně [...]. Ostatně i výtvarná část moderny ztrácí v té době po rozchodu s fillovskou Skupinou výtvarných umělců svůj časopisecký orgán, kterým byl Umělecký měsíčník". Viktor Dyk, St. K. Neumann, Bratři Čapkovi, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., úvod, p. 9.

¹⁶⁷ "Toto umění vytěžilo ze situace konečné oprostění, a vše, co zde najdete skutečně krásného a zralého, mluví k vám již svéráznou řečí domácí. Zde dere se na zasloužené boží světlo rázovitá, silná česká větev soudobého moderního umění evropského. Pokoušeli se zastrašiti ji, pokoušeli se vzíti jí místo a vzduch. A přece se dere, přece se dere tvrdošíjně svým směrem vpřed". Stanislav Kostka Neumann, *Stati o umění politice*, Melantrich, Praha 1979, p. 62.

Čapek contribuì significativamente alla rivista sia con articoli sia con riproduzioni, ma l'anno successivo la situazione era già cambiata radicalmente: la Rivoluzione d'ottobre aveva accelerato l'evoluzione delle posizioni di Neumann, che ormai voleva trasformare la rivista in uno strumento di sostegno al socialismo. Benché probabilmente la meta iniziale fosse comune, i mezzi scelti da Neumann cambiarono rapidamente: quando egli iniziò a proclamare apertamente la necessità di una rivoluzione, i Čapek si ritrovarono lontanissimi da lui, destinati a venire bollati come borghesi reazionari. L'idea di sovvertire l'ordine sociale con una rivolta non toccò mai i fratelli Čapek: la loro idea di cambiamento passava soprattutto attraverso l'evoluzione dei singoli e la cultura, che per essere anche efficace doveva avvicinarsi alla società. Dunque, mentre dilagava l'eco della Rivoluzione d'ottobre, Josef e Karel Čapek sceglievano lo stato di Masaryk.

Alcuni anni dopo Karel Čapek ritenne di dover spiegare perché non fosse comunista e lo fece smascherando l'ipocrisia sostanziale di un certo comunismo:

Se il mio cuore è dalla parte dei poveri, perché diamine non sono comunista?

Perché il mio cuore è dalla parte dei poveri. [...]

La borghesia che non riesce o non vuole aiutare mi è estranea; ma altrettanto estraneo mi è il comunismo, che al posto dell'aiuto porta la bandiera della rivoluzione. L'ultima parola del comunismo è dominare, e non salvare; il suo grande slogan è il potere, e non l'aiuto. Povertà, fame, disoccupazione non sono per esso un dolore e un'onta insopportabili, ma una gradita riserva di forze oscure, un cumulo di rabbia e di dissenso che fermenta. "La colpa è dell'ordinamento sociale." No, siamo colpevoli tutti, sia che stiamo di fronte alla miseria con le mani in tasca, sia con la bandiera della rivoluzione in mano.

I poveri non sono una classe, sono anzi esclusi dalle classi, dall'ordinamento e da ogni organizzazione.

I poveri non sono massa.¹⁶⁸

I fratelli Čapek lasciarono dunque la rivista di Neumann; Karel avrebbe diretto la miscellanea «Musaion» nel periodo 1920–21, che avrebbe preso il posto di «Červen» accanto ai *Tvrdošijní* e ospitato anche articoli di Josef. Dopo la guerra, Josef Čapek pubblicò articoli e saggi sull'arte anche su altre riviste come: «Cesta», «Apollon», «Rozpravy Aventina», «Kmen», «Nová svoboda», «Nový směr», «Český deník», «Typografie», «Studium». Nel 1921 entrambi i fratelli Čapek sarebbero entrati nella redazione di «Lidové noviny», che Josef non avrebbe lasciato fino al suo arresto da parte dei nazisti. Il motivo del passaggio fu conseguenza della crescente opposizione a Masaryk all'interno di «Národní listy»: Josef fu licenziato e Karel dette le dimissioni. La vicenda, corredata di strascichi e polemiche, è un'ulteriore prova del profondo legame dei fratelli Čapek e della loro attività con la società contemporanea e anche della loro chiara appartenenza politica, di cui dovettero sempre rispondere. Dal 1924 al 1926, inoltre, Josef scrisse con una certa regolarità anche su «Přítomnost», il settimanale politico-culturale diretto da Ferdinand Peroutka.

Mentre ancora lavorava a «Národní listy», Čapek diventò direttore responsabile dell'allegato satirico «Nebojsa». Nella redazione comparivano altri giornalisti di «Národní listy», quali Karel Čapek, Viktor Dyk, Jan Herben e Josef Svatopluk Machar. Ideato come strumento di lotta

¹⁶⁸ "Je-li mé srdce na straně chudých, proč u všech všudy nejsem komunistou?

Protože mé srdce je na straně chudých. [...]

Buržoazie, která zde nedovede nebo nechce pomoci, je mi cizí; ale stejně cizí je mi komunismus, který místo pomoci přináší prapor revoluce. Poslední slovo komunistu je vládnout, a nikoli zachraňovat; jeho velkým heslem je moc, a nikoli pomoc. Chudoba, hlad, nezaměstnanost nejsou mu nesnesitelnou bolestí a hanbou, nýbrž vítanou rezervou temných sil, kvasící hromadou zuřivosti a odporu. "Tím je vinen společenský řád." Ne, tím jsme vinní všichni, ať stojíme nad lidskou bídou s rukama v kapsách, nebo s praporem revoluce v rukou.

Chudí lidé nejsou třída, nýbrž právě vytrídění, vyřazení a neorganizovaní [...].

Chudí lidé nejsou masa". Karel Čapek, *Proč nejsem komunistou*, in «Přítomnost» 1, 1924, p. 737.

politica contro l'impero, «Nebojsa» uscì il 31 ottobre 1918, tre giorni dopo l'istituzione della prima repubblica. La redazione ridimensionò prontamente i propri propositi e scelse di concentrare la propria attenzione sulla società ceca:

«Nebojsa» viene al mondo in giorni gloriosi della nostra nazione, giorni di felicità e di gioia. Voleva essere un compagno di lotta per la libertà e vede la nazione libera [...]. Ma la lotta non è finita e l'opera non è completa. Bisogna fare di una nazione senza più catene, di individui senza più catene, una nazione e un popolo liberi [...]. Salutiamo il nostro futuro ceco, ma prima bisogna fare i conti con la nefasta eredità di una schiavitù secolare e di una secolare mutilazione dello spirito e del carattere cechi.¹⁶⁹

La rivista divenne quindi repubblicana, anticomunista e anticlericale. All'inizio festeggiò la nascita del nuovo stato, poi si fece progressivamente più ironica, sia verso i residui austriaci, sia verso gli avvenimenti e le tendenze della politica e della società contemporanee. Caratteristica costante di «Nebojsa» era lo stile curatissimo della scrittura e delle illustrazioni. Il linguaggio mirava a essere quanto più incisivo ed efficace possibile: come nella tradizione della satira classica, dominavano testi brevi, epigrammi, aneddoti, versi sarcastici. Numerose erano le vignette, accompagnate da argute didascalie. Scrissero su «Nebojsa» anche Viktor Dyk, Antonín Sova, Karel Toman, Karel Poláček e Vladislav Vančura. Il frequente pseudonimo Plocek nascondeva Karel Čapek. La rivista puntava moltissimo sull'elemento grafico: la scelta degli autori e dei bozzetti seguiva le ultime tendenze dell'arte ceca. Alcuni disegni pubblicati innalzarono decisamente il livello delle illustrazioni su rivista; apparvero contributi di Špála, Hofman, Kotík, Kremlička, Konůpek, Rada e Rabas.

¹⁶⁹ «Nebojsa vstupuje v život v slavných dnech národa našeho, v dnech radosti a jásotu. Chtěl být spolubojovníkem za svobodu a vidí národ svobodný [...]. Ale boj není dobojován a dílo není ukončeno. Z národa, jehož okovy padly, z jedinců, jejichž okovy padly, nutno učiniti národ a lidi svobodné [...]. Pozdravujeme českou svou budoucnost, dříve však nutno se vypořádati s neblahým dědictvím staleté poroby a staletého mrzačení českého ducha a českého charakteru». «Nebojsa» 1, 1918, p. 2.

Gli interventi di Josef Čapek – disegni e testi in collaborazione col fratello – si interruppero dopo il secondo anno di pubblicazione, ma sicuramente l'esperienza su «Nebojsa» gli fu fondamentale per mettersi alla prova come vignettista e sviluppare quello stile che poi riproporrà, con un'ironia ben più amara, negli anni dell'occupazione nazista.

Le vignette sembrano racchiudere alcune tra le caratteristiche fondamentali dell'espressività čapkiana: la concisione, l'arguzia, la concretezza, la chiarezza formale, la semplicità delle linee e del linguaggio. Il riso è generato dall'interazione fra la parte grafica e quella testuale; i personaggi reagiscono alle situazioni in cui vengono collocati in modo spontaneo e credibile. La scena è prima enunciata – indirizzando l'interpretazione –, poi rappresentata da sfondi e *silhouettes* tipicamente čapkiane – pulite e solide – e infine resa viva e mordente solitamente da un'esclamazione del protagonista che ne fa emergere i paradossi. Anche la pittura di quegli anni è a volte caricaturale, come per esempio in *Muž s bednou* (Uomo con cassa, 1921), oppure semplifica le forme in elementi minimi con cui ricomporre i corpi, come nei frequenti ritratti di marinai o nel *Černošský král* (Re negro, 1920). In quest'ultimo sarebbe facile vedere un collegamento con le suggestioni africane che gli venivano dall'arte primitiva: nel quadro il principio compositivo si avvicina a quello del "gioco sacro" dell'uomo primordiale, l'*Homo ludens* di Huizinga. L'immagine del *Černošský král* è presente anche in una fiaba pubblicata nello stesso anno su «Národní listy» col titolo di *Pohádka o mně* (Favola su di me). L'autore immagina di essere un re africano:

Porterei gli speroni ai piedi nudi e al naso il cerchio più grande, perché tutti i sudditi dovrebbero portarne di più piccoli. Avrei un bel nome esotico, per esempio mi chiamerei *Urruratatoa-Brebebe-Giligi-Babaroa-Fa-Hufnztglvz-Iii-Habrgodzn-Fige-T-U-Bršk-Óhaha*, che in ceco significherebbe Fogliolina profumata, o qualcosa del genere.¹⁷⁰

¹⁷⁰ "Nosil bych na nahých patách ostruhy a nosem bych měl provléknutý ten největší kruh, protože všichni poddaní by musili nosit menší. Měl bych nějaké krásné cizokrajné jméno, třeba bych se jmenoval *Urruratatoa-Brebebe-Giligi-Babaroa-Fa-Hufnztglvz-Iii-Habrgodzn-Fige-T-U-Bršk-Óhaha*, což by po našem znamenalo Vonný lupínek, nebo tak nějak". *Pohádka o mně*, in «Národní listy» (25. 12. 1920), p. 6; cit. da *O sobě*, cit., p. 10.

Può essere interessante notare la frequenza della parola scritta nei quadri di Čapek di quel periodo (*Detektiv*, 1916; *Mr. Myself*, 1920), compresi quelli che rappresentano la periferia della città, solitamente alla periferia anche dell'arte (*Na obvodu města*, Intorno alla città, 1920; *Předměstské zahradnictví*, Giardinaggio suburbano, 1920; *Parník*, Battello, 1921). Nel 1915 stampò la linoleografia *Hlava muže v cylindru* (Testa di uomo in cilindro) su una pagina di «*Národní listy*».

Proprio delle periferie si stava occupando allora Josef Čapek, continuando ad approfondire le tematiche che sempre più gli appartenevano, quelle dell'arte semplice proveniente dal popolo e non dalle scuole, non dogmatizzata e libera. Fin da prima della guerra aveva in progetto un volume dedicato a quella schiera di artigiani, pittori *naïfe* dilettanti, che facevano del loro mestiere un'arte. Il nucleo tematico era già stato formulato nel 1914 nella prima bozza di *Umění přírodních národů*, dove nasceva spontaneo il parallelo con la creatività quotidiana delle città. Nel 1915 aveva proposto a Neumann un articolo con questo contenuto: "Le insegne delle botteghe ceche, le vetrine semplici, gli oggetti e Rousseau. Il tutto accompagnato da opportune illustrazioni e una riproduzione di Rousseau".¹⁷¹ Alcuni saggi e prose scritti per questo volume iniziarono a uscire dal 1918 sulle riviste: l'argomento offerto a Neumann fu affrontato in *Malíři z lidu* (Pittori del popolo) nel 1919; l'anno prima erano usciti i capitoli *Fotografie našich otců* (Fotografie dei nostri padri) e *Film*, che avrebbero fatto poi parte dell'ampio saggio *Chvála fotografie* (Elogio della fotografia); più tardi fu pubblicato l'articolo *Tvář mrtvé strašná* (Terribile volto di una morta). Finalmente nel 1920 uscì il volume *Nejskromnější umění*, edito dalla casa editrice Aventinum di Štorch-Marien, allora editore principale dei fratelli Čapek, per cui Josef curò anche molte copertine. Oltre ai due saggi principali – *Malíři z lidu* e *Chvála fotografie* – contiene altri quattro articoli – *Zátoka odpočinku* (La baia del riposo), *Ruce Eurydichiny* (Le mani di Euridice), *Tvář mrtvé strašná*, *Co poktáváme* (Ciò che incontriamo) – e una breve conclusione (*A závěr*, E una conclusione), alcuni di carattere più generale e teorico,

¹⁷¹ "Vývěsní štíty českých krámů, prosté výkladní skříně, předměty a Rousseau. K tomu příslušné obrázky a jedna reprodukce Rousseaua". Viktor Dyk, St. K. Neumann, Bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, cit., p. 129.

altri più soggettivi: l'insieme vuol essere più suggestivo che sistematico ed è accompagnato da foto illustrative.

L'idea del libro nacque in stretta relazione con i contemporanei studi di Čapek sull'arte dei popoli primitivi, cui si dedicava fin dal suo soggiorno parigino. Nell'opera saggistica e letteraria di Josef Čapek, infatti, si possono rintracciare motivi che si intersecano e si declinano in molteplici varianti al mutare del linguaggio e del tempo e che si riflettono in modo circolare l'uno nell'altro, allargando i confini dell'arte. Le letture giovanili che vantava come modelli, come pure le fiabe per cui Josef Čapek è tanto amato, si riallacciano – con grande consapevolezza intellettuale – alla poetica degli umili e quindi all'arte descritta in *Nejskromnější umění*, che insegna l'apertura verso forme diverse e verso la varietà del mondo. L'arte più modesta è quella che da sempre esprimono le insegne delle botteghe e l'artigianato di antica tradizione e di poche pretese, ma sempre capace di comunicare un messaggio chiaro. I modelli e le ispirazioni del passato in opificio e del Doganierre Rousseau si riscontrano nei quadri che ritraggono personaggi della strada o oggetti della vita quotidiana, rappresentati concretamente nella loro sostanza, non simbolica ma oggettuale. Come Rousseau, presentando gli oggetti in modo così materiale Čapek restituisce a ciascuno di essi il diritto all'individualità. L'attenzione per l'arte umile, quindi, si amplifica e si specchia in quella per l'arte primitiva che già aveva conquistato la Francia di Braque e di Picasso. L'obiettivo della ricerca è sempre l'essenza delle cose, l'espressione del concetto mentale, non della forma mutevole: a questo tende anche il cubismo ispirandosi alle maschere africane. A questo probabilmente tendeva Čapek nelle commedie giovanili con la stilizzazione di personaggi-marionetta e maschere della Commedia dell'Arte, oppure nel già citato ciclo delle teste monocromatiche fatte di luce, trasfigurate in realtà magiche, come al principio dell'arte. Anche gli uomini e le donne comuni dipinti da Čapek sono avvolti da quest'aura magica, pur se rappresentati nella più assoluta quotidianità: quest'aura è lo schermo che rende impenetrabili e inconoscibili gli esseri umani gli uni agli altri e si può superare solo con il cuore, con la comprensione, con la compassione. La sostanza del cubismo čapkiano, dunque, non sarà mai arida geometria, ma piuttosto

“realismo magico”. Questa peculiare espressione del surreale contribuì sicuramente ad affascinare Vítězslav Nezval, che su Čapek nel 1937 scrisse una monografia di cui si può condividere sicuramente l'idea generale:

Non si può trascurare il fatto che Josef Čapek, che si divideva tra due arti, la letteratura e la pittura, già per questa sua particolare posizione distingueva il proprio territorio dal territorio di Karel Čapek e che il suo talento visuale non fu ininfluenza per la sua successiva evoluzione letteraria.¹⁷²

Nell'introduzione del primo saggio di *Nejskromnější umění – Malíři z lidu* – Čapek si difende subito dalla prevedibile accusa di occuparsi di inezie e di avere interessi discutibili che poi si rifletterebbero anche nel resto della sua produzione o che addirittura sarebbero caratteristici degli artisti più giovani. In questo risiede invece il valore del volume: chiarendo sin dall'inizio qual è il suo concetto di arte, Josef riesce a comprendervi numerose manifestazioni della creatività umana prima in ombra, cogliendo l'interazione fra le arti e fra arte e tecnica, sempre più specifica della modernità:

L'arte è creazione, creazione delle mani dell'uomo, del cuore e dello spirito dell'uomo, creazione di una cosa nuova che si inserisce nel novero della vita e del mondo. Dunque forse nasce già nel momento in cui l'uomo mette per la prima volta mano alla materia per darle la propria origine. Nasce insomma agli inizi; nella semplicità, nell'elementarietà, nell'apparente povertà, in basso, dove pochi la notano. Nasce in basso e nel profondo e può arrivare a entrare in competizione con Dio; di sicuro non nasce né nei cattivi pezzi delle gallerie e delle mostre, né nelle réclame del sapone e nelle cartoline, o nelle leziose statuette della “Città di Parigi”. – E le sue

¹⁷² “Nelze přehlédnouti skutečnost, že Josef Čapek, dělící se o svůj výraz s dvěma uměními, s literaturou a s malířstvím, odlišil již tímto svým zvláštním umístěním se svůj terén od terénu Karla Čapka a že jeho vizuální nadání nezůstalo bez vlivu na další jeho literární vývoj”. Vítězslav Nezval, *Josef Čapek*, Fr. Borový, Praha 1937, p. 10.

radici non sono solo nel passato; di certo pianta radici vive in tutte le epoche.¹⁷³

Si noti come nell'ultima affermazione si rispecchi l'approccio critico di Čapek all'arte in generale e come egli giustifichi la sua battaglia per l'arte nuova.

Rientrano dunque nella sua sfera di interesse anche le espressioni della creatività umana che non hanno come scopo primo il bello, anche se ogni buon artigiano durante la realizzazione di un suo manufatto segue per quanto gli è possibile i propri criteri di bellezza. Il principale significato di queste opere, però, è spesso insito nella loro finalità pratica: il bello sembra risiedere nello spazio marginale, sovrabbondante della forma, che è rimasto privo di scopo dopo che essa ha espletato le sue funzioni. *Nejskromnější umění* è infatti utilizzato come esempio anche da Mukařovský ne *Il significato dell'estetica*:

Negli strati popolari invece di regola sulla funzione e sulla norma estetica hanno il sopravvento altre funzioni e norme, e ciò anche in prodotti che si possono designare come arte: la norma suprema dell'arte "più modesta" (termine di Josef Čapek) non è quella estetica. Confrontando l'arte figurativa popolare con l'arte superiore J. Čapek ha scritto giustamente (in Pittori del popolo): "I grandi quadri e le grandi statue destano ammirazione poiché esprimono in modo sovrano la bellezza e la potenza della vita e del mondo. L'arte più modesta, della quale voglio parlare, richiede anch'essa la vostra partecipazione; essa vuole semplicemente rappresentare cose proficue, necessarie all'uomo: è animata da *pietas* verso il lavoro e la vita e ne conosce sia la necessità che i piaceri; non si pone alte mete ma realizza la propria modestia in modo schietto e commovente, e questo non è poco merito. Essa vuole soltanto mediare tra le cose di necessità quotidiana

¹⁷³ "Umění je vytvářením, vytvářením z lidských rukou, z lidského srdce a ducha, vytvářením nové věci, jež se přičítá k ostatnímu součtu života a světa. Počíná tedy již asi tam, kde poprvé zasáhne člověk v hmotu, aby jí dal svůj původ. Počíná zkrátka v počátcích; v prostotě, základnosti, v zdánlivé nuznosti, kdesi nízkou, že málokdo si toho povšimne. Počíná nízkou a hlubokou a může dostupiti až soutěže s bohem; jistě nepočíná teprve špatnějšími kousky galerií a výstav, ani obrázky pro mýdlo a pohlednice, či líbivými soškami od "Města Paříže". – Také nejsou jeho kořeny jen v minulosti; jistě že nasazuje živé kořeny ve všech časech". *Malíři z lidu*, in «Kmen», 3, n. 4, (29.5.1919), p. 25; cit. da *Nejskromnější umění*, Československý spisovatel, Praha 1962, p. 9.

e l'uomo, ma la sua lingua, anche se povera e senza pretese, non è priva di leggiadria e silenzioso ardore, è naturale e verace". Qui si dice chiaramente che nell'arte popolare non folclorica dominano sulla norma e sulla funzione estetica altre funzioni e norme, specialmente utilitarie ("rappresentare cose proficue"), e in parte anche emozionali ("in modo schietto e commovente").¹⁷⁴

Gli oggetti del quotidiano assurgono dunque a una nuova dignità, che viene dalla loro semplice esistenza: sono concreti e affidabili, sono belli perché esistono e servono allo scopo, sono umili ma eterni, le loro forme sono semplici e funzionali. Le cose sono illuminate da dentro come nei quadri cubisti: la luce è una caratteristica strutturale degli oggetti, appartiene loro in modo immutabile. Anche se non li guardiamo, sono reali, non serve dubitarne:

Bisogna credere che ci sono, che sono ciò che sono, che sono tali, come li conosciamo.¹⁷⁵

Nel capitolo *Celník Rousseau a neděle* (Il Doganiere Rousseau e la domenica) l'ammirazione per Rousseau si allarga a tutte le semplici e povere espressioni artistiche degli artigiani e dei "pittori della domenica". Nelle insegne delle botteghe artigiane Čapek vedeva un tentativo di oggettività, che non si accontenta di illuminare la superficie delle cose, ma ne vuole esprimere il valore reale, concreto e insieme interiore.

L'arte modesta, come quella primitiva e come tutta l'arte non accademica, non si distingue da quella accademica per mancanza di talento dell'autore:

Spero di convincervi che qui la differenza non sta solo nell'insufficiente abilità, che sta invece alla base tanto dell'approccio creativo quanto dell'osservazione delle cose del mondo. [...] Quest'arte vuole mediare tra gli oggetti di consumo e l'uomo. [...] È una specie di calda divinità dell'ab

¹⁷⁴ Jan Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, cit., p. 49.

¹⁷⁵ "Je třeba věřiti, že jsou; že jsou tím, čím jsou; že jsou takové, jak je známe". *Malíři z lidu*, cit., p. 26; cit. da *Nejskromnější umění*, cit., p.12.

bondanza, della semplice positività e della silenziosa benedizione, che regna sulla rassicurante convinzione che le cose esistono.¹⁷⁶

L'arte modesta è – come quella primitiva e come voleva essere quella cubista – creazione, non mera rappresentazione. I personaggi dei libri di avventure per ragazzi sono quelli delle illustrazioni; le principesse languidamente abbandonate sui cuscini non fingono una posa civettuola, vivono la loro vita: queste sono le immagini che restano nella memoria, per cui un personaggio avrà sempre quel volto, perché è quello vero. Anche in questo caso i principi dell'arte e quelli del gioco (e del linguaggio) sembrano assomigliarsi: i bambini nei loro giochi si assegnano i loro ruoli, dicono "io sono Robinson Crusoe e tu Venerdì" e lo diventano, come facevano Josef e Karel nei giochi d'infanzia raccontati in *Krakonošova zahrada* (1918).

Il saggio *Chvála fotografie* risponde all'entusiasmo per la fotografia che manifestavano le nuove generazioni, delimitandone i confini e marcandone le differenze con la pittura. La fotografia non deve cercare di imitare i quadri, ma valorizzare le caratteristiche che le sono proprie con una propria modalità espressiva. Sono rifiutati quindi i tentativi di pittoricità ed è esaltato il potenziale di oggettività della fotografia-reportage. Allo stesso modo anche i pittori devono trovare una loro nuova e peculiare via. Le due sfere sono in realtà ben distinte.

Negli altri saggi del volume, Čapek indaga esempi concreti di arte umile, tratti dalla sua vita e osservati soggettivamente per comprenderne il fascino, come il ritratto della nonna morta o il vecchio sofà di casa, cui si associano moltissimi ricordi e sensazioni. Si rifà alle fonti dell'iconografia popolare, le stesse che ispirarono il *Krvavý román* (Romanzo sanguinolento) di Josef Váchal (non è chiaro, però, se egli conoscesse *Nejskromnější umění*).

¹⁷⁶ "Doufám vás přesvědčiti, že rozdíl nespočívá tu jen v nedostatku zručnosti, že je základní, i ve výtvarném postupu, i v nazírání na věci tohoto světa. [...] Toto umění chce být prostředníkem mezi věcmi spotřeby a člověkem. [...] Je to jakési teplé božstvo hojnosti, prostého kladu a tichého požehnání, které vládne bezpečným přesvědčením, že věci tu jsou". Ivi, p. 34; cit. da *Nejskromnější umění*, cit., pp. 13–14.

In *Co potkáváme* Čapek ridefinisce il concetto di arte popolare, spesso identificata con il folklore, e la riconosce nell'artigianato cittadino:

Non parlo mai qui dell'arte popolare nel senso comune del termine: di arte nazionale, contadina. Mi riferisco sempre all'arte popolare contemporanea, al lavoro di artigiani e dilettanti provenienti dal popolo; un'arte piuttosto cittadina o, meglio, di periferia.¹⁷⁷

Anche gli umili oggetti del quotidiano possono entrare nello spazio della grande arte, essendo spesso più vicini alla bellezza classica dei ninnoli kitsch dei nuovi ricchi. La loro bellezza è strettamente legata alla verità e si basa su principi di economia simili a quelli dell'arte primitiva:

La produzione deve essere il meno complicata e onerosa possibile e con il massimo dell'economia dell'utensile è necessario conseguire contemporaneamente l'effetto. [...] Il modello naturale vi è colto molto felicemente in una forma semplice, ma questo anche perché la forma ha qui tutta la sua evidenza e l'autonomia che ne avrebbe fatto una cosa viva e organica anche se il modello naturale non fosse esistito affatto. [...] [Questi oggetti] sono creati per essere guardati da tutti i lati, giacché la loro essenza si dà alla coscienza come unità composita.¹⁷⁸

Gli studi sull'arte umile segneranno profondamente non solo la carriera di Čapek (accentuando l'interesse per gli umili e gli emarginati), ma anche i movimenti artistici successivi, dalla poesia proletaria al *Devětsil*,

¹⁷⁷ "Nemluvím zde nikde o lidovém umění, jak se mu rozumí v běžném smyslu: umění národní, selské. Myslím tu všude na umění lidové soudobé, na práce řemeslníků a diletantů z lidu; umění spíše městské či lépe – předměstské". *Nejskromnější umění*, cit., p. 62.

¹⁷⁸ "Výroba má být co nejméně složitá a nákladná a při maximu obráběcí ekonomie je třeba docílit zároveň dosažitelného efektu. [...] Přírodní vzor je tu velmi šťastně zachycen do prosté formy, ale je to také proto, že tato forma má zde veškerou svou samozřejmost a svébytnost, jež byla činila živou a organickou věcí, i kdyby třeba vůbec nebylo přírodního vzoru. [...] [Questi oggetti] jsou stvořena pro pohled ze všech stran, neboť jejich bytnost se podává vědomím jako úhrnný celek". *Nejskromnější umění*, cit., pp. 66–67.

fino – si può ipotizzare – alla *Skupina 42*¹⁷⁹: si potrebbe suggerire un parallelo con le poesie di Kolář e la reinterpretazione di oggetti quotidiani dei suoi collages. Proprio il gusto per la periferia dell'arte, che aveva spesso fatto di Čapek stesso un artista marginale, rappresenta invece il suo tratto più originale e produttivo.

Nel 1923 uscì poi *Málo o mnohém* (Poco a proposito di molto), raccolta di saggi sull'arte applicata e sul design pubblicati tra il 1917 e il 1923 su «Národ» e «Lidové noviny» e alcuni inediti. Gli articoli già dati alle stampe sono di carattere più occasionale e in generale il volume non presenta una rigida unità strutturale.

La tematica principale è l'utilità dell'arte – argomento molto attuale negli anni Venti nell'ambito del dibattito sulle prospettive della società e dell'arte con l'avvento della rivoluzione – e il rifiuto del decorativismo posticcio. I prodotti dell'artigianato devono essere organici e omogenei al loro scopo pratico, senza fronzoli superflui che sciuperebbero la dignità e la bellezza della materia di cui sono fatti. La forma migliore è quella che si raggiunge col percorso più semplice e diretto dalla materia all'oggetto: in questo senso sono più belli i prodotti della tecnica che quelli del kitsch a buon mercato, come già aveva affermato in *Co poktáváme*.

La bellezza non può essere accessoria, ma deriva dall'utilizzo logico della materia e dalla purezza delle forme. Evidentemente le posizioni di Čapek sono avvicinabili a quelle della contemporanea architettura, anche se egli, pur conscio dell'omogeneità delle singole branche dell'arte, era contrario all'omologazione e all'estensione illimitata dei postulati dall'una all'altra.

Nel difendere l'arte applicata, Čapek si pone anche un obiettivo sociale: che il bello possa essere diffuso e alla portata di tutti, senza distinzioni economiche, e che tutti possano divenirne consapevoli. Principio guida è dunque ancora una volta il rapporto fra l'arte e la vita e la divulgazione dell'arte vera.

¹⁷⁹ Gruppo di artisti cechi fondato nel 1942 e caratterizzato dall'interesse per il mondo in cui viveva, in particolare quello delle periferie cittadine.

L'anno seguente andò alle stampe *Umělý člověk* (1924), un feuilleton dai toni paradossali a metà tra la prosa d'arte e la pubblicitaria con fini satirici, in cui i disegni non sono più paralleli al testo, ma ne sono integrati. In esso si proclama la prossima nascita dell'uomo nuovo, perfezionato dalla tecnologia, liberato da tutti i suoi errori e dalle sue incertezze:

L'uomo nuovo, Homo artefactus, sarà tecnicamente dotato di propri quadranti e contatori, manometri, cronometri, densimetri, gasometri, amplificatori e giroscopi, misuratori di ogni cosa e di ogni tipo.¹⁸⁰

La stessa struttura del testo, che ha l'apparenza di un articolo scientifico-divulgativo, è costruita secondo il principio dell'ironia, per cui collidono l'esposizione seria e la mistificazione, il grottesco e la parodia della scienza.

Parallelamente Josef Čapek continuava a scrivere saggi e articoli sull'arte per le riviste con cui collaborava, riproponendo i concetti dell'anteguerra interpretati in un senso più generale. L'arte non può essere imitazione esteriore, perché l'uomo è immerso nella natura, non le sta davanti come uno spettatore. L'opera è espressione dell'animo dell'autore, che ripropone casomai la natura dopo averla introiettata. Si sottolinea quindi sempre più l'importanza degli aspetti emotivi e del soggetto creatore. Si ribadiscono l'organicità e la continuità come caratterizzanti lo sviluppo dell'arte, in cui tutti i fenomeni hanno un senso e un posto e comprendono in sé i precedenti. Si ricorda che la necessità dell'espressione artistica è connaturata all'essere umano, ma l'espressione artistica di una nazione non può essere incentivata o indirizzata a forza.

La nuova tendenza che comincia a emergere è quella che proietta il rapporto tra il mondo e l'arte nel trascendente. Čapek tenta di riordinare tutti gli elementi in un universo panteistico in cui ogni cosa sia in

¹⁸⁰ "Nový člověk, Homo artefactus, bude technicky opatřen svými ciferníky a číslicemi, tlakoměry, časoměry, hustoměry, plynoměry, manometry, ampérometry, zesilovači a setrvačníky, měřiči všeho určení a druhu". *Homo artefactus*, cit. da Ledacos, *Umělý člověk*, Dauphin, Praha 1997, p. 224.

relazione con l'altra e in cui l'arte abbia un ruolo di *medium* fra l'uomo e il mondo.

L'arte è capacità e artificio. Lo spirito non è emozione e istinto, che è naturale presupposto; lo spirito dell'arte è quel chiaro spirito esaminatore, direi geometrico, attivo nelle culture umane, sia tra i selvaggi, sia presso il popolo, sia nelle epoche classiche. Spirito dell'armonia, spirito molto umano, spirito dell'espressione che parla per sé e per tutti.¹⁸¹

La natura e l'uomo sono uniti in un tutto dominato dalle stesse leggi; l'arte è in sintonia con l'universo e ne mette in luce il mistero.

Si tratta di un preciso gioco **con la realtà**, di una specie di lotta con la realtà che l'uomo evidentemente ama e di cui ha bisogno, come appare chiaro fin dalle sue origini. Al centro della realtà deve essere creata un'altra realtà, diversa: **la realtà artistica**. Questo è il gioco, la lotta. Ma la parola 'gioco' è un'espressione forse troppo frivola, 'lotta' e 'competizione' sono parole troppo aspre; si tratta qui di **creazione**. È ciò che godiamo di più dell'arte, la sua autenticità, la sua essenza e il suo sommo mistero.¹⁸²

La creazione artistica comincia a essere percepita come realizzazione del pensiero, pensiero che si realizza come forma, forma che organizza la materia: in questo universo panteistico, la creazione artistica dell'uomo si avvicina a quella di Dio e la comprensione dell'arte passa necessariamente attraverso lo spirito.

¹⁸¹ "Umění je umění a umělost. Duch není afekt a pud, jenž je přirozeným předpokladem; duch umění je onen jasný, řeknu geometrický, prohlédající duch, který působí v kulturách lidstva, nechť to je u divochů, u lidu, či v epochách klasických. Duch skladu a ladu, duch velmi lidský, duch výrazu, který mluví za sebe a za všechny". *Cestou*, in «Musaion» 1, 1920, p. 18.

¹⁸² "Jde tu o jistou hru **se skutečností**, o nějaký souboj s ní, v němž má člověk zřejmě zálibu a který je mu potřebou, jak se tu jeví už od jeho počátků. Uprostřed skutečnosti má být podána nová, jiná, druhá skutečnost: **skutečnost umělecká**. O to je ta hra, ten boj. Ale hra je snad výraz skoro frivolní, boj a soutěž jsou slova příliš vyhrocená; jde tu o **výtvarění**. To je, co na výtvarném umění nejvýše požíváme, to je jeho pravost, podstata a svrchované tajemství". Ivi, p. 17.

Coerenza e unità, conoscenza globale in un senso di quiete! Davvero? Quasi, circa, forse.

Colui a cui ciò fosse concesso, sarebbe **colui che tutto sa**.¹⁸³

Si possono chiaramente leggere in queste posizioni i fortissimi influssi degli studi sull'arte primitiva che Čapek conduceva parallelamente e che probabilmente stimolarono anche le sempre più frequenti riflessioni sull'origine dell'arte in generale.

Naturalmente è vero anche il contrario. È l'interesse per l'uomo a guidare le meditazioni di Čapek verso l'origine delle cose: siccome l'arte è nata insieme all'uomo e vive dentro di lui da sempre¹⁸⁴, cercare l'origine dell'arte significa cercare l'origine dell'uomo. Questo percorso verso l'astrazione e la riflessione metafisica, che sarà caratteristico della produzione degli anni Trenta, passa nella prima fase attraverso una decisa accentuazione della soggettività. Il fatto non sorprende: l'uomo è parte dell'universo, il suo spirito sembra migrare in esso e viceversa, proprio attraverso l'arte. Čapek svelerà la conoscenza che è dentro ogni uomo indagando profondamente se stesso; in se stesso troverà l'universale.

Forse anche per una maggiore consapevolezza e sicurezza personale, Josef Čapek comincia a usare molto frequentemente il pronome personale "io", rinunciando alla prosa scientifica precedente. Anche gli articoli autobiografici o di carattere personale si moltiplicheranno¹⁸⁵ e quelli più tecnici che sarà chiamato a scrivere avranno spesso un incipit colloquiale, spontaneo, altalenante tra lo schermirsi retorico e la *captatio benevolentiae*. Il talento appare quasi inconsapevole e le conoscenze sono raccontate con grande semplicità:

'Eh, si è montato la testa e vuole dare precetti', diranno in molti vedendo il titolo di questo articolo. Infatti se c'è qualcuno che non dovrebbe scrivere di questo argomento, quello sono proprio io, che per un capriccio del destino mi trovo a fare una quantità esagerata di copertine. Ma il direttore

¹⁸³ "Souvislost a jednota, úhrnné poznání v pokojném citu! Jistě? Skoro, téměř, možno. Komu by to bylo dáno, to by byl **ten, jenž vše ví**". Ivi, p. 21.

¹⁸⁴ Cfr. *Věk temná a složitá*, in «Přítomnost» 1, 1924, pp. 504-505.

¹⁸⁵ Cfr. *O sobě*, la raccolta di articoli degli anni Venti e Trenta uscita postuma nel 1958.

di questo giornale si è messo in testa di tormentarmi per avere un articolo sulle copertine, insistendo a morte, e insiste da così tanto tempo che non conosco un altro modo per liberarmi di lui.

Dunque dichiaro con fermezza fin dall'inizio dell'articolo *Come si fa la copertina di un libro* che non lo so.¹⁸⁶

Naturalmente, questi incipit hanno anche un valore autobiografico: vi si potrebbe anche leggere un accenno al fatto che l'autore continuava dolorosamente a ritenere di sottrarre tempo ed energie alla pittura, sua vera passione e suo vero lavoro. Il giornalismo come secondo mestiere era d'altra parte sempre più diffuso da quando lo status di intellettuale o artista non permetteva più la sopravvivenza.

Čapek accompagna il lettore nella sua riflessione, la sviluppa insieme a lui, richiama spesso la sua attenzione e gli chiede di partecipare. Questa interazione rafforza certamente nel lettore la sensazione di condividere quanto legge, che risulta frutto evidente e necessario di un processo comune. L'autore dubita, riflette, ricerca, sviluppa gli argomenti e le argomentazioni strada facendo:

Balbettai al telefono che l'arte... dunque, dell'arte... cioè, l'arte... uhm, sì, che potrebbe essere qualcosa del genere, se l'uomo ricavi davvero qualcosa dall'arte. Sembra piuttosto spesso che nessuno ne ricavi un granché.¹⁸⁷

L'esposizione delle sue tesi diventa più sciolta: Čapek è probabilmente forte del fatto di avere già una ricca produzione alle spalle, in cui ave-

¹⁸⁶ "He, nafouknul se, a chce dávat předpisy, řeknou mnozí, až uvidí nadpis tohoto článku. Neboť neměl-li by někdo psát na toto thema, byl bych to zrovna já, jehož zvrtnutím osudu bylo uděleno, aby nadělal knižních obálek víc než libo. Ale redaktor tohoto listu si umanut trápiti mne o článek o knižních obálkách tak neodbytně jako smrt a dělá to už tak dlouho, že si nevím jiné pomoci jak se ho zbavit. Prohlašuji tedy pevně hned na začátku článku "Jak se dělají knižní obálky", že to nevím". *Jak se dělají knižní obálky*, in «Přítomnost» 2, 1925, p. 748; cit. da *O sobě*, cit., p. 88.

¹⁸⁷ "Zabrebtal jsem do telefonu, že tedy umění...o umění...tedy to umění...hm, ano, že by to snad mohlo být něco jako o tom, jestli člověk z umění opravdu něco má. Ono to dost často vypadá, že z něho nikdo moc nemá". *Co má člověk z umění*, in «Život» 13, 1934-1935, p. 22; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 20.

va chiarito i fondamenti del proprio pensiero; la lingua si ravviva con l'intercalare del parlato e con domande retoriche, nonché con metafore e similitudini tratte dal quotidiano, dalla natura, dalla saggezza popolare.

L'efficacia delle prose nasce dall'interazione fra lo stile colloquiale e l'estrema calibratezza della struttura, fondata su parallelismi, ripetizioni e un'accuratissima scelta lessicale. La sintassi si fa più incisiva, i periodi più brevi. Sembra che la pubblicistica d'arte stesse acquisendo gli strumenti del giornalismo quotidiano, in cui stringatezza e chiarezza convivono necessariamente e accentuano l'efficacia dei testi pubblicati su riviste "di consumo". Ottimo esempio è l'articolo del 1924 *O tradici a tvořením kolektivním* (La tradizione e la creazione collettiva):

La tradizione è di solito il punto dolente dell'aspetto nazionale dell'arte, la creazione collettiva è il punto dolente dell'aspetto sociale dell'arte.

Della tradizione fa di solito il proprio motto la vecchia generazione, della creazione collettiva invece quella giovane.

Con entrambe di solito si identifica l'opera di gruppi piuttosto ristretti. Entrambe passano per qualcosa che solo pochi sono capaci di fare.

I tradizionalisti sono legati al nazionalismo, i collettivisti sono amici del socialismo più radicale; gli uni si uniscono alla destra più estrema, gli altri alle lotte della sinistra più a buon mercato.¹⁸⁸

Čapek si reimpossessa della tradizione e si oppone all'idea di collettivo che propugnavano gli artisti più giovani e all'integralismo dei nuovi "-ismi":

¹⁸⁸ "Tradice bývá trápivou otázkou národní stránky umění, kolektivní tvorba bývá trápivou otázkou sociální stránky umění.

Z tradice si rádi dělávají věčné heslo starší, z tvorby kolektivistické zase generace mladé.

Obojím se obyčejně vyznačuje tvorba docela úzkých skupin. Obojí se vydává za něco, co dělají jen ti lepší někteří. [...]

Tradicionalisté vezou se s nacionalismem, kolektivní kamarádi s nejradiálnějším socialismem; jedni co nejvíce napravo, druzí se přidružují ovšem k výbojům nejlevnějších levic". *O tradici a tvořením kolektivním*, in «Přítomnost» 1, 1924, pp. 569–570; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 98.

Voglio dire solo questo, che l'opera del secolo non è la sabbia di un orologio sprofondata in un passato perduto. È una grande superficie viva, in cui gli atti di valore in uno sviluppo più che secolare, di decenni e decenni, non si dispongono l'uno dopo l'altro, ma fianco a fianco. Non c'è una sequenza temporale, come una corda, né una serie di scatole chiuse in cui le più vecchie stanno sotto le altre. Infatti, se la guardassimo in questo modo, impoveriremmo e distorceremmo un presente così vivo a vantaggio di programmi limitati e temporanei, che si arrogano il monopolio del lavoro appena divenuto attivo e collettivo.

In realtà la creazione collettiva è la creazione del secolo intero, che con grandi cose ha consacrato il tempo passato, da cui continua a rimandare attivamente ai tempi futuri.¹⁸⁹

Si potrebbe scegliere questo articolo anche come dimostrazione esemplificativa del cambiamento netto della posizione di Josef Čapek nella cultura ceca all'inizio degli anni Venti. L'idea di avanguardia a cui l'autore si rifaceva era stata superata prima di affermarsi davvero, la rivoluzione russa faceva pesare i suoi influssi su molti intellettuali, gli anni passavano e stava crescendo sempre di più la figura di Karel Teige, che, se all'inizio dimostrava rispetto per la generazione di Čapek, iniziò presto ad attaccarla:

Nei primi tempi della nuova repubblica Čapek si sente un pioniere dell'arte moderna, negli articoli *Pro mnohé uši* oppure *Co bych nechtěl mít řečeno jen sám za sebe* difende il suo punto di vista creativo di "giovane" di fronte alle accuse dei conservatori – e non passano nemmeno tre anni che la

¹⁸⁹ "Chci říci jen tolik, že dílo století není pískem hodin sesutým do ztraceného minula. Je to veliká živá plocha, kde hodnotné činy více než stoletého vývoje, kde desetiletí a padesátiletí nekladou se za sebe, nýbrž vedle sebe. Není tu časového pořádku, jako na šňůře, ani uzavřených škatulek, z nichž ty nejstarší leží nejspodněji. Neboť, kdybychom se takto na to dívali, ochuzovali a znehodnocovali bychom tak živou přítomnost v zájmu úzkých a dočasných programů, jaké si osobují monopol na teď teprve aktivní a kolektivní práci.

Ve skutečnosti jest kolektivní tvorbou tvorba celého století, která velikými věcmi posvětila čas uplynulý, od kterého stále ještě aktivně odkazuje k časům budoucím". Ivi, p. 571; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 104.

sua arte è attaccata dai nuovi giovani come relitto borghese. Naturalmente egli dovette vivere la cosa come una profonda ingiustizia.¹⁹⁰

Si comprende dunque che anche le dispute polemiche di Čapek sui giornali si facciano più numerose e cambino aspetto. Fondamentali sono sempre il rifiuto della generalizzazione e della retorica pomposa fine a se stessa, ma anche in questi testi l'autore non ha più la necessità di spiegare chi sia e quale sia la sua posizione: può concedersi più libertà nel giocare con l'avversario. L'ironia diventa la sua arma più potente e si esprime sia nella costruzione del testo sia nelle scelte lessicali.

L'obiettivo di Josef Čapek è smontare e ridicolizzare la posizione dell'oppositore: con puntiglio scompone le obiezioni in dettagli che, presi singolarmente, risultano insignificanti e grotteschi e, valutando ogni accusa con serietà fino alle sue estreme conseguenze, ne mette in luce i paradossi. Le ulteriori confutazioni che l'avversario potrebbe immaginare vengono previste e prevenute. Le accuse non sono respinte, ma accettate e riportate a un livello quotidiano, private della loro forza retorica risultano del tutto fuori luogo. Per raggiungere questi scopi Čapek si serve anche di un accuratissimo armamentario di metafore basse e di lessico popolare, di espressioni colorite del parlato, ripulite e riutilizzate grottescamente per parlare d'arte. L'Arte, però, è sempre lontana da queste polemiche, rimane al di sopra e al di fuori dei suoi stessi mutamenti e, attraverso l'arrabattarsi degli uomini intorno a ideologie passeggiare, continua la propria evoluzione. La classica posa di modestia e inadeguatezza di Čapek serve a portare le polemiche verso toni più dimessi, trascinando anche l'avversario sul proprio terreno e facendolo risultare stonato e goffo. Ecco come Josef Čapek difende il fratello Karel dall'accusa di scetticismo:

¹⁹⁰ "Na začátku nové republiky se Čapek cítí průkopníkem moderního umění, v úvahách *Pro mnohé uši* nebo *Co bych nechtěl mít řečeno jen sám za sebe* obhajuje svůj výtvarný názor jako "mladý" před výtkami konservativců – a neminou ani tři léta a jeho umění je napadáno ze strany nových mladých jako přežitek buržoazie. To přirozeně musel pocítovat jako hlubokou nespravedlivost". Pavla Pečinková, *Generační roztržka*, (*Josef Čapek contra Karel Teige*), «Zpravodaj SBC», n. 34, 1995, pp. 23–24.

Karel Čapek crede in mille cose: crede nei vecchi dottori di campagna e nei giudici militari, nelle belle fanciulle e nelle stufe americane, crede nel potere benefico di una tazza di tè e che la festa della maialatura possa favorire la reciproca tolleranza, crede nel lavoro dell'uomo [...]. Non vi troverete mai dubbi corrosivi: che [...] le stufe americane siano spazzatura capitalistica, che il tè sia da vecchie zitelle...¹⁹¹

Un altro aspetto evidente della pubblicistica čapkiana degli anni Venti e Trenta è il carattere divulgativo. Questa intenzione si era già manifestata prima della guerra, quando articoli e saggi servivano la causa dell'avanguardia e miravano a spiegare al pubblico il cubismo, ma i fondamenti del pensiero erano ancora in fase di determinazione. Ora che le basi teoriche erano state gettate e accettate, ci si poteva rivolgere anche a un pubblico meno specializzato. I contenuti sono sempre gli stessi, ma la forma è chiaramente cambiata. Si afferma con decisione la tendenza al testo breve, alla schematizzazione, alla scomposizione dei concetti in paragrafi più corti e conclusi: lo stesso titolo *Jak se má člověk dívat na moderní obraz* (Come bisogna guardare un quadro moderno) vale come prova. Gli appelli ai lettori alleggeriscono ulteriormente l'esposizione, la semplicità e l'efficacia delle immagini esemplificative e delle similitudini čapkiane facilitano molto la comprensione, perlomeno generale, del senso e delle questioni trattate.

Alcuni articoli sembrano prontuari di informazioni minime, corredati di elenchi numerati¹⁹²:

E tuttavia l'espressione artistica moderna ha suoi segni caratteristici che garantiscono costantemente la sua legittimità.

¹⁹¹ "Karel Čapek věří v tisíc věcí: věří v staré venkovské doktory i ve vojenské auditory, v hezká děvčata i v americká kamna, věří v blahodárnou moc hrníčku čaje i v to, že jaternicové hody mohou přispěti k lidské snášenlivosti, věří v lidskou práci [...]. Nikde tam nenajdete sžiravé pochyby, že [...] americká kamna jsou kapitalistický převít, že by čaj byl jen pro staré báby..." *Skepsí ve psí a o kurzu nadosobních hodnost, «Přítomnost»* 1, 1924, p. 372.

¹⁹² Cfr. *Pokus o pokus*, in *Moderní výtvarný výraz*, cit., pp. 26–29.

Questi segni, grosso modo, sono:
liberazione e denudamento della pittura,
dinamicità costruttiva e formale degli elementi figurativi.¹⁹³

La cultura viene divulgata e raggiunge una fascia sempre più larga di persone, ma contemporaneamente si ritira a meditare su se stessa e a evolversi in luoghi più appartati e silenziosi dell'editoria. Čapek, però, non ha mai inteso svilire i suoi lettori massificandoli e fornendo loro un prodotto preconfezionato, modellato sulle loro mediocrità. Come scriveva già nel 1913 in *Úkoly uměleckého časopisu*, la divulgazione non doveva portare a un ulteriore abbassamento del livello culturale generale, ma stimolarne la crescita e fornire agli interessati degli strumenti per evolversi; non doveva ridurre il sapere al suo stadio più basso per far credere a tutti di dominarlo. Čapek non avrebbe probabilmente condiviso la cosiddetta "strategia delle due culture", ma contemporaneamente sentiva la necessità di mantenere spazi di livello più alto per contenuti più complessi. Il problema sembra riportare sempre alla questione della forma: anche il suo *Kulhavý poutník* – come il pellegrino di Komenský nel *Labyrint světa a ráj srdce* (*Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore*) – può raggiungere il pubblico grazie alla sua fabula, senza subire perdite di senso e scendere a compromessi, ma realizzandosi pienamente in una struttura stratificata.

In conclusione, la divulgazione aveva un limite solo ma assolutamente invalicabile, di cui Čapek era consapevole: la volontà del lettore di comprendere e la sua sensibilità.

¹⁹³ "A přece má moderní výtvarný projev své charakterní znaky, které trvale určují jeho legitimitu.

Tyto znaky, zhruba vzato, jsou:

uvolnění a obnažení malby,

konstruktivní a formová dynamičnost výtvarných prvků". *O moderní výtvarný výraz*, in «Apollon» 2, 1924–1925, p. 1; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 107.

L'uomo deve avere già naturalmente in sé un qualche sentore dei valori spirituali dell'arte, non è qualcosa che si può insegnare [...] Quei poveracci che non sentono niente [...] purtroppo non c'è modo di aiutarli.¹⁹⁴

La divulgazione dovrebbe permettere a coloro che ne abbiano il talento di vivere appieno l'esperienza dell'arte; le riviste non dovrebbero avere un tono tanto specialistico da allontanare il pubblico, ma ammaliarlo con l'intrinseco fascino del loro contenuto:

Per mio diletto vorrei avere un giornale d'arte non tanto istruttivo e informativo, quanto piuttosto ammaliante. Tale che non spieghi troppo, ma che interessi al primo sguardo, che incanti al primo sguardo grazie a ciò che c'è di prezioso e bello nell'arte.¹⁹⁵

In queste parole sembra risuonare l'eco del vecchio antiaccademismo čapkiano e dell'ancor più vecchio ricordo delle lezioni di disegno della scuola elementare; Čapek era quasi un autodidatta, che aveva però ricevuto il dono di un grande talento:

Non conto molto sulla cosiddetta educazione artistica; c'è già stata! e i risultati non sono adeguati allo sforzo fatto [...]. Pieno di fascino, di grandi emozioni, di sorprese, di incanti: quello sarebbe un giornale che corrisponderebbe all'essenza dell'arte!¹⁹⁶

Si potrebbe dire che, con il passaggio al giornalismo quotidiano, i testi si abbrevino sempre più, ma acquistino in cambio una sempre maggiore stratificazione di significati. Tutti possono accedere agli articoli

¹⁹⁴ "Nějakého tušení o duchovních hodnotách umění musí v sobě člověk už nějak přirozeně mít, to se nedá nikomu natušit [...]. Takovýmhle ubohým nic netušícím lidem [...] není žel bohu pomoci". *Tentokrát k hudbě – ale také k jinému*, «Život» 15, 1936–1937, p. 43.

¹⁹⁵ "Pro svoje potěšení chtěl bych míti umělecký list ani ne tak poučný a informativní, jako spíše okouzující. Takový, který ani tak moc nevykládá, ale za to rovnou jímá, rovnou očarovává tím, co je na umění vzácného a krásného". *Rozhovor*, «Život» 15, 1936–1937, p. 1.

¹⁹⁶ "Nedám mnoho na tak zvanou uměleckou výchovu; té už tady bylo! a výsledky nijak neodpovídají vynaložené námaze [...]. Pln půvabu, velikých dojmů, překvapení, kouzel, to by byl list, který by odpovídal bytosti umění!" Ivi, pp. 1–2.

e acquisirne le informazioni, ma del senso profondo ogni lettore avrà una diversa consapevolezza: come per la comprensione dei quadri cubisti, massima distillazione delle forme, era richiesta la partecipazione attiva dell'osservatore. I fondamenti concettuali e i rimandi socio-culturali non saranno più sempre in primo piano, ma, soprattutto negli articoli di cronaca, sarà la collaborazione del lettore a doverli cogliere e analizzare, o a volerli ricercare in sedi più appropriate. Negli anni Trenta Josef Čapek spostava il luogo della riflessione nelle raccolte o nei saggi che sarebbero usciti in volume: la pubblicistica era un lavoro e una palestra per mettere alla prova le proprie convinzioni. Il suo ruolo non va però sminuito. La pubblicistica era anche un laboratorio in cui – dall'interazione con il quotidiano – si definivano le posizioni che poi Josef Čapek avrebbe concentrato negli aforismi di *Psáno do mraků*, nella forma più breve possibile, ma anche allo stesso tempo in quella più densa possibile. L'alleggerimento della forma non è dunque una perdita, ma una scelta di chiarezza che illumina la possibilità di nuovi percorsi.

Naturalmente vanno anche considerati gli aspetti pratici: i testi brevi sui giornali risultavano decisamente più fruibili e potevano raggiungere più efficacemente un maggior numero di persone. La concisione e la rapidità di fruizione, del resto, erano per Čapek caratteristica della modernità:

Direi che la velocità, la velocità della comunicazione e la velocità della percezione è ormai diventata per l'uomo moderno un preciso valore estetico. [...] Privilegia la concisione alla pienezza del contenuto, preferisce essere informato con dieci parole che con cinquanta, poiché è fresco e pronto, insofferente alle spiegazioni lunghe e farraginose.¹⁹⁷

Durante la lunga collaborazione con il quotidiano «Lidové noviny» la pubblicistica di Josef Čapek si diversificò moltissimo. Aumentarono i generi – molti specificamente giornalistici – e spesso le tematiche era-

¹⁹⁷ "Ba řekl bych, že rychlost, totiž rychlost podání a rychlost vjemu se stala modernímu člověku už i určitou hodnotou estetickou. [...] Dává přednost stručnosti při plnosti obsahu, je raději informován deseti slovy než padesáti, neboť je svěží a pohotový, netrpělivý k dlouhým a těžkopádným výkladům". *O moderní výtvarný výraz*, cit. p. 2; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., pp. 109–110.

no espressamente commissionate all'autore. Čapek scriveva recensioni, cronache, necrologi, feuilleton e continuava l'esperienza di vignettista che aveva cominciato su «Nebojsa». Si occupava dei più svariati fenomeni della società ceca, finché, negli anni Trenta, gli appelli antinazisti non si posero necessariamente in primo piano. Gli interventi erano firmati Josef Čapek, J. Čapek, J.Č., -j.č- oppure D.

Continuava a ribadire il fatto che la pubblicistica gli sottraeva troppe energie (anche se, dopo l'ingresso a «Lidové noviny», ottenne più soldi e più tempo libero), ma di certo vi trovava anche motivazioni sempre nuove. Mareš sottolinea giustamente il bisogno dell'autore di impegnarsi personalmente nel dibattito sociale:

È certo opportuno aggiungere qui che nel rapporto di Josef Čapek con il mestiere di giornalista non giocò un ruolo solo la questione del guadagno e del tempo richiesto dal lavoro. Nel giornalismo si manifestò anche il suo bisogno di impegnarsi socialmente, il bisogno di esprimere il proprio punto di vista sui problemi dell'epoca e contribuire agli sforzi per risolverli. L'attività giornalistica di Čapek diventò un modo per esprimere la sua appartenenza all'opposizione antiaustriaca, per identificarsi con l'ordinamento della Repubblica cecoslovacca, con la politica "del Castello", e infine la sua convinzione della necessità di lottare contro il pericolo nazista.¹⁹⁸

Nel 1928 Čapek raccolse 42 articoli e corsivi degli anni 1921–28 nel volume *Ledacos*, titolo che dichiara l'eterogeneità dei contenuti. La maggior parte dei testi erano stati già pubblicati su «Lidové noviny» e affrontano tematiche sociopolitiche e genericamente culturali, in cui emerge soprattutto la posizione dell'autore rispetto al mondo, la sua fede nel progresso dell'umanità attraverso la responsabilità individuale, la moralità e la solidarietà. Solitamente gli articoli reagiscono a eventi precisi della cronaca nazionale o internazionale, ma possono

¹⁹⁸ "Je ovšem na místě dodat, že v poměru Josefa Čapka k novinářské profesi jistě nehrála roli pouze otázka výdělků a času na práci. V žurnalistice se projevovala také jeho potřeba společenské angažovanosti, potřeba vyjadřovat vlastní stanovisko k problémům doby a podílet se na úsilí o jejich řešení. Novinářské působení se stalo výrazem Čapkova začlenění do protirakouské opozice, jeho identifikace s řádem Československé republiky, s "hradní" politikou, a konečně jeho přesvědčení o nutnosti bojovat proti fašistickému nebezpečí". Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka*, cit., p. 51.

ispirarsi anche a fenomeni naturali o a ricordi personali. Tematiche e registri si intersecano e interagiscono, il lirico si mescola al prosaico e il particolare all'universale con leggerezza espositiva e ironia. Caratteristica di questi testi è la totale adesione alla politica di Masaryk e la volontà di sostenerla, per cui ogni critica viene smontata e svilita. È all'interno della Repubblica che la società deve progredire, affinché tutti possano migliorare il loro tenore di vita e il benessere sia diffuso: si tratta delle stesse idee che Čapek sosteneva anche nei saggi sull'arte applicata e sul design. Il benessere era anche la base necessaria per la crescita e per la diffusione della cultura.

Condizioni fondamentali per il progresso sono, però, il grande rispetto dei valori morali (come per l'arte), la solidarietà e la fiducia nel prossimo. Nell'articolo *Běda nám* (Poveri noi) scrive:

Sulla strada vicino al torrente è stato trovato il cadavere di un uomo morto di fame. [...] Poveri noi, abbiamo lasciato che se ne andasse per la fame!¹⁹⁹

Ma continua:

Innanzitutto il morente deve gridare a voce alta e darsi da fare, solo dopo è possibile giudicare e condannare chi, avendo udito le sue grida, gli negò l'aiuto. È successo così? Per la gente non è davvero facile e indifferente lasciare qualcuno morire di fame; è la verità, anche se si parla tanto della durezza del cuore umano.²⁰⁰

Il concetto di responsabilità del singolo è portato all'estremo nell'articolo *O trestu smrti* (Sulla pena di morte), che difende la pena di morte. L'individuo, per Čapek, stringe un patto con la società e la società gli deve riconoscere la sua dignità di scelta anche nella pena: infrangendo il patto, l'assassino sa di scegliere la morte. Tuttavia l'amore per la vita

¹⁹⁹ "Na cestě u potoka našli mrtvého člověka, který umřel hladem. [...] Běda nám, nechali jsme ho zajít hladu!" In *Běda nám*, cit. da *Ledacos*, cit., p. 123.

²⁰⁰ "Především hynoucí má hlasitě volat a má se domáhat, a pak teprve je možno souditi a obviňovati toho, kdo, slyše jeho volání, odepřel mu záchrany. Stalo se tak? Lidem věru není lehká a lhostejná nechat někoho umřít hladu; to je pravda, i když se mnoho mluví o tvrdosti lidských srdcí". *Ivi*, p. 125.

in tutte le sue forme e la fede nel mondo restano la costante di questa raccolta e – si può dire – della produzione di Čapek in generale.

Dall'ottobre 1930 al settembre 1932 egli diresse il settimanale illustrato «Světazor» e in seguito si occupò della redazione dell'«Almanach Kmene» tra il 1936 e il 1937. Negli anni Trenta scrisse anche per «Rozpravy Aventina», «Čin», «Panorama», «Žijeme», «Listy», «Věda a Život», «Bytová kultura», «U», «Kritický měsíčník».

Nel periodo 1933–39 fu redattore di «Život», l'organo dell'*Umělecká beseda*, di cui Čapek era membro dal 1929; su «Život» pubblicò alcuni degli articoli più importanti degli anni Trenta e moltissimi altri interventi sui vari campi dell'espressione artistica, dalla musica al cinema.

Per quanto riguarda la riflessione sull'arte, negli anni Trenta Čapek si dedicò sostanzialmente al concetto di creazione artistica come confronto con l'essere, come specifica forma di trascendenza, e al collegare i valori artistici a quelli umani. Spunto per questa astrazione gli veniva anche dai fenomeni e dagli eventi di cui si occupava per il giornalismo quotidiano, che a loro volta venivano sempre più osservati da una prospettiva universale.

Uno dei saggi più significativi della tendenza all'analisi profonda dell'origine e del significato dell'arte è sicuramente *Co má člověk z umění* (Che cosa ricava l'uomo dall'arte), uscito su «Život» alla fine del 1934. Il concetto fondamentale è che l'arte è nata insieme all'uomo ed è un suo bisogno primario e un diritto di tutti. Non è la tecnica a fare un grande artista, ma la sua sensibilità e il suo spirito.

L'arte nacque insieme all'uomo fin dall'inizio. Nacque già al suo primissimo confrontarsi con la vita [...], è dunque antica quanto la religione, quanto il primissimo bisogno umano di affrontare l'enigma della vita e del suo senso. [...] È un pensiero che è diventato realtà visibile e sensibile, che ha assunto le proprie sembianze e forme, è diventata materia plasmata. [...]

È indubitabilmente un bisogno dato dell'uomo, un bisogno universale e costante di tutti gli uomini.²⁰¹

Mareš nota invece che il saggio *Frenesie hmoty* (La frenesia della materia), scritto nel 1936 e uscito nel 1937, indica un'evoluzione nel pensiero di Čapek, il quale purtroppo non avrà più il tempo di sviluppare queste idee nella pubblicistica. Dopo aver promosso e difeso per una vita l'importanza della forma, l'autore ritorna qui a considerare la materia. Da sostanza pressoché inerte che l'uomo plasma, diventa cosa viva, pervasa dal crescente panteismo – o forse immanentismo – čapkiano. Di conseguenza, anche l'ornamento può essere una naturale metamorfosi della materia:

Forse la capacità di una tale eccitazione sta nella materia stessa, la potremmo imputare agli dei, è data alla natura ma anche all'uomo. Si può sprecare la materia fino alla follia o risparmiarla con economia, che può essere a sua volta splendida sobrietà dello spirito o supremo affrancamento spirituale dalla materia. E c'è bisogno di una quantità di materia molto grezza perché su di essa si manifesti la vittoria della foga plasmatrice. [...] Non è stata fatta una chiara distinzione, diciamo, tra l'ornamentalismo e il decorativismo da una parte e la stilizzazione superficiale dall'altra, che pare causi le peggiori conseguenze; e poi tra dinamismo e struttura della materia, tra dinamismo e struttura nella formazione dell'espressione artistica. Ci sono nella storia dell'arte numerosissimi esempi in cui ciò che viene detto 'elemento ornamentale' si lega a quella particolare fre-

²⁰¹ "Umění hned od počátku zrodilo se s člověkem. Zrodilo se hned už s jeho nejprvnější konfrontací s životem [...], je tedy tak staré jako náboženství, jako ta nejprvnější člověková potřeba vyrovnati se s touto hádankou života a jeho smyslu. [...] Je myšlenkou, která se stala viditelnou a vnímatelnou skutečností, která nabyla své zjevnosti a podoby, stala se tvarovou hmotou. [...] Je nepochybně danou potřebou člověka, obecnou a trvalou potřebou všech lidí. [...]". *Co má člověk z umění*, in «Život» 13, 1934–1935, p. 22; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., pp. 21–23.

nesia della materia con una tale forza da diventare parte integrante del suo dinamismo e al tempo stesso anche sua struttura.²⁰²

In verità l'evoluzione può non sembrare così radicale se si considerano i precedenti scritti di Čapek sull'arte applicata e sull'architettura, in cui si possono già leggere in nuce questi concetti: ogni materia conterrebbe in sé le proprie eventuali metamorfosi, all'artigiano starebbe rispettarle e dare alla materia la forma che più le appartiene, in modo che lo scopo della trasformazione sia raggiunto con il minor sforzo possibile. Anche la decorazione sarebbe dunque più plausibile in quest'ottica: sarebbe l'estrema realizzazione della materia che tende verso il bello e quindi verso una nuova integrazione con la natura e con il mondo. È il dinamismo, caratteristica della modernità che ora si scopre pervadere anche la materia.

Naturalmente per Čapek il ruolo dell'artista rimane imprescindibile, ma le potenzialità della materia descritte in questo articolo si legano al magico e alla decorazione ritmica che Čapek stava studiando presso i popoli primitivi e agli sviluppi dell'architettura contemporanea:

La materia, che vive di vita propria, vuole essere nuda del proprio movimento generale fino al proprio movimento creativo o, per essere più precisi, alle strutture più elementari di esso. Con disposizioni e inclinazioni determinate, lo spirito le trasmette i fondamenti della propria struttura e della propria nobiltà, la organizza e le dà vita secondo la propria struttura

²⁰² "Asi spočívá schopnost takového rozvášnění už v samotné hmotě, mohli bychom ji přisouditi bohům, je dána přírodě, ale také člověku. Je možno hmotou plýtvati až do nějakého šilenství anebo jí šetřiti s ekonomii, která zase může býti nejkrásnější duchovou střízlivostí, či vrcholně duchovým odhmotněním. A vlastně bývá zapotřebí velice hrubého množství hmoty, aby se na ní prokázalo vítězství formující náruživosti. [...] Nebyla provedena jasná dělítka dejme tomu mezi ornamentalismem a dekorativností a mezi povrchní stylisovaností, která se zdá příčinou právě těch nejhorších následků, a zase mezi dynamismem a strukturou hmoty, dynamismem a strukturou umělecky výrazového formování. Jsou toho v dějinách umění přčetné příklady, kdy to, čemu se říká ornamentální element, zapíná se do oné zvláštní frenesie hmoty s takovou mocností, že se stává integrující součástí jejího dynamismu a při tom zároveň i její strukturou". *Frenesie hmoty*, in «Život» 16, 1937–1938, p. 7; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., pp. 41–42.

e la propria dinamicità. Crea in essa lo spazio per i propri sogni e i propri voli; il proprio mondo spirituale, intrecciato e definito da esso stesso.²⁰³

Intanto anche la dialettica fra nazionalismo e internazionalismo nell'arte aveva cambiato tono e ora Čapek sembrava essere più prudente. In *Život na dluh* (Una vita a credito) mette in guardia dalla cattiva abitudine di stimare e di importare l'arte straniera solo perché straniera o peggio di riproporla in patria senza che possa acclimatarsi, senza che risponda a nulla di familiare, risultando falsa e posticcia.

I tempi erano davvero cambiati. In questo articolo risuona non solo l'ingombrante polemica con Filla e la sua fede in Picasso, ma anche la cupa situazione politica, in cui l'identità ceca era nuovamente in pericolo. Inoltre, a Čapek era ormai riconosciuto un proprio stile personale che aveva contribuito a dar vita al prestigioso cubismo ceco e che di conseguenza era diventato in qualche modo nazionale: difendendo la tradizione ormai difendeva anche se stesso.

La tradizione che davvero esisteva e andava difesa era però quella dinamica, al passo con i tempi, originale ed organica e soprattutto etica:

La componente spirituale dell'arte deve essere continuamente ricreata. Di conseguenza il nostro rapporto con la realtà – e ovviamente proprio con quella ceca – deve essere creativo. La realtà deve essere continuamente smossa e riespressa, per evitare (mi riferisco soprattutto alle cose dell'arte e della cultura) che il replicarla in modo superficiale la faccia diventare un'espressione vuota e sterile, una frase fatta, o addirittura un niente. Nell'arte non si deve replicare o – uso un'espressione più drastica per mag-

²⁰³ "Hmota, která žije svým životem, chce býti nahá od svého celkového pohybu až do své, či přesněji řečeno, do nejelementárnější struktury tohoto svého tvarového pohybu. To určitě založený a laděný duch jí udělí to nejhlavnější ze své skladby a svého vznosu, organisuje a oživuje ji podle struktury a dynamičnosti své. Stvořuje si v ní prostor svého snění i povzletu; svůj, ze sebe utkaný i vyhraněný duchový svět". *Ibidem*; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., pp. 42–43.

giore chiarezza – rimasticare meccanicamente nulla, né di autoctono, né di straniero.²⁰⁴

Nel 1933 Čapek, in un'intervista a «Přítomnost», tornò anche sulla questione della critica, ancora una volta per sottolinearne la responsabilità morale, senza la quale essa non sarebbe che giornalismo becero. Il problema stava nel fatto che il critico, invece di essere guida, voleva essere giudice e attore in prima persona, diventando inutile e pedante.

Interessante è inoltre la crescente ammirazione di Čapek per Goya, che influenzerà anche lo stile delle sue vignette. Lo spagnolo è definito primo pittore-giornalista della storia:

Goya è il primo pittore-giornalista della storia. Giornalista non per gli aspetti peggiori che si attribuiscono al giornalismo. [...] Goya è la voce lampante dell'umanità che costantemente attacca e costantemente si difende. [...] Dello stesso genere sono altresì Daumier e in una certa misura [...] anche Munch, piuttosto come lirico e psicologo dell'uomo angosciato e triste.²⁰⁵

In quel difficile momento storico, il valore del contenuto dell'arte stava guadagnando terreno, magari – come in Goya – nel contrasto con una forma degna degli antichi maestri. Il già citato Daumier, inoltre, era una fonte di ispirazione fin dal periodo parigino, ma ora – con l'attività vignettistica di Čapek – era ancora più importante come modello narrativo per la rappresentazione della società.

²⁰⁴ "Ta duchová složka umění se musí stále a stále znovu vytvářeti. A tak tedy že náš vztah ke skutečnosti – a ovšem zrovna k té naší české – musí býti tvořivý. Skutečnost musí býti stále znovu odrývána a znovu vyjadřována, aby se (toto míním velmi ve věcech umění a kultury vůbec) v šablonovitém, povrchně opakovaném podání nestala prázdňným a jalovým výrazem, jen frází, ba nicotou. Nelze opakovati, nebo – užiji pro větší názornost drastičtějšího výrazu – přezvykovati v umění nic, ať je to domácí nebo cizí". *Česká skutečnost*, in «Život» 15, 1936–1937, p. 130; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 68.

²⁰⁵ "Goya je vlastně prvním malířem-žurnalistou dějin. Žurnalistou ne po té škaredější stránce, která bývá žurnalismu přikládána. [...] Je Goya rovnou hlasem lidskosti v trvalé obraně a v trvalém útoku. [...] Z tohoto rodu je rovněž Daumier a do určité míry [...] také Munch, jako spíše lyrik a psycholog člověka v úzkostech a smutku". *Goya žurnalista* 41, 1933, n. 226 (5.5.), p. 9; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 117.

Fu soprattutto con l'ironia tragica delle vignette, infatti, che Čapek all'inizio condusse la sua lotta quotidiana contro il nazismo dalle pagine di «Lidové noviny». Nel 1933 nasceranno i primi disegni del futuro ciclo *Základy hitlerovské výchovy* (Fondamenti dell'educazione hitleriana), in cui l'autore parafrasa con i disegni i decreti del ministro del Reich Wilhelm Frick e reagisce alla guerra civile spagnola e alle leggi di Norimberga sulla razza. Čapek risponde al razzismo della non-cultura tedesca con una citazione classica: in *Leda v Německu* (Leda in Germania) la mitologica regina dissuade il bramoso cigno ricordandogli che i matrimoni misti non sono più permessi. Il famoso ciclo *Diktatorské boty* (1937) racconta la "gloriosa" presa di potere di un paio di stivali che nella realtà stavano riportando la civiltà nella barbarie. *Modern Times* (1938) mostra un agghiacciante panorama post-bellico, in cui la gente si è trasferita a vivere sottoterra. Alcune vignette rinunciano allo humour e al grottesco per mostrare la semplice e scioccante ironia della tragedia, come *První třída obecné školy* (Prima classe della scuola elementare), in cui i bambini giacciono morti l'uno accanto all'altro vicino alle macerie della loro scuola. In queste vignette, Čapek mette in evidenza l'assurdità e il paradosso della guerra e della violenza in rapporto ai buoni principi del vivere civile.

Nel 1938 uscì il saggio *Umění přírodních národů*, che occupa sicuramente un posto peculiare non solo nella carriera e nella vita di Josef Čapek, ma anche nella letteratura ceca. Un'accuratissima ricostruzione della sua genesi travagliata, delle sue fonti e della sua pubblicazione viene offerta dallo studio di Jiří Opelík *Vznik a proměny "Umění přírodních národů" Josefa Čapka* (Origine e metamorfosi de *L'arte dei popoli primitivi* di Josef Čapek), uscito su «Literární archiv»²⁰⁶, a cui si rimanda per i dettagli sulle versioni e sui materiali utilizzati.

Le prime tracce dell'interesse di Čapek per l'arte dei popoli primitivi o di quelli autoctoni risale al suo primo soggiorno a Parigi tra il

²⁰⁶ Jiří Opelík, *Vznik a proměny "Umění přírodních národů" Josefa Čapka*, in «Literární archiv; sborník památníku národního písemnictví», vol 19-20 (1984-85), 1987, pp. 37-74.

1910 e il 1911 ed è testimoniata da un gran numero di appunti, disegni e fotografie dei manufatti esposti al Trocadero. Ciò che cominciava allora a svelarsi ai giovani cechi in cerca di nuove ispirazioni era già stato analizzato e introiettato dai protocubisti francesi e nel 1907 aveva già ispirato un capolavoro, *Les desmoiselles d'Avignon* di Picasso. Nella critica ceca le vicende francesi avevano avuto la loro eco su «Volné směry», dove Arne Novák pubblicò nel 1905 il saggio *Reč primitivů* (Il linguaggio dei primitivi), ma fu solo nel 1911 che a Praga si accese l'interesse per la questione – grazie soprattutto all'attività della SVU – e si iniziò a vedere delle opere d'arte nei manufatti raccolti nei musei come reperti etnografici: si ricordino ad esempio gli articoli di Maurice Denise *O neobratnosti primitivů* (L'imperizia dei primitivi) e *O ctnosti neoprimitivismu* di Filla e le fotografie pubblicate sull' «Umělecký měsíčník». Va comunque sottolineato che queste iniziative erano solitamente strumentali alla difesa del cubismo.

Si trattò, per l'arte del periodo, di una vera rivoluzione copernicana, che metteva in discussione il tradizionale punto di vista eurocentrico sulle altre culture, costringeva a ripensare il proprio concetto di bellezza e armonia e spalancava nuovi orizzonti all'arte europea. È interessante notare che un ruolo importante per il significato di questo cambiamento lo giocò la "sincronizzazione" della ricezione delle opere: le opere dei popoli primitivi erano fruite e interpretate come attuali, dialoganti con tutte le altre e per questo produttive; attraverso la loro fruizione diretta venivano dunque sottratte alla polverosa storia dell'arte occidentale, che non riusciva nemmeno a riconoscerle. Si cercava di comprendere queste opere come espressioni di un contesto spazio-temporale ben preciso e concluso, ma dotate di una coerenza, di una validità artistica e di una forma espressiva molto potenti e feconde.

La forza e la verità primigenie di queste opere erano ciò che i pittori cubisti si proponevano di realizzare sulle loro tele: un nuovo realismo che oltre l'apparenza raggiungesse la realtà della materia e dello spirito che la informa. Tutto ciò comportava la necessità di ridefinire cosa fosse l'arte, quale fosse la sua origine e il suo significato: proprio questo è il compito che si prefisse di raggiungere Josef Čapek attraverso il suo saggio.

Nell'introduzione l'autore dichiara che la sua curiosità per l'argomento risale all'infanzia e si riallacciava al fascino che esercitavano su di lui i mondi lontani dei romanzi di avventura. Il saggio sarà dedicato alla memoria del padre, infatti:

È un pezzo di un vecchio grande amore: nella libreria di mio padre c'erano i tre volumi della *Völkerkunde* di Ratzel, che presto attirarono la giovanile curiosità del rapito lettore di *Robinson Crusoe* e di Jules Verne, e poi più tardi anche un interesse più profondo.²⁰⁷

Si potrebbe ipotizzare che questa menzione non volesse significare un vero rimando "bibliografico", quanto forse trascinare ulteriormente l'oggetto della trattazione fuori dal circuito della scienza e legarlo alla vita e all'arte "popolare".

Opelík inoltre suggerisce tra i fattori precedenti che possono aver influenzato questa sua nuova tendenza la probabile frequentazione di Čapek con il museo Náprstek²⁰⁸ e con le collezioni del viaggiatore Filip Oberländer, fratello dell'Oberländer proprietario dell'opificio di Úpice in cui Josef aveva lavorato. Di certo Josef Čapek ritornò a Praga nel 1911 con un interesse per il primitivo più consapevole e circostanziato e cominciò ad approfondirlo e a scriverne, supportato soprattutto dalla lettura di Apollinaire. Quando ripartì per Parigi nel 1912, dunque, aveva certamente un'attenzione più matura per l'arte primitiva e, se si può ipotizzare che le numerose foto del Trocadero risalenti a quel periodo dovessero servire ad un articolo successivo, è quasi certo che alla sua visita al museo etnografico di Berlino l'anno seguente avesse già come obiettivo un saggio più completo²⁰⁹. Contemporaneamente iniziò anche a raccogliere il materiale bibliografico sull'argomento e a disegnare le illustrazioni su foglietti di carta.

²⁰⁷ "Je tu kus velké staré lásky: v otcově knihovně byly tři svazky Ratzlovy *Völkerkunde*, které záhy připoutaly chlapeckou zvědavost okouzleného čtenáře Robinsona Crusoe a Jules Verna, a později potom i zájem hlubší". *Umění přírodních národů*, Československý spisovatel, Praha 1949, p. 11.

²⁰⁸ Il Museo Náprstek delle culture asiatiche, africane e americane ha sede a Praga in Betlémské náměstí.

²⁰⁹ Cfr. Jiří Opelík, *Poznámka k textu Josefa Čapka*, in Karel Čapek, *Poměr estetiky a dějin umění*; Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, Společnost bratří Čapků, Praha 1985.

Nacque così tra il 1913 e il 1914 la prima versione di *Umění přírodních národů*, che recava già il titolo definitivo ed era composta dall'introduzione e dai quattro capitoli, seppure più scarni di quelli pubblicati, sull'arte di Africa, Oceania, America precolombiana e nord-occidentale. Testimonianze del suo intenso e continuo lavoro si rintracciano anche nella corrispondenza con Neumann, in particolare nelle lettere del novembre 1914 e del luglio 1916. Purtroppo la Prima guerra mondiale rappresentò un grosso ostacolo anche per il reperimento delle fonti e per le possibilità di pubblicazione e contribuì in modo decisivo a segnare il destino del libro, che non vide la luce.

Il rinvio ebbe conseguenze fondamentali sulla forma e sul significato del saggio. Nei primi anni Dieci la scelta della materia rispondeva a un contesto storico-culturale aperto e curioso rispetto all'argomento. Il volume avrebbe potuto rappresentare un lavoro pionieristico non solo in Boemia, invece nel 1915 fu data alle stampe la ricca monografia di Carl Einstein *Negerplastik* (Scultura negra), che sembrava colmare l'appetito di pubblico e scienza e che costrinse Čapek a rivedere ulteriormente il suo progetto. Allora l'Europa aveva appena riscoperto l'arte primitiva e i confini delle arti figurative si stavano allargando verso le periferie. L'idea di *Umění přírodních národů* si presentava perfettamente complementare rispetto al lavoro per *Nejskromnější umění*, con lo scopo, per entrambi i testi, di abbattere le vetuste e grigie frontiere dell'arte occidentale: non si trattava di equiparare le forme di espressione, ma di imparare a scorgere l'arte dove prima si vedevano solo tecnica e manufatti.

Dell'appassionato lavoro di Josef Čapek in quegli anni arrivò al pubblico solo un frammento isolato, lo studio *Sochařství černochů* – pubblicato su «Červen» nel 1918 –, che compendia le tesi del saggio. Opelík individua poi un ulteriore tentativo di dare alle stampe il saggio agli inizi degli anni Venti, quando Josef Čapek, finite le restrizioni imposte dalla guerra, poté ricominciare ad arricchire la sua bibliografia, approfittando anche della biblioteca del fratello, in quel periodo interessato alle forme di epicità primitiva in letteratura. Nella primavera del 1920 Karel scriveva su «Musaion»:

E oggi noi, vagando per il tempo e lo spazio, scopriamo una forma dove altri videro solo impotenza, vediamo uno stile invece della barbarie e cogliamo una perfezione sconosciuta dove si parlava di alberi rozzi e infantili. Siamo passati attraverso la "primitiva" arte romanica [...] per arrivare fino a quella selvaggia dei popoli primitivi [...]; abbiamo preso in mano l'opera dei dilettanti popolari e i disegni dei bambini, e ovunque stupiti e quasi impauriti abbiamo trovato la perfezione dell'arte, la legge, la bellezza, l'originalità dell'immaginazione poetica, incarnata in modo duttile ed eloquente in una forma immortale. [...] Abbiamo conosciuto così tanti sviluppi che abbiamo perso la presunzione del progresso nell'arte. L'ecentricità del nostro gusto è nella sua illimitatezza.²¹⁰

Opelík ricorda inoltre che Karel Čapek possedeva anche *Atlantis*, la raccolta di racconti e poesie popolari africane di Leo Frobenio, un etnologo tedesco contemporaneo, che a Josef ispirò tra l'altro l'incompiuto dramma *Gassirova loutna (Il liuto di Gassire)*. Un omaggio a Frobenio è poi il racconto *Severus* del 1922, che narra la vita di uno studioso innamoratissimo della sua scienza e della moglie Edith, in cui si legge tra l'altro:

Che cosa si cela nell'ombra e nella terra, cosa c'è di dimenticato nella polvere muta dei tempi remoti. O tempi antichi! Che cosa di voi ancora parla per bocca dei vivi?²¹¹

E ancora, così si dispera l'etnologo Severus in procinto di tornare in Europa:

²¹⁰ "A dnes my, putující časem a prostorem, nalézáme formu, kde jiní viděli nemohoucnost, vidíme sloh místo barbarství a uchopujeme neznámou dokonalost, kde se mluvilo o hrubých a dětských počátcích. Šli jsme přes "primitivní" umění románské [...] k divošským národním přírodním [...]; vzali jsme do ruky díla lidových diletantů i dětské kresbičky, a všude s úžasem a skoro s hrůzou jsme našli dokonalost umění, zákon, krásu, původnost básnivě představy, vtělené tvárně a výmluvně do nesmrtelné formy. [...] Poznali jsme tolik vývoje, že jsme ztratili ješitnost pokroku v umění. Výstřednost našeho vkusu je v jeho neomezenosti". Karel Čapek, *Předpoklady*, in *O umění a kultuře II*, cit., p. 155.

²¹¹ "Co je utajeno v stínu a v zemi, co zapomenuto v němém prachu pradávnych časů. Ó dávné časy! Co z vás dnes ještě mluví ústy živých?" *Severus*, in *Lelio a pro delfina*, cit., p. 81.

È per me un tormento tornare da quei paesaggi di gioia e felicità in una terra di miseria, dove la vita è diventata ottusa disciplina e meccanismo, dove l'arte sfiorisce e la scienza si rinsecchisce in schemi morti e dove nel segno della politica tutto si è ridotto a totale sciocchezza, non è forse come il cammino verso la tomba?²¹²

Negli anni Trenta intervennero circostanze nuove che permisero di realizzare il progetto di *Umění přírodních národů*, ma che diedero anche all'autore una nuova motivazione. Se – come si accenna nella prefazione – la preparazione del volume gli fu commissionata per la nuova collana scientifica di Borový “*Stezky. Dokumenty estetického tvoření*” (“Sentieri. Documenti della creazione estetica”, redatta da Mukařovský), certo la motivazione personale di Josef Čapek era più profonda e va ricercata nella tensione all'universale che caratterizzava la sua riflessione estetica di quegli anni, testimoniata mirabilmente nella prosa filosofica *Kulhavý poutník*.

Originariamente *Umění přírodních národů* avrebbe dovuto intervenire nel preciso contesto culturale degli anni Dieci, ormai decisamente mutato. Nella prima versione si trovavano anche riferimenti al Doganiere Rousseau, che legavano direttamente il saggio a *Nejskromnější umění*: quest'ultimo libro riuscì ad essere pubblicato nel 1920, mentre *Umění přírodních národů* fu certamente privato del suo originario tessuto di relazioni e citazioni culturali, ma ne trovò di nuove in *Kulhavý poutník*. Anzi, riuscì ad essere pubblicato nel 1938 proprio perché aveva trovato un nuovo e ulteriore significato nella riflessione filosofica, grazie a cui il trattato scientifico trascende in un saggio di estetica e in un superiore “confrontarsi, misurarsi con l'essere”, posto alla base dell'arte primitiva:

L'artista prende in prestito il tessuto del mondo e lo cambia con il proprio tessuto per poter esprimere il proprio rapporto con quel mondo. Eppure è

²¹² “Je mi trýzní navracet se z těchto krajin radosti a štěstí do zemí bídy, kde život se stal tupou disciplinou a mechanismem, kde umění je v odkvětu a věda schne v mrtvých schemech a kde ve znamení politiky pokleslo všechno v úplnou bezduchost, zda není to jako cesta do hrobu”. Ivi, p. 81.

soltanto – anzi moltissimo – un uomo!, e così dunque è un attivo misurarsi con l'essere.²¹³

L'obiettivo è indagare l'origine e la causa dell'arte – e non riportare teorie altrui a questo proposito – e indagare così l'uomo stesso, nel momento in cui diventa uomo confrontandosi con il mondo. Egli recava già in sé tutta la sua potenzialità:

Non aveva ancora alcuna estetica, ma per creare ebbe da subito entrambe queste cose: la propria naturalezza creativa e il proprio contenuto spirituale. La propria intera ed eterna natura umana!²¹⁴

Bisogna infatti intendersi prima di tutto sul significato dell'aggettivo "primitivo" e Čapek sgombra subito il campo dai dubbi:

Per la precisione per 'gente selvaggia', 'popoli primitivi', possiamo intendere dunque coloro i quali, limitando la propria vita psichica più che altro a un pensiero elementare, intuitivo, all'attività degli istinti, non hanno nessun sistema scientifico; al posto della riflessione sobria, della costruzione razionale, qui entra in gioco soprattutto la fantasia; la religiosità senza eticità è qui più espressione di primitivo terrore che universalmente l'edificazione di una coscienza morale, di una fede alta; principalmente però per noi sono popoli liberi, eppure senza vita statuaria. [...] Dunque noi consideriamo popoli primitivi quelli che non hanno storia, storie statuali, politiche.²¹⁵

²¹³ "Umělec si vypůjčuje látku světa a směňuje ji s látkou svou, aby svůj vztah k tomuto světu vyjádřil. A vždyť je jen, ba převelmi, člověkem! a tak je to tedy činná konfrontace s bytím". *Umění přírodních národů*, cit., p.108.

²¹⁴ "Neměl ještě žádnou estetiku, ale měl pro své tvoření hned toto obojí: svou tvořivou přírodnost a svůj duchový obsah. Své celé a věčné člověčenství!" Ivi, p. 324.

²¹⁵ "Tedy, přesněji vzato, za lid divoký, za národy primitivní, přírodní, můžeme považovat ty, které, ohraničující svůj duševní život spíše jen v elementárním, citovém myšlení, v činnosti pudů, nemají žádných vědných systémů; místo střídavé úvahy, rozumové konstrukce tu nastupuje spíše fantazie; náboženství bez mravouky je zde více jen výrazem přírodní bázně a nikoliv vesmírně výstavbou mravního vědomí, vysoké víry; hlavně však jsou nám to národové volní, a přece bez státního života. [...] Přírodními národy jsou nám tedy ty, které nemají dějin, dějin státních, politických". Ivi, p. 26.

Čapek si raccomanda al lettore affinché non confonda la cultura con la civilizzazione, di cui non intende occuparsi:

La cultura, anche quando non abbastanza universale, anche quando non evoluta al massimo, è comunque cosa più spirituale della civilizzazione. [...] La cultura è nella sua stessa essenza più umana, più solidale, più umana della civilizzazione. [...] Per dirla aforisticamente, più o meno così: la civilizzazione è una cultura essenzialmente materiale, la cultura è una civilizzazione spirituale.²¹⁶

Il saggio si integra perfettamente anche con la contemporanea pubblicistica čapkiana e diventa testimonianza di civiltà e di antirazzismo di fronte alla non-cultura dell'odio nazista che pretendeva di allargarsi anche all'arte. Inoltre l'argomento era in linea con la nuova tendenza del mondo contemporaneo a rivalutare l'arte popolare anonima e a cercare di comprenderne i principi creativi e la funzione sociale. Nel saggio si legge:

L'arte dei popoli primitivi è un'interpretazione interamente popolare; la prima cosa che dovremmo ammirarne è il suo essere del tutto comune nell'ambito di una data società, è la sua vitalità e la sua forza nei limiti di una data espressione.²¹⁷

Quando il libro uscì, non si trattò dunque di un vecchio testo ripescato, ma di uno scritto che interloquiva in modo nuovo e innovativo con una situazione nuova. Spiega Opelík:

Non si è trattato di un ritorno, di imitazione, di anticamento, piuttosto di un'attualità scorta innanzi, che aveva anche una sua componente immanente: la sperimentazione con i mezzi della poetica popolare (vedi per esempio E. Filla, B. Martinů, E. F. Burian, V. Holan e F. Halas). Ma neanche

²¹⁶ "Kultura, i když ne dosti universální, i když ne nejvýše vyvinutá, je přece jen duchovější věci než civilisace. [...] Kultura je ve své bytosti lidštější, solidárnější, humánnější než civilisace. [...] Definovat to aforisticky, nějak takto: civilisace je kulturou v podstatě hmotnou, kultura je civilisací duchovou". Ivi, pp. 26–27, 29.

²¹⁷ "Umění přírodních národů je celé lidovým podáním; už to první, co bychom tu měli obdivovat, jest jeho naprostá obecnost v mezích daného společenství, jest jeho život a síla v mezích daného výrazu". Ivi, p. 30.

con questa attualità sperimentale si trattò di far diventare l'arte popolare complice dell'avanguardia. L'arte popolare al contrario – faccia a faccia con gli imponenti (e terribili) avvenimenti sociali – avrebbe dovuto aiutare l'arte cosiddetta alta a superare tanto tutte le parziali, limitanti barriere dell'esclusività e dell'ostentazione, quanto l'imperativo assolutizzato all'originalità, sostenere in essa le componenti universalmente legittime e farle comprendere la sua vera missione umanizzatrice. Proprio questa attualizzazione dell'arte popolare (anonima) come tale creò nel complesso la situazione che il manoscritto di Čapek messo da parte, *Umění přírodních národů*, stava aspettando.²¹⁸

Umění přírodních národů testimonia anche la maturità di pensiero di un artista, difensore per tutta la vita dei valori dell'avanguardia, e ora un'individualità completa e definita. Si tratta di una confessione filosofica elaborata in lunghi decenni e modellata nello stile perfezionato dall'autore negli anni Trenta, quando egli coniuga la precisione scientifica alla conversazione con il lettore, servendosi di paradossi e di aforismi.

Nonostante l'intenzione scientifica della collana, il saggio porta infatti un'impronta del tutto personale, testimoniata dall'assenza di riferimenti bibliografici e dall'allora consueto luogo čapkiano della "professione di modestia": "Il lavoro che presento qui mi è stato assegnato un po' come compito, come dovere di autore..."²¹⁹ Negli anni Dieci la stessa impronta personale la recava il suo ciclo pittorico di teste, che già indicavano il percorso di Čapek dal cubismo appena scoperto verso il sintetismo e la semplificazione delle forme di cui offrirà un'interpretazione peculiare.

²¹⁸ "Nešlo o návrat, nápodobu, antikvování, nýbrž o aktuálnost kupředu zahleděnou, jež měla i svou složku imanentní: experimentování s prostředky lidové poetiky (viz např. E. Fillu, B. Martinů, E. F. Buriana, V. Holana a F. Halase). Ale ani této experimentující aktuálnosti nešlo o to, aby se snad lidové umění stalo komplicem avantgardy; lidové umění mělo naopak – tvář v tvář mohutným (a hrozivým) dějům sociálním – pomoci tzv. vysokému umění překonat vše parciální, omezující bariéry výlučnosti a okázalosti stejně jako absolutizovaný příkaz originality, podpořit v něm složky nadosobně zákonné a uvědomit je o jeho pravém, humanizačním poslání. Právě tato aktualizace lidového (anonymního) umění jakožto celku vytvořila situaci, na jakou vlastně odkládaný rukopis Čapkova *Umění přírodních národů* stále čekal". Jiří Opelík, Jaroslav Slavík, *Josef Čapek*, Torst, Praha 1996, p. 502.

²¹⁹ "Práce, kterou tu podávám, byla mně uložena tak trochu jako úkol, jako autorská povinnost..." *Umění přírodních národů*, cit., p. 9.

Proprio come elogio della verità e della necessità del cubismo era stato costruito l'impianto argomentativo del capitolo *Na obvodě umění přírodních národů* (Intorno all'arte dei popoli primitivi), pubblicato in forma autonoma su «Život»²²⁰, accompagnato da illustrazioni e seguito da racconti e poesie dei popoli in questione. Lo studio ricostruisce un'essenziale storia dell'interesse e del successo dell'arte primitiva ed esotica in Europa. Si possono distinguere tre ondate: la moda orientaleggiante e le *chinoiserie* nel Settecento, l'esotismo che influenzò l'impressionismo a fine Ottocento e la novità del cubismo, che ritorna all'arte primitiva per rifondarsi e rifondare lo spazio e la forma. Anche il cubismo viene dunque proiettato sull'universale, avendo un ruolo fondamentale nello sviluppo necessario dell'arte che ritorna a confrontarsi con l'essere. Si noti che nel Novecento questa evoluzione si attua attraverso il rinnovamento delle forme di Cézanne, e non proseguendo sulla via dell'esotismo di Gauguin.

L'approccio generale alla materia dichiara già di mirare ai significati più profondi e reconditi che affiorano nell'arte ma che governano l'universo intero. Čapek afferma di essere stato ispirato dall'osservare nel mondo tanta diversità e tanta unità contemporaneamente. Cerca dunque di andare all'origine e fonda la sua genesi dell'arte su un terreno quasi mitico e vicino a tutte le culture: la paura primordiale dell'uomo di fronte al cosmo.

Misurarsi con l'essere! Tra i fondamenti dell'essenza umana, la più antica, ancora completamente fusa con la natura e a essa legata, dotata già della voce interiore degli albori del pensiero, porrei al livello più basso la vita stessa e la sua prima forma umana spirituale: la paura primordiale. La paura primordiale, la paura naturale, la paura cosmica. [...] Al principio dell'umanità le sue forme erano incomprensibili, indefinite e stanno diventando così anche le attuali acquisizioni; nel mezzo di questa indefinitezza la paura si impossessa dei volti, si materializza in forme palpabili, ieratiche, stilisticamente cristallizzate, fino ad arrivare a sagome di

²²⁰ *Na obvodě umění přírodních národů*, «Život» 16, 1937-1938, pp. 41-44.

chiese: i feticci diventano idoli, oggetti di culto, statue, espressioni dello spirito religioso.²²¹

Il modo per reagire a questa paura e il mezzo per cercare di governare le forze naturali e soprannaturali, di interagire con dèi terribili e vendicativi è dunque proprio ciò che sta all'origine dell'arte: la magia.

La magia è il tentativo di agire in modo non tecnico sullo stato delle cose, in modo che in esse si producano i mutamenti desiderati.²²²

Nel confrontarsi con l'essere attraverso la creazione artistica, l'uomo riproduce la creazione divina, ricrea nell'arte una realtà nuova; non è passivo di fronte alle forze dell'universo ma cerca di domarle, senza per questo essere tracotante, senza peccare di *hybrys*.

L'arte nasce dunque con la stessa primordiale lotta per la vita e ha sempre avuto un valore spirituale. Ma non solo l'origine, tutto l'essere dell'arte sta nella magia. La magia è creare dal niente – o quasi – una nuova realtà: è ciò che fanno i bambini attraverso il gioco, trasformando un bastone in uno splendido destriero; è ciò che fanno i grandi artisti come Picasso e anche i grandi poeti con le parole.

Sicuramente all'inizio una magia rozza, solo dopo quella più sublime; l'arte alla sua nascita venne fuori dalla magia ed è di nuovo magia nelle sue somme manifestazioni: il tardo Tintoretto, Rembrandt, anche Picasso, se permettete, Mozart, Shakespeare, Baudelaire e tutti i grandi [...] sono artisti di magia eccelsa. Infatti la magia è in sostanza fare di niente, di quasi

²²¹ "Konfrontace s bytím! Do základů člověčí bytosti, té nejstarší, ještě cele s přírodou spjaté a na ni odkázané a nadané už vnitřním hlasem počátků myšlení, bych položil nejspodněji život sám a jeho první lidskou duchovou formu: prvotní bázeň. Bázeň prvotní, bázeň přírodní, bázeň kosmickou. [...] Na začátku lidstva byly její formy neuchopitelné, beztvaré a stávají se takovými i jeho dnešní zralosti; vprostřed mezi tím beztvářým bázeň nabývá tváře, zhmotňuje se do hmatatelných, hieratických, stylově krystalizovaných, až i konečně chrámových podob: z fetišů se stávají idoly, modly, sochy, výrazy ducha náboženského". *Umění přírodních národů*, cit., pp. 41–42.

²²² "Magie je snaha zaúčinkovati netechnickým způsobem na stav věcí tak, aby se v nich přivodily žádoucí změny". Ivi, p. 43.

niente, qualcosa: creare una realtà nuova, straordinaria, completa in se stessa e agente su se stessa. Che cosa sono la materia grezza della pietra, qualche braccio di superficie, quel po' di colore, la parola nel suo suono e nel suo significato quotidiano, una nota su se stessi, oppure quel po' di tremolio che è il suono?²²³

Se dunque l'arte è magia, è chiaro che si pone subito al di sopra della pura rappresentazione dei fenomeni ottici. L'arte, come la magia, è tanto naturale quanto spirituale, quindi il suo compito non può essere la sola imitazione:

Il suo compito non è quindi soltanto imitare, riprodurre, ricalcare la realtà, "impossessarsene con i sensi", piuttosto entrarci anche con il potere dello spirito umano.²²⁴

La seconda questione analizzata è l'opposizione fra naturalismo e geometrismo, dalla cui tensione si svilupperebbe dinamicamente l'arte. Riassume bene Opelík:

Il naturalismo, che è un atteggiamento sensoriale, universale, globale ed extratemporale, lega l'uomo alla natura, di più: alla vita, mentre il geometrismo, che è secondo Čapek immaginativo e spirituale, strettamente dipendente dal carattere psichico del popolo e dal suo essere religioso e sociale, plasma la realtà degli stili artistici; se Čapek deve decidere quale dei

²²³ "Nejdříve jistě magie hrubá, pak teprve ta nejvyšší; umění vyšlo ve svém zrodu z magie a jest jí zase ve svých nejvrcholnějších projevech: pozdní Tintoretto, Rembrandt, i Picasso, dovolíte-li, Mozart, Shakespeare, Baudelaire a všichni z velikých [...] jsou umělci suverénní magie. Neboť magie v podstatě jest dělati z ničeho, téměř ničeho, něco: vytvořiti skutečnost novou, mimořádnou, v sobě úplnou a o sobě jednající. Čím je surová hmota kamene, několik loket plochy, ta trocha barev, slovo ve svém zvuku a významu denním, nota o sobě, nebo ta trocha chvění, která je zvukem?" Ivi, pp. 50–51.

²²⁴ "Jeho úkolem není tedy jen imitovati, reprodukovati, napodobovati skutečnost, 'zmocňovati se jí smysly', nýbrž vstoupiti do ní také i moci lidského ducha." Ivi, p. 59.

due elementi sia più magico dal punto di vista della creazione, decide per l'elemento naturalistico, perché è più vicino al mistero della vita in sé.²²⁵

Fra i due poli Čapek individua poi la nuova categoria della "naturalità creativa", che scopre proprio studiando l'arte primitiva, nata in un tempo in cui l'uomo ancora non si considerava al di sopra della natura, ma parte di essa:

L'uomo è in effetti natura – molto natura; ed è spirito – molto spirito. Da entrambi questi suoi fondamenti prende forma il suo mondo, il suo proprio peculiare elemento umano.²²⁶

L'esigenza dell'espressione artistica è connaturata all'uomo e nasce con lui:

Il bisogno di esprimersi artisticamente è innato nell'umanità. Come molte altre delle sue capacità, l'uomo l'aveva pronta dentro di sé.²²⁷

Čapek propone l'immagine di Adamo che, appena creato, si appoggia saldamente alla terra con una mano e si posa l'altra sulla fronte:

La [mano] appoggiata alla terra ha sotto il suo palmo tutta l'opera materiale di questo mondo, quella sollevata invece lo stupore umano per la vita. Probabilmente questa dualità prese le mosse da quell'impulso nei primi momenti dell'uomo: ciò che proviene dal suo spirito tecnico e ciò che proviene dal suo spirito religioso; ciò che si rivolge alla lotta materiale per la vita e ciò che si rivolge invece a quella spirituale. E subito da qualche par-

²²⁵ "Naturalismus, jenž je povahy sensorické, univerzální, všesvětové a mimočasové, váže člověka na přírodu, a víc: na život, zatímco geometrismus, jenž je podle Čapka imaginativní a duchový, silně odvislý od psychického rázu národa a jeho náboženského a sociálního bytu, formuje realitu uměleckých slohů; má-li se Čapek rozhodnout, který z obou elementů je výtvarně magičtější, rozhoduje se pro element naturalistní, protože je blíže přímým tajemstvím života". Jiří Opelík, *Vznik a proměny "Umění přírodních národů" Josefa Čapka*, cit., p. 62.

²²⁶ "Člověk je přece přírodou – velmi přírodou; a je duchem – velmi duchem. Z obou těchto svých základů si utváří svůj svět, svůj nejvlastnější lidský živel". *Umění přírodních národů*, cit., p. 320.

²²⁷ "Potřeba umělecky se projevovati je lidstvu vrozena. Jako mnoho jiných svých schopností nesl ji člověk připravenu v sobě." Ivi, p. 92.

te fra questi due elementi prese le mosse nell'essere umano il suo spirito artistico, affine a quello religioso, capace di affiancarsi a quello tecnico. [...] L'arte è sempre presente là dove qualcosa si trasforma attraverso la creatività, tocca i rapporti più alti e meno comuni.²²⁸

Anche l'ornamento che deriva dal ritmo del geometrismo non è dunque più una decorazione superficiale, ma esprime il dominio dell'uomo sulla materia di cui l'arte è il mezzo, è l'impronta dell'azione creativa dell'uomo.

Josef Čapek si pone continue domande e rinnova continuamente la riflessione, ora procedendo in modo piano e lineare, ora intessendo metafore, ma distribuisce nel testo brevi incisi aforistici, quasi a consolidare le posizioni raggiunte e a segnare dei punti fermi; per questo si serve anche dell'espedito grafico del corsivo.

Come gli elementi della decorazione geometrica, gli aforismi sembrano dare il ritmo all'insieme, dove per ritmo si intende l'ordine caratteristico delle parti in un tutto. Scriverà Levi-Strauss: "Occorre dare ragione ai presocratici: nel ritmo decorativo è l'idea del 'tutto' che domina, poiché la ricorrenza è percepibile solo se la cellula ritmica include un numero di elementi limitati"²²⁹. Si può sostenere quindi che la validità di un aforisma sia collegata all'architettura del testo in cui è compreso. La sua stessa efficacia è garantita dal suo ordine nello spazio e il suo significato dipende anche dalla struttura. Per questo l'aforisma, considerato come unità minima, si può accostare agli elementi base dell'arte decorativa, divenendo forse espressione simbolica. Nel caso di

²²⁸ "Ta o zem opřená má pod svou dlaní všechno hmotné dílo na této zemi, ta k zemi vztyčená pak lidský úžas ze života. To dvojí se asi v těch začátcích člověka v ten ráz pohnulo: co vzhází z jeho ducha technického a co vzhází z ducha náboženského; co se obrací k hmotnému boji o život a co k boji duchovému. A hned někde uprostřed mezi nimi pohnul se v lidské bytosti její duch umělecký, sourodý s tím náboženským, schopný přidružovati se k tomu technickému. [...] Umění je vždy při tom, kde se něco tvořivě přeměňuje, dostává do vyšších, neobyčejnějších vztahů". *Umění přírodních národů*, pp. 92, 94. Cfr. anche *Magismus na počátcích umění*, «Kritický měsíčník» 1, 1938, p. 101.

²²⁹ Claude Levi-Strauss, *Guardare, ascoltare, leggere*, trad. it. di Francesco Maiello, Il Saggiatore, Milano 2001, p. 140.

Čapek il significato sta nella relazione fra gli aforismi, le teorie espresse nel saggio e l'ipertesto dell'attività pubblicistica e letteraria di tutta una vita: l'autore sembra riportare le relazioni che ricerca nell'universo nel microcosmo dei suoi testi.

Di Josef Čapek è peculiare e insostituibile proprio la capacità di sintesi, di mettere in relazione, di incrociare e di far convivere livelli diversi: di riscoprire i nessi dell'universo attraverso la riflessione sull'uomo e in senso opposto di riflettere sull'uomo riscoprendo i nessi dell'universo. In questo si può vedere il senso del suo "umanesimo", che ha dato al saggio un valore universale e gli ha permesso di non invecchiare.

Intanto moriva il presidente Masaryk e – l'anno seguente – morirono tutte le speranze della repubblica: il 29 settembre 1938 Hitler, Mussolini, Chamberlain e Daladier firmarono il Patto di Monaco. Naturalmente l'avvenimento segnò un punto di non ritorno anche per l'attività di Čapek, che la delusione convinse a inasprire la lotta. Nei disegni per «Lidové noviny» appaiono le donne monumentali dei suoi ultimi quadri, stagliate contro il cielo a testimoniare la barbarie e a proteggere i loro figli che devono avere un futuro migliore.

Anche la pubblicistica è quasi tutta impegnata nella lotta politica e quindi è tesa a raggiungere e a persuadere quanti più lettori possibile. Se prima del Patto di Monaco Josef Čapek cercava di attrarre l'attenzione sulla questione del nazismo perché non venisse sottovalutata, in seguito si mise completamente al servizio della difesa della patria e della civiltà. L'amara disillusione lo rese ancora più combattivo e caparbiamente fiducioso nella forza della democrazia e della società sana, il cui nucleo profondo di bontà e ragionevolezza avrebbe necessariamente avuto il sopravvento, prima o poi: "Madrid può cadere, ma la battaglia delle idee non finirà mai; la loro guerra continuerà nella storia".²³⁰

Per alimentare questa fiducia nella gente, Čapek non esita a lodare l'alleato sovietico e a piegare anche le recensioni delle mostre al neces-

²³⁰ "Madrid může padnout, ale v ideách nebude dobojováno; jejich válka i pak do dějin potrvá". *Dějinné divadlo*, in «Lidové noviny» 45, 1937, n. 218 (30, 4), p. 7.

sario encomio alla nazione. Nutriva per la storia la stessa certezza di continuità e di progresso che riponeva nell'arte. Era fondamentale che la gente ritrovasse nel proprio passato la forza e la fierezza per affrontare il presente con coraggio e non con disperata rassegnazione. La sua stessa tradizione garantiva alla nazione il futuro: come l'inverno alle porte lascerà ancora una volta il posto alla primavera, così rifiorirà il popolo ceco²³¹.

Gli accorgimenti stilistici già frequenti negli anni Venti – il parallelismo, la ripetizione, l'accuratezza lessicale – serviranno sempre di più negli anni Trenta a creare il pathos, a far risuonare le corde dei valori universali nell'animo dei lettori. Čapek viveva la loro stessa disillusione, ma, nel suo lavoro quotidiano, si assunse il compito di non lasciar affievolire la speranza. A questo incita il suo pubblico:

Ebbene, per quanto dure siano le circostanze odierne, rimane sempre qualcosa in cui credere. Soprattutto è sempre possibile credere nel lavoro, nell'onesto, positivo lavoro. È tuttora possibile credere nella vita e nello spirito della nazione, la cui storia è stata sempre così dura. Se oggi l'idea di democrazia ha subito un così duro colpo, è tuttavia possibile e necessario credere al suo retaggio nella storia, alla sua vita spirituale nella storia. Badate, dobbiamo essere solo cechi liberi e onesti, quali abbiamo sempre desiderato essere come nazione nelle epoche belle e in quelle brutte, e credere fermamente in tutto ciò che ci hanno sempre detto tutti i migliori tra di noi; se c'è qualcosa in cui tutti ci possiamo unire con fiducia, è proprio questo.²³²

²³¹ Cfr. *Do zimy*, in «Lidové noviny» 46, 1938, n. 588 (22, 11), p. 5.

²³² "Nuže tedy, nechť jakkoliv jsou dnešní události těžké, vždycky zbývá v co věřiti. Především vždycky možno věřiti v práci, v poctivou, kladnou práci. Trvale možno věřiti v život a ducha národa, jehož dějiny byly vždy tak tvrdé. Utrpěla-li dnes myšlenka demokracie tak těžkou ránu, přece možno a nutno věřiti jeho odkazu dějinnému, jeho dějinnému duchovému životu [...]. Hledte, budme jen svobodnými a poctivými Čechy, kterými jsme jako národ v dobách lepších i zlých vždy toužili být, a věřme pevně všemu, čím k nám vždycky mluvili všichni z našich nejlepších; jestli v něčem, v tomto se jistě všichni můžeme s důvěrou sjednotit". *V co věřiti*, «Pražské lidové noviny» 1, 1938, n. 25 (19, 10), p. 5.

Naturalmente, con l'instaurazione del Protettorato e della censura, Čapek dovette ricorrere a una scrittura sempre più metaforica e ai ricordi sereni della sua infanzia, quando ancora nella valle dell'Úpa cechi e tedeschi convivevano in pace senza bisogno di delimitare confini e identità. La memoria era diventata sempre più un'oasi di serenità, una riserva di calore ed energia, soprattutto dopo la morte di Karel, il 25 dicembre 1938. Josef scriverà per lui un addio personalissimo e struggente su «Lidové noviny», *Dnes týden* (Una settimana fa).

L'ultimo suo articolo sul quotidiano sarà *Jěště Slováci a my* (Ancora gli slovacchi e noi), pubblicato il 9 agosto 1939, poco prima di essere dichiarato *persona non grata*. Il 1 settembre fu arrestato dai nazisti.

Čapek non si arrese mai alla brutalità: mentre continuava a lottare con lo strumento della pubblicistica, nella prosa filosofica custodiva e nutriva la speranza. I suoi ultimi cicli pittorici sono intitolati – non a caso – *Oheň* e *Touha*. Morirà in un campo di concentramento senza aver perso la speranza.

La Seconda guerra mondiale segnò la fine delle avanguardie. Čapek si era già reso conto degli obblighi e delle responsabilità dell'arte di fronte alle tragedie del mondo, affiancando ancora una volta il suo percorso a quello del più grande pittore della sua epoca, Pablo Picasso, che nel 1937 aveva dipinto il suo capolavoro, il *Bombardamento di Guernica*. Questo dipinto segnò il vertice della pittura dell'avanguardia e il suo superamento, fu l'emblema di un'epoca. La sigillano le parole di Mario De Micheli in *Le avanguardie artistiche del Novecento*:

In Guernica ogni segno, ogni figurazione tende all'espressione del fatto; la deformazione accentua la verità delle cose. Il toro, il cavallo, la lampada, il coltello, il fiore, i personaggi emblematici del dramma, nella dilatata tensione dell'immagine, assumono un significato implacabile, universale condanna di qualsiasi potenza che distrugga l'integrità della persona umana.

Ma in quegli anni Guernica volle dire anche un'altra cosa. In un periodo cioè in cui la teorizzazione dell'arte pura, della poesia come "assenza", aveva raggiunto il suo apice, Guernica fu l'affermazione perentoria del con-

trario, fu la dimostrazione di quanta storia, di quanta presenza, di quanta partecipazione l'arte potesse e dovesse vivere.

Per tutte queste ragioni Guernica, oltre a essere un cardine della storia moderna dell'arte, fu anche un'opera che ebbe un peso culturale determinante nella formazione della coscienza degli intellettuali di ogni Paese.²³³

²³³ Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, cit., pp. 230–231.

IL VIANDANTE ZOPPO

Il saggio filosofico *Kulhavý pouťník* (Il viandante zoppo, 1936) segna la fondamentale svolta verso l'interiorità – e da essa verso l'universale – nella poetica di Josef Čapek.

Con l'analisi del testo e delle intenzioni in esso espresse dall'autore si è voluto restituire al saggio il suo valore innovativo nella letteratura ceca coeva e nella produzione čapkiana in generale, enucleandone al tempo stesso gli elementi di continuità. Nel *Kulhavý pouťník* Čapek si riappropria della piena autonomia creativa, dichiarando i solidi principi su cui ha costruito e intende continuare a costruire la propria visione del mondo e i propri parametri di giudizio. Si tratta di una ricerca aperta e viva, che però risulta perfettamente in linea con la tendenza già riscontrata all'approfondimento e all'indagine intima delle cause prime. Dalla riflessione sul mondo e sulla contemporaneità svolta nella pubblicistica – in cui aveva sempre cercato di mantenere uno sguardo ampio e un approccio generale, coerente rispetto allo "stile globale" che andava definendo nell'arte moderna – Čapek sembra aver imparato che le motivazioni profonde del reale risiedono negli individui e lì le cerca, anche in questo caso interessato all'essere umano nella sua interezza e complessità. Dopo i fatti della cronaca giornalistica, si concentra dunque sugli avvenimenti interiori, in un libro ibrido, nato dalla mescolanza di prosa filosofica e dialogo, riflessioni in prima persona dell'autore e apostrofi al lettore, caratteristiche queste ultime anche della pubblicistica čapkiana coeva. Čapek dialoga con se stesso, con la contemporaneità e con i classici, introducendo le voci che contribuiscono a formare il suo pensiero e che rimarranno modelli della sua scrittura: primo fra tutti Blaise Pascal.

Anche lo stile registra un salto ulteriore rispetto alle prose precedenti. Čapek rinuncia espressamente alla favola per offrire solo l'essenza della riflessione, consapevole della portata innovativa della scelta nel panorama letterario dominante. È proprio in questo senso che la semplificazione dell'esposizione e lo stile aforistico acquistano qui

un significato fondamentale. Si approfondisce il ruolo che gli aforismi avevano già nella pubblicistica, dove segnalavano i punti cardine del pensiero. La semplicità dell'esposizione e i toni a volte lirici e a volte colloquiali rappresentano un elemento di continuità rispetto alla produzione precedente. La direzione è quella della distillazione massima, intesa come condensazione, non come perdita. Čapek abbandona risolutamente il giornalismo di consumo e punta a diventare un classico, quindi comincia a sottrarre la dimensione del tempo: non a caso dichiara che la più alta forma di espressione è la poesia, che confina con la filosofia. La distinzione fra arte e mestiere è chiarita nell'ambito della letteratura, che non può essere solo il prodotto commerciale di una mera abilità.

Nella prospettiva del dualismo čapkiano, al *Kulhavý poutník* – che si genera attraverso il dialogo dell'autore con il suo doppio – si affiancherà *Psáno do mraků*: nel primo libro Čapek scopre l'anima nell'uomo, nel secondo ne osserverà l'assenza nel mondo.

Nella prima metà degli anni Trenta la pittura di Josef Čapek testimonia un periodo di serenità e armonia con il mondo. Sullo sfondo della sua terra natale trasfigurata dalla memoria giocano i bambini, protagonisti dei quadri e destinatari diretti della fortunata raccolta di favole *Povídání o pejskovi a kočičce* del 1929. I regolari soggiorni a partire dal 1930 a Oravský Podzámek in Slovacchia rappresentano un deciso ritorno alla natura e ai valori della cultura popolare: sulle tele di quel periodo si affaccendano donne colorate e altre dominano scure e ieratiche lo spazio di un momento.

In un quadro del 1933 (*Mrak*, Nube), però, una nuvola nera si addensa all'orizzonte e stringe la scena fra l'angoscia e la minaccia. Hitler era diventato cancelliere e sui giornali iniziava la personale lotta di Josef Čapek contro la barbarie nazista, attraverso le vignette satiriche e gli appelli sferzanti alla nazione, la stessa nazione che allora si specchiava piena di sentimento e di orgoglio nella propria cultura popolare. Si trattava di proteggere non solo se stessi ma in un popolo l'umanità

e ogni uomo: "Difendendo te stesso, difendi l'uomo"²³⁴. I tempi costrinsero probabilmente Čapek ad accelerare il suo percorso verso l'universale attraverso la riflessione filosofica; procedette comunque sulla strada dei principi che aveva elaborato nel corso della sua vita, mosso anche dalla necessità di trovare in se stesso e oltre se stesso il significato della propria lotta. Nel 1935 dipinse *Oblak* (Nuvola): una spessa e voluminosa nuvola rosa sovrasta i giochi dei bambini, li osserva dalla prospettiva dell'universo infinito. Gli amanti di *Modrá noc* (Notte blu) sono avvolti dal cielo stellato, che non è lontano come nell'epitaffio di Kant, ma è compreso nell'abbraccio dei protagonisti, il cui sentimento sembra fluire nell'universo stesso. Dopo il successo di *Stín kapradiny*, Čapek abbandona l'epica e - accanto alla pubblicistica - si dedica alla prosa filosofica, alla ricerca di valori superiori, in cui rintracciare il significato di un mondo pericolante. Nascono così tre opere di riflessione estetica intimamente connesse - *Kulhavý pouťník*, *Umění přírodních národů* e *Psáno do mraků* -, che rappresentano i vertici della sua produzione. Lo stile ha ormai perso tutta l'artificiosità degli esordi, la fiction lascia il posto all'approfondimento, al dialogo, alla massima: "Quando siamo di fronte a uno stile naturale, restiamo stupiti e incantati, perché ci aspettavamo di vedere un autore e troviamo invece un uomo".²³⁵

Con i suoi scritti degli anni Trenta Čapek offre alla vita di tutti un senso e una giustificazione, senza utopie, senza consolazioni, senza Dio. Offre a tutti la possibilità di trovare una ragione per la propria esistenza in se stessi, a prescindere dalle condizioni di vita: l'anima, il pensiero, l'azione morale. Ogni individuo, agendo su di sé, agisce sul mondo; un mondo giusto è frutto di azioni giuste di cui ognuno è attore responsabile.

Cercando la radice dell'arte, Čapek la trova nell'uomo. Nell'articolo *Co má člověk z umění* del 1934 scriveva:

²³⁴ "Brániš-li se - brániš člověka". *Psáno do mraků*, Československý spisovatel, Praha 1970, p. 163.

²³⁵ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, a cura di Gennaro Auletta, Oscar Mondadori, Milano 2007, *29, p. 127.

L'arte è nata con l'uomo. È nata dal primo confrontarsi dell'uomo con la natura. [...] Si dice che l'origine di ogni arte stia nel sentimento religioso. Quindi essa è antica quanto la religione, come il primordiale bisogno dell'uomo di risolvere l'enigma della vita e del suo senso. [...] E infatti qual è il contenuto di ogni arte se non l'uomo?²³⁶

Proprio il mistero della condizione umana che l'arte esprime sarebbe stato dunque l'interesse primario di Josef Čapek negli anni Trenta. Sulla base di questa personale riflessione sviluppò a poco a poco una propria visione del mondo, sia etica sia ontologica, certo frammentaria, costruita attraverso il dubbio, ma fondata sul pensiero.

Aveva scritto secoli prima Pascal:

L'uomo non è che una canna, la più delicata della natura; ma è una canna pensante. [...] Tutta la nostra dignità sta dunque nel pensiero.²³⁷

Čapek non scriveva dalla cattedra dei filosofi, scriveva di sé, di un singolo uomo e quindi di tutti gli uomini. Non offriva certezze, ma rivelava le contraddizioni, non risolveva l'uomo in un enigma formale, ma accettava il mistero e la propria impotenza di fronte a esso, difendendo quella scintilla di infinito che ognuno sembrerebbe possedere. Dirà il viandante eponimo del saggio *Kulhavý poutník* a proposito dell'anima:

Un grande dono, accompagnato da un grande punto di domanda.

Sia pure: elevata suscettibilità, tensione, felicità e angoscia, contenute nell'enigma. Che fare, bisogna lasciare che rimanga irrisolto.²³⁸

²³⁶ "Umění hned od počátku zrodilo se s člověkem. Zrodilo se hned už z jeho nejprvnějších konfrontací s životem. [...] Právě se, že původ všeho umění je v náboženském citu. Pak je tedy tak staré jako náboženství, jak ta nejprvnější člověkova potřeba vyrovnati se s touto hádankou života a jeho smyslu. [...] Vždyť, co je obsahem každého umění než člověk?". *Co má člověk z umění*, in «Život» 13, 1934–1935, p. 22; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., pp. 21, 24.

²³⁷ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, cit., *347, p. 240.

²³⁸ "Veliký dar, opatřený velikým otazníkem.

Nechť si i tak: vysoká dráždivost, napětí, štěstí i tíseň, obsažené v hádance. Co dělat, nechť i zůstane nerozluštěna". *Kulhavý poutník*, (*Co jsem na světě uviděl*), Československý spisovatel, Praha 1967, p. 70.

Čapek non commise dunque l'errore che Pascal rimproverava ai filosofi: se l'uomo è un paradosso di fronte a se stesso, non andava chiarito eliminando o negando le contraddizioni:

Badate bene, nel gigantesco funzionamento del cosmo il semplice fatto di vivere si può considerare un successo, anzi, un privilegio; ovvero nell'incuranza, che è – comprensibilmente – parte indispensabile di questo andamento tanto poderoso da essere schiacciante, lo si può considerare una circostanza fortuita unica, quindi un'avventura. Entrambi i casi sono materia per l'intraprendenza umana, oppure, nei caratteri meno attivi, per lo stupore, se non per il piacere e il godimento della vita, compreso quel che si chiama voluttà filosofica.²³⁹

Il viandante protagonista del saggio non è diverso da ciascuno dei suoi simili, non si pone come irraggiungibile modello di saggezza:

Il viandante zoppo può [...] essere la rappresentazione della vita di ciascuno; non fa il suo ingresso in scena a snocciolare avvenimenti drammatici e movimentati da romanzo; le avventure più grandi saranno qui le avventure interiori.²⁴⁰

La ricchezza della vita non si misura infatti con il rumore degli avvenimenti esteriori, ma con la profondità di quelli interiori. Čapek ricorda che la vita dell'uomo può anche essere umile e discreta come quella delle piante:

La vita [...] non richiede per attuarsi grandi movimenti e azioni esteriori. Da tanto – com'è noto – gli uomini sono paragonati agli animali. [...] Sarebbe possibile azzardare altre similitudini: ci sono muffe e muschi, piante acquattate delle steppe, spighe di grano, gigli delle ombre del bosco,

²³⁹ "Hleďte, při ohromném provozu vesmíru je možno považovati sám holý fakt vlastního života za úspěch, ba za něco jako vyznamenání; při nedbalosti zase, jaká je – pochopitelně – nezbytnou součástí takového drtivě mohutného provozu, za jedinečnou náhodu, tedy za dobrodružství. Oba případy jsou něco pro životní podnikavost, nebo, u povah méně činorodých, pro úžas, ne-li pro životní radost a požitek včetně toho, čemu se říká filosoficky slast". Ivi, p. 29.

²⁴⁰ "Kulhavý poutník může [...] být obrazem života jednoho každého; nevstupuje na scénu vyvolávat rušné a románové dramatické děje; těmi největšími dobrodružstvími budou zde ta dobrodružství niterná". Ivi, p. 20.

giusquiami velenosi, foglie di menta che, sminuzzate, profumano d'amaro; persone che si possono paragonare a meli in fiore, con i frutti o anche secchi, fusti morti o rigogliosi, alberi dalle chiome frondose. Ci sono anche semi che volano nel vento, da qualche parte ne nascerà qualcosa.

È questa dunque la vita di migliaia e migliaia di persone, nessun'asse di grandi avventure né di eventi tumultuosi. [...]

È preziosa e importante per noi soli, difficilmente però per l'altro.²⁴¹

Alla vita contemplativa il viandante di Čapek è in parte forzato dalla gamba zoppa, che lo obbliga a fermarsi a riflettere. Insieme al difetto, ha ricevuto dunque anche un dono:

L'essere un po' zoppo non gli impedisce, magari arrancando, di percorrere la sua strada come gli altri. Anzi, procedendo con un po' più di fatica e più lentamente di molti altri, a volte nel mentre vede di più e osserva di più e forse anche presta maggiore attenzione ai diversi incontri. [...] Dunque con la gamba più corta, meno mobile, dalla quale è limitato nel suo cammino nella vita, gli è stato dato invece qualcosa in più: come la sua gamba più corta, anche alcune cose della vita e del mondo le percepisce in modo un po' più insistente e forte.²⁴²

²⁴¹ "Život [...] nevyžaduje k svému uplatnění velikých vnějších pohybů a akcí. Dávno a známě bylo už člověcké srovnáváno se zvířecím. [...] Tuto by bylo možno dojít zase k jiným podobenstvím: jsou tu plísňe i mechy, přikrčené bylinky suchopárů, stébla obilná, lilie lesních stínů, jedovaté blíny, máty, jež rozemnuty, hořce vonějí; lidé, jež možno přirovnati k jabloním kvetoucím, plodícím, nebo i vyschlým, mrtvé pahýly i bujné, košaté rozložitě stromy. Jsou tu i semena, letící ve větru, z nichž někde může něco vyrůst.

To tedy je život tisíců a tisíců lidí, žádná osa velikých dobrodružství ani pohnutých dějů.[...]

Je cenný a důležitý pro nás samotné, sotva však už pro koho druhého". Ivi, p. 19.

²⁴² "Ta trocha kulhavosti mu nevádí, aby si, třebaš napadaje, nešel svou cestu jako jiní lidé. Ba, jda o něco tíže a pomaleji než mnozí ostatní, někdy přitom více vidí a pozoruje a snad i o něco uvážlivěji si povšimne všelikých setkání. [...] Takto tedy tou kratší, méně hybnou nohou, kterou je při své pouti životem postižen, bylo mu zase něco přidáno: jako tu svou kratší nohu, tak zase i některé věci života a světa pociťuje o něco připomínavěji a silněji". Ivi, p. 10.

Questo difetto richiama la tragica duplicità della condizione umana: la gamba zoppicante si trascina e lo àncora a terra, il pensiero lo spinge in alto verso i misteri dell'universo. Al viandante si potrebbe dunque associare anche l'immagine evocata in *Umění přírodních národů* – Adamo che si sveglia con una mano appoggiata alla terra e una alla fronte, a simboleggiare con il primo esistere la condizione mediana dell'uomo, diviso fra la lotta per la sopravvivenza del corpo e quella dell'anima. Da tale tensione nacque l'arte, che trasforma la materia in direzione di quest'ultima.

Ma perché cammina il viandante, nonostante la fatica? Cerca le ragioni della sua vita:

E così non ho finito di spiegarvi, si fermò il Viandante, da dove vengo e dove vado. E nemmeno chi sono. E nemmeno vi posso dire per bene che cosa voglio, quale sia in effetti il mio compito in questo mondo. Che cosa vado cercando nel mondo io – un grumo di carne soggetto a marcire, e con tutto il resto, istinti, intelletto e quanto ancora è soggetto all'ingenuità – compreso quel poco di ribellione interiore – che cosa vado cercando qui? Cerco le ragioni per la mia vita.²⁴³

La necessità di trovare un senso per la propria esistenza sembra davvero essere il problema fondamentale dell'uomo. Si potrebbe obiettare che il senso non è affatto necessario alla vita in sé: né la filosofia né la religione hanno mai raggiunto una posizione universalmente condivisa sull'argomento. Il fatto che l'uomo cerchi ostinatamente un senso per la propria esistenza non significa che esso davvero esista, ma esprime soltanto un bisogno, il bisogno di fronteggiare l'inconoscibile e di ordinarlo secondo i propri parametri. Anche se l'umanità intera concordasse su una risposta unanime, questa non garantirebbe comunque della sua verità; anche se decidesse che la vita non ha un senso, la vita non lo perderebbe per questo. Se il misurarsi con l'essere è il compito sommo

²⁴³ "Tak jsem vám, zastavil se Poutník, ale nedopověděl, odkud a kam jdu. A také ani, kdo jsem. A ani vám pořádně nemohu říci, co tu chci, co tu na světě vlastně mám na práci. Co tu na světě – ten uzlík masa, náchylného k hnilobě, i s tím vším ostatním, pudy, intelektem a co ještě je náchylný k bláhomosti – až po ten trošek vnitřní vzpoury – co já tu pohledávám? – Hledám důvody pro svůj život". Ivi, p. 29.

dell'uomo, non si può cedere alla presunzione di credere che così facendo egli possa uscire dalla propria condizione. Se la nostra vita non avesse alcun senso, per noi evidentemente non cambierebbe nulla, dato che a questo senso non si può approdare definitivamente. Evidentemente questa spasmodica ricerca dipende dalla natura stessa dell'uomo, dal sentirsi parte di un'estensione che supera la materia. È tracotanza? È la naturale tensione all'infinito o la necessità di una morale che l'uomo proietta fuori da sé?

Il viandante zoppo si ribella, riportando a suo sostegno le parole di Masaryk. È la ragione stessa dell'uomo che non può non costruirsi un ordine:

'L'uomo che negasse del tutto e fino in fondo l'ordine della vita e lo scopo di tutto, anche della propria vita – come potrebbe poi vivere con un simile pensiero?', dice T. G. Masaryk. 'La ragione stessa assevera e in una certa misura costruisce un ordine razionale in tutto ciò che conosce; la ragione va per sua natura in direzione dell'ordine e dello scopo, essa stessa prefigge scopi; parlare di casualità e assenza di scopo nel mondo è contrario alla ragione, la ragione stessa è un organo di ordine e di teleologia. L'ordine finalistico del mondo è dato dalla ragione, il nostro stesso conoscere è teleologico'. Sono zoppo, non ho in me tanta ragione, sono troppo credulone, indolente e allo stesso tempo impetuoso per poter indovinare con sicurezza l'ordine provvidenziale finalistico nel mondo e nella vita, e per riuscire, in questo affidarmi ciecamente, a difendermi infallibilmente dalle scosse che suscita in me osservare la brutalità cieca del mondo e della vita. Mi porto dentro tanta ribellione, ma anche se sentissi cento volte che la vita non ha senso, tutto in me rifiuterebbe di ammetterlo.²⁴⁴

²⁴⁴ "Člověk, který by naprosto a do důsledků popíral řád v životě a účelnost všeho, i svého vlastního života – jak by mohl být živ s takovou myšlenkou?" praví T. G. Masaryk. "Sám rozum přece zjišťuje a do jisté míry i konstruuje rozumný řád ve všem, co poznává; rozum už svou náturou jde za pořádkem a účelností, sám klade účely; mluvit o náhodě a bezcíllosti světa je proti rozumu, rozum sám je orgánem řádu a teleologie. Účelný světa řád je dán rozumem, naše poznání samo je teleologické". – Jsem kulhavý, nemám v sobě tolik rozumu, jsem příliš lehkověrný, trpný a zároveň i prudký, abych se tak bezpečně mohl ve světě a v životě dohadovat účelného prozřetelnostního řádu, a abych se v tomto dobrém spoléhání dovedl tak neomylně ubránit otřesům, které ve mně vzbouzí pohled na slepé brutality světa a života. Přenáším v sobě mnoho vnitřní vzpoury, ale i kdybych stokrát slyšel, že není v životě smyslu, všechno se ve mně vzpírá to uznatí". Ivi, pp. 99–100.

Per Pascal la questione del senso era particolarmente urgente e dolorosa:

Non so chi mi abbia messo al mondo, né che cosa è il mondo, né chi sono io. Mi trovo in una terribile ignoranza di tutte le cose; ignoro che cosa sia il mio corpo, i miei sensi, la mia anima e questa parte del mio io che pensa quel che dico, riflette su tutto e su se stessa e ignora se stessa quanto tutto il resto.

Vedo quegli spaventosi spazi dell'universo, che mi tengono prigioniero; e mi trovo segregato in un angolo di questa vasta distesa, senza sapere perché sono collocato in questo luogo piuttosto che in un altro, perché il po' di tempo che m'è dato di vivere m'è stato assegnato in questo punto piuttosto che in un altro di tutta l'eternità che mi ha preceduto e che mi seguirà. Non vedo che infinità da tutte le parti, le quali mi rinserrano come un atomo e come un'ombra che dura un istante e non ritorna.²⁴⁵

Con altre parole, Pascal si sarebbe potuto chiedere perché essersi svegliato proprio allora, se la vita è davvero un breve risveglio in un sonno infinito, come nella *Tempesta* di Shakespeare che il viandante cita e poi commenta:

Dunque la nostra vita sarebbe solo un momentaneo risveglio, una brevissima veglia tra due profondi sonni: il sonno senza confini che è passato, il sonno infinito che ci avvolgerà nuovamente. Riusciamo appena a stropicciarci gli occhi nell'attimo così breve in cui dobbiamo vedere tutto.²⁴⁶

Se la vita dura un istante nell'eternità, tanto più effimere saranno le cose della vita, anche le più importanti. Nel 1923 Italo Svevo aveva fatto parlare così Zenò Cosini sui rapporti umani:

Essa dunque ignorava che quando a questo mondo ci si univa, ciò avveniva per un periodo tanto breve, breve, breve, che non s'intendeva come si fosse

²⁴⁵ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, cit., *194, p. 188.

²⁴⁶ "To by byl tedy náš život jen chvilkovým probuzením, kratouнкým bděním mezi dvěma propastnými spánky: bezhraničným spánkem, který předcházel, nekonečným spánkem, který nás pak zase obtočí. Sotva si stačíme protřít oči na tak krátkou chvíli, ve které máme vše uvidět". *Kulhavý poutník*, cit., p. 73.

arrivati a darsi del tu dopo non essersi conosciuti per un tempo infinito e pronti a non rivedersi mai più per un altro infinito tempo.²⁴⁷

Al viandante, però, il tormento lacerante di Pascal è estraneo: egli ama intensamente la vita, e la sua vita è un viaggio che non ha né tempo né direzione, ma è tutto all'interno dell'essere, nello spazio tra la nascita e la morte:

Il viandante zoppo è un viandante nell'essere. Quello è tutto il suo viaggio. [...] Ogni viaggio offre i suoi incontri ed eventi. Gli avvenimenti di questo viaggio non sono però doni del caso, li governa il suo opposto: un'imprescindibile, ineludibile necessità. Sono parte integrante del viaggio, fanno parte naturalmente della sua essenza; ne sono in effetti l'essenza stessa. [...] Compie il suo cammino fra il principio e la fine, tra la nascita e la morte.²⁴⁸

Sottolinea e precisa il viandante:

Verso il caso? Questo no. Vado verso la necessità, la morte. [...] Ma che cosa sia, e quanto sia lontana, questo davvero non lo so dire.²⁴⁹

La morte è la sola sicurezza del viandante, come per Pascal:

Tutto quel che so è che devo presto morire; ma quello che ignoro di più è questa morte stessa che non potrei evitare.²⁵⁰

Čapek lo dichiara subito, sgombrando il campo anche da quell'unica certezza: l'interesse di Čapek è la vita, perché solo di essa può dire qualcosa.

²⁴⁷ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Oscar Mondadori, Milano 1997, p. 147.

²⁴⁸ "Kulhavý poutník jest poutníkem v bytí. To je ta celá jeho cesta. [...] Každá cesta poskytuje svá setkání a příhody. Události této cesty nejsou však dary náhody; vládné jim její opak: nezbytná, neobejitelná nutnost. Jsou přímo součástí této cesty, náležejí bezprostředně k její podstatě; jsou vlastně jí samou. [...] Vykonává svou danou cestu mezi začátkem a koncem, mezi zrozením a smrtí". *Kulhavý poutník*, cit., pp. 21, 23.

²⁴⁹ "Do náhody? To ne. Jdu do nutnosti, do smrti. [...] Ale co je to, a jak dál, to věru nevíme říci". Ivi, p. 27.

²⁵⁰ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *194, cit., p. 188.

Nella nostra storia c'è la morte. Non inventata, non romanzata, non auspicabile nella vita, ma certa, certezza più certa di qualunque altra cosa che consideriamo garantita e sicura. Succeda quel che succeda, per poco che ci piaccia, non possiamo lasciarla fuori dalla nostra storia. Dobbiamo morire, lasciare alla fine tutto e allontanarci da tutto.²⁵¹

Niente tensione romanzesca, dunque, nessun colpo di scena. Anche il protagonista prima o poi morirà, e la cosa non è nemmeno poi così interessante:

Nelle storie comunemente la si mette alla fine, e badando bene che sia debitamente tragica e dia alla trama una conclusione di grande effetto, qui però la fine di ogni nostro intreccio è, contrariamente al solito, collocata subito all'inizio e diventa un po' il punto di partenza, un po' la chiave di tutto il resto.²⁵²

Il libro non sarà un romanzo picaresco né una fiaba, "Eppure ci saranno le più grandi avventure che a questo mondo ogni essere vivente può incontrare!".²⁵³

Percorsi di questo tipo portano dal principio alla fine anche nelle fiabe: si giunge a una passerella, poi a un albero stregato, dopo ancora a una montagna di vetro e infine al castello del drago. Queste fermate o stazioni dell'avventura attengono direttamente alla sostanza dell'azione fiabesca; anche se in modo imprevedibile, la determinano e la costruiscono nei suoi successivi sviluppi. Anche lungo il cammino dell'essere ci sono simili tipologie d'azione e non meno sorprendenti, ma il loro ordine non è così progressivo. Sono un flusso unico e si mescolano continuamente nella contemporaneità.

²⁵¹ "V našem ději je smrt. Nevymyšlená, románově nevykombinovaná, životně nežádoucí, avšak jistá, jistota jistotnější než cokoliv jiného ostatního, co považujeme za zaručené a bezpečné. Tu, děj se co děj, i kdyby se seabeměně líbilo, nemůžeme ze svého děje vynechat. Musíme zemřít, nakonec ze všeho a ode všeho odejít". *Kulhavý poutník*, cit., p. 13.

²⁵² "Obyčejně se v historkách smrtí spíše končí, a to se zřetelem, aby byla náležitě tragická a dodala zápletce hodně efektního závěru, tuto však je proti zvyklosti konec všech našich dějů položen hned na začátek a stává se tak trochu východiskem, tak trochu klíčem k tomu ostatnímu". Ivi, p. 17.

²⁵³ "Budou v ní přece jen ta největší dobrodružství, s kterými se každý z živoucích může na tomto světě setkat!" Ivi, p. 20.

Il tentativo di dividerle l'una dall'altra e renderle indipendenti è in partenza del tutto vano.²⁵⁴

È comunque primario e indispensabile per poter tentare di comprendere l'uomo porre innanzitutto la questione della morte:

Ciò che vorrei dire qui a nome del viandante zoppo, di me stesso (nel modo più personale e più generale possibile) e forse anche di alcuni di voi, la presuppone semplicemente e seriamente, e – nell'opporci al suo potere con tutte le forze – il più umanamente possibile.²⁵⁵

Essa accomuna tutti e a tutti fa paura, ma non è un dilemma che l'uomo deve o può risolvere. Čapek suggerisce quindi di accettarla con più leggerezza e continuare il cammino:

Ma certo, sono pur sempre un animale, perché non esserlo, perché non essere tutti noi esseri viventi pieni, carichi, surriscaldati dalla paura della morte? Paura che già tante volte nella nostra vita si è rivelata motivata per poi ritirarsi di nuovo nel suo angolo appartato, per lasciare spazio fino alla volta successiva alle sensazioni di certezza e di sicurezza. Ma no! Ignoriamola come se per noi la morte non esistesse affatto. Come animaletti, [...] come se non esistesse nemmeno la forza di gravità.²⁵⁶

²⁵⁴ "Cesty takového způsobu vedou od začátku do konce ještě také pohádkami: v nich přijde se k lávce, potom k zakletému stromu, dále pak k skleněné hoře a posléze k dračímu hradu. Tyto postupné zastávky nebo stanice dobrodružství náležejí rovnou k podstatě pohádkového děje; jakkoliv nenadálé, určují a budují jej v jeho následné souvislosti. I na cestě bytí jsou taková dějová utváření a neméně podivuhodná, jejich řád není však tak postupný. Jsou v jediném toku a prolínají se trvale v současnosti. Pokus oddělit je od sebe a vyčlenit je samostatněji, je předem hodně marný". Ivi, p. 21.

²⁵⁵ "Co bych tu chtěl za kulhavého poutníka, za sebe (co nejosobněji i co nejobečněji) a snad i za některé z vás vypovědět, to ji předpokládá prostě a vážně, a – vzpouzeje se proti její moci bytí i ze všech sil – co nejlidštěji". Ivi, p. 16.

²⁵⁶ "Ale ovšem, vždyť jsem živočichem, proč bych nebyl, proč bychom nebyli my všichni živoucí naplnění, nabití, přetopení strachem před smrtí? Strachem, který se již tolikrát v našem životě ukázal důvodným a ustoupil pak zase do svého vyhrazeného koutku, aby až do dalšího dopřál místa pocitům jistoty a bezpečí. Ale ne! Obejdeme se, jako kdyby nějaké smrti vůbec pro nás nebylo. Jako zvířátka, [...] jako kdyby ani zemské tíže nebylo". Ivi, pp. 16–17.

La vita infatti non è svilita dalla morte, non è impoverita dai tanti ammonimenti sulla sua vanità. Il viandante ama la vita e ogni suo piccolo piacere, proprio perché è un uomo e la vita è tutto ciò che ha. Da uomo non può non amare anche la propria finitezza e la vanità che essa comporta:

Poiché mi piace troppo questa Vanità, anche un suo piccolissimo pezzetto mi basterebbe per questo grande viaggio, talmente dipendo da lei, mi ci attacco più ingenuamente, accanitamente, fatalmente di quanto meriterebbe di essere dichiarato e approvato secondo persone di orientamento più razionale. [...]

Che cosa ci rimarrebbe di buono nella vita se le cose naturali ci dovessero essere indifferenti! E io desidero! Desidero troppo! E non voglio rinunciare a desiderare! [...]

Piuttosto ci terremo stretti più ostinatamente possibile alla cara vanità della vita con tutti i pori che respirano; nulla può sostituire lei, proprio lei!²⁵⁷

D'altronde, l'argomentazione di Saffo sulla bellezza della vita in confronto alla morte – citata dal viandante – è piuttosto stringente:

La morte è un male e ciò sanno gli dei:
morirebbero anch'essi, se il morire
fosse un bene...²⁵⁸

²⁵⁷ "Neboť mám všechnu tuto Marnost příliš rád, i sebemenší kousek z ní mi by ještě na tu velikou cestu stačil, tak na ní visím, bláhově lpím, úporněji, osudněji, než by se rozumněji orientovaným lidem zdálo hodno uvěření a schválení. [...]
Co by nám zbylo dobrého na životě, kdyby nám věci přirozené měly být lhostejnými!
A toužím! příliš toužím! a nechci se vzdávat toužení! [...]

Budeme se raději všemi dýchajícími póry co nejúporněji držet milené marnosti života; nic nám ji, právě ji, nenahradí!" Ivi, p. 14–15.

²⁵⁸ "--- A smrt je zlo – tak bozi uznali:
vždyť kdyby byla krásná, též by zmírali..." Ivi, p. 14. (La traduzione proposta è di Francesco Acerbo, ne *I canti di Saffo: con una scelta di altri lirici greci*, Astra Editrice, Roma 1955, p. 97).

Si potrebbe obiettare che la vita di Josef Čapek fino a quel momento, pure con numerosi ostacoli, era stata ricca e privilegiata, ma la sua forza e la sua fiducia non derivavano da condizioni esteriori. Prova ne sia la loro strenua sopravvivenza anche nel periodo della detenzione nei campi di prigionia nazisti, testimoniata dall'attaccamento alla vita e all'arte e dalle poesie della raccolta *Básně z koncentračního tábora*.

Kulhavý poutník uscì nel 1936, quando – nonostante i cattivi presagi che giungevano dalla scena internazionale – la Repubblica cecoslovacca era indipendente, Masaryk e l'amato fratello Karel erano ancora vivi e la guerra era solo una terribile minaccia. Il saggio aveva ancora la speranza di toccare le coscienze prima del disastro.

La paura del conflitto aleggia certamente nell'animo dell'autore, che però non la vuole evocare. La lascia emergere per due volte nel testo, per poi però ricacciarla immediatamente nel silenzio:

Io non voglio parlare della guerra!
Nemmeno io!²⁵⁹

E altrove:

Non mi va di parlare di battaglie e vittime finché non c'è la guerra.²⁶⁰

Nell'accettazione totale della vita e dei propri limiti riecheggiano lontanamente le parole di Terenzio:

Sono un uomo e tutto ciò che è umano mi riguarda.²⁶¹

Questo vale anche in rapporto alla società:

Non voglio affatto sgattaiolare fuori dalla comunità umana.²⁶²

²⁵⁹ "Já nechci mluvit o válce!

Já přece taky ne!" *Kulhavý poutník*, cit., p. 24.

²⁶⁰ "Zdráhám se mluvit o bitvách a obětích, pokud není válka". Ivi, p. 82.

²⁶¹ Publio Terenzio Afro, *Il punitore di se stesso*, trad. di Gabriella Gazzola, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1990, atto I, scena 1, p. 53.

²⁶² "Nechci nikudy vyklouznout z lidského společenství". *Kulhavý poutník*, cit., p. 51.

Quindi l'uomo è l'oggetto principale della conoscenza, quello a lui più appropriato. L'aveva scritto già Pascal – memore di Sant'Agostino – scandalizzato dal disinteresse degli uomini per se stessi:

Niente è così importante per l'uomo quanto il suo stato; niente gli è tanto temibile quanto l'eternità. E quindi non è affatto naturale che si trovino uomini indifferenti alla perdita del loro essere e al pericolo di un'eternità di miserie. Questi però si comportano ben diversamente nei riguardi delle altre cose: temono perfino le più insignificanti, le prevedono, le sentono [...]. È mostruoso vedere nello stesso cuore e nello stesso momento tanta sensibilità per cose da nulla, e tanta strana insensibilità per le cose importanti.²⁶³

Il viandante di Čapek non ha risposte preconfezionate, ma si pone continue domande:

Provegno, in quanto creatura vivente, dai miei genitori. Oppure piuttosto solo per mezzo loro? Si capisce, sono i geni, i cromosomi e tutto il resto, predisposizioni ereditarie fisiche e spirituali – ma da dove venga *io*, quel nuovo, indipendente insieme diversificato nella sostanza, in cui le caratteristiche ereditarie hanno solo il ruolo di materiale da costruzione, ma non determinano la forma, non definiscono il peculiarissimo stile personale?²⁶⁴

La continua ricerca di sé è una caratteristica peculiare dell'uomo, che ha il desiderio di spingersi sempre più oltre nella comprensione delle cose. Caratteristica questa che ha segnato l'intera carriera di Josef Čapek, interpretabile come un costante progresso verso l'universale, fatto di infiniti ritorni a precisare gli stessi oggetti e ad allargare la dimensione della propria consapevolezza.

Per Pascal occuparsi delle questioni esistenziali era più di una pulsione necessaria, era quasi un dovere morale:

²⁶³ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *194, cit., p. 189.

²⁶⁴ "Vyšel jsem, jakožto živý tvor, z rodičů. Nebo spíše jen z jejich prostřednictví? To se rozumí, to jsou geny, chromozómy a to všechno, dědičné vlohы fyzické i duševní – ale odkud jsem já, ten nový, samostatný, podstatně odrůzněný celek, v němž ty dědičné vlastnosti mají jen úlohu stavebního materiálu, ale neurčují jeho formu, nedobudovávají jeho osobní nejlustnější styl?" *Kulhavý pouťník*, cit., p. 25.

È almeno un dovere indispensabile cercare, quando si è nel dubbio; e per questo chi dubita e non cerca è insieme abbastanza infelice e abbastanza ingiusto. E se costui rimane tranquillo e soddisfatto di ciò, se ne vanta e infine ne fa un motivo di gioia e di vanità, allora non trovo un termine adatto per una creatura così stravagante.²⁶⁵

Alle questioni esistenziali risponde l'anima, che è al contempo protagonista e oggetto della ricerca:

L'anima è l'estrema e somma domanda che la vita sia capace di porsi in un individuo.

Ma la domanda non è una risposta.

No, non lo è. – Forse con un'unica eccezione, proprio questa: che questa domanda è al tempo stesso già la risposta.²⁶⁶

L'anima la si incontra lungo il cammino, nell'essere. Il viandante l'ha incontrata, "e quell'incontro non è stato affatto un'apparizione improvvisa: è sgorgato a poco a poco da una precisa sensazione di permanenza e di durata nella vita."²⁶⁷ Per l'uomo, però, è difficile descriverla: nella sua finitezza egli non riesce a comprenderla. I filosofi che hanno provato a dimostrarla o a negarla razionalmente, necessariamente non hanno potuto superare la propria finitezza:

L'anima è una materia troppo sublime per i nostri lumi, dice Pascal riecheggiando Montaigne ed egli a sua volta altri ancora: Che cosa ci ha saputo dire la ragione umana dell'anima... dell'anima che ci appartiene e che dovremmo conoscere di più?²⁶⁸

²⁶⁵ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *194, cit., p. 187.

²⁶⁶ "Duše je nejposlednější a nejvrcholnější otázka, jakou je život schopen v jedinci si položit.

Ale otázka není odpověď.

Ne, není. – A snad na jednu jedinečnou výjimku, právě tady: že tuto je otázka zároveň už odpovědí". *Kulhavý pouťník*, cit., p. 49.

²⁶⁷ "A to setkání nebylo žádným náhlým zjevením: vplynulo pozvolna z určitého pocitu stálosti a trvání v životě" Ivi, p. 34.

²⁶⁸ "Duše je příliš vznešený předmět našim světlům, praví Pascal a uvádí Montaigna a ten zase jině: Co lidský rozum vyložil nám o duši...o duši, která nám náleží a kterou máme více znáti?" Ivi, p. 35.

Pascal, per superare questo limite, ha avuto bisogno della fede, che è extra-razionale, ha come organo il cuore e “fa dire non già *scio* bensì *credo*”²⁶⁹. Egli non poteva dunque credere ad alcuna dimostrazione, perché “la fede è differente dalla dimostrazione; questa è umana, l’altra è un dono di Dio”²⁷⁰.

Il viandante zoppo, invece, non ha avuto questo dono:

Per quel che mi riguarda, sono un misero e incorreggibile laico e sto dalla parte dei laici. Sono d’accordo con loro, perché non si sono fatti convincere tanto facilmente di una cosa così incerta e che, magari sbagliando, hanno cercato il loro modo proprio.²⁷¹

Il viandante non pretende di possedere la verità, neanche di riuscire un giorno a trovarla; rivendica soltanto il diritto a ricercarla. “Che cosa ne posso sapere io?”²⁷² – si schermisce. E si giustifica proprio con uno dei pensieri di Pascal:

L’uomo è un essere pieno di errore: errore naturale e ineliminabile senza la grazia. Niente gli mostra la verità. Tutto lo inganna. Questi due principi di verità, la ragione e i sensi, non solo mancano di sincerità, ma s’ingannano a vicenda. I sensi ingannano la ragione con le false apparenze; e questo stesso inganno che tendono alla ragione, lo ricevono, a loro volta, dalla ragione, la quale in questo modo si vendica. Le passioni dell’anima turbano i sensi e producono in essi delle impressioni false. Mentono e s’ingannano a vicenda.

Ma oltre questi errori che vengono a caso e per mancanza d’intelligenza, con le sue facoltà eterogenee...²⁷³

... Sì – e poi come continua?

... E allora? ... Come continua?

²⁶⁹ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *248, cit., p. 210.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ “Co mě se týká, jsem žalostný e nenapravitelný laik a držím s laiky. [...] Jsem s nimi zajedno, že se nedali o věci tak nejisté lehce přesvědčiti a že, třeba i omylně, hledali svůj způsob”. *Kulhavý poutník*, cit., p. 36.

²⁷² “Copak já mohu vědět?”. Ivi, p. 40.

²⁷³ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *83, cit., p. 152.

Non continua. Questo capitolo non ha una fine. Proprio questo Pascal non l'ha finito di scrivere – è rimasto incompiuto...²⁷⁴

Come sempre, il viandante accetta completamente la sua umanità e cerca il proprio senso all'interno di essa, trovandolo sempre nell'anima:

L'anima è solo il massimo che lo sviluppo della vita ha potuto raggiungere nel suo punto più avanzato e più alto. E non c'è nessun Superuomo; non mi piace questa boria nietzschiana. L'uomo mi basta e mi avanza. L'uomo con l'anima.²⁷⁵

L'anima è quanto di più forte l'uomo possa avere in sé.²⁷⁶

L'anima è dunque il requisito fondamentale dell'uomo, anche se destinato a non essere davvero conosciuto. Non è necessario saperne elencare le qualità. Non è necessario saper dire nemmeno se essa sia immortale, anche se questo punto è sempre stato alacremenente dibattuto dai filosofi:

Che cosa ne posso sapere io! Se potessi scegliere, mi piacerebbe un'anima immortale.²⁷⁷

Per il viandante non è fondamentale, perché l'anima non gli serve per vincere la paura della morte o per assicurarsi un aldilà. L'anima è parte dell'uomo in questa vita e qui svolge il suo ruolo, lungo il cammino nell'essere. Non esiste nessuna differenza fra vita e morte dalla prospettiva dell'universo. L'infinito comprende tutte le manifestazioni dell'essere, e il non essere non può esistere, in quanto l'esistenza lo presuppone. Questa visione sembra rifarsi alla filosofia di Parmenide,

²⁷⁴ " ...No – a dál?

...Tak co je?...Jak je to dál?

Dále to není. Tato kapitola totiž nemá konce. Právě tuto Pascal nedopsal – zůstala neukončená..." *Kulhavý poutník*, cit., pp. 40–41.

²⁷⁵ "Duše je přece jen maximem toho, k čemu vývoj života mohl nejdále a nejvýše dospěti. A žádný Nadčlověk snad; nemám tohle Nietzscheho hrdopyšství rád. Člověk mi docela stačí. Člověk s duší". Ivi, pp. 48–49.

²⁷⁶ "Duše je, co může mít v sobě člověk nejsilnějšího". Ivi, p. 101.

²⁷⁷ "Co mohu vědět! Kdybych mohl voliti, měl bych rád duši nesmrtnou". Ivi, p. 48.

fondata sul principio che solo l'essere è, esiste ed è pensabile, mentre non è pensabile la non esistenza dell'essere o l'esistenza del non-essere. Qualunque trasformazione avviene all'interno dell'essere:

Ma nell'eternità, nell'infinito! Forse non sta al di là di una qualche frontiera, della fine di qualcosa; già qui ci siamo dentro. L'eterno e l'infinito non sarebbero eterno e infinito se non aggirassero pieni di ribrezzo il morbido, poroso muro, attraversabile con estrema facilità, di materia viva e non viva. Ci passa attraverso, ci penetra, ci contiene in sé da questa parte esattamente come poi di là, dopo la morte, sull'altra sponda; è già qui, tra noi e in noi. La vita è soltanto una delle sue manifestazioni. Una di quelle per noi accessibili almeno in modo frammentario, se non altro con i sensi. Probabilmente non esiste nemmeno un'altra sponda, si modificano soltanto la nostra struttura e la nostra prospettiva: se poi di noi resterà ancora qualcosa di simile a un uomo, che permetta la percezione terrena.²⁷⁸

Dalle profondità dell'infinito ha origine dunque anche l'anima:

La sua origine potrebbe trovarsi piuttosto in un luogo molto interno, vicina al centro stesso della semplice cellula embrionale, anzi ancora più in profondità, forse nel centro stesso del nucleo atomico e ancora più all'interno: dentro la volontà stessa della creazione, dentro la volontà eterna e infinita di creare l'essere che percepisce, sente e pensa e vuole avere un senso e un fine propri.²⁷⁹

Sembra che qui l'impianto teleologico aristotelico si avvicini al bergso-

²⁷⁸ "Přece ve věčnosti, v nekonečnosti! Ta není snad teprve až tam, za nějakou hranicí, za nějakým koncem něčeho; vždyť jsme přece už tady rovnou v ní. Věčno a nekonečno by nebylo věčnem a nekonečnem, kdyby štítivě obcházelo měkkou, porézní, tak přenáravně lehce prostupnou stěnu hmoty živé i neživé. Prochází námi, prostupuje nás, pojímá nás v sebe tady zrovna tak jako potom tam, po smrti, na té druhé straně; je už zde, mezi námi a v nás. Život je jen jednou z jeho manifestací, jednou z těch nám aspoň zlomkovitě dostupných, když ne víc, tak aspoň trochu smyslově. Snad ani není žádné druhé strany, to se jen změní naše složení a náš aspekt na to, zbudeli z nás pak ještě něco člověku podobného, čím vnímat po vezdejším způsobu". Ivi, p. 28.

²⁷⁹ "Její původ by mohl tkvít spíše někde nejvnitřněji, blíž samotnému středu té prosté zárodečné buňky, ba ještě někde hlouběji, někde až snad v samotném středu atomového jádra a ještě více a více a dále uvnitř: uvnitř samotné vůle stvoření, až uvnitř ve vůli věčna a nekonečna vytvořit bytí, které vnímá, cítí a myslí a chce mít svůj smysl a cíl.". Ivi, pp. 102–103.

nismo: non esiste un disegno prestabilito, ma un'unità fondamentale che si realizza nella vita con la creazione continua e libera, con un'azione che costantemente si arricchisce, conservando e trasformando contemporaneamente se stessa in qualcosa di completamente nuovo.

La finitezza delle manifestazioni che l'uomo percepisce è solo relativa; il viandante esemplifica il concetto in una serie di "trionfi":

La specie è più durevole del singolo, la vita più durevole delle specie, l'universo più durevole della vita.²⁸⁰

Il mutamento stesso sembra risultare alla fine un'impressione causata dalla finitezza della ragione, così come il viaggio del viandante non è una successione di tappe, è privato della dimensione del divenire:

Non sono luoghi quelli a cui conduce il viaggio: più probabilmente si tratta di un certo durare, una tensione nel tempo, più che altro uno stato.²⁸¹

Il mutamento sarebbe in realtà la forma stabile dell'universo fuori dalla categoria – tutta umana – del tempo. Questa visione appare come una logica evoluzione ed estensione del concetto di dinamismo, proposto nell'ambito della pubblicistica specialistica come caratteristica dell'epoca moderna e come categoria per comprendere la storia dell'arte. Nel già citato saggio *Tvořivá povaha moderní doby*, Čapek aveva già spiegato come l'arte ottocentesca presentasse l'esistenza nel tempo della forma degli oggetti come un concetto statico, mentre il cubismo come dinamico, concludendo che "il dinamismo è la forma spirituale della vita moderna."²⁸²

²⁸⁰ "Druh je trvalejší než jedinec, život trvalejší než druhy, vesmír trvalejší života". Ivi, p. 77.

²⁸¹ "Nejsou to místa, kudy vede ta cesta: mnohem spíše je to určité trvání, napětí v čase, spíše jen stav". Ivi, p. 23.

²⁸² "Dynamismus je [...] duchová forma moderního života". *Tvořivá povaha moderní doby*, in «Volné směry» 17, 1912–1913, p. 130; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 97.

Qualunque trasformazione può essere interpretata come perdurare. Per questo la morte non è dopo la vita, ma dentro la vita: dall'essere non è possibile uscire. L'uomo vive l'eternità:

Guardate, già più volte ho letto che la Porta dell'eternità sta ovunque davanti a noi, è ovunque, sempre aperta. [...] La nostra umana insufficienza si è creata proprio l'immagine di una porta, una porta presso le mura alla fine, attraverso la quale, quando scoccherà l'ora decisiva, si entrerà nell'altrove – uscendo. [...] Facciamo lo stesso viaggio: io attraverso claudicante la porta dell'eternità.²⁸³

Pascal paragonava l'infinito di Dio a "un punto che si muove dappertutto con una velocità infinita; perché è in tutti i luoghi ed è tutto intero in ogni luogo"²⁸⁴:

Il movimento infinito, il punto che riempie tutto, il momento del riposo: infinito senza quantità, indivisibile e infinito.²⁸⁵

L'anima è una parte di questo infinito, ma quando si unisce al corpo tende, come tutto in natura, all'individualizzazione:

L'anima è un fenomeno collettivo: se esiste, ce l'hanno o dovrebbero avercela tutti.
 Anche gli animali, i fiori?
 Certamente!
 Ah, senti senti!
 Però non umana.
 E quale avrebbero, di grazia?
 Quella che tanto li nobilita e rende più belli: l'anima dell'universo.
 E l'uomo?

²⁸³ "Podívejte se, už častěji jsem četl, že Brána věčnosti stojí všude před námi, jest všude, kdekoliv, otevřena. [...] To naše lidská nedostatečnost si vytvořila představu právě nějaké brány, brány někde na konci u hradeb, kterou, když udeří ta rozhodující hodina, se vstupuje tam jinam – ven. [...] Máme stejnou cestu: belhám se bránou věčnosti". *Kulhavý poutník*, cit., p. 28.

²⁸⁴ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *231, cit., p. 199.

²⁸⁵ *Ibidem*, *232.

L'uomo? L'uomo – ebbene, la stessa. Ma nell'uomo all'anima si accompagna il libero arbitrio; ciò significa che l'anima universale nell'uomo si individualizza a suo rischio e pericolo.²⁸⁶

È nell'uomo che l'anima conosce la finitezza:

La nostra anima è immessa nel corpo, dove trova numero, tempo e dimensioni. Essa ragiona su queste cose e chiama tutte queste cose natura, necessità, e non può credere altro.²⁸⁷

L'anima, inoltre, sembra avere anche la memoria, che le rende più doloroso il distacco dal corpo:

Se non esistesse la memoria, non ci sarebbe niente da abbandonare; se la prima a spegnersi nell'uomo fosse la memoria, non ci sarebbe nessuna perdita.²⁸⁸

Una delle grandi rivoluzioni che hanno segnato il Novecento e hanno inciso sullo sviluppo delle scienze e delle arti è probabilmente quella che si è verificata nel concetto di tempo e nel modo di interpretarlo. Come nell'individuo c'è un fondo che sfugge alla ragione scientifica e va indagato attraverso la metafisica e l'arte – con il *cuore*, direbbe Pascal –, così il tempo esperito non è quello definito dalla fisica classica, e cioè una quantità vettoriale matematicamente misurabile²⁸⁹. Già Henri Bergson

²⁸⁶ “Duše je úkazem hromadným: jestliže jest, má ji, to jest, měl by ji míti každý.

I zvířata, i květiny?

Ovšemže!

Ha, slyšte!

Jenomže ne lidskou.

A jakou tedy mají, prosím?

Tu, která je tolik šlechtí a kráší: duši vesmíru.

A člověk?

Člověk? Člověk – nu tuť. Ale u člověka je k duši přidružována svobodná vůle; to znamená, že duše vesmírná se v něm individualizuje na jeho odpovědnost a nebezpečí”. *Kulhavý poutník*, cit., p. 40.

²⁸⁷ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *233, cit., p. 200.

²⁸⁸ “Kdyby nebylo paměti, nebylo by co opouštět; jestli první, co v člověku zhasíná, by byla paměť, nebylo by ztráty ničeho”. *Kulhavý poutník*, cit., p. 59.

²⁸⁹ Salvatore Guglielmino, Hermann Grosser, *Il sistema letterario*, vol. IV, tomo 2°, Principato, Milano 1992, pp. 47–54.

aveva sovvertito la linearità scientifica con l'esperienza della continuità: il tempo della vita è la durata, paragonabile a un gomito che cresce e muta rimanendo se stesso. La coscienza è un fluire continuo di atti che si rinnova continuamente, intrecciando memoria e aspettativa, come mostrerà il capolavoro di Marcel Proust. Intanto Freud cambiava per sempre il volto della psicanalisi, ponendone al centro la nozione di inconscio; la matematica ridiscuteva i propri fondamenti; Einstein ipotizzava la curvatura dello spazio, relativizzando lo spazio e il tempo; la fisica scopriva che l'atomo non è l'unità minima della materia e Max Planck formulava la teoria quantistica, secondo cui l'energia non viene irraggiata in un flusso continuo, ma in un insieme discontinuo di "quanti". Le scienze positive, che parcellizzavano la realtà e il sapere, venivano superate, alla ricerca di una conoscenza più concreta e consapevole, basata sull'esperienza.

Era iniziata la crisi esistenziale dell'Europa, che, privata di un sistema solido di verità, si dibatteva tra relativismo, scetticismo e ideologia. Si potrebbero usare di nuovo le parole di Pascal per descrivere l'instabilità dell'etica umana, priva di fondamenti universali:

Non si vede niente di giusto e di ingiusto che non muti di qualità mutando clima. Tre gradi di latitudine capovolgono tutta la giurisprudenza; un meridiano decide della verità; in pochi anni di un regime, le leggi fondamentali cambiano; il diritto ha le sue epoche [...]. Ridicola giustizia, limitata da un fiume! Verità al di qua dei Pirenei, errore al di là!

Ammettono che la giustizia non risiede in questi costumi e che risiede nelle leggi naturali riconosciute in ogni paese. Certamente sosterrebbero accanitamente questa opinione, se la temerità del caso, che ha disseminato le leggi umane, ne avesse incontrata almeno una che fosse universale; ma il ridicolo è questo: che il capriccio degli uomini si è così ben diversificato che non ce n'è nessuna.

Il latrocinio, l'incesto, l'uccisione dei figli e dei padri hanno avuto tutti il loro posto tra le azioni virtuose.²⁹⁰

A questo relativismo dei costumi tentò di dare una spiegazione l'antropologia strutturale di Lévi-Strauss, attraverso un'analisi comparativa

²⁹⁰ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *294, cit., p. 224.

volta a scoprire appunto la struttura anonima e inconscia che presiede in generale alla formazione delle istituzioni sociali e della cultura e che incarnerebbe la legge universale dello spirito umano.

Alla crisi delle certezze Pascal non trovava altra soluzione che Dio; il Novecento rispose con la fenomenologia di Edmund Husserl. Il filosofo tedesco nel saggio *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 1913) propose, come compito della filosofia, l'esplorazione e la descrizione dell'essere nel momento in cui si manifesta, con l'obiettivo di sgombrare il campo dalle ideologie e ricostruire il sapere sulla base dell'esperienza soggettiva e della verità della coscienza.

Čapek, invece di scommettere su Dio, scommette sull'anima, e non per avere garanzie di fronte alla morte, ma per dare una direzione morale a questa vita:

Credo nell'anima, voglio l'anima, io dell'anima ho bisogno.
Pensate che senz'anima non potreste morire abbastanza bene?
Morire forse sì, ma non vivere abbastanza bene.²⁹¹

L'anima, dunque, è proposta come garante dell'azione morale, come imperativo morale all'interno della coscienza di ognuno. L'anima è la direzione, è la spinta verso l'alto. Se anche la natura fosse solo una matrigna indifferente, l'uomo ha il diritto e il dovere di darsi un senso:

Perché non dovremmo tendere a quanto di meglio, di più alto è nelle capacità morali umane? Perché non apportare alla propria affinità con il tutto la richiesta del bene e il bisogno di fronteggiare il male?²⁹²

²⁹¹ "Věřím v duši, chci duši, já duši potřebuji.

Myslíte, že byste nemohl bez duše dost dobře zemřít?
Zemřítí snad ano, ale ne dost dobře žít". *Kulhavý pouťník*, cit., p. 48.

²⁹² "Proč bychom neměli směřovat k nejlepšímu, k nejvyššímu, co je v lidských mravních schopnostech? Proč nepřinášeti do své sounáležitosti k celku žádost dobra a potřebu čeliti zlu?" Ivi, p. 100.

Il presupposto da cui parte il viandante di Čapek nella sua ricerca è la consapevolezza di non sapere, la “dotta ignoranza”:

Non mi vergogno di essere stupido – non esiste sciocchezza che non sia stata già pronunciata da qualcun altro – non mi vergogno di essere poco ponderante, di non riuscire a manifestare la mia pena cosmica in modo più misurato e disciplinato. Neanche altri, diversi da me – e che non erano zoppi – si vergognavano della propria ignoranza, benché in molti di loro, suppongo, non poteva non destare un po’ d’angoscia.²⁹³

Non voglio correggere nessuno, e nemmeno sovvertire qualcosa; non sono né un riformatore né un anarchico, anche se molte cose nel mondo non mi soddisfano. Difendo solo me stesso, diciamo la mia gamba zoppa, e mi va riconosciuto che non sfodero i mezzi per farlo con troppa leggerezza. Dirai che non sono abbastanza coerente e che mi contraddico. Non sono un filosofo, non ne ho la dovuta disciplina; non sono un maestro che sa tutto; e tantomeno nella fabbrica del mondo sono il capomastro.²⁹⁴

Magari non so nulla, ma voglio esserci per qualcosa, voglio essere buono.²⁹⁵

Questa condizione era estremamente dolorosa per Pascal, che imputava l’insormontabile impossibilità di conoscere dell’uomo alla sua stessa posizione mediana:

Che cos’è in fondo l’uomo nella natura? Un nulla rispetto all’infinito, un tutto rispetto al nulla, un qualcosa di mezzo tra il niente e il tutto. Infinitamente lontano da abbracciare gli estremi, la fine delle cose e il loro princi-

²⁹³ “Nestydím se za to, že jsem hloupý – není nesmyslu, aby nebyl vysloven už někým jiným – nestydím se za to, že jsem málo rozvážný, že nedovedu svou kosmickou tíseň uměřeněji a disciplinovaněji prokázat. Ani jiní, onačejší než já – a kteří nebyli kulhaví – se za svou nevědomost nestyděli, ač mnohým z nich, dohaduji se, nemohla nebýti malou trýzní”. Ivi, p. 40.

²⁹⁴ “Nechci nikoho napravovat, ani nic podvracet; nejsem ani reformátor, ani anarchista, třebaže s mnohým stavem světa nejsem spokojen. Obhajuji jen sebe, řekněme svou kulhavost, a uznajte, že si prostředky k tomu nedělám příliš lehké. Řekneš, že nejsem dost důsledný a že si odporuji. Nejsem filosofem, nemám na to dost příslušné disciplíny; nejsem učitelem, který všechno ví; a teprve nejsem tady v té fabrice světa žádným dílovedoucím”. Ivi, p. 53.

²⁹⁵ “Třebaže nic nevím, chci tu být k něčemu, chci být dobrý”. Ivi, p. 100.

pio gli sono invincibilmente nascosti in un impenetrabile segreto, ed egli è ugualmente incapace di vedere il nulla da cui è stato tratto e l'infinito dal quale è inghiottito.

La nostra intelligenza nell'ordine delle cose intellegibili occupa lo stesso posto che ha il nostro corpo nell'estensione della natura.

Limitati come siamo in tutto, questo stato, che è mediano tra due estremi, si ritrova in tutte le nostre facoltà. I nostri sensi non percepiscono nulla di ciò che è estremo [...].

Questa è la nostra vera condizione, la quale ci rende incapaci di sapere con certezza e di ignorare assolutamente. Noi navighiamo in un vasto mare, sempre incerti e instabili, sballottati da un capo all'altro. Qualunque scoglio, a cui pensiamo di attaccarci e restar saldi, vien meno e ci abbandona e, se l'inseguiamo, sguscia alla nostra presa, ci scivola di mano e fugge in una fuga eterna. Per noi nulla si ferma.²⁹⁶

Nella postfazione all'edizione del 1967, Opelík ricorda l'affinità del *Kulhavý poutník* con un passo della prosa giovanile *Živý plamen*, che potrebbe qui rispondere a Pascal:

Non mi rimprovero nulla di ciò che ho fatto; la mia vita ha avuto un unico fine e non so che cosa sia stato un bene e che cosa un male rispetto ad esso; penso che la cosa più importante sia che conosco ogni angolo del mondo e che ho navigato il mondo in lungo e in largo, e durante il viaggio ho visto tutti i mari e tutte le terre. E non è la cosa più importante che abbia visto tante contrade beate e desolate e che abbia incontrato sempre nuove terre e miracoli e distanze?²⁹⁷

Il viandante zoppo non è in dissidio con la propria condizione di uomo, non soffre della propria limitatezza. Se, dopo anni dedicati alla scienza,

²⁹⁶ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *72, cit., pp. 140–142.

²⁹⁷ "Nelituji ničeho z toho, co jsem dělal; můj život byl jediný úmysl a nevím, co bylo vedle toho dobrého a zlého; myslím, že důležitější je to, že znám každý směr světa a že jsem plul po všech světových stranách a cestou jsem viděl všechna moře i země. A není nade vše jiné důležité to, že jsem viděl tolik blažených i pustých končin a pořád jsem potkával nové země a zázraky a vzdálenosti?". Jiří Opelík, *Poutník na ryňku světa*, in *Kulhavý poutník*, cit., p. 120.

Pascal dichiara sconfitta la ragione, il viandante difende in essa le qualità umane:

Non sono uno di quelli che puntano tutto sul sentimento. Tengo in gran conto la ragione, davvero [...]. La ragione è pressoché tutto; è positiva, costruttiva, efficace – e anche buona artigiana, veloce ad apprendere, emulatrice pedissequa [...], può quasi tutto.²⁹⁸

Nella ragione Čapek difende anche l'abilità tecnica, il mestiere, ma l'arte certo non è un prodotto della ragione, della *Zivilization*. L'arte ha origine nell'anima e dunque nella cultura:

L'anima è ciò che reca in sé per la propria origine la forza creativa.²⁹⁹

Lo scarto incolmabile fra aspirazione e realtà è certamente tragico e si colloca alla radice della condizione umana:

Desideriamo la verità, e in noi non troviamo che incertezza.
Cerchiamo la felicità, e non troviamo che miseria e morte.
Siamo incapaci di non desiderare la felicità e la verità, e siamo incapaci della certezza e della felicità.³⁰⁰

D'altronde la stessa aspirazione alla verità testimonia anche della nostra grandezza, che risiede dunque nella consapevolezza di sé, nella consapevolezza della propria miseria, quindi nel sapere di non sapere, nella "dotta ignoranza".

La grandezza dell'uomo è grande in questo: che si riconosce miserabile. Un albero non sa di essere miserabile.

²⁹⁸ "Nejsem z těch, kteří sázejí všechno na cit. Velmi si vážím rozumu, opravdu [...].

Rozum je téměř všecko; je kladný, konstruktivní, účinný – také řemeslný, učenlivý, napodobivý [...], může téměř všecko". *Kulhavý poutník*, cit., p. 103.

²⁹⁹ "Duše je to, co v sobě nese dle svého původu sílu tvořivou". *Ibidem*.

³⁰⁰ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *437, cit., p. 274.

Dunque essere miserabile equivale a conoscersi miserabile; ma essere grande equivale a conoscere di essere miserabile.³⁰¹

Questa tragicità nasce dalla stessa natura dell'uomo, non solo contraddittoria, ma composta di contrasti:

L'uomo si compone di dolorose contraddizioni.³⁰²

L'uomo vive nella continua irrequietezza della ricerca, perché non riesce a comprendere la sua stessa vita:

Di qui l'irrequietezza, il domandare e il dubitare. Terribilmente facile, terribilmente difficile è vivere. [...] Tutto è e in ciò sta la causa dell'irrequietezza, ora felicità, ora orrore. – L'uomo, egli stesso materia e in più anche spirito, oppone con il proprio io il suo punto interrogativo al punto interrogativo dell'essere.³⁰³

Ecco il senso del misurarsi con l'essere, che è anche l'anima che si misura con l'infinito, l'essere che si misura con se stesso. L'universo e l'anima senza l'io sembrano fatti della stessa sostanza di infinito, che muta e trascorre attraverso tutte le sue parti. Con la morte va perduto solo l'io:

Quando l'io si estingue, non si tratta poi di una completa, crudele perdita: ciò che è stato parte della natura, in essa rimane in qualche modo anche dopo. Non ha più coscienza, non è più un io, ma in un qualche modo è verosimilmente ancora qualcosa, qualcosa, in una forma almeno un poco comprensibile e intima in qualche modo ancora vive, finisce di vivere [...].

³⁰¹ Ivi, *397, p. 254.

³⁰² "Člověk se skládá z žalostných protikladů". *Kulhavý poutník*, cit., p. 41.

³⁰³ „Z toho ten nepokoj, ptaní a pochybování. Strašně lehkó, strašně těžko je žít. [...] Všechno jest a v tom je příčina onoho nepokoje, někdy štěstí a někdy hrůzy. – Člověk, sám hmota a nadto všechno ještě duch, klade svým já svůj otazník proti otazníku bytí". Ivi, pp. 69–70.

Sarai almeno pietra, filo d'erba, pianta – prima che la pianta, il filo d'erba e la pietra si estinguano.³⁰⁴

Certo, questo non consola il viandante, legato al proprio io e al mondo. Egli, come ogni uomo, è attaccato strenuamente alla vita e si augura di portare con sé oltre il ponte della morte più ricordi possibili e tutte le immagini care:

Sappiamo tutti che se ne va un io. Forse in fin dei conti importa più dell'io che della vita [...]. Ma lo dico apertamente: a me importerebbe di tutt'e due. Su quel ponticello vorrei portarmi quante più cose possibili di quelle a cui qui ero legato da amore e gioia – invero in questo mondo ci sono molta bellezza e molta gioia – e sia!, per non tralasciare nulla, anche il male!; con tutto ciò, stracarico, attraverserei volentieri quel ponticello.³⁰⁵

L'uomo non può infatti desiderare l'annientamento, ma solo la felicità, quali che siano i mezzi che usa per cercare di raggiungerla. Scrive in proposito Pascal:

L'uomo vuole essere felice, e non vuole essere altro che felice, e non può non volerlo essere [...].³⁰⁶

Tutti gli uomini cercano d'essere felici, senza eccezioni; e tutti tendono a questo fine, sebbene diversi siano i mezzi che usano. Se gli uni vanno alla guerra e gli altri no, è per questo stesso desiderio che agisce in entrambi secondo le diverse vedute. La volontà non fa mai il più piccolo passo se non in direzione di questo soggetto. Esso è il motivo di tutte le azioni di tutti gli uomini, finanche di quelli che si impiccano.³⁰⁷

³⁰⁴ "Když já zaniká, není tu tak naprosté, nemilosrdné ztráty: co bylo z přírody, zůstává i pak nějak v ní. Nemá to již vědomí, není to již já, ale ještě to nějak, něčím představitelně je, něčím, pod nějakou aspoň trochu pojetelnou a důvěrnou formou to ještě tak nějak žije, dožívá [...]. Budeš aspoň kamenem, stéblem, rostlinou – než rostlina, stéblo i kámen zaniknou". Ivi, pp. 58–59.

³⁰⁵ "Všichni víme, že odchází nějaké já. Snad jde v podstatě víc o to já než o ten život [...]. Ale řeknu upřímně: mně by šlo o obé. Chtěl bych si na ten můstek nabrati co nejvíce všeho, k čemu jsem tu s láskou a radostí lnul – je v tomto světě věru mnoho krásného a radostného – a budiž!, abych nic nevynechal, i zlého!, s čím vším, obtížen vrchovatě, bych rád přes ten můstek přešel". Ivi, p. 59.

³⁰⁶ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *169, cit., p. 179.

³⁰⁷ Ivi, *425, p. 261.

Le contraddizioni dell'uomo sono spesso dolorose, ma non sembra essere né possibile né auspicabile risolverle. Non è lo scioglimento dell'opposizione dicotomica la soluzione, ma l'unione dei suoi elementi nel tutto. Il tutto che assorbe i contrasti è l'anima, la quale è sia attrice del conflitto interno all'uomo, sia parte del tutto uguale all'infinito:

L'anima è concordia di sentimento e pensiero, pacificazione alata fra dolori e gioie della vita, gratitudine verso l'esistente e soprattutto – è soprattutto una ribellione contro il nulla. Permane dunque da qualche parte nell'universo il nulla?

Sì. – È il nulla che permane nell'uomo.³⁰⁸

Il metodo che il viandante adotta per conoscere la propria anima e l'universo è il dialogo, che nel contesto del Novecento aveva assunto un nuovo valore, nella consapevolezza della complessità estrema del reale e dell'insuperabile finitezza della conoscenza umana. Di fronte alla mancanza di valori certi, la società ha nel dialogo l'unica speranza di evitare gli scontri ideologici e di trovare la propria verità nella ricerca costante: nel dialogo, nella dialettica, nel dinamismo.

Ma chi sono gli attori di questo colloquio? Si potrebbe rispondere che entrambi sono Josef Čapek. Opelík li definisce "un raffinato duplice rispecchiamento del soggetto dell'autore"³⁰⁹, e li descrive così:

Il primo rispecchiamento, e cioè il personaggio del viandante zoppo, lo congegnò come costruito autostilizzato, oggettivato dalla forza della comune esperienza umana, mentre il secondo rispecchiamento, e cioè il personaggio della guida del viandante (compagno, mai tentatore), lo concepì

³⁰⁸ "Duše je soulad mezi citem a myšlením, okřídlený smír mezi bolestmi a radostmi života, vděčnost k jsoucnu a hlavně – hlavně je vzpourou proti nicotě. Přebývá vůbec ve vesmíru nějaká nicota?"

Ano. – Je to nicota přebývající v člověku". *Kulhavý poutník*, cit., p. 114.

³⁰⁹ "Rafinované dvojzrcadlení autorského subjektu". Jiří Opelík, *Poutník a svět*, in «Zpravodaj SBČ» n. 34, 1995, p. 37.

come voce narrante dell'autore con la funzione di movimentare il dialogo e di plasmare così la forma letteraria del libro.³¹⁰

I fluidi confini delle battute dialogiche – che non sempre permettono di identificare facilmente il parlante – sembrano suggerire che l'intero viaggio si svolga nell'animo di Josef Čapek e che le voci siano quelle che danno vita al dialogo interiore di ciascuno. Čapek ci fa partecipare alla proiezione del suo doppio fin dal principio, quasi come se estroflettesse alcune appendici del sé. Dunque la scomposizione della realtà si dimostra ancora una volta qualcosa di più di una tecnica pittorica, è un modo per conoscere anche se stessi, per oggettivarsi e osservarsi, è il modo in cui siamo fatti, è il modo in cui pensiamo. Tra i significati delle maschere – ulteriore sdoppiamento – che anche Čapek aveva utilizzato nel teatro giovanile c'è forse anche questo: proiettare significati e sentimenti su qualcosa di esterno per poi osservarlo. Riassume con efficacia aforistica Opelík: "l'atto del conoscere si è fuso con l'atto del creare."³¹¹

Nel dialogo rientrano poi tutte le voci che hanno nutrito e plasmato l'animo e che riemergono a livello conscio, e cioè le citazioni dei classici antichi, dei libri che il tempo non rende muti. Le parole dei saggi del passato sono attualizzate, possono migrare ed entrare a far parte di un diverso pensiero. Non sono sfoggio di erudizione, ma appunti della memoria su cui l'autore-lettore crea un'opera nuova. I motti o i richiami ad altri autori, dunque, non sono mai sterili o scolastici, ma sono invece chiamati in causa come voci con cui ancora discutere, come voci con cui Čapek discute dentro di sé mentre scrive. Per questo il dialogo è verace e produttivo, perché dà davvero l'impressione di una ricerca senza un obiettivo predefinito, di un viaggio verso la morte, ma pieno, appassionante e ricco di incontri e di scoperte. Per questo nell'accostare *Kulhavý poutník* a *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* di Komenský vanno cercate soprattutto le differenze, perché il viandante zoppo ha

³¹⁰ "Jedno zrcadlení, tj. postavu kulhavého poutníka, založil jako autostylizační konstrukt objektivovaný silou obecné lidské zkušenosti, zatímco druhé zrcadlení, tj. postavu Poutníkovu průvodce (společníka, nikoli pokušítele), pojal jako autorského vypravěče s funkcí rozhýbávat dialog a vytvářet tak literární tvar knihy". Ivi.

³¹¹ "Akt poznání se splynul zde s aktem tvorby". Jiří Opelík, Jaroslav Slavík, *Josef Čapek*, cit., p. 487.

ascoltato la lezione di Comenio per poi fare il proprio viaggio: è di nuovo la voce di un classico a cui Čapek risponde da uomo laico degli anni Trenta, riconoscendo il debito verso il predecessore ma distaccandosene significativamente. Il pellegrino secentesco fa incontri concreti in una città-mondo decisamente allegorica, procedendo con difficoltà ma decisione verso una meta sicura, Cristo. Un uomo del tempo di Čapek non aveva più le stesse certezze e forse non era nemmeno più abituato a distinguere nettamente fra bene e male. Ma la lezione di Komenský non confluisce semplicemente superata in quella del *poutník*, il messaggio del *Labirinto* non è acquisito per sempre: mentre se ne discosta polemicamente, Čapek fa parlare di nuovo Comenio nella contemporaneità, richiama le sue parole dalle profondità della memoria di una nazione che è di nuovo minacciata.

Durante il confronto con l'essere che è la creazione letteraria del *Kulhavý poutník*, Čapek si confronta dunque anche con il proprio essere e con la letteratura che l'ha preceduto, ma anche con il pubblico, che è un'altra delle voci che l'autore cerca di interpretare e con cui interloquisce. Čapek propone al lettore le scelte che ha fatto e le esamina in previsione della ricezione, si mette in discussione e viene sopraffatto dai dubbi. Si tratta di finzione letteraria, ma non certo priva di significato: non solo serve ad annunciare espressamente il cambiamento nella propria poetica, ma è anche un segno del crescente impegno di Čapek per l'azione civile. *Kulhavý poutník* è certo un libro di riflessione, ma la riflessione per l'autore non è mai scollegata dall'azione; come l'anima, è indispensabile per garantire l'azione morale: non è la moralità ad essere indotta dall'anima, ma l'anima dalla moralità. Si legge in *Psáno do mraků*: "Non osservo. Partecipo."³¹²

Josef Čapek non era mai stato a guardare – si pensi ai tempi dell'avanguardia –, ma ora il coinvolgimento era necessariamente più ampio, poiché riguardava l'uomo, non solo l'artista, e all'uomo si rivolgeva. Sintomatiche sono le frequenti apostrofi, analoghe a quelle che si trovano nella contemporanea pubblicitaria: il viandante non vuol essere solo un sognatore, ma spera di poter agire davvero sulle coscienze di

³¹² "Nejssem pozorovatel. Jsem účastník". *Psáno do mraků*, cit., p. 224.

tutti, agendo sulla coscienza di ognuno. Čapek e il pellegrino si confondono nel dare del tu – espressamente del tu – al lettore; l'ultimo capoverso del libro è per chi legge: "Tu però sei alquanto critico"³¹³. Il lettore è l'uditorio universale, è Polo nell'esempio seguente tratto dall'*Introduzione alla retorica* di Olivier Reboul:

L'uditorio universale [...] non ha altra sede che ciascuno di noi. Nel Gorgia, quando Socrate dichiara a Polo che il colpevole va commiserato più della sua vittima, e il colpevole impunito ancor più di quello punito, Polo si lamenta che nessuno accetterebbe paradossi simili! E Socrate:

Bensì, a te tutti gli altri acconsentono, io escluso; a me invece sei sufficiente tu, pur unico essendo a darmi ragione e a rendermi testimonianza.

*È là il supremo tribunale. In Polo. In ciascuno.*³¹⁴

Sembra essere questo il significato del livello metaletterario del testo ed anche del pathos nella produzione degli anni Trenta, inteso come "insieme di emozioni, passioni e sentimenti che l'oratore deve suscitare nel suo oratorio grazie al suo discorso."³¹⁵

Il dialogo è una scoperta antica e fondamentale per la civiltà occidentale: è il dialogo socratico, il discorso dialettico, attraverso il quale, secondo Platone, l'anima, collocata a metà fra materia e idee, arriva a scoprire la verità per poi uniformarsi nelle sue scelte in direzione del bene.

Non solo Čapek cita molte volte il filosofo greco e i suoi personaggi che discutono sull'anima, ma a Platone e al Socrate da lui presentato nei suoi dialoghi il viandante rende anche un esplicito tributo:

Che ragazzi buoni, simpatici erano quei due! Così perbene – come potevano due antagonisti così cari non piacere a Socrate! Al mondo conosco pochi libri così preziosi, così nobili, così divinamente umani, qualcosa di così coinvolgente e commovente come la descrizione scritta da Platone delle

³¹³ "Ty však jsi kritičtější". *Kulhavý poutník*, cit., p. 117.

³¹⁴ Olivier Reboul, *Introduzione alla retorica*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 129.

³¹⁵ Ivi, p. 70.

ultime ore di Socrate, anche se la sua concezione dell'anima, l'anima che si incarna e poi ritorna di nuovo, non mi convince affatto.³¹⁶

La peculiarità della forma dialogica è che essa non può presupporre nessun sapere definito a priori, ma ne incarna la ricerca. In questo senso, il sapere di non sapere è premessa fondamentale di verità. Per questo Socrate era stato dichiarato l'ateniese più sapiente dall'oracolo di Delfi, lo stesso oracolo che aveva suggerito all'uomo "conosci te stesso". Questa ricerca umile e aperta smaschera i pregiudizi e sollecita gli interlocutori a cercare a loro volta. In campo etico, Socrate diceva di essere guidato dalla voce di un "demone" che lo distoglieva dalle ingiustizie e dall'immoralità. Tale demone è considerato uno dei più importanti lasciti del filosofo e potrebbe essere interpretato come "anima", come coscienza morale che richiede la personale responsabilità del singolo. È triste notare che l'assunzione totale della responsabilità delle proprie idee e il rifiutare la fuga condurranno anche Čapek alla morte: "Spero almeno di essermelo ben meritato!"³¹⁷ Il dato biografico è l'estrema testimonianza della volontà di Čapek di garantire con la vita la validità delle proprie idee, di farle diventare per sé imprescindibile imperativo morale.

Nel dialogo socratico la verità sgorga naturalmente dall'interlocutore, che si rende conto da solo di essere in errore. Le continue interrogazioni servono a fargli partorire la verità: è la maieutica.

Anche in Čapek in alcuni momenti il dialogo si fa più serrato, il pellegriano viene incalzato perché precisi meglio le sue idee:

Per tutta la vita mi sono spacciato per un artista. –

Ma dai! Per uno scrittore forse?

No; macché – Piuttosto sono un po' musicista.

Compositore?

Ma che compositore? Così – un appassionato silenzioso – un ascoltatore di musica. Cerco, trovo e perdo, seguo in me stesso la mia melodia interiore.

³¹⁶ "Jací hodní, sympatičtí hoši to byli, ti dva! Tak slušní – jak by neměl Sokrates tak milé oponenty rád! Znáám na světě málo knih tak vzácných, tak ušlechtilých, tak božsky lidských, něco tak strhujícího a jímavého, jako je Platónovo vypsání posledních hodin Sokratových, třebaže mne jeho pojetí duše, duše se převtělující a znovu se navracející, nijak nepřesvědčuje". Ivi, p. 36.

³¹⁷ "Kdybych si toho aspoň pořádně zasloužil!" *Psáno do mraků*, cit., p. 176.

Quella melodia che si compone da sola e ascolta se stessa.
Fuor di metafora, quindi, propriamente un po' un esteta della vita.³¹⁸

In altri punti affinché distingua i concetti – definendoli – e perché sciog-
ga eventuali contraddizioni:

Questo interrogarsi è la saggezza della maturità e la sua fortuna.
Perché saggezza e perché fortuna?
Perché poi la vita chiede di essere pienamente vissuta.
E perché il senso?
Perché non sia una vita senza senso.
E la maturità è questo?
Sì, penso che solo questo sia maturità. La vita fra molti, nella pluralità e
nella molteplicità.
Ma prima avete posto molto l'accento sulla vita interiore.
Esatto; quella è la più importante. Lasciamo che l'anima sia libera.³¹⁹

La solidarietà impegna.
Quindi chiedereste per voi stesso una società umana plasmata in maniera
ideale!
Non tanto per me stesso, piuttosto in generale. Una coscienza collettiva
più svincolata, più sollevata, per – per poter essere più svincolato dall'an-
goscia io stesso. Eh sì, quindi anche per me!

³¹⁸ "Jsem se po celý život vydával za umělce –
I hledme! Snad za spisovatele?
To ne; kdežpak by – Nejspíše jsem tak trochu hudebníkem.
Skladatelem?
Jakýmpak skladatelem? Jen tak – takovým tichým nadšencem – hudebním poslu-
chačem. Hledám, nalézám i ztrácím, sleduji v sobě svou vnitřní melodii. Tu melodii,
která sama se skládá a sama sobě naslouchá.
Přeloženo do civilnějšího jazyka, tedy nejvlastněji tak trochu životní estét". *Kulhavý
poutník*, cit., p. 52.

³¹⁹ "Toto ptaní je moudrostí dospělosti a jejím štěstím.
Proč moudrostí a proč štěstím?
Protože život si pak přeje být plněji žit.
A proč smysl?
Aby nebyl životem beze smyslu.
A to je pak dospělost?
Ano, myslím, že toto je teprve dospělost. Život s mnohými, v mnohých a v mnohém –
Ale zdůrazňoval jste předem velice ten život vnitřní.
Právě že; na tom nejvíce záleží. Duše nech ať je svobodna.". *Ivi*, p. 84.

E non vi sembra che questa sia una debolezza che avete dentro? Qualcosa di stranamente scisso.

In effetti sì. Vi sento debolezza ed errore.

Quindi *essere duro!*

Una morale da megalomani. L'anima non è dura.

Ebbene, dunque non rimarrebbe che porsi al di sopra della società oppure al di fuori di essa.

Sarebbe a dire: escludersi e giocare a fare il signor osservatore o giudice!

Per niente al mondo. Voglio essere vittima insieme agli altri, insieme agli altri vincitore. Mi riservo questa dolorosa e felice partecipazione e non la vendo per nessun sogno, per nessuna illusione.

Ma proprio da questo si genera in voi la confusione.

E quanta! Dopotutto è il riflesso della confusione del mondo intero!³²⁰

Peraltro il protagonista non rinnega le incoerenze, non solo per l'intrinseca contraddittorietà della natura umana, ma forse anche per la sconfinatezza dell'anima rispetto alla finitezza dell'uomo. Se Pascal aveva affermato che è più facile arrivare al centro della circonferenza che abbracciarla, Walt Whitman avrebbe scritto superbo quasi due secoli dopo:

Forse che mi contraddico?

Benissimo, allora vuol dire che mi contraddico,
(Sono vasto, contengo moltitudini.)³²¹

³²⁰ "Solidárnost zavazuje.

Tak tedy vyžadoval byste pro sebe ideálněji utvářenou lidskou společnost!

Pro sebe ani tak ne, nýbrž vůbec. Volnější, ulehčenější kolektivní svědomí, aby – abych mohl být tísně uvolněnější sám. Ach ano, tedy i pro sebe!

A nezdá se vám, že tady je ve vás nějaká slabost? Něco podivně rozpolčeného?

I ano. Tady cítím slabost i chybu.

Tak tedy býti tvrdým!

Morálka velikášství. Duše není tvrdá.

Nu, pak by tedy nezbývalo než postavit se nad společnost nebo mimo ni.

To tak: vyloučiti se a hrát si na pana pozorovatele nebo posuzovatele! Ani za nic. Chci být s těmi ostatními obětí, s těmi ostatními vítězem. Vyhrazuji si toto bolavé i šťastné podílíctví a za žádný sen, za žádnou iluzi ho neprodám.

Ale v tom právě bere se u vás ten zmatek.

A jaký! Vždyť je to odraz zmatku celého světa!" Ivi, p. 99.

³²¹ Walt Whitman, *Foglie d'erba*, trad. it. di Enzo Giachino, Einaudi, Torino 1993, p. 51.

Se Socrate chiedeva “che cos’è” per scoprire l’essenza delle cose, nei dialoghi della maturità Platone aveva sviluppato un metodo per trovare una risposta a questa domanda nel procedimento dialettico-definitorio, che consiste nel dividere le idee secondo le loro specie interne, in base alle loro relazioni o non-relazioni. Con questo metodo, egli vinse anche sul relativismo della sofistica, poiché era ora possibile smascherare le argomentazioni paradossali non omogenee. Attraverso un procedimento simile, Čapek arriva a distillare e isolare nel testo alcune frasi guida: definizioni appunto, dal sapore di massime, frasi gnomiche. Negli esempi precedenti si possono evidenziare:

Penso che la maturità sia questo. La vita fra molti, nella pluralità e nella molteplicità;
 Lasciamo che l’anima sia libera;
 La solidarietà impegna;
 L’anima non è dura.

Ma anche altrove:

Non conosco nulla che potrebbe essere una maledizione più grande per un essere vivente che rifiutare se stesso.³²²
 Terribilmente facile, terribilmente difficile è vivere.³²³
 L’anima non sarebbe l’anima se non tendesse al suo massimo.³²⁴
 Fresca gioventù, fresca sensualità.³²⁵

Questo continuo ridefinire gli oggetti della ricerca per avvicinarsi sempre di più alla loro essenza è tipico di Josef Čapek. Molti dei suoi quadri sono una ripetizione e una precisazione degli stessi soggetti; la pubblicistica ripropone costantemente alcuni temi guida; la produzione letteraria vede uno sciamare di motivi e di personaggi che migrano e si trasformano dai testi della giovinezza a quelli della maturità e accoglie e offre impulsi alle altre forme di espressione. Gli aforismi cinici e un

³²² “Neznám nic, co by mohlo být živoucí bytosti větším prokletím než odmítnout sama sebe”. *Kulhavý poutník*, cit., p. 68.

³²³ “Strašně lehkó, strašně těžko je žít”. Ivi, p. 69.

³²⁴ “Duše by nebyla duší, kdyby se nenapínala za svým maximem”. Ivi, p. 85.

³²⁵ “Čerstvé mládí, čerstvá smyslovost”. Ivi, p. 111.

po' dandy delle prime raccolte scritte con Karel diventano ora massime, mettono a disposizione la loro forma per uno scopo nuovo: isolare e fissare dei punti cardine, che servano non solo all'interno del testo specifico come mappatura, come segnaletica, ma possano anche essere proiettati nell'ipertesto della produzione čapkiana senza perdere il loro valore e addirittura trasmigrare in altri contesti. Anche il viandante ricorda che l'uomo ha bisogno di indicazioni lungo la strada:

L'uomo ha insistentemente bisogno di segnalazioni, di indicazioni di direzione, di frecce e pietre miliari, per andare più direttamente e più sicuramente a segno nella vita. Ci sono curve pericolose, chine insidiose, incroci. Attenzione qui! Attenzione, pericoloso attraversare! Piano, se non volete cappottare! Ahi! Non immettetevi nel funerale oppure nella processione.³²⁶

In questo senso fungono da punti di riferimento anche le numerose citazioni, scelte molto spesso fra massime della letteratura sapienziale o brani di classici antichi o lontani. Compagno, oltre ai già nominati Komenský e Shakespeare, Goethe, La Fontaine, l'amato Chaplin, Epiteto, e – a conferma della direzione aforistica della prosa čapkiana – i *Pensieri* di Pascal, Marco Aurelio, il libro dei *Proverbi* e l'*Ecclesiaste*. I versetti dall'1 al 9 di quest'ultimo fungono da epigrafe; essi introducono perfettamente alla scomposizione binaria – ma non manichea – dell'indagine čapkiana e sembrano annunciare la rotta ormai definitiva dell'autore rispetto alla vita e al mondo:

C'è un tempo per stracciare e un tempo per cucire, un tempo per tacere e un tempo per parlare.

C'è un tempo per amare e un tempo per odiare, un tempo per la guerra e un tempo per la pace.³²⁷

³²⁶ "Člověk důtklivě potřebuje návěští, označení směru, ukazovacích šipek a milníků, aby v životě rovněji a jistěji trefil. Jsou nebezpečné zatáčky, záluďné spády, křižovatky. Pozor tady! Pozor, nebezpečný přejezd! Haló, pomalu, abyste se nepřevrhli! Ouha! Nevjeďte do funusu anebo do průvodu". Ivi, pp. 28–29.

³²⁷ *Ecclesiaste* 3, 8–9, in *La sacra Bibbia*, introduzioni e note del Sac. Dott. Fedele Pasquero, Edizioni Paoline, Roma 1968.

Naturalmente, ha largo spazio fra gli interlocutori la poesia, così intuitivamente vicina alla verità. Čapek inserisce frammenti del libro dei Salmi, di Saffo, Karel Hynek Mácha (nel 1936 sarebbe occorso il centenario dalla morte del poeta), František Halas e una grande quantità di versi della tradizione cinese, particolarmente affini alla poetica čapkiana: lo stesso Čapek nel 1925 progettò la copertina di *Černá věž a zelený džbán*³²⁸, una fortunata raccolta di parafrasi curata da Bohumil Mathesius. Vi sono ricordati, per esempio, versi di Li_tai_pe e Wang wei. Čapek cita inoltre anche versetti del *sutta* del buddhismo, testimoniando sullo sfondo la tradizionale e necessaria vicinanza di stile aforistico e letterature sapienziali delle più importanti culture.

Sembra quasi che la gravitazione costante intorno a un nucleo di *noumeno* possa almeno descriverne il profilo – come il cabotaggio lungo una costa sconosciuta – e suggerisce l'esistenza di una verità solida e rotonda, poco e infinitamente oltre la nostra portata. Čapek le si avvicina da più direzioni, come nell'argomentazione, e cioè un fascio di argomenti che tendono tutti alla stessa conclusione, ma non dipendono strettamente l'uno dall'altro. Le si avvicina con tutti gli strumenti che possiede: ogni scienza e ogni arte contribuiscono all'ininterrotto discorso sul reale.

Anche la letteratura – conclude Čapek negli anni della maturità – è e deve essere un mezzo per indagare l'uomo:

Ritengo che la conoscenza più preziosa che possa offrire l'opera artistica dovrebbe essere l'autore stesso. Dovrebbe essere innanzitutto se stesso ciò che egli mette nella propria opera di più degno di meraviglia, di più originale e di più forte.³²⁹

In *Kulhavý poutník* Čapek si distacca definitivamente dall'epica, le cui trame avvincenti rappresentano solo una fuga e un distacco dalla vita

³²⁸ Cfr. *Černá věž a zelený džbán*, a cura di B. Mathesius, Aventinum, Praha 1925.

³²⁹ "Soudím, že nejhodnotnější poznáním, jaké může umělecké dílo podati, měl by být teprve autor sám. On především musí být tím, co ve svém díle podává nejhodnějšího podivu, nejdějovějšího a nejsilnějšího". *Kulhavý poutník*, cit., pp. 107–108.

interiore: cerchiamo in essa le vite altrui, invece di occuparci della nostra. L'arte non può e non deve prestarsi a questo stratagemma:

Non è la vita interiore che la sopraffà e affatica! E sul bisogno di svago e riposo si può certamente costruire con un certo successo l'industria del divertimento, ma assolutamente non arte. L'arte non è, non può essere uno strumento con cui disattivare la mente, spegnerla, metterla fuori uso.³³⁰

Se così fosse, anche l'arte sarebbe solo stordimento di sé – un *divertissement*, come diceva Pascal:

Gli uomini, non avendo potuto guarire la morte, la miseria, l'ignoranza, hanno deciso di non pensarci per rendersi felici.³³¹

L'unica cosa che ci consola delle nostre miserie è il divertimento, e intanto questa è la maggiore tra le nostre miserie.

Perché è esso che principalmente ci impedisce di pensare a noi e ci porta inavvertitamente alla perdizione. Senza di esso noi saremmo annoiati, e questa noia ci spingerebbe a cercare un mezzo più solido per uscirne. Ma il divertimento ci divaga e ci fa arrivare inavvertitamente alla morte.³³²

Non pensiamo quasi mai al presente; e, se ci pensiamo, è soltanto per prenderne lume a disporre dell'avvenire.[...] Per questo non viviamo mai, ma speriamo di vivere; e, disponendoci sempre a essere felici, è inevitabile che non lo diverremo giammai.³³³

I libri che contribuiscono alla ricerca su se stessi non perdono d'interesse una volta letti, non dipendono dalla trama, ma continuano a comunicare e a suggerire risposte. Confessa il viandante:

³³⁰ "Není to vnitřní život, čím je přemožena a unavena! A na potřebě zábavy a odpočinku může se ovšem docela prospěšně postavit zábavní průmysl, ale naprosto ne nějaké umění. Umění není, nemůže býti nástrojem, kterým se mysl vypíná, zhasíná, vyřazuje z činnosti". Ivi, pp. 106–107.

³³¹ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *168, cit., p. 179.

³³² Ivi, *171, pp. 179–180.

³³³ Ivi, *172, p. 180.

Si, ho letto molto, perfino inutilmente, appassionatamente, perfino senza bisogno, ma in realtà ho letto soltanto pochi libri, quelli ai quali posso sempre ritornare, che di tanto in tanto posso rileggere.³³⁴

La letteratura prodotta dall'industria del divertimento presenta la realtà in modo superficiale:

È un punto di vista scontato sulla vita dal suo lato più casuale, più incoerente, più effimero.³³⁵

Čapek non crede che tali prodotti possano essere utili a conoscere l'uomo, nemmeno quando pretendono di essere oggettive rappresentazioni delle relazioni umane:

Se si tratta espressamente di conoscenza e di valutazione, direi che ci si arriverebbe meglio per strade più dirette e immediate che per mezzo dell'industria letteraria. Forse anche dall'industria letteraria è possibile trarre una certa familiarità con alcuni casi della vita, ma già meno alcune loro collocazioni più spirituali. Forse una specie di conoscenza per così dire non classificata, che rimane materia grezza; trovate a effetto la cui efficacia sta nel fatto che distraggono, ma decisamente non fortificano la mente; pettegolezzo che si spaccia per morale, ma non comunica niente a nessuno; soddisfazioni che più che altro abbindolano e addormentano; e infine un'abile o perfino abilissima imitazione di una qualche bellezza, imitazione cui però manca ogni bellezza propria.³³⁶

³³⁴ "Ano, četl jsem velmi mnoho, až zbytečně, náruživě, až bez potřeby, ale ve skutečnosti jsem četl jen málo knih, jen těch několik, ke kterým se stále zas mohu navracet, které občas zase znovu mohu číst". *Kulhavý poutník*, cit., p. 50.

³³⁵ "Je to zaplacený pohled na život z jeho nejnáhodnější, nejnesouvislejší, nejjepicovitější stránky". *Ivi*, p. 107.

³³⁶ "Řekl bych – jde-li tak výslovně o poznání a hodnocení – že by to šlo lépe rovnějšími a bezprostřednějšími cestami než právě prostřednictvím literární industrie. Snad je z literární industrie možno vyvoditi si ledasjakou obeznámenost o nějakých případech života, ale méně už nějaké jejich duchovnější zařazení. Třeba snad nějaké poznání tak neutříděné, že zůstává jen surovinou; sensaci, jejíž působivost je v tom, že rozptýlí, ale rozhodně nezesilní mysl; klep, který se vydává za poselství, ale nikomu nic nevyřizuje; uspokojení, které spíše jen balamutí a uspává; a posléze šikovná či ještě šikovnější nápodoba nějaké krásy, kterážto nápodoba však veškeré vlastní krásy postrádá". *Ibidem*.

Il viandante evita i romanzi e si presume anche il bombardamento di una certa pubblicistica ipertrofica e omologata o – come egli stesso la definisce – cinematografica:

Ci trovi una situazione con tutte le sue ombre e promesse; ammaestramento e illusione, opinioni preconfezionate, informazioni e distrazioni; disgrazie, ogni genere di festa, anche per farsi una risata, una panoramica del mercato e un po' di cultura, questioni di ceto e una morale da aula giudiziaria.³³⁷

Il protagonista riassume ancora una volta in un aforisma il motivo della sua scelta:

Non voglio storie, voglio la parola! Non voglio informazioni, voglio il sapere!
Non voglio mezze verità, ma sono soddisfatto con l'intero incantesimo!³³⁸

E continua:

Voglio libri che io possa rileggere ancora e ancora e che sappiano sempre raccontarmi qualcosa, rinfrancarmi, spronarmi.³³⁹

Per questo, il viandante ribadisce più volte il suo amore per la poesia:

Mi piacciono le poesie; fra tutti i generi letterari sono il più artificioso e contemporaneamente il più vicino alla natura.³⁴⁰

Non che siano – come si crede – un genere da giocattolai, più manierato di altri generi letterari. Ma, in modo più personale e cristallizzato, sono

³³⁷ "Najdeš tam situaci se všemi jejími stíny a slibnostmi; poučení i klam, hotové názory, informace i rozptýlení; maléry, všelikou oslavu, i pro zasmání, přehled trhu i něco kultury, stavovské otázky i morálku ze soudní síně". Ivi, p. 83.

³³⁸ "Nechci historky, chci slovo! Nechci informace, chci vědění! Nechci půl pravdy, ale spokojím se s celým okouzlením!" Ivi, p. 110.

³³⁹ "Chci knihy, které bych mohl čísti znovu a znovu, a vždy by mně měly co povědět, v čem utvrdit, v čem pobídnout". *Ibidem*.

³⁴⁰ "Mám rád verše; jsou ze všech slovesných útvarů nejuněmější a přitom nejbližší přírodě". Ivi, pp. 26–27.

più sensazioni e pensieri, in essi si manifestano in misura maggiore sia l'autore sia l'arte.³⁴¹

Forse non è un caso che gli ultimi scritti di Josef Čapek nel campo di concentrazione siano proprio le poesie di *Básně z koncentračního tábora*. La meraviglia della poesia sta nel fatto che in essa si uniscono il particolare e l'universale, i sentimenti privati e l'umano sentire. A questo tendevano già i suoi aforismi, anch'essi cristallizzazione del pensiero nel presente della coscienza, in cui il tempo si traduce in ritmo, proiettati sull'eterno – o sulle nuvole. Ad essi, infatti, sembra calzare perfettamente la descrizione che il viandante fa delle poesie:

Non ponendosi come compito né la descrizione né il valore documentario, sono più atemporali e mantengono anche una vitalità più duratura.³⁴²

Al discorso del viandante sull'arte attiene anche la distinzione fra arte e mestiere, più volte analizzata da Čapek:

Nell'arte non c'è proprio nulla del mestiere comune. È la professionalità dell'epoca, dello stile, della scuola, di questo o di quell'artista, di tale e tal'altra personalità, ma ciascuno di questi mestieri è legato a un certo spirito, a un certo contenuto e a una determinata forma espressiva. Chiunque si debba esprimere nell'arte in qualche modo deve avere anche un suo mestiere, direi anzi una modalità e una forma espressiva caratteristica per se stesso e per il proprio lavoro e il proprio segreto.³⁴³

Si potrebbe interpretare tutto il discorso sull'arte del viandante alla luce della generale visione dualistica di Čapek con la seguente serie di

³⁴¹ "Ne že jsou – jak se mínívá – útvarem hračkářštějším, vyumělkovanějším než jiné literární druhy. Ale bývají více, osobněji i krystalizovaněji, pocity a myšlenkami, uvolňuje se v nich i víc z původce, i víc z umění". Ivi, p. 110.

³⁴² "Neukládajíce si úkolu popisnosti ani dokumentárnosti, bývají více mimočasové a uchovávají si i více trvalé životnosti". *Ibidem*.

³⁴³ "Není přece žádného obecného řemesla v umění. Je řemeslnost [...] té oné doby, stylu, školy, toho či jiného umělce, osobnosti té a té; ale každá z těchto řemeslností je vázána na určitého ducha, na určitý obsah a výraz: každý, kdo se má v umění čím projevit, musí na to mít i své řemeslo, či raději řeknu způsob a výraz sobě a své věci vlastní a tajemství své". Ivi, p. 109.

opposizioni, risalendo dal particolare all'universale: classici della letteratura-bestseller; arte-mestiere; anima-ragione.

Il viaggio del viandante non si svolge solo in senso metaforico e metafisico, non è solo un'allegoria, un viaggio in una città immaginaria, come quello di Komenský. I luoghi sono quelli conosciuti e amati da Čapek. Il viandante cita la regione dell'Orava e Praga, ma il paesaggio è in realtà quello ricreato dalla memoria, composto da frammenti dei paesaggi che davvero ha frequentato. In quei luoghi ha conosciuto ciò che vuole raccontare:

Al mondo ho visto e conosciuto troppo e troppo poco. Troppo, ossia più di ciò che possa contenere anche la vita più rapace e lo spirito più ingegnoso. E troppo poco di ciò che avrebbe placato fino in fondo la svagatezza e l'inquietudine umana, le brame e i desideri.³⁴⁴

Anche se non sarà un libro pieno di accadimenti, non sarà nemmeno un trattato – avverte subito l'autore – ma sarà popolato dagli incontri fatti lungo il cammino:

Il viandante significa viaggio, il viaggio può significare diversi incontri. Le sue avventure sono ciò che ha incontrato sulla strada della vita. Sarà dunque un libro di incontri. Di incontri, ma non di azioni; e di incontri poi del tutto banali, banali come li può avere assolutamente chiunque. Non mi accingo cioè a parlare qui di qualcosa che nessuno conosce, ma al contrario proprio di ciò che conoscono tutti. Che non meraviglia e non sorprende nessuno, che a molti non sembra nemmeno degno di attenzione e considerazione.³⁴⁵

³⁴⁴ "Uviděl a poznal jsem na světě příliš mnoho i příliš málo. Příliš mnoho v tom, co ani nejdravějším životem ani nejdůvtipnější duchem neobsáhne. A málo v tom, co by až do dna ukojilo lidskou těkavost a neklid, baživosti a touhy". Ivi, p. 17.

³⁴⁵ "Poutník znamená cesta, cesta může znamenati různá setkání. Jeho dobrodružstvími je to, co na silnici života potkal. Bude to tedy kniha setkání. Setkání, ale ne činů; a to setkání dokonce naprosto nevýjimečných, tak nevýjimečných, jaká může míti vůbec každý. Nehodlám zde totiž mluvit o něčem, co nikdo nezná, nýbrž právě o tom, co všichni znají. Co nikoho neudiví ani nepřekvapí, a co se mnoha lidem ani nezdá hodno pozornosti a úvahy". Ivi, p. 20.

Gli incontri sono in realtà prese di coscienza: osservando il mondo in cui ognuno è quotidianamente immerso, il viandante riesce a vedere oltre la superficie e riconosce la sostanza delle cose, che si svela con sorprendente evidenza. L'incontro fondamentale è quello con l'Eroe, che diventerà una categoria per comprendere il mondo e comparirà anche in *Psáno do mraků*. L'Eroe è l'io che agisce nel mondo, l'individuo che si definisce rispetto all'uomo. È l'Eroe, non il corpo, l'avversario dell'anima:

La vedo così: il corpo + il mondo + l'autocompiacimento compongono l'Eroe. Conosci l'Eroe? Oh, quello sì che è cattivo! Devi farci attenzione.
– Non il corpo, ma egli, l'Eroe, è in contrasto con l'anima. E proprio là, all'insegna di questo contrasto, ho incontrato l'anima e l'ho conosciuta!³⁴⁶

L'Eroe è infatti subdolo e domina a tal punto gli uomini e il mondo che è difficile distinguerlo e riconoscerlo. Ma solo dopo aver conosciuto l'Eroe si può davvero conoscere l'anima:

Se dico che ho incontrato l'anima, ciò presuppone che prima ho dovuto incontrare l'Eroe, per poi riconoscere l'anima in quello che essa scaccia lontano da sé come un mendicante. Di lui, dell'Eroe, non ho avuto in tempo sufficiente sentore, non lo conoscevo da subito – come del resto qualsiasi altra cosa; l'ho scambiato abbastanza a lungo per l'uomo, il che è un errore sicuro, poiché l'Eroe decisamente non si augura di essere considerato un semplice essere umano e collocato così sul suo stesso identico piano.³⁴⁷

L'Eroe è stato creato dall'uomo stesso per difendersi nella lotta per la vita, ma poi ha preso il sopravvento, lo ha invaso come un parassita e vive la sua vita:

³⁴⁶ "Vidím to tak: tělo+svět+sobělibost skládají Osobu. – Znáš Osobu? Víš, co to je Osoba? Ó, ta je zlá! Na tu se musí dát pozor. – To ne tělo, ale to ona, Osoba, má rozpor s duší. A tam právě, ve znamení toho rozporu jsem duši potkal a poznal jsem ji!" Ivi, p. 42.

³⁴⁷ "Pravím-li, že jsem potkal duši, předpokládá to, že jsem teprve musel potkati Osobu, abych v tom, co od sebe odhání jako žebráka, zase rozpoznal duši. Neměl jsem o ní, o Osobě, včas dostatečného podvědomí, neznal jsem ji hned – jako tak ledacos jiného; dosti dlouho jsem ji zaměňoval s člověkem, což je určitý omyl, neboť Osoba si toho důtklivě nepřejde, aby byla považována za pouhého člověka a kladena jemu jen tak zhola na roveň". Ivi, p. 43.

L'essere umano ha un'inclinazione fatale verso l'Eroe. Ha in sé una spinta irrefrenabile a individualizzarsi proprio in quella direzione, a essere individuo nel segno dell'Eroe. Egli è sì in gran parte un prodotto sociale, una risultante meccanica, ma anche un capriccio e perfino uno scarto del dato di fatto, delle condizioni e dei rapporti, ma riesce – se solo si sforza un po' – a darsi straordinariamente una parvenza di autocreazione e di originalità.³⁴⁸

Il suo dispotismo sull'uomo è anche un po' causato (come in molti altri casi) dall'ottusità e dalla superstizione.³⁴⁹

L'anima è troppo fragile di fronte alla preponderanza dell'Eroe e l'uomo è troppo piccolo di fronte all'infinito e di fronte al mondo, da cui si sentirebbe sopraffatto se non avesse l'Eroe a fargli da corazza. Inoltre l'Eroe è vincente e rassicurante, mai melanconico, anche se fasullo:

L'Eroe è qualcuno; è un'occupazione, è un ruolo, è un bisogno, è un titolo, è investito della propria funzione, della propria importanza, delle proprie affiliazioni, del proprio essere utile e rilevante nelle formazioni sociali, dalle più piccole alle più grandi.³⁵⁰

L'Eroe non è mai mesto, al massimo solo scontroso, malvagio, suscettibile.³⁵¹

Non percorre il cammino della vita, piuttosto fa la sua carriera di vita. Non arrivare è una delusione. L'Eroe vuole e deve affermarsi [...], ritiene di essere l'apice e il senso della creazione. L'immagine dell'Eroe nel mondo non

³⁴⁸ "Člověk má k Osobě osudný sklon. Má v sobě neodolatelné puzení individualizovat se právě tímto směrem, být individuem ve znamení Osoby. Ta je sice z velké části společenským produktem, strojovou výslednicí, ba i hříčkou až i odpadkem danosti, prostředí a poměrů, ale dovede – domůže-li se jen trochu – dodat si náramně zdání samoty a původnosti". Ivi, pp. 44–45.

³⁴⁹ "Její panovačnost nad člověkem je způsobena také tak trochu (jako mnohde jinde) z přístuplosti a pověry". Ivi, p. 43.

³⁵⁰ "Osoba je někým; je povoláním, je potřebností, je titulem, je oděna svou funkcí, svým významem, svými příslušnostmi, svou služebností i závažností v menších či větších společenských útvarech". Ivi, p. 45.

³⁵¹ "Osoba není nikdy těžkomyslná, nejvýše jen nevrlá, zlomyslná, nedůtklivá". Ivi, p. 64.

è veritiera; esso stesso è soltanto una contraffazione e il suo mondo è semplicemente una quinta a cui manca la profondità.³⁵²

L'Eroe è la radice del terribile inganno della società, per cui un individuo è ciò che fa di mestiere, ciò che mette in scena nel mondo, e non ciò che è. Quindi è amato solo per qualità che non gli appartengono davvero, come considerava amaramente Pascal:

Si può amare la sostanza dell'anima di una persona astrattamente, qualunque siano le sue qualità? Impossibile, e sarebbe ingiusto. Dunque non si ama mai una persona, ma soltanto delle qualità.

Per questo non dobbiamo deridere coloro che si fanno onorare per le loro cariche o per il loro ufficio, perché non si ama nessuno se non per delle qualità avute in prestito.³⁵³

È l'Eroe a ricercare il *divertissement*:

La vita interiore appare all'Eroe sovversiva e fiaccante. L'Eroe, stanco della propria frenesia quotidiana, delle fatiche e delle preoccupazioni per l'esistenza, vuole riposarsi, dimenticare per un po', divertirsi.³⁵⁴

Il viandante sta dalla parte dell'anima, anche se essa rischia continuamente di soccombere nella lotta con l'Eroe all'interno dell'individuo:

Si tratta del corpo, della vita, di tutte le altre cose fino all'ultimissima. A volte l'anima si oppone allo strapotere dell'Eroe: no, amico, non sono io molte delle cose che fai, e sono molte delle cose che non fai. – In questa

³⁵² "Neprochází cestou života, nýbrž sune se životní kariérou. Nedosáhne-li, je to zklamání. Osoba chce a musí se uplatnit [...], mní se býti závěrem i smyslem stvoření. Figurace Osoby ve světě není pravdivá; ona sama je jen podvrhem a její svět je pouze kulisou, které chybí skutečný hloubkový plán". Ivi, pp. 45–46.

³⁵³ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *323, cit., p. 233.

³⁵⁴ "Vnitřní život se jeví Osobě podvratným a oslabujícím. Osoba, unavená svým denním shonem, plahočením a existenčními starostmi, chce si odpočinout, pozapomenout, pobaviti se". *Kulhavý poutník*, cit., p. 106.

lotta ho visto l'anima soccombere in un modo irritante. Perciò sto dalla parte dell'anima.³⁵⁵

L'uomo, pressato dalla vita materiale e quotidiana, finisce per individualizzarsi in direzione dell'Eroe, che risponde a quei bisogni:

Anche l'anima vuole individualizzarsi. Ma per lei questo è molto più difficile che per l'Eroe. Essa si individualizza solo nello spazio temporale a lei più vicino, mentre davanti all'anima che dimora nell'essere umano sta l'eternità. Il fatto che nell'essere umano si insedi l'Eroe risponde alla pressione della vita esteriore; per i bisogni della vita interiore c'è l'anima.³⁵⁶

L'Eroe si è impossessato dell'uomo, del suo intelletto e del mondo intero:

L'anima è sola. Non ha posto da nessuna parte. La sostituisce l'Eroe.³⁵⁷

L'Eroe, però, muore con il corpo, quindi agisce in preda all'ansia e alla paura. Per questo vorrebbe eliminare l'anima anche dall'arte:

Come nella vita cerca la propria sussistenza e la propria felicità senza l'anima, così vuole ritrovarli ugualmente senza l'anima nella scrittura e nella pittura. Non si augura di vedersi raffigurata su un qualche portale dell'eternità; per lei sarebbe troppo terribile e mostruoso. [...] Aspira dunque a vedersi solo sullo schermo del tempo in storie continuamente ripetute su di lei e per lei, concluse anzitempo dal lieto fine. – Eroe l'autore, il lettore e il protagonista.

³⁵⁵ "Jde o tělo, o život, o všechno ostatní až po to nejposlednější. To duše se někdy postaví proti nadvládě Osoby: ne, člověče, to nejsem já, mnohé, co děláš, a jsem mnohé, co neděláš. – Viděl jsem v tomto boji duši pobuřujícím způsobem podléhat. Proto jsem pro duši". Ivi, p. 46.

³⁵⁶ "Duše chce se také individualizovat. Ale má to o mnoho těžší než Osoba. Ta se individualizuje jen v sobě nejbližším prostředí časnosti, avšak před duší, bytující v člověku, stojí věčnost. Odpovídá tlaku vnějšího života, že se ustavuje na člověku Osoba; při potřebách života vnitřního duše". Ivi, p. 46.

³⁵⁷ "Duše je sama. Její místo je nikde. Zastupuje ji Osoba". Ivi, p. 47.

Se l'Eroe vuol essere un personaggio letterario, si fa chiamare uomo.³⁵⁸

Sembra insomma che l'Eroe abbia bisogno dell'azione anche nella letteratura, che sia disperatamente legato al tempo misurabile con l'accadere, che è ben diverso dal tempo della poesia. L'Eroe non sopravviverebbe se si specchiasse nella dimensione immobile ed eterna degli aforismi. Si potrebbe quindi supporre un'ulteriore simmetria: i romanzi commerciali falsamente psicologici (in voga in quel periodo) stanno all'Eroe come la poesia e gli aforismi stanno all'anima.

Anche l'anima inizia però a svelare il suo doppio, lo spirito. Questa distinzione si farà più evidente in *Umění přírodních národů*, dove lo spirito si accosta alle capacità intellettuali e alla *Zivilization*, mentre l'anima alla *Kultur*. Si può presumere che il concetto di spirito sia andato specificandosi e definendosi continuamente lungo la carriera di Čapek: si ricordi che lo si incontra come "spirito dell'epoca" anche nella pubblicistica specialistica. Il viandante abbozza una descrizione che lascia un po' perplesso anche l'interlocutore:

Poiché proprio lo *spirito* è ciò che fa sì che l'uomo viva e non solo col corpo, ma pensi, giudichi, senta e voglia che esista lo *spirito* – che gli imprime un certo carattere, atteggiamento, per il quale si distingue dalle altre persone – capiamo il senso metaforico di modi di dire quali "ha spirito", è "dotato di spirito" e simili, e di conseguenza si parla anche dello *spirito* di un frutto dell'intelletto – ad esempio di un libro, di un'opera d'arte e così via – per indicare o l'idea fondamentale dell'opera o la peculiare impronta personale del suo autore. Poiché poi, laddove si sviluppa una società di individui, lo *spirito* di ciascun individuo agisce sugli altri e sottostà esso stesso al loro influsso, cosicché si sviluppa piano piano e quasi inosservata la complessiva armonia di pensiero, sentire, aspirazioni di tale società, che dà l'impressione di essere fondata in un unico *spirito* comune a quella società, nello spirito di casta, della nazione, del tempo e così via.

³⁵⁸ "Jako hledá v životě své vyžití a své štěstí bez duše, tak stejně je chce nacházet bez duše také v písmě i v obraze. Nepřeje si viděti se zobrazenou na nějakém portále věčnosti; to by jí bylo příliš strašidelné a obłudné. [...] Žádá si tedy viděti se jen na promítacím plátně časnosti v ustavičně opakovaných historkách o ní a pro ni, uzavřených předčasně šťastným koncem. – Osoba autorem, čtenářem i hrdinou. Chce-li být Osoba literárním hrdinou, říká si člověk". Ivi, p. 106.

[...] Lo spirito dell'uomo è forse legato anche di per sé alla sua *physis* fin quasi alla composizione del suo sangue e della sua linfa e da essa viene in qualche modo influenzato, e ciò [...] contribuisce a creare quella che viene chiamata la natura dell'uno o dell'altro. È uno spirito costruttivo, pedante, spavaldo, giocoso e tante altre cose, sempre diverse forse secondo i suoi rapporti stretti o lontani con l'anima, che certamente gli anteporrei in molte cose; e poi in più c'è anche il metaforico spirito comune. Negli individui lo spirito fondamentalmente risiede nell'intelletto, nella ragione, e proprio in questo mi sembra non essere fatto esattamente della stessa sostanza dell'anima. Lo spirito vuole quanta più attività possibile (e perciò si può spesso sbagliare), l'anima vuole il proprio essere.

L'anima non si deve necessariamente accompagnare allo spirito e non per questo motivo una canzone popolare deve essere meno melodica, o un quadro meno veritiero ed espressivo; lo spirito non accompagnato all'anima appare però molto spesso duro, perfino crudele.³⁵⁹

La lettura del *Kulhavý poutník* sembra diffondere l'idea di una segreta armonia universale, di una melodia nascosta. Sarebbe facile il paragone con *Lelio*, che voleva echeggiare una sinfonia di Berlioz, ma in questo caso gli accordi vengono da più lontano, sono più profondi, come se l'universo fosse una sinfonia e l'anima una conchiglia in cui il viandante

³⁵⁹ "Poněvadž duch jest právě to, co působí, že člověk žije, a to nejen tělesně žije, nýbrž myslí, soudí, cítí a chce, že tedy duch jest, jenž vtiskuje mu určitý ráz, povahu, jimiž se liší od jiných lidí, pochopíme význam metaforických rčení jako "má ducha", jest "duchaplný" apod. odtud mluví se o duchu nějakého plodu duševního, knihy, výtvaru uměleckého atd., čímž naznačiti se chce buď základní idea díla nebo zvláštní svérázný způsob jejich původce. Poněvadž pak tam, kde se vyvine společnost jednotlivců, "duch" každého jednotlivce na ostatní působí a sám jejich vlivu podléhá, takže odtud se vyvíjí znenáhla a téměř nepozorovaně celková shoda v myšlení, citění a snažení oné společnosti, která činí dojem, jako by založena byla v jediném obecnějším duchu té společnosti, duchu kastovním, duchu národa, duchu času atd. [...] Člověkův duch je asi nějak i ze své strany vázán na jeho fysis až snad i do složení jeho krve a štav a jí bývá do nějaké míry zabarven, a tím se zároveň spoluutváří to, čemu se říká taký či onaký naturel. Je duch konstruktivní, pedantický, výstojný, hravý i všelijaký jiný a ještě různější snad i dle svých těsnějších i vzdálenějších styků s duší, kterou bych mu ovšem v mnohém směru nadřadil; a dále pak je tu ještě k tomu ten obrazný duch obecnější. Jednotlivcův duch podstatně stojí na intelektu, na rozumu, a tam právě se mně zdá, že není tak zcela téže substance jako duše. Duch chce co nejvíce své činnosti (a proto se může i těžko mýlit), duše chce svému bytí. Duše nemusí být nutně sdružena s duchem a nemusí proto být lidová píseň méně melodická, ani obraz méně pravdivý a výrazný; duch nesdružený s duší mnohdy se však jeví tvrdý, až i krutý". Ivi, pp. 61–62.

ascolta la propria. Egli stesso si definisce un ascoltatore: "Cerco, trovo e smarrisco, seguo in me stesso la mia melodia interiore. La melodia che sola si compone e sola si ascolta."³⁶⁰

Se i grandi temi toccati nel libro non sono sempre chiari – si giustifica Čapek nella conclusione – è perché il viandante zoppo non ha saputo sempre suonare l'organo dell'essere:

Ha toccato (timido e nello stesso tempo anche troppo spavaldo) diversi registri dell'organo dell'essere, ma non è riuscito a ottenere armonie pure, tantomeno poi composizioni chiare e coerenti. Egli stesso sentiva spegnersi dietro ad esse un ronzio profondo, in lontananza, che si perdeva in un ampio spazio a volta, come se avesse toccato quei tasti dell'organo con un tocco vagante, credendo di riuscire a farvi entrare qualcosa della sua melodia interiore.³⁶¹

Il viandante ascolta la propria interiorità e la sente più forte degli altri perché il suo animo è mesto:

Non vogliate certo confondere la mestizia con il malumore, con una malinconia pesantemente inerte e sconfinata, con una muta e sorda tristezza. [È] piuttosto la tonalità di base costante [...]. Anche la mestizia è una melodia interiore.³⁶²

Anche se la mestizia ha dunque un *alter ego* cattivo, quello del viandante tende al bene e al bello:

Di questa mestizia non si muore, si vive. [...]

³⁶⁰ "Hledám, nalézám i ztrácím, sleduji v sobě svou vnitřní melodii. Tu melodii, která sama se skládá a sama sobě naslouchá". Ivi, p. 52.

³⁶¹ "Dotýkal se (ostýchavě a zase příliš troufale) různých rejstříků varhan bytí, ale nepodařilo se mu docílit čistých souzvuků, ani pak nějaké jasně a souvislé skladby. On sám cítil za nimi hluboce dohucívající, v daleku, v široce klenutém prostoru se ztrácející doznívání, jak se bludným hmatem dotýkal těch varhanových kláves, domníval se, že se mu podaří vpraviti do toho něco ze své vnitřní melodie". Ivi, p. 117.

³⁶² "Neračte ovšem těžkomyslnost zaměňovati snad s trudnomyslností, s těžce bezvládnou a bezhraničnou melancholií, s němým a hluchým smutkem. [Je] spíše trvalou základní tóninou [...]. I těžkomyslnost je vnitřní melodií". Ivi, p. 64.

L'uomo mesto ha certamente un rapporto più profondo con la pienezza del vivere. I colori del mondo risplendono più nitidi per lui. La dolcezza del suono interiore gli giunge più calda. [...] L'uomo mesto è colui dal cui essere sgorga un eccesso di flusso vitale, e che è capace di assaporare la futilità di tutto il vivere. – Sempre però – ritengo – in unione con la bontà. [...] Anela contemporaneamente ad amore e bellezza; bellezza, che già di per sé è profondamente minacciata e, dove emerge, proclama la crisi dell'arte di vivere. Sperimenta lo strazio della caducità: l'essere privato di ciò che ama. Che la compagna della bellezza è la morte. L'uomo mesto anela di incontrarsi con l'Assoluto, ma in quanto amore e verità.

[...]

Il desiderio per la pienezza del valore e della vita, per la bellezza infinita, unita nella sua massima profondità alla sensazione di caducità, di inafferrabile fugacità, di perdita e di spreco, all'inconsolabile pena, tristezza e inquietudine che ne derivano: questa è la mestizia.³⁶³

La mestizia è forse il cruccio da cui il viandante non fugge con il *divertissement*, è l'ascolto di sé e della propria solitudine, bastando a se stessi.

Lungo il suo percorso interiore il viandante incontra poi tre isole, che sono le tre età dell'uomo: l'infanzia (e la giovinezza), l'età matura e la vecchiaia.

Dell'infanzia il viandante vede ciò che i bambini hanno di particolare e straordinario:

Vengono al mondo con una forza valorosissima e [...] dietro questa forza invincibile c'è tanta smania di gioia e tenerezza.³⁶⁴

³⁶³ Touto těžkomyslností se nestůně; žije se jí. [...]

Těžkomyslný člověk má zajisté nejhlubší vztah k plnosti žití. Jemu září jasněji barvivost světa; vroucněji mu zní sladkost vnitřního zvuku. [...]. Těžkomyslný člověk to jest, z jehož bytí tryská přemíra proudu života, a který je s to, zakusiti nevázanost všeho žití. – Vždy však, jak myslím, ve spojení s dobrotou. [...] Touží po lásce a kráse zároveň; po kráse, která přeče už sama je něco hluboce ohroženého, a kde se vynoří, ohlašuje krizi umění žití. Zakouší muk pomíjejícínosti: odnětí toho, co miluje. Že sousedkou krásna jest smrt. Těžkomyslný člověk touží setkatí se s Absolutnem, ale jakožto s láskou a pravdou. [...]

Touha po plnosti hodnoty a života, po nekonečné kráse, spojená ve své největší hloubce s pocitem pomíjejícínosti, zmeškání, ztracení a promarnění, s neutěšitelným hořem, smutkem a neklidem, jenž z toho vzchází – toť těžkomyslnost. Ivi, pp. 65–66.

³⁶⁴ "Vstupují do světa s přestatečnou silou a [...] tato vševítězná síla je tolik dychtíva radostí a něhy". Ivi, p. 78.

La giovinezza si basa su dolorosi conflitti ed è costantemente tesa a migliorare il mondo dei padri, anche se può incorrere in errore o scivolare nell'odio cieco. Il viandante però la giustifica sempre: nelle sue parole si sente l'eco del dibattito sugli "-ismi" nella pubblicistica e della vicenda personale di Čapek.

La gioventù [...] non deve mai essere indifferente e direi che nel suo approccio conquistatore è sempre dalla parte della verità. Ha bisogno di lei: la gioventù vuole consegnarsi completamente alla verità, offrirsi ad essa con tale passione che nemmeno si preoccupa di accertarla. E allo stesso tempo il suo destino è di non possedere mai interamente la verità; per questo le generazioni successive vengono sempre ad abbatterla con la loro nuova verità, a sua volta incompleta e di nuovo non valida per la gioventù futura. La sorte della gioventù è di sbagliarsi sempre nella propria superbia, pur avendo ragione; di essere a sua volta sconfitta dalla gioventù. Ma la saggezza dei giovani è l'essere giovani.³⁶⁵

L'isola dell'età adulta è per eccellenza il campo d'azione dell'Eroe, ma anche gli adulti hanno la loro saggezza e la loro felicità:

Chiedersi il senso della propria vita; il senso del proprio lavoro e il senso del proprio far niente; il senso della propria beatitudine e delle proprie sofferenze.³⁶⁶

L'isola della vecchiaia non è attraente a prima vista, anche se nasconde luoghi di rara bellezza, ma è l'isola della quiete:

Sì, di fronte alla vecchiaia si pensa soprattutto al decadimento del corpo, alla diminuzione e alla minore solerzia della forza fisica; per questo sembra che la vita in generale decada. Ma direi che la vita umana è piuttosto

³⁶⁵ "Mládí [...] nikdy nemá být lhostejné, a řekl bych, že má ve svém dobovatelském nástupu vždycky pravdu. Potřebuje ji: mládí chce se celé odevzdati pravdě, nabídnouti se jí tak vášnivě, že jí ani nezkoumá. A jeho osudem zároveň je, že nikdy nemá pravdy celé; proto nastupující generace přicházejí jí vždycky rozkotati svou pravdou novou, zase neúplnou a pro to budoucnější mládí znovu neplatnou. Údělem mládí jest, aby majíc pravdu, vždycky se ve své pýše mýlilo; aby bylo zase mládím poráženo. [...] Ale moudrost mládí je být mládí". Ivi, p. 79–80.

³⁶⁶ „Ptátí se po smyslu svého života; po smyslu své práce i po smyslu svého nic nedělání; po smyslu svého blaženství i svých trápení“. Ivi, p. 84.

un cammino che porta sempre più in alto e che con la vecchiaia si eleva e certo non decade.

E fin dove si eleva?

Fino alla quiete, alla pacificazione, alla riconciliazione. [...]

Ma prima avete difeso con molto calore la vostra inquietudine.

Sicuro. E difendo non di meno la quiete, la riconciliazione e la pace della vecchiaia, per ultima la cosa migliore che l'uomo possa ricavare dalle lotte e dal dolore della propria vita.³⁶⁷

Se il pellegrino di Komenský alla fine del suo viaggio verso l'interiorità non può che trovare Dio, il viandante di Čapek si ferma dove comincia la fede:

L'incontro con Dio non mi è stato concesso. [...]

Che cosa posso dunque dire, dove terminano ogni congettura e ogni speculazione e dovrebbe entrare in gioco solo la fede?³⁶⁸

Il viandante è certo che l'incontro con Dio sarebbe il più importante di tutti, che darebbe una meta al cammino, ma è fuori dal percorso della vita umana e non ne ha bisogno. Non ha bisogno della tragica scommessa su Dio di Pascal, perché non sente la lacerazione fra anima e corpo, non vive la vanità della vita come una condanna. Non c'è il lieto fine, nessuno può conoscere la vera conclusione. Il viandante zoppo è un uomo come gli altri e cammina in questo mondo: in realtà può insegnare solo ciò che tutti già sanno, può solo nominare le cose che ha imparato a vedere. Alla fine del viaggio non si libera definitivamente dell'errore come il pellegrino di Komenský, la sua gamba zoppa non guarisce. Non ci sono più porti sicuri, i viandanti si aggireranno

³⁶⁷ „Ano, při stáří se nejvíce myslívá na úpadek těla, na ubytí a menší silos tělesných sil; proto se tu zdá život vůbec ze své výše poklesat. Ale řekl bych, že člověkův život je spíše cestou trvale stoupající a stáříím že se někam dochází a nikoliv poklesá. A dostupuje kam?

Ke klidu, k smíření, k nežádosti. [...]

Hájil jste dříve velmi horlivě svůj neklid.

To rozhodně. A neméně hájím klid, nežádost a smír stáří, posléze to nejlepší, co může člověk z bojů a bolestí svého života vytěžit". Ivi, pp. 88–89.

³⁶⁸ „Setkání s bohem nebylo mi dáno. [...] Co tedy mohu vypovídat, kde všechno dohadování a mudrování končí a měla by nastoupiti jen víra?" Ivi, p. 115.

per questo mondo, come il *kráčivec* (camminatore) di Holan e il *chodec* (passante) di Kolář.

Kulhavý poutník non è un manuale d'istruzioni per la vita, non dà risposte certe. L'autore interviene in prima persona per avvertire il lettore e difendere la sua opera:

Molti forse trarranno la conclusione che il Viandante zoppo non possa assolutamente essere una buona compagnia per l'autore, che si era messo in testa di scrivere un libro, e tantomeno per gli altri, che nella vita vorrebbero arrivare facilmente e velocemente da qualche parte. Il suo filosofeggiare, ben lontano dall'utilità pratica dei manuali, dei prontuari di ragioneria, degli indirizzari e dei regolamenti di servizio, non porta da nessuna parte e a nulla di tangibile. [...]

Ma io sono come sono e nessuno ormai mi migliorerà un granché. Un vagabondo di buoni principi, assolutamente non pericoloso per il bene comune e per l'altrui proprietà, ma solo un semplice vagabondo spirituale, a cui il lavoro letterario regolare non va molto a genio.

Se non sono adatto per cose migliori, comunemente più accettabili, se non sono sufficientemente in grado di fornire prodotti letterari impeccabili, approfitto allora del mio diritto a esprimermi privatamente. E così finirò quello che ho cominciato, anche se non dovesse risultare né utile né divertente per nessun altro. Sbattetemi pure fuori dalla fiera, ma ho fatto il mio!³⁶⁹

Se Komenský aveva come riferimento la Bibbia, il libro della Verità rivelata, il sistema che offre una risposta ad ogni domanda, Čapek aveva i *Pensieri* di Pascal, il frammento di un'apologia fatta di frammenti,

³⁶⁹ "Mnozí snad shledají, že Kulhavý poutník vůbec nemůže býti dobrou společností pro autora, který si usmyslil napsati knihu, natož pak pro ty jiné, kdož by to chtěli v životě snadno a rychle někam dotáhnout. Jeho mudrování, které má daleko do prospěšnosti učebnic, kalkulačních příruček, adresářů a služebních řádů, nikam a k ničemu makavému nevede. [...]

Ale jaký jsem, takový jsem, a nikdo na mně už mnoho nespraví. Vagabund slušných zásad, obecnému dobru a cizímu majetku zrovna nebezpečný, ale přece jen duchový vagabund, kterému řádná literární práce dost nevoní.

Nehodím-li se k lepšímu, obecněji přijatelnějšímu, nejsem-li dosti schopen dodatí bezvadné literární zboží, zneužívám tedy svého práva na soukromý projev. A tak, co jsem načal, také dodělám, i kdyby se to nikomu druhému k užítku či zábavě nehodilo. – Vyhodte si mě třeba z jarmarku, ale udělal jsem si své!" Ivi, p. 95.

basata sullo sforzo tragico di convincere la propria ragione a sottomettersi a qualcosa in cui non può credere. La fede di Pascal è un salto, uno stacco netto dalla sua umanità. La lotta tormentata ne denuncia anche i limiti: Pascal non riesce a far convivere gli opposti, perché non accetta la sua umanità ma nemmeno rinuncia alla sua ragione. Mentre cerca di convincere gli atei della "convenienza" della fede, egli usa gli strumenti del proprio intelletto per negare l'intelletto stesso e non risolve la drammatica questione della grazia, dono di Dio distribuito a discrezione. Rimane la paura della perdizione fra le pagine di Pascal, la paura razionale di gettarsi nel vuoto. Čapek non ha le certezze della fede, ma nemmeno il tormento di Pascal, perché accetta completamente e gioiosamente la sua vita di uomo. Per questo le sue opposizioni non devono annullarsi a vicenda, ma creano la realtà nella loro convivenza e nella loro interazione. Komenský offriva sicurezza, Pascal il rischio, Čapek le domande di un uomo degli anni Trenta: "Cercando le risposte, ti imbatti nelle domande"³⁷⁰. La scrittura è ricerca e la ricerca è un processo infinito: l'uomo può trovare la verità solo in questo processo, con umiltà e senza pregiudizi. Questo carattere di incompiutezza, di rinnovabilità della ricerca fa dei *Pensieri* di Pascal e del *Poutník* due opere aperte: ogni lettore può ritornarvi infinite volte, come ai libri prediletti dal viandante, per leggervi se stesso e trovarvi un nuovo significato: "Non in Montaigne ma in me trovo tutto quello che leggo in lui".³⁷¹

Il mancato incontro con Dio, però, non fa di Čapek un uomo senza fede. È la lotta per l'anima a dare un senso e un contenuto alla sua vita, a garantire l'esistenza della giustizia che cerca; Čapek ha fede nell'anima che guida l'uomo verso il bene. La sua religiosità risiede nella stessa tensione verso la verità:

Sono un uomo essenzialmente religioso. Altrimenti non sentirei una spinta così forte a trovare cause incomprensibili.³⁷²

³⁷⁰ "Hledaje odpověď, setkáváš se s otázkami". *Psáno do mraků*, cit., p. 81.

³⁷¹ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *64, cit., p. 136.

³⁷² "Jsem v podstatě náboženským člověkem. Jinak by mě to přece tak nepudilo dohledávat se neuchopitelných příčin". *Kulhavý poutník*, cit., p. 116.

Già in *Tvořivá povaha moderní doby* del 1913 aveva scritto:

Il moderno spirito ateo arde come se fosse anch'esso una tendenza religiosa che punta **alto verso l'inconosciuto**.³⁷³

Non solo, Čapek è religioso come lo è stato ogni uomo prima di lui: l'uomo che vede Dio nel mondo assomiglia a Pascal che legge Montaigne.

Religioso già per il fatto che la genia che mi ha preceduto era di cristiani e di pagani, credeva in Dio e negli dei e ha lasciato in noi questa eredità non sperperabile. [...]

L'uomo è un eterno primitivo religioso e può vedere Dio anche dove Dio non c'è: in se stesso o nella natura; nella scienza, nella materia, nell'indifferenza omicida; oppure nelle masse o in un altare fin troppo dorato o anche solo nell'abito talare nero di un prete.

Dunque non c'è nulla di cui vantarsi e nulla da negare: la fede non mi ha condotto al Dio della Chiesa. Eppure non sono un uomo senza fede.³⁷⁴

Il laicismo di Čapek non è né titanismo né bestemmia, ma è filantropia. Di fronte al mistero della vita e al male, Čapek non rifiuta l'uomo per rifugiarsi in Dio, ma lo accetta, gli resta accanto e lo incita a trovare il bene nella propria anima: il mondo cambierà di conseguenza.

³⁷³ "Moderní atheistický duch plane také jakoby náboženskou tendencí směrem **vzhůru k neznámu**". *Tvořivá povaha moderní doby*, in «Volné směry» 17, 1912–1913, p. 114; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, cit., p. 88.

³⁷⁴ "Náboženský už proto, že pokolení přede mnou byla křesťany a pohany, věřila v Boha i v bohy a zanechala v nás toho neutratitelné dědictví. [...]"

Člověk je věčný náboženský primitiv a může viděti Boha i v tom, co Bohem není: v sobě, či v přírodě; ve vědě, matérii, v zabijácké lhostejnosti; nebo v davech či v převelmi zlaceném oltáři i jen v černém talárku knězově.

Tak tedy není čím se tu chlubití, ani co zapíratí: nepřivedla mne víra k bohu cirkví. A přece nejsem člověk bez víry". *Kulhavý poutník*, cit., pp. 116–117.

SCRITTO ALLE NUVOLE

Nel 1936, mentre dava alle stampe il saggio filosofico *Kulhavý poutník* e ritornava al vecchio manoscritto intitolato *Umění přírodních národů*, Josef Čapek iniziava a raccogliere nei suoi quaderni i pensieri e gli aforismi di *Psáno do mraků*: la parabola dello stile aforistico era ormai arrivata al suo apice.

La riflessione è densa, spesso si cristallizza in aforismi definitivi e conclusi in sé ma che si sommano l'uno all'altro nel tentativo di raggiungere l'essenza delle cose ridefinendole continuamente. Sono le unità minime di cui si compone la raccolta, le cui tracce, però, possono essere ricercate a ritroso nella produzione di Josef Čapek, non solo letteraria e pubblicitaria, ma anche pittorica: attraverso la scomposizione della realtà in unità minime il cubismo cercava infatti la verità racchiusa negli oggetti.

Dopo aver rintracciato le basi dei propri principi nell'interiorità umana, Čapek li applica all'esterno, li usa per osservare ciò che lo circonda e li mette alla prova. Passato dal mondo raccolto nella pubblicitaria all'interiorità del viandante zoppo, ora ritorna a guardare fuori con una nuova consapevolezza. Non c'è più nemmeno bisogno del dialogo, lo spazio dell'argomentazione è ridotto al minimo. Manca nei singoli pensieri la dimensione dell'accadere: la speculazione soggettiva si sottrae al tempo e diventa universale, anche se i temi sono spesso gli stessi della pubblicitaria. Čapek si avvicina così alla filosofia e alla poesia.

Anche gli eventi storici che entrano a forza nel testo sono filtrati dalla prospettiva dell'universale, dell'anima; sono osservati da più angolazioni, sezionati, seppur con distacco. Quando la guerra incombe, Čapek lascia che l'attualità fluisca nel *continuum* del suo testo senza bloccarlo, ma non perde mai di vista la sua peculiare prospettiva. Osserva le cose dal punto di vista dell'eterno, cercando ancora una volta le relazioni profonde e sottolineando la responsabilità individuale. Colloca le questioni artistiche in un contesto più ampio e le integra con l'idea stessa di civiltà. La distinzione presente in *Umění přírod-*

ních národů fra cultura e civilizzazione informa la raccolta, come anche quella fra arte e mestiere. Gli oggetti sono osservati dal punto di vista ontologico, e Čapek ricostruisce in *Psáno do mraků* una sua cosmogonia.

Stilisticamente, è presente anche in questa raccolta l'uso – tipico della pubblicistica degli anni Trenta e del *Kulhavý poutník* – delle apostrofi al lettore, ma in alcuni casi anche l'inserimento di citazioni come spunti di riflessione o come oggetto di confronto. Implicito e continuo si è dimostrato invece il richiamo a Pascal. L'affinità evidente con i *Pensieri* del filosofo, nella forma e nei contenuti, conferma l'attenzione di Čapek per il filone spirituale della cultura francese.

Si è già affermato che *Psáno do mraků* rappresenta il polo opposto al *Kulhavý poutník*, quello in cui Čapek torna ad osservare il mondo, a riorganizzare le cose secondo l'ordine dell'anima incontrata con il viandante, ma del *Kulhavý poutník* è anche la naturale evoluzione. L'autore qui si libera del tutto della trama e realizza l'obiettivo che si era proposto di una prosa che non fosse *divertissement*, ma riflessione dell'uomo su ciò che davvero lo riguarda, perché riguarda la sua anima: il testo può così intervenire nel colloquio ininterrotto fra i saggi di tutti i tempi. In *Psáno do mraků* si arricchisce inoltre la definizione del concetto di spirito, che era apparso spesso come "spirito dell'epoca" nella pubblicistica ed era stato descritto dal viandante zoppo.

L'analisi ha poi dimostrato che il dualismo di *Psáno do mraků* è particolarmente evidente proprio a livello stilistico: dalla visione del mondo di Čapek – un mondo scomposto in opposizioni, dove ogni cosa è considerata insieme al suo opposto – discende direttamente l'impianto binario della maggior parte dei pensieri.

Con questo capitolo si conclude dunque l'analisi dell'evoluzione della poetica di Čapek, che perviene al vertice dell'essenzialità formale nella raccolta di pensieri e aforismi *Psáno do mraků* – chiudendo il cerchio aperto con gli aforismi decadenti della sua giovinezza – e contemporaneamente raggiunge il punto più alto del progressivo avvicinamento all'universale umano.

La validità degli esiti maturi della prosa čapkiana è confermata anche dalla sua retrospettività: gli aforismi di *Psáno do mraků* possono

essere utilizzati a loro volta come chiave di lettura per tutta la produzione precedente.

Il collegamento diretto di *Psáno do mraků* con *Kulhavý poutník* è evidente. I presupposti filosofici della scelta stilistica si possono rintracciare proprio nelle già citate parole del viandante zoppo a proposito della poesia: essa è pensiero cristallizzato, più personale, ma eterno perché fuori dal tempo. “Non voglio storie, voglio la parola! Non voglio informazione, voglio il sapere!”³⁷⁵, diceva il viandante. Come nel saggio le sentenze gnomiche servivano da indicazioni stradali, da punti di riferimento lungo il cammino, i pensieri di Čapek sono in generale le tappe del viaggio nell’essere, fluiscono in un *continuum* che è sempre presente e continuamente si rinnova, si ordinano in un’opera aperta costantemente in progresso. L’opera è la vita stessa, per questo i pensieri sono così vicini alla verità dell’essere, sono le testimonianze del suo evolversi su se stesso, sono gli strati del gomitolino cui la vita assomiglia secondo Bergson.

La loro sequenza è potenzialmente infinita e mutevole, ma i singoli pensieri sono fermati nel momento della loro verità. Per questo possono essere sempre letti singolarmente senza perdere la loro forza, per questo possono essere datati senza compromettere la loro universalità. Se il mutamento sembra essere la forma stabile dell’universo, essi sono le sue singole manifestazioni. La riflessione che genera i pensieri, che continua nel tempo e che li sostiene saldamente non si vede nelle massime, le chiavi per ricostruirla si trovano appunto nell’intera attività artistica di Čapek.

L’intenzione originaria con cui Čapek iniziò la stesura di *Psáno do mraků* fu probabilmente quella di continuare la riflessione presente in *Kulhavý poutník* sull’arte e sulla letteratura – ampliandone in modo indipendente il capitolo *Ve znamení knihy a obrazu* (Nel segno del li-

³⁷⁵ Cfr. sopra, nota 338.

bro e del quadro) – e crearsi uno spazio di approfondimento soggettivo. Čapek dovette invece reagire in modo responsabile e consapevole alla pressione della storia e fu costretto prima a modificare il suo progetto e poi a interromperlo anzitempo.

La prima edizione della raccolta uscì postuma nel 1947 a cura di Miroslav Halík. Opelík racconta che nemmeno i familiari erano – prima della guerra – a conoscenza dell'esistenza del manoscritto, redatto su quattro quaderni: le pagine bianche numerate fino al 300 testimoniavano la volontà originaria dell'autore di continuare la stesura. Prima del suo arresto Čapek si preoccupò di concludere il lavoro: altra testimonianza, questa, dell'intenzione di pubblicarlo. Compose allora sette frammenti scritti su fogli sparsi che Halík inserì nella versione definitiva, due come conclusione e gli altri come introduzione, premessa o epigrafe.

In quello che sarebbe diventato il primo frammento della raccolta, l'autore cerca evidentemente di ripensare per l'opera l'omogeneità che era stata minata dall'irruzione nel testo degli eventi contemporanei:

Un libro che è qualcosa di diverso da ciò che sarebbe dovuto essere. Pensato soggettivamente, ancora l'interesse da pittore per le cose della vita e del mondo, il bisogno di accertarsi che questa vita e questo mondo sono più buoni che cattivi [...]. Ma il libro è diventato immagine di tutti gli eventi che hanno fatto pressione sulla mente [...]. Da testimonianza su una persona è diventata testimonianza dei tempi; vi si è inserita una componente drammatica e in effetti d'azione: la riflessione incentrata sullo spazio strettamente personale è diventata sotto l'urto degli avvenimenti [...] espressione di tormento e ricerca di una verità più generale, di fronte alla quale tutto il personale e lo specialistico è poca cosa, accessorio, arretra e soccombe.³⁷⁶

³⁷⁶ "Kniha, která je něčím jiným, než měla být. Myšleno subjektivně, dále zájem o věci života a světa, potřeba ujistiti se, že tento život a svět je spíše dobrý než špatný [...]. Ale kniha se stala obrazem toho, co všechno se na událostech do mysli tlačilo [...]. Ze svědectví o sobě stala se svědectvím časů; přišla do ní složka dramatická a vlastně dějová: úzce, osobně soustředěné přemýšlení pod nárazem událostí [...] stalo se výrazem trýzně i hledáním pravdy obecnější, vůči níž vše osobní i odborné je malé, podružnější, ustupuje a podléhá". *Psáno do mraků*, cit., p. 7.

Il secondo pensiero spiega la scelta dello stile aforistico, che – pur nella frammentarietà – trova la sua unità nell'uomo stesso e nella modalità del suo pensare:

I pensieri affluiscono slegati,
lo sopraffanno. Pensa aforisticamente.
Eppure in questo c'è una continuità. Personale
e fatale. In essi in fin dei conti
è contenuto personalmente e fatalmente tutto l'uomo.³⁷⁷

Čapek definisce i propri aforismi “bollicine di umori che scoppiano a vuoto, strilli nel sonno, furiosi à *propos*. [...] Stelline.”³⁷⁸. *Psáno do mraků* è dunque “un libro pieno di stelle”³⁷⁹, il che potrebbe avere almeno due significati esplicitati nel testo. Le stelle sono forse le scintille che l'animo umano indagato attraverso l'arte dovrebbe sprigionare:

Da uno spirito ferito dovrebbero schizzare scintille, non scorrere sangue.³⁸⁰

La conoscenza si manifesta forse in queste scintille, questo è il significato della scrittura. Čapek non vuol essere oscuro, ma assolutamente preciso e profondo, quando afferma: “Scrivo come quando si curvano i rami di un albero.”³⁸¹

Le stelle in questione, però, potrebbero essere anche concreti segni grafici, gli asterischi con cui aveva suddiviso le sue annotazioni nei quaderni:

³⁷⁷ “Člověku přicházejí myšlenky nesouvisle, přepadají ho. Přemýšlí aforisticky. A přece je v tom kontinuita. Osobní a osudové. Je v nich koneckonců osobně a osudově celý člověk obsažen”. Ivi, p. 9.

³⁷⁸ “Prázdně pukající bublinky slin, vyjeknutí ze sna, vzteklé à *propos*. [...] Hvězdičky”. *Ibidem*.

³⁷⁹ “Kniha plná hvězd”. *Ibidem*.

³⁸⁰ “Ze zraněného ducha by měly sršeti jiskry, ne téci krev”. Ivi, p. 82.

³⁸¹ “Píši to, jako když se kříví větve stromu.” Ivi, p. 119.

* Scheggia, solo una scheggia suddivisa da stelline – * avrei voluto che non fosse sabbia e polvere, vorrei un libro pieno di stelle.³⁸²

Purtroppo non tutte le edizioni di *Psáno do mraků* riportano gli asterischi; tuttavia l'edizione curata da Opelík nel 1993 – corredata da fotografie dei manoscritti – restituisce l'immagine di pagine piene di stelle.

Dall'osservazione degli originali si evince poi un'altra prova della loro destinazione pubblica: il testo presenta numerosissime correzioni e rimaneggiamenti – sia all'interno dei singoli frammenti, sia nella loro disposizione – che sarebbero superflui in un diario privato.

Gli avvenimenti storici che deviano la riflessione lasciano nella raccolta delle scie, segnano delle svolte. La traccia più evidente è l'inserimento di alcune date – sempre più ravvicinate – che dichiarano l'occasionalità della riflessione e agiscono in modo diretto e preciso sulla spontanea concatenazione dei pensieri. Naturalmente, quando sono precisate, le date richiamano avvenimenti pubblici di particolare, drammatica importanza, come per esempio il Patto di Monaco del 1938. Ad esso fa eco nel testo un preciso e secco riferimento del mese di settembre:

Non è una gioia oggi essere un uomo. E ancora più difficile è per chi appartiene a una piccola nazione che è abusata, che è venduta. Sul finire del settembre 1938 – in parte combattente, in parte Geremia.³⁸³

A novembre Čapek darà voce al suo sdegno, nuovamente gridando vergogna. Se infatti Čapek sembra accogliere gli eventi drammatici con stoica sopportazione, ciò che accende il suo pathos è sempre il disgusto per l'immoralità, radice dell'ingiustizia. È l'immoralità della sua stessa gente a lasciare una macchia indelebile sull'anima della nazione ceca, non l'ingiustizia in sé:

³⁸² ** Třišť, jen třišť, oddělovaná hvězdičkami – * byl bych chtěl, aby to nebyl písek a prach, chtěl bych knihu plnou hvězd". Ivi, p. 82.

³⁸³ "Není dnes radostno býti člověkem. A ještě těžší je to pro příslušníka malého národa, který je násilněn, který je prodáván. Koncem tohoto měsíce září 1938 – zčásti bojovník, částí Jeremiáš". Ivi, p. 153.

Novembre 1938. Genti straniere ci hanno ridotto il territorio materiale, e ora i nostri stessi connazionali ci riducono anche il territorio spirituale. Voi, provocatori, avvelenatori, speculatori senza coscienza, che cosa ne avete fatto della nazione, del popolo dei funerali di Masaryk, del popolo del raduno generale dei Sokol, del popolo della mobilitazione? Con quali forze pulite, con quale fedeltà e fiducia abbiamo potuto affrontare i difficili compiti di una repubblica tormentata! Con quale peso, con quale lacerazione interiore andiamo incontro a questa vita dura e pericolosa che si avvicina! Nessun nemico del mondo ha permesso tanto male quanto voi, sfruttatori di disgrazie, che avete così orrendamente danneggiato e derubato della dignità questa nazione! Non il territorio perduto, ma questa è la catastrofe nazionale. Questa macchia orribile non si laverà mai; la memoria che di voi lascerete sta in una parola soltanto: vergogna.³⁸⁴

L'annotazione diaristica non rimane sterile. Čapek riesce ad accogliere gli elementi esterni in modo dinamico, dialettico, integrandoli come stimoli nella propria riflessione e come prove dell'assenza di morale che collega le varie sfere dell'agire umano. Alcune pagine dopo si legge un'altra considerazione amara:

La schiavitù, il commercio di persone, in Europa non è stato completamente abolito. Qualcosa ne rimane ancora oggi nella diplomazia internazionale e nei suoi patti.³⁸⁵

Ancora oltre l'analisi precisa di nuovo gli avvenimenti a cui si riferisce, ma l'annotazione nasce non da un'urgenza diaristica, bensì speculativa:

³⁸⁴ *Listopad 1938.* Cizí lidé nám zmenšili území hmotné, a teď nám sami naši ještě zmenšují naše území duchovní. Co jste, štváči, traviči, spekulanti bez svědomí, udělali z národa, z toho lidu Masarykova pohřbu, lidu Všesokolského sletu, lidu mobilizace? S jakými čistými silami, s jakou věrností a důvěrou jsme mohli jít do těžkých úkolů ztrýzněné republiky! S jakou otravou, s jakým vnitřním rozkladem se do toho nastávajícího krušného a nebezpečného života vchází! Žádný nepřítel světa nedopustil se tolika zlého jako vy, vyděrači běd, kteří jste tento národ tak strašlivě zkazili a zhanobili! Ne ztracená území, ale toto je národní katastrofa. Tato hrozná skvrna se nikdy nesmyje; paměť, která po vás zůstane, obsahuje jediné slovo: hanba". Ivi, p. 208.

³⁸⁵ "Otrokářství, obchod s lidmi, nebylo v Evropě ještě tak docela zrušeno. Doposud z něho něco zbývá v mezinárodní diplomacii a jejich dohodách". Ivi, p. 214.

Nella catastrofica crisi europea dell'autunno 1938 abbiamo potuto incontrare inglesi, francesi che si vergognavano di essere francesi; e, dopo tutto quello che da noi è seguito al disastro nazionale, anche cechi che si vergognavano di essere cechi; solo i vincitori non si vergognavano, benché ci siano esempi nella storia in cui vale non solo "guai ai vinti", ma anche *vergogna ai vincitori!*³⁸⁶

Il riferimento stimola il pensiero successivo – sulla necessità che l'umanità segua non solo la ragione, ma anche la morale – e poco oltre ha anche un risvolto ironico e distaccato:

Che cosa ne è, che cosa è rimasto di tutta la ricchezza d'oro, dei preziosi che i *conquistadores* saccheggiarono nell'antico Perù e in Messico? Tutti gli averi che furono portati via dall'America precolombiana sono andati in fumo e in polvere; soltanto due beni hanno resistito e sono diventati reale patrimonio degli europei: le patate e il mais.³⁸⁷

Nel taccuino di Čapek non entrano solo avvenimenti pubblici, ma anche lutti privatissimi. Se per un certo verso si potrebbe considerare tale pure la morte di Masaryk, quella del fratello di sicuro lo è: il mondo in cui Čapek aveva vissuto e che aveva contribuito a costruire si stava definitivamente sgretolando. Nel caso seguente, l'uso delle parentesi sembra proprio indicare la pressione della vita sulla scrittura, il suo infilarsi tra le righe:

(Ah, Karel, con te è morto un pezzo del mio essere!)³⁸⁸

³⁸⁶ "V katastrofální krizi evropského podzimu 1938 mohli jsme potkati Angličany, Francouze, kteří se za to styděli, že jsou Francouzi; a po tom, co u nás porůznu následovalo po národní pohromě, i Čechy, stydíci se za to, že jsou Čechy; nestyděli se jen vítězové, ačkoliv jsou dějinné případy, kdy nejen "běda přemoženým", ale *hanba vítězům!*" Ivi, p. 229.

³⁸⁷ "Co je, co zbylo z veškerého zlatého bohatství, z drahocenností, které conquistadoři naloupili v Starém Peru a Mexiku? Všechny statky, které byly vyvezeny ze Staré Ameriky, jsou vniveč a v prach; jediné dvě hodnoty přetrvaly a staly se skutečnými statky evropského lidstva: brambory a kukuřice" Ivi, p. 230.

³⁸⁸ "(Ach, Karle, kus mé bytosti s tebou zemřel!)" Ivi, p. 300.

La minaccia della guerra inizia lentamente ad affacciarsi nelle pagine di *Psáno do mraků*, aleggia sullo sfondo, ma viene continuamente superata dallo sforzo della riflessione, dalla volontà di reagire. Della guerra Čapek teme certo la morte e la distruzione, ma ancor di più l'inutilità, la passività della società civile, lo scatenamento delle pulsioni più basse, la perdita di cultura. Come stava sottraendo libertà e pensieri a lui, la guerra rubava spazio al progresso della civiltà sia nel senso del bene e della verità sia in quello dell'arte e del lavoro:

Oggi l'orrore della Guerra, la sua mostruosità è in realtà terrore che in essa si apra lo spazio per i più infimi, i più fetidi istinti umani. Se con la guerra perisse l'Europa, la sua cultura, neanche in quel caso sarebbe per l'iperite e l'ecrasite, ma per l'ignobile interesse delle congiunture belliche. (Forse neanche la guerra stessa ci annienterebbe, ma ci annienterebbe lo strozzinaggio sulla vita che in essa si scatenerrebbe. La guerra di oggi vuole essere terrore, distruzione, annientamento. La vita sarebbe ormai solo ciò che rimane. Sopravvivere alla guerra non è niente; l'importante sarebbe superarla, vincerla in questo: non forse riuscire a conservarsi la vita, ma solo renderla migliore sarebbe un risultato.³⁸⁹

In guerra non sono minacciati solo donne e bambini, ma anche il lavoro e la libertà. Tutto ciò deve essere difeso da una nazione amante della pace.³⁹⁰

Negli anni Trenta anche la riflessione sull'arte sembra tendere a sostenere la nazione, esaltandone le peculiarità e i contributi specifici. L'attenzione per l'arte umile si estende prima ai popoli primitivi per poi dare nuovo valore a quella popolare, cui vengono ascritti anche i grandi nomi del passato:

³⁸⁹ "Dnes hrůza z války, její strašlivosti je nejvlastněji děsem z toho, aby se v ní nedostalo volného pole těm nejničemnější, nejsmrduťejším lidským pudům. Zahyne-li Evropa, její kultura válkou, tedy ani tak ne yperitem a ekrazitem, ale mrzkou zištností válečných konjunktur. (Snad ani sama válka by nás nezhubila, ale zhubila by nás lichva se životem, která by se v ní rozpoutala. Ta dnešní válka chce být děsem, ničím, zničením. Život by bylo už jen to, co zbyde. Přetrvati válku není nic; hlavní by bylo překonati ji, vyhráti ji v tomto bodě: ne snad jen nějak život udržeti, ale zlepšiti ho by teprve bylo vše". Ivi, pp. 111–112.

³⁹⁰ "Ve válce nejsou ohroženy jen ženy a děti, nýbrž také práce a svoboda. To všechno musí být mírumilovným národem bráněno". Ivi, p. 214.

Essere popolare. La creatività popolare nel mondo moderno sta scomparendo. Gli artisti di professione, gli artisti intellettuali possono portare ancora in sé qualcosa del suo nucleo naturale? (L'essere popolare non vuol dire avere popolarità). Affermo che ogni grande artista proprio di quest'epoca moderna recava in sé qualcosa di popolare, di nazionale. Da noi certamente; in Francia Ingres o Daumier, Renoir o Cézanne, Matisse o Picasso, Van Gogh, Munch, in ognuno di essi c'è qualcosa, anzi molto della melodia nazionale, del sentire e dello spirito popolare, già per il fatto che neppure la più grande arte si crea con la sola abilità. Non dipingo per il fatto che lo so fare, che ne sono capace, ma per il mio essere e per il mio destino di dovere e volerlo fare!

(Dalla parte dell'arte popolare c'è la libertà, dalla parte di quella cosmopolita le scuole, l'école, i buongustai. L'arte tradisce se stessa e si perde se vuole essere solo mestiere, prodotto artigianale per buongustai.)³⁹¹

Si noti all'interno di questa citazione la parola "melodia", che qui pare sostituirsi al concetto di "spirito dell'epoca". L'utilizzo di metafore derivate dalla musica – già rilevato nel *Kulhavý poutník* – si può riscontrare anche in *Psáno do mraků*, giustificando l'idea che si tratti di una attitudine precisa e suscettibile di ulteriore approfondimento. Čapek accantona in questi anni i riferimenti alla musica alta (suggeriti in *Le-lío*) e sembra ampliare la metafora della melodia interiore di cui parla il viandante zoppo; non si tratta più di sperimentazione stilistica, di costruzione di sinfonie, ma di ricerca dell'armonia, di trasformazione in armonia del lamento del mondo:

*Il lamento della vita: Silenzio! Non senti?*³⁹²

³⁹¹ "Lidovost. Lidová tvořivost se v moderním světě vytrácí. Mohou něco z jejího přirozeného žívu nésti v sobě ještě umělci z povolání, umělci intelektuálové? (Lidovost není populárnost). Tvrdím, že každý veliký umělec právě z této moderní epochy nesl v sobě něco lidového, národního. U nás jistě; ve Francii Ingres nebo Daumier, Renoir nebo Cézanne, Matisse nebo Picasso, Van Gogh, Munch v každém z nich je něco, ba mnoho národní melodie, lidového citu a ducha, už tím, že přece ani to nejvyšší umění se netvoří jen z dovednosti. Nermaluji proto, že umím, dovedu, ale z bytosti a osudu, že musím a chci!
(Na straně lidového je svoboda, na straně kosmopolitního jsou školy, école, gourmandství. Umění se zpronevěřuje a maří, chce-li být jen řemeslným, artizánským produktem pro gourmandy.)" Ivi, p. 13.

³⁹² "Nářek života: tiše! neslyšíš?" Ivi, p. 55.

Mi obbligano a esprimermi (voglio, devo esprimermi) in modo più armonioso di quanto sento. (Le canzoni popolari).
È bene preferire l'armonia al *pamphlet*.³⁹³

Ancora una volta l'importanza dell'originalità viene fortemente limitata:

La cosiddetta *originalità* non appartiene all'arte, ma al varietà, come molti altri trucchi. L'essere autodidatti, accompagnato (molto spesso) da un'insufficienza di cultura, cozza a volte con il primitivismo contadino, con la contadina rozzezza. Ciò che l'arte richiede sono i *destini artistici!*³⁹⁴

Il valore della produzione anonima è testimoniato dal suo profondo radicarsi nelle civiltà:

Arte antica, arte popolare, arte dei popoli primitivi – ricorda quanta arte grande e duratura è *anonima!*³⁹⁵

Contro l'ipotesi che i quaderni non fossero destinati alla pubblicazione, infine, c'è un dato lampante, e cioè la presenza di titolo e sottotitolo (1936–1939): mentre aggiungeva anni alla datazione del sottotitolo, Čapek modificava anche il titolo. Il primo fu *Nepsáno* (Non scritto) – corrispondente al periodo 1936–1937 – che voleva rappresentare simbolicamente la rinuncia dell'autore alla scrittura da romanzo o da novella: se scrivere significava inventare belle bugie, allora non l'avrebbe più fatto. Nel 1938 Čapek doveva evidentemente considerare il primo titolo come troppo intellettualistico e lontano da ciò che il libro stava diventando; lo sostituì con il meno oscuro *Psáno nepsáno* (Scritto non

³⁹³ "Nutí mne projevovati se (chci, musím se projevovati) harmoničtěji, než cítím. (Lidové písně).

Sluší dáti přednost harmonii před pamfletem". *Ibidem*.

³⁹⁴ "Tzv. *originalita* nenáleží do umění, ale do varieté, jako tak leckterý jiný trik. *Samorostlost*, provázená (velmi často) nedostatkem kultury, trkává někdy selským primitivismem, selskou neomaleností. Čeho si žádá umění, to jsou *umělecké osudy!*" Ivi, p. 42.

³⁹⁵ "Staré umění, lidové umění, umění přírodních národů – pamatuji, jak je mnoho velkého a trvalého umění *anonymního!*" Ivi, p. 56.

scritto). Nel 1939 la raccolta ebbe finalmente il suo titolo definitivo, capace di esprimerne il senso per intero. Scrive a proposito Opeliĕk:

Le nuvole simboleggiano le affezioni che si addensano sull'esistenza della nazione e presagiscono l'imminente tempesta della guerra, ma con il loro continuo scorrere simboleggiavano anche la nuova dimensione del testo ĉapkiano, la sua dimensione cosmica, il contesto universale dell'uomo. Di "scrivere contro nuvole" se lo può poi permettere solo un'anima consapevole della propria estensione e delle proprie forze, avendo maturato nei propri scritti l'indipendenza dai canoni in vigore, e di più: la completa libertà interiore.³⁹⁶

Non solo, le nuvole potrebbero essere anche una sorta di correlativo oggettivo del mutamento come forma stabile dell'universo. Proprio nel loro continuo scorrere e trasformarsi, osserveranno sempre il mondo dall'alto, lo vedranno cambiare e rimanere identico a se stesso, come le nuvole. Il mutamento è apparente, come l'immobilità:

Può essere che non vi sia nella travatura del mondo così tanto di immutabile e immobile, e quindi poi nemmeno così tante trasformazioni come potrebbe sembrare a noi.³⁹⁷

Ĉapek non poteva scegliere un destinatario migliore per un messaggio che aspirava ad attraversare il tempo, pur essendo espressione di un momento storico preciso. L'autore, infatti, non scrive *sulle* nuvole, ma *alle* nuvole, *contro* le nuvole, anche forse *nelle* nuvole: scrive alla verità profonda dell'universo, le offre il proprio contributo.

La definizione dell'aforisma è di per sé problematica, tanto più nel de-

³⁹⁶ "Mraky symbolizují chmury stahující se nad národní existenci a věštící nadcházející válečnou bouři, ale svým ustavičným plynutím symbolizovaly i novou dimenzi Ĉapkova textu, jeho rozměr kosmický, vesmírný kontext člověka. "Psát do mraků" může si pak dovoli jen duše vědomá si své rozprostraněnosti a síly, dobravší se ve svém psaní nezávislosti na platných kánonech a víc: naprosté vnitřní svobody". Jiří Opeliĕk, *Ĉapkovské drobninky*, in «Zpravodaj SBĈ» n. 37, 1998, p. 28.

³⁹⁷ "Možno, že není v trávě světa tolik neměnně nehybného, a pak tedy ani ne tolik změn, jak by se nám zdálo". *Psáno do mraků*, cit., p. 133.

licato campo della filosofia. In proposito Werner Helmich afferma chiaramente:

La possibilità di una filosofia aforistica sulle orme di Pascal, di Lichtenberg, di Nietzsche e di altri è stata l'oggetto di una viva discussione nell'ambito della critica universitaria. Gli aforisti "praticanti" invece non sembrano averne mai dubitato.³⁹⁸

Nel saggio *Aforisma e filosofia*, invece, Salvatore Veca giunge alla conclusione che "l'aforisma non si addice, perlopiù, alla pur variegata tradizione della scrittura filosofica"³⁹⁹. Vi arriva però attraverso l'analisi del contenuto che l'aforisma dovrebbe avere, dedotto dall'origine del termine, "che deriva da *aphorismòs* (determinazione, delimitazione) [e che] fu dapprima riservato quasi esclusivamente ai precetti e alle massime dell'arte medica"⁴⁰⁰ e, nel secondo Cinquecento, divenne patrimonio dei tacitisti che intendevano "curare" lo Stato come un corpo che ha bisogno della propria medicina. Indagando dal punto di vista genetico e finalistico la fortuna degli aforismi in filosofia, riporta esempi non troppo limpidi: Bacone nel *Novum Organum* si sarebbe servito di aforismi "probabilmente per sottolineare il carattere pratico di massime dirette a guidare la condotta [...] degli esseri umani nei confronti della natura. Abbagnano sostiene che una ragione affine ha indotto Schopenhauer a chiamare aforismi sulla saggezza della vita, nei *Parerga und Paralipomena*, le sue massime per ridurre l'infelicità della vita umana. [...] Già il riferimento classico agli *Essais* di Montaigne o alle *Pensées* di Pascal è esposto a dubbi interpretativi"⁴⁰¹. Questa incertezza sembra derivare direttamente dal fatto che l'aforisma tende al precetto. Di qui la distinzione fra aforismi e massime e i dubbi su Pascal, i cui *Pensieri* sono evidentemente lontani dalle norme del buon vivere di La Rochefoucauld, che

³⁹⁸ Werner Helmich, *Mutazioni dello specchio tematico dell'aforisma francese durante l'Otto e Novecento*, in *L'Europa degli aforisti, tematiche dell'aforisma nella cultura europea*, p. 80.

³⁹⁹ Salvatore Veca, *Aforismi e filosofia*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 126.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 125.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

peraltro scrisse *Maximes*. Geneticamente Veca esclude poi dall'insieme degli aforismi quelli che a rigore sono solo fortunate citazioni, come "Cogito ergo sum", "l'essere si dice in molti modi" o "Dio è morto"⁴⁰².

In Francia la trasformazione del motto o gnomo in aforisma come genere letterario incontrò parecchie resistenze, che però garantiscono dell'importanza della massima nella tradizione d'oltralpe. Tuttavia l'uscita in Germania de *Il crepuscolo degli idoli* di Nietzsche (1888) e poi la pubblicazione, nel 1902, dei brogliacci di George Christoph Lichtenberg, intitolati *Aphorismen*, contribuì molto probabilmente all'apertura verso un rinnovamento della massima come modello e anche verso contenuti nuovi, pure filosofici. Precisa Werner Helmich:

Il pensiero di Nietzsche, considerato da molti come il filosofo aforistico per eccellenza, ha ampliato il canone della tematica metafisica di nuovi argomenti che dovrebbero aver contribuito alla rilettura delle riflessioni pascaliane nello spirito della teologia negativa. Già il suo famoso "Dio è morto" ha provocato un gran numero di reazioni ideologicamente diverse. Più decisiva ancora dovrebbe essere stata l'influenza che il modello di Nietzsche ha esercitato sull'emancipazione della filosofia "aforistica" stessa, la cui tematica prediletta è evidentemente la critica della filosofia sistematica. In questo senso, la ricezione di Nietzsche nell'aforistica francese ha allargato la strada, aperta da Pascal, alla riflessione metafisica.⁴⁰³

La capacità generativa dei *Pensieri* di Pascal rimane un ineludibile dato di fatto, riscontrabile in molta letteratura aforistica successiva e in modo evidente anche in Čapek:

Le questioni provengono sia direttamente dai *Pensieri* di Pascal, sia da riflessioni secondarie generate nella mente dell'autore da quelle di Pascal e di altri rappresentanti della metafisica occidentale: la teodicea (ossia la questione del senso del male) [...], il problema dell'anima e della sua so-

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ Werner Helmich, *Mutazioni dello specchio tematico dell'aforisma francese durante l'Otto e Novecento*, in *L'Europa degli aforisti, tematiche dell'aforisma nella cultura europea*, cit., pp. 79-80.

pravvivenza dopo la morte, quello della relazione tra materia e spirito, la questione dell'immagine adeguata di Dio.⁴⁰⁴

La caratteristica degli aforismi che rimane indiscussa da qualunque punto di vista è la loro concisione. L'uso di questa categoria nel senso puramente esteriore e stilistico semplificherebbe l'analisi di Veca e lascerebbe spazio a un approccio formale che permetterebbe una maggiore elasticità nei contenuti. Il termine "aforisma" si potrebbe così utilizzare come definizione per identificare un tipo di enunciato, una forma di espressione, sia che rimanga isolata nella pagina, sia che emerga nello scorrere del discorso. In questo senso nell'opera di Josef Čapek si è parlato di aforismi anche per identificare enunciati brevi che attengono allo stile aforistico anche se geneticamente non sono tali.

Anche la massima troverebbe così una dimensione propria come realizzazione storica. Infatti la massima non coincide con l'aforisma, ma condivide con esso la capacità di adattamento a contesti diversi; tale caratteristica risiede, secondo Maria Teresa Biason in tratti puramente formali:

La prima osservazione – la più ovvia e riduttiva – circa il ruolo rappresentativo e le capacità di adattamento della *maxime* [...] porta a individuare tale caratteristica nella genericità dell'enunciato sentenzioso, privo di deitici, orientato verso lo stile nominale oppure verso la scelta dei verbi all'indicativo presente, avulso in ogni caso da legami contestuali. Questi tratti risultano comuni anche al truismo, per il quale, tuttavia, sono necessari e sufficienti, mentre si rivelano insufficienti a capire l'autorevolezza e il carattere rappresentativo della *maxime*, cioè le due caratteristiche in grado di metterla alla pari con la sentenza classica⁴⁰⁵.

Nel caso di Josef Čapek non tutti i parametri di identificazione della massima considerati dalla Biason sono rispettati. In particolare, i deitici sono numerosi e i singoli pensieri non sono sempre completamente

⁴⁰⁴ Werner Helmich, *Mutazioni dello specchio tematico dell'aforisma francese durante l'Otto e Novecento*, in *L'Europa degli aforisti, tematiche dell'aforisma nella cultura europea*, cit., p. 79.

⁴⁰⁵ Maria Teresa Biason, *L'aforistica francese a partire da La Rochefoucauld*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, Bruno Mondadori, Milano 2004, cit., p. 52.

indipendenti dal contesto. Capita frequentemente di incontrare gruppi di annotazioni legati tematicamente: spesso Čapek procede amplificando o restringendo la prospettiva di analisi dal particolare – anche biografico – al generale o viceversa. In questo modo il pensiero risulta sempre volto all'universale. Per esempio, si consideri la sequenza:

Sono un uomo – un essere pensante; il caos mi ripugna – ne ho paura, non vorrei per niente al mondo essere un giocattolo del caos, e neanche io stesso un caos nel mio piccolo.

Non sei predeterminato nell'ordinamento dell'essere, subordinato, ma gli sei sottomesso con tutte le tue cellule; in esso l'obbedienza consapevole non è schiavitù.

Non sei un caso, sei un fatto, e potresti essere un esempio.⁴⁰⁶

I collegamenti sono molto spesso impliciti e manca la chiara enunciazione di uno dei due membri delle opposizioni, ma in alcuni casi i pensieri sono legati in modo evidente da nessi espliciti, come le congiunzioni – spesso avversative – che concretano il procedere del ragionamento dialettico. In un caso, il legame è dichiarato addirittura dalla premessa "A proposito di quanto detto"⁴⁰⁷:

Perché? Attaccandomi a me stesso con tutto l'ardore possibile a me stesso, perché come artista mi rivolgo al pubblico?⁴⁰⁸

A proposito di quanto detto: Ognuno ritiene se stesso importante, degno di attenzione. (E lo si chiama "dare il proprio contributo")⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ "Jsem člověk – bytost rozumová; chaos mne odpuzuje – bojím se ho, nechtěl bych za nic být hříčkou chaosu, ani chaosem v malém". "Nejsi v řádu bytí předurčen, podmíněn, ale podléháš mu všemi svými buňkami; vědomá poslušnost v něm není otroctvím". "Nejsi náhoda, jsi případ, a mohl bys být i příkladem". *Psáno do mraků*, cit., p. 32.

⁴⁰⁷ "K předešlému". Ivi, p. 38.

⁴⁰⁸ "Proč? Upínaje se co nejnáruživěji k sobě, se jako umělec obracím k veřejnosti?" Ivi, p. 38.

⁴⁰⁹ "K předešlému: Každý sebe sama považuje za důležitého, hodného pozornosti. (A říká se tomu 'něco přináseti'). *Ibidem*.

Certa è invece in Čapek la più volte ribadita tensione verso l'universale, anche questa caratteristica fondamentale delle massime francesi, come sottolinea ancora Maria Teresa Biason:

È proprio sul carattere universale del genere messo a punto da La Rochefoucauld che si fonda il suo ruolo di perno nella storia dell'aforistica: la *maxime* infatti costituisce un perno fra le vecchie *auctoritates* e la nuova aforistica (da un lato le sentenze classiche, intoccabili nel loro assetto e indiscutibili a causa del loro valore rappresentativo, ma anche obsolete, a lungo andare, per la loro immobilità, dall'altro un genere che intende significare l'autorità con la sua sola organizzazione discorsiva); ma essa è, al contempo, anche un perno fra la concezione rigida del discorso che implica tale organizzazione e la concezione attuale dell'aforisma, aperto, sì, alle trasformazioni, ma non alla perdita di un'identità formale di cui la *maxime* diventa il lontano garante.⁴¹⁰

In questo senso Josef Čapek scrisse massime, ma anche aforismi e aforismi all'interno di massime; di certo non truismi a buon mercato.

Gli aforismi di Čapek non puntano sull'effetto sorprendente, non sono giochi linguistici; i paradossi in essi contenuti sono generati dalle contraddizioni del reale, non sono creati da contrapposizioni artificiali. Non moltiplicano infinitamente la realtà nella varietà delle loro possibili interpretazioni, ma mirano a definirla con sempre maggiore precisione. La soggettività non ha fini narcisistici, ma si propone di ri-congiungersi a verità universali:

La massima [...] è animata da un'istanza di universalità in nome della quale essa tende ad una centralità della visione, mentre l'aforisma moderno esibisce, come le affermazioni paradossali che spesso lo abitano, l'eccentricità del suo punto di vista.⁴¹¹

⁴¹⁰ Maria Teresa Biason, *L'aforistica francese a partire da La Rochefoucauld*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, cit., pp. 52–53.

⁴¹¹ Maria Teresa Biason, *La maxime o il paradosso ben temperato*, in *L'Europa degli aforisti, forme dell'aforistica nella cultura europea*, vol. III, atti a cura di Maria Teresa Biason, *Annali di Ca' Foscari*, rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'università Ca' Foscari di Venezia, XXXVIII 1–2, estratto, Editoriale Programma 1999, p. 68.

Accanto all'esercizio quotidiano sui temi di attualità, Čapek alla fine degli anni Trenta si creò uno spazio apposito per la riflessione, in cui individuare e stabilire principi generali, anche se nati dall'osservazione del contingente. Lo sguardo che aveva seguito e analizzato quotidianamente la realtà le era ormai entrato così in profondità da essere lontanissimo dal fenomeno, eppure al suo centro.

Mentre con la destrutturazione degli universi sistemici ottocenteschi la verità delle cose sembrava essersi persa, Čapek attribuisce agli aforismi una funzione conoscitiva: la realtà delle cose traspare solida e oggettiva nella densità e nella purezza architettonica dell'aforisma, che la illumina dall'interno, come la luce nei quadri cubisti svelava il volume degli oggetti e la loro composizione. Negli aforismi la simultaneità della pittura sembra prendere il posto della "conseguenzialità" temporale e logica della prosa. Se la pittura cubista scompone la realtà in unità essenziali per poi ricomporla in modo non convenzionale, eventualmente anche stridente e disarmonico, allo stesso modo l'aforisma può esprimere unità essenziali del pensiero e dell'espressione.

Queste unità sono sì dotate di senso autonomo, ma certo acquistano la loro piena risonanza solo se lette alla luce del pensiero sviluppato da Josef Čapek lungo tutta una vita. Possono migrare da un testo all'altro, magari non identiche a se stesse, ma volta per volta come una delle molteplici declinazioni di un'idea. Fungono da richiami, da promemoria, sono una sorta di autocitazione: quando un pensiero ha raggiunto la sua massima distillazione ed è diventato aforisma non sarà più necessario ripetere il processo argomentativo. Gli aforismi di Josef Čapek sono infatti argomentati nei suoi articoli e nei suoi saggi.

Essi puntano all'universalità proprio in quanto frutto di un'indagine dell'essere umano: saranno potenzialmente condivisibili da ognuno. Non sono ambigui, non creano incertezza, ma sono frutto della condensazione del pensiero. Non si fondano sull'opinione comune, ma sgorgano da un'analisi complessa e multilaterale che sembra sempre più voler essere onnicomprensiva: sono le conclusioni di una meditazione articolata. Le riflessioni di Čapek sono dunque massime, pensieri, espressi a volte in forma di aforisma.

L'aforisma, infatti, non avrebbe bisogno di una teoria soggiacente. Veca conclude che perciò l'aforisma non è pertinente alla filosofia, la quale produce invece teorie:

Disporre di una teoria vuol dire disporre di principi che ci guidano e ci orientano nella identificazione o nella valutazione o nella giustificazione o nella interpretazione di qualcosa.⁴¹²

La teoria sembra dunque essere un sistema stabile, autostabilizzante, che si fonda su assiomi, divieti e paradigmi che lo delimitano e tende a sostituire teorie precedenti. Certamente il pensiero espresso in massime appare molto più fluido e decisamente meno sistematico: è una ricerca che progredisce per tappe e non ha bisogno di limiti prestabiliti.

In questo senso la modalità dell'esposizione è davvero significativa: una raccolta di massime non sembra poter produrre la rotondità autoreferenziale di un trattato. La catena di enunciati, però, produce un effetto ben diverso dalla massima singola, che comunque rappresenta un testo chiuso e autosufficiente.

A proposito dei principi, Veca precisa:

I principi svolgono la funzione del legame, intrapersonale e interpersonale, autorizzando inferenze congiuntive in casi nuovi e orientandoci saldamente nelle circostanze dell'incertezza. Diremo anche che la virtù del legame è responsabile della condivisione stabile di qualcosa in un mondo che cambia.⁴¹³

I principi sembrano dunque essere i tasselli che permettono la costruzione della teoria, sono i gangli del sistema. Le massime di Čapek potrebbero essere l'enunciazione di tali principi, che però non si collegano stabilmente in una teoria, ma, al contrario, scaturiscono alla fine di una riflessione lunga una vita.

Se l'aforisma filosofico ha bisogno di una teoria soggiacente, nel caso di Čapek questa va ricercata nella pubblicistica. Le unità minime

⁴¹² Salvatore Veca, *Aforismi e filosofia*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, cit., p. 126.

⁴¹³ Ivi, pp. 126-127.

in cui i principi sono espressi nel *Kulhavý poutník* e tanto più la loro enucleazione e formulazione indipendente in *Psáno do mraků* testimoniano il lungo processo di raffinazione del pensiero, l'equilibrio formale e la rotondità, il lungo *labor limae* non solo letterario. La vita di Josef Čapek – mossa negli anni della prima giovinezza da una forza centrifuga che lo spingeva verso i romanzi d'avventura, le lontananze, il mare e i marinai – sembra essere guidata nella maturità da una tendenza centripeta verso il sé, in direzione della profondità del reale e non della sua estensione, verso la semplificazione e l'essenzialità. Gli interessi non si moltiplicano, ma si definiscono e si riassumono nell'interesse per l'uomo. L'obiettivo è arrivare alla verità delle cose: qualsiasi studio sull'uomo e sul mondo tende a questo. Se per il centro di una sfera passano infinite rette, qualunque punto sulla superficie sarà collegato al centro. Le tappe lungo la direttrice che porta al centro sono segnalate dagli aforismi: essi sono sempre parziali rispetto alla verità, ma ne enunciano uno stadio. Al contempo, sono il vertice massimo di condensazione del reale a cui sono correlati e del pensiero che ricostruisce la correlazione. In questo senso sono ciò che viene definito la "punta dell'iceberg" della teoria soggiacente, che limita l'interpretazione.

Spiega ancora Veca:

Potremmo parlare in proposito di una sorta di principio *olistico* che inevitabilmente ci guida nella comprensione di proposizioni filosofiche che fanno parte di più ampie teorie di sfondo. Accettare una proposizione filosofica vuol dire, in virtù del principio olistico, essere disposti ad accettare molte altre cose. Più precisamente: la comprensione del significato della proposizione filosofica implica la comprensione dei molteplici modi della sua connessione con altre proposizioni. È l'insieme dei modi della connessione che fissa i limiti dell'interpretazione.⁴¹⁴

Un simile principio olistico sembra caratterizzare l'approccio generale alla realtà di Josef Čapek, che tende a integrare tutti gli elementi in un universo organico, fondato appunto su quel nucleo di verità che andava determinando. In base a questo principio è possibile anche dare una

⁴¹⁴ Ivi, p. 129.

lettura globale alla varietà della sua attività artistica. Le diverse forme sono espressioni dello stesso pensiero e sono omogenee a quello “stile globale” in cui aveva riconosciuto la caratteristica dell’epoca moderna.

I pensieri di Čapek stabiliscono dunque punti fermi, non spiazzano il lettore con interpretazioni molteplici. Veca esclude le proposizioni filosofiche dal novero degli aforismi, di cui invece scrive:

A me sembra che il carattere distintivo dell’aforisma stia piuttosto nella varietà non contraddittoria delle interpretazioni disponibili. E, vorrei aggiungere, a volte può accadere che l’aforisma generi incertezza e maggiore o minore disordine nei nostri modi abituali e bene ordinati di guardare noi stessi e il mondo, mentre inverso è ciò cui mira il fare teorie, anche in filosofia.⁴¹⁵

La teoria svolge infatti una funzione specifica:

La costruzione di teorie di qualcosa mira a ridurre l’incertezza dei partecipanti a una forma di vita in comune: incertezza a proposito della verità, della giustizia o dell’identità. A proposito di ciò che vi è, di ciò che vale e di chi noi siamo.⁴¹⁶

Veca sostiene inoltre che la domanda di teoria è generata da condizioni di incertezza, senz’altro presenti nei primi decenni del Novecento.

L’assenza di valori guida provocherebbe infatti uno sbandamento degli individui. Continua Veca:

L’incertezza ha, fra i suoi effetti, la sconnessione del legame fra i partecipanti e la riduzione della loro *condivisione* di ragioni per credere e per agire, per valutare e riconoscere se stessi e il mondo in certi modi, nei modi giusti. Per questo, ho indicato la virtù dei principi come virtù del legame.⁴¹⁷

Čapek di certo riscontrava tale stato di cose nella sua epoca e lo riconosceva come causa del male:

⁴¹⁵ Ivi, p. 129.

⁴¹⁶ Ivi, p. 128.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

La confusione, e non l'ordine, il sovvertimento della legge e della morale, e non la sicurezza, sono momenti che sembrano creati apposta per la cattiveria, la meschinità e la diabolicità umane.⁴¹⁸

La riflessione filosofica di Čapek si confrontava dunque con tale incertezza e mirava a ritrovare una stabilità di valori che potesse guidare l'azione. Il fulcro del pensiero di Čapek negli anni Trenta sta tutto nel tentativo di ristabilire la morale. Se già il viandante zoppo credeva ostinatamente nell'anima come sede del senso morale, come spinta verso l'alto (senza la quale la vita non avrebbe senso), in *Psáno do mraků* Čapek ribadisce:

Che scopo avrebbe tutto l'agire umano, se al mondo non ci fosse alcun ordine morale?⁴¹⁹

Rinunciando alla morale si abbandona il campo al male, quindi è necessario che i principi siano quanto più spontanei, semplici e saldi possibile:

I principi morali devono essere semplici, come semplice deve essere il senso morale. La responsabilità morale deve essere fondamentale, imprescindibile, inviolabile. Dove non sia possibile in questo mondo stimolare ed educare alla bontà, si può, no!, si deve comunque opporsi al male col massimo rigore, negargli qualunque possibilità. La cattiveria può trionfare solo se le basi morali sono sovvertite.⁴²⁰

Il male proviene dunque esclusivamente da questa assenza, che però non è un difetto astratto e insanabile del mondo contemporaneo, ma

⁴¹⁸ "Zmatek, nikoliv pořádek, právní i mravní rozvrat, nikoliv jistota, jsou chvílemi jakoby stvořenými pro lidskou špatnost, podlost a ďábelství". *Psáno do mraků*, cit., p. 271.

⁴¹⁹ "K čemu by byla všechna lidská činnost, kdyby nebylo na světě žádného mravního řádu?" Ivi, p. 199.

⁴²⁰ "Mravní principy mají být tak prosté, jako má být prostý mravní cit. Mravní odpovědnost má být zásadní, závazná, neporušitelná. Kde nelze v tomto světě povzbuzovati a vychovávat k dobrotě, možno, ne! nutno stále ještě co nejpřísněji brániti zlu, odpírati mu veškerou příležitost. Špatnost může triumfovati jen na podvrácených mravních základech". Ivi, p. 242.

è generata dall'inconsapevolezza morale nei singoli individui. Ancora in questo caso Čapek non rinuncia a sottolineare la responsabilità personale degli individui, che non sono burattini nelle mani del destino e del demonio, ma al contrario hanno in sé – laddove consapevoli – la possibilità e il dovere di scegliere il bene e attuarlo. L'eticità del mondo è affidata a tutti gli uomini:

Chi ha il compito di vegliare sulla moralità, sulle virtù? Le leggi? Lo stato? Certo, chi altro se non la *società umana* nel senso più alto del termine!⁴²¹

L'umanità può davvero evolvere solo su basi etiche:

Solo la legge morale può essere la legge fondamentale dell'evoluzione umana.⁴²²

Allo stesso tempo proprio la comprensione dell'unità profonda del mondo obbliga all'agire morale:

Intuendo la grande unità del mondo, sei obbligato a un comportamento morale.⁴²³

Infatti l'uomo che, trovata la verità, non sente naturalmente anche la tensione morale non è un uomo:

Non comprendere la sofferenza è inumano. Non comprendere la verità e il diritto è altrettanto inumano. Non condividere l'aspirazione morale è subumano.⁴²⁴

L'impulso all'agire morale è naturale e discende dall'appartenenza dell'uomo all'universo:

⁴²¹ "Komu jest bdíti nad mravností, nad ctnostmi? Zákonům? Státu? Ovšemže, komu jinému než *lidské společnosti* v nejlepším slova smyslu!" Ivi, p. 201.

⁴²² "Jen mravní zákon může být základním zákonem člověka vývoje". Ivi, p. 267.

⁴²³ "Docítuje se veliké jednoty světa, jsi nutkán směrem k mravnějším jednání". Ivi, p. 222.

⁴²⁴ "Nechápati utrpení je nelidské. Nechápati pravdu a právo je rovněž nelidské. Nesdíle-ti mravní snahu je podlidské". Ivi, pp. 158–159.

Nella vita l'impegno morale è una componente attiva, creativa, che eleva il singolo e i gruppi a forme di esistenza individuale più elevate; apportando loro il proprio *quid*, le nobilita di una più alta consapevolezza. L'impegno morale è assolutamente conforme all'appartenenza dell'uomo all'universo.⁴²⁵

Sembrano qui riecheggiare le parole di Kant, che anche Bohumil Hrabal vorrà far ricordare da Hanta ne *Una solitudine troppo rumorosa*: "Quel bel testo, che mi ha sempre commosso... Due cose riempiono il mio animo di una ammirazione sempre nuova e crescente... il cielo stellato sopra di me e la legge morale dentro di me..."⁴²⁶

La satira era certo un modo per mantenere viva l'attenzione dell'opinione pubblica e sollecitarne la consapevolezza (si pensi alla rivista «Nebojsa» o ai cicli di vignette sul nazismo), ma non forniva valori positivi, che invece in *Kulhavý poutník* e in *Psáno do mraků* Čapek sembra cercare almeno di stimolare. La costante attenzione per il lettore testimonia la compresenza delle forze che hanno agito nella concezione delle opere in esame – di nuovo quella centripeta e quella centrifuga – e che poi sono le stesse individuate da Čapek quali motori nell'evoluzione dell'universo:

I mezzi della trama dell'universo sono meccanici e fisici, il senso però è sostanziale, universalmente personale. Nelle sue forze principali, centripeta e centrifuga, sta anche il fondamento di quel principio di individuazione verso cui tutto l'essere ha una fondamentale propensione.

⁴²⁵ "Mravní úsilí je v životě složkou aktivní, tvořivou, která jedince i celky pozvedá do vyšších bytostně osobitých forem; připojujíc k nim své plus, zušlechťuje je vyšším vědomím. Mravní úsilí je naprosto souřadné s člověkovou příslušností k vesmíru". Ivi, p. 278.

⁴²⁶ *Una solitudine troppo rumorosa*, titolo originale *Příliš hlučná samota*, traduzione di Sergio Corduas, in Bohumil Hrabal, *Opere scelte*, a cura di Sergio Corduas e Annalisa Cosentino, Mondadori, Milano 2003, p. 1211.

Sulla tendenza centripeta e centrifuga si costituisce l'individuo nel suo complesso.⁴²⁷

Nel *Kulhavý poutník* e in *Psáno do mraků* la forza centripeta sembra produrre la riflessione pura e intima, che indaga il senso e i processi della vita umana; la forza centrifuga proietta invece le scoperte dell'interiorità sull'universale, sull'umanità dominata dalle stesse leggi e dagli stessi dubbi. Non solo, spinge anche ad applicare la saggezza acquisita sulla realtà per migliorarla: la consapevolezza obbliga alla moralità attiva.

Prima di tutto è quindi necessario avere valori guida da proporre che possano essere condivisi e creare quella solidarietà di pensiero e di azione che Čapek si augurava. Nel rivolgersi così spesso al pubblico è manifesto il desiderio di creare una comunità concorde, che però non si fondi solo sull'accettazione di alcuni enunciati, ma anche e soprattutto sulla vicinanza naturale degli esseri umani, i quali vivono la stessa vita di gioie e di dolori. Čapek non propone modelli di eroismo artificiale, ma dichiara piuttosto la propria debolezza per trasformarla insieme all'altrui in forza comune. Per esempio, scrive di se stesso in *Psáno do mraků*:

Morirò stanco, spossato, sfinito, ma difficilmente sereno. Necessariamente, consenziente, però pronto a malapena.

Avrei dovuto far molto, ho fatto solo poco. Probabilmente mi sono mancate le forze. Perché dovrei avere rimorsi per non aver avuto più forze?

Eppure ho fatto quel che ho potuto: ho dato valore alla vita, ho dato valore alla mia vita. Ho sentito gratitudine, terrore. Ho sentito nella vita un imperativo. Sono stato costretto alla disobbedienza, alla ribellione. Bambino della vita; uomo della vita? e infine vecchio della vita, certamente!

⁴²⁷ "Prostředky vesmírného tkání jsou mechanické a fyzické, smysl však bytostný, vesmírně osobitý. V hlavních jeho silách: soustředivosti a odstředivosti, je i základ určitého individuálního principu, ke kterému všechno jsoucí má podstatný sklon. Na tendenci soustředivé a odstředivé se ustavuje veškeré individuum". *Psáno do mraků*, cit., p. 276.

Non sono riuscito a vivere la mia vita in modo né igienico né economico. Ho avuto la mia morale interiore, spesso ho sentito in me il suo sguardo chiaro e severo, ma non ho avuto abbastanza autodisciplina.⁴²⁸

Ma conclude rivolto ai lettori:

– Voi numerosissimi che leggete, vi ci potete riconoscere.⁴²⁹

È la vita stessa che accomuna tutti gli esseri umani:

Vivo, vado per il cammino di tutti i vivi, di tutti i morti...⁴³⁰

Čapek non intende proporre nuove soluzioni utopiche:

Depone però a sfavore del mondo che così tanti scritti su come perfezionarne l'organizzazione siano stati redatti in forma di utopia!⁴³¹

Anche per questo forse la sistematicità monolitica gli è lontana. Del resto, i progetti fondati solo sulla ragione si dimostrano sempre deboli rispetto alla realtà del mondo. La vita – sia interiore che esteriore – è incertezza; l'unica certezza è la lotta:

Come fortificare la propria vita interiore? Come procedere nella vita con sicurezza? – Nella vita non c'è alcuna sicurezza. L'uomo non può essere del tutto omogeneo, monolitico e senza alcuna crepa rispetto a ciò che sta in-

⁴²⁸ "Umru unavený, opotřebovaný, dočerpaný, ale sotva asi zcela vyrovnaný. Nutně, svolně, sotva však pohotově.

Měl bych udělati mnoho, udělal jsem jen málo. Asi jsem neměl dosti sil. Proč bych měl cítit výčitky nad tím, že se mi nedostalo více sil?

A přece dělal jsem, co jsem stačil: vážil jsem si života, vážil jsem si svého života. Cítil vděčnost, hrůzu. Cítil v životě příkaz. Byl v něm nutkán k neposlušnostem, vzpouře. Dítě života; muž života? a nakonec stařec života, jisté!

Nedovedl jsem žiti svůj život ani hygienicky, ani ekonomicky. Měl jsem svou vnitřní morálku, často jsem v sobě cítil její jasný a přísný pohled, ale neměl jsem dosti sebe-kázně." Ivi, pp. 75–76.

⁴²⁹ "– Přemnoží, kdo čtete, můžete se v tom poznati". Ivi, p. 76.

⁴³⁰ "Žiji, jdu cestou všech živých, všech mrtvých..." Ivi, p. 239.

⁴³¹ "Je to však špatné vysvědčení pro svět, že bylo o jeho dokonalejším uspořádání sepsáno tolik spisů právě ve formě utopii!" Ivi, p. 141.

torno a lui e dentro di lui. Ha sempre dentro una lotta, un'aspirazione alimentata e poi frustrata, sogni e disincanto. La stessa forza vitale dell'uomo è come una corazza, quasi un carcere della tensione spirituale.⁴³²

La consapevolezza morale sarebbe dunque un grande risultato:

Il massimo obiettivo del progresso intellettuale dell'umanità: raggiungere una consapevolezza morale – almeno nella maggioranza.⁴³³

Čapek non impone il suo pensiero come sicuro, ma di certo lo presenta come plausibile e condivisibile, avendolo maturato osservando il mondo da dentro:

Non mi trovo soltanto di fronte ai fenomeni, mi trovo invece interamente nella realtà. Osservare (le cose) senza partecipazione, ovvero un po' (oppure molto) deformato.⁴³⁴

Si noti che sullo stesso principio si fondava anche il cubismo: il pittore non si trova di fronte all'oggetto, ma è immerso nelle cose. Non a caso anche il percorso di Čapek nell'arte figurativa si era sviluppato in senso civile: si pensi ad esempio alle figure di bevitori o di mendicanti trasfigurati che escono dal buio e si impongono con la loro verità all'attenzione della società.

Prima di tutto, però, la riflessione ha origine da un'esigenza interiore dell'autore, da una personale necessità. La reazione del lettore dovrebbe quindi nascere spontaneamente dalla condivisione, non dall'ammaestramento:

⁴³² "Jak upevniti svůj niterný život? Jak jít v životě najisto? – Není v životě žádného najisto. Člověk asi nemůže být zcela homogenní, jednolitý a naprosto bez trhlin v tom, co je okolo něho a uvnitř v něm. Vždy je v něm nějaký boj, rozvíjené i srážené úsilí, všeliký sen i svár. Už sama holá člověkova životní síla je určitým krunýřem, tak trochu žalářem duchového napětí". Ivi, pp. 196–197.

⁴³³ "Maximální program myšlenkového pokroku v lidstvu: docílití nějakého mravního vědomí – aspoň u většiny". Ivi, p. 141.

⁴³⁴ "Nenacházím se jen před zjevny, nacházím se přece cele v realitě. Pozorovati (věci) bez účasti, toť tak trochu (nebo hodně) zvrácené". Ivi, p. 188.

*Per la mia personale storia naturale. In me il bisogno di professare è più grande del bisogno di convincere.*⁴³⁵

È la stessa inevitabile incompletezza della conoscenza umana a impedire a Čapek di produrre una teoria sistematica. Il suo sapere non può che essere espresso in modo frammentario. Lo stile aforistico, quindi, è doppiamente funzionale a veicolare tale conoscenza: se da una parte ne rappresenta l'incompletabilità e l'apertura, dall'altra è la forma perfetta per concentrare e fissare il sapere raggiunto. La forma degli aforismi può continuare a rappresentare lo spirito dell'epoca moderna, ma con un contenuto e uno scopo del tutto nuovi: non si tratta più né di sintetismo vezzoso né di velocità di fruizione, ma di segnare nel modo più incisivo possibile ciò che della riflessione si è sedimentato. Per questo si può dire che, se la pubblicistica di Josef Čapek è il laboratorio delle idee, la prosa filosofica degli anni Trenta è lo spazio in cui queste idee si fissano dopo l'approfondimento. Lo stesso aspetto da taccuino d'appunti con cui si presenta *Psáno do mraků* sembra raccontare tale processo: il viandante zoppo percorre il suo cammino nel mondo e nella vita riflettendo e quando si ferma, privatamente, segna le proprie conclusioni; il giorno successivo potrà ricominciare da lì.

La raccolta di pensieri è incarnazione di una ricerca costante e infinita:

Cercando il contenuto della vita, ho messo in queste annotazioni tutta la mia gioia e la mia tristezza, fede e dubbi, il mio senso della vita e della morte.⁴³⁶

Essa cerca e crea il contenuto facendosi contenuto essa stessa, come la pittura cubista. È proprio nell'esercizio della disciplina formale che si raggiunge e si precisa il senso e che si possono enucleare proposizioni aspiranti all'universalità. La forma partecipa attivamente alla creazione del significato.

⁴³⁵ "K vlastnímu přírodopisu. Potřeba vyznávatí se je u mne větší než potřeba přesvědčovatí". Ivi, p. 295.

⁴³⁶ "Hledaje obsah života, vložil jsem do těchto zápisů všechnu svou radost i smutek, víru a pochyby, svůj cit života a smrti". Ivi, p. 308.

Scriva la Biason a proposito della produzione aforistica francese:

La sua unità mi sembra provenire da quell' "economia *metrica* del pensiero' che è sottesa a ogni singola e diversa manifestazione del modello originario e che rappresenta un modo di rapportare il pensiero al linguaggio: ogni riflessione e ogni giudizio circa i comportamenti umani devono essere sottoposti, per divenire efficace strumento di conoscenza, a una misura formale, talvolta anche solo implicita o parzialmente disattesa, proprio come il metro in poesia.⁴³⁷

È probabilmente su questa capacità di sottendere una misura astratta regolare e immutabile, in grado di assicurare alla riflessione morale un metro universale, che si fondano l' autorità e il carattere transculturale della *maxime*.⁴³⁸

Se ogni pensiero è un' unità autonoma dotata di senso, esso tuttavia è continuamente soggetto a essere precisato o amplificato dal pensiero successivo. Quelli di Čapek non sono dunque aforismi nati da illuminazioni istantanee, ma frutto di una lunga e profonda riflessione. Sono i pensieri stessi a suggerire nuovi interrogativi, come ipotizza Veca: "l' aforisma può generare nuove domande e può darsi che ciò metta in moto la sequenza dell' offerta di teorie filosofiche"⁴³⁹. L' aforisma funge dunque da perno, è una tessera all' interno del mosaico della raccolta. Il disegno complessivo non è tuttavia stabilito dal principio, essendo sempre in fieri: il messaggio si scompone, si ribalta nel suo contrario, si amplifica in diverse prospettive, lasciando al lettore la sensazione precisa di un universo in cui tutto si tiene. L' annullamento della quarta dimensione nei singoli pensieri è in qualche modo recuperato dal divenire del senso della raccolta. Non solo: come gli elementi di un quadro, i singoli aforismi agiranno poi all' unisono, creando l' impressione di interezza e di unità nella varietà che la raccolta presenta:

⁴³⁷ Maria Teresa Biason, *L' aforistica francese a partire da La Rochefoucauld*, in *Teoria e storia dell' aforisma*, cit., p. 77.

⁴³⁸ Ivi, p. 54.

⁴³⁹ Salvatore Veca, *Aforismi e filosofia*, cit., p. 129.

Il tempo è stranamente elastico. Se dipingo un quadro, quando poi è finito tutti i suoi elementi devono avere effetto contemporaneamente, anche se non sono stati creati nello stesso momento; alcuni di essi erano già realizzati mentre altri stavano nascendo e altri ancora dovevano ancora nascere, eppure il loro effetto si concentra in una singola unità di tempo.⁴⁴⁰

La frammentarietà e l'assenza di un contenuto esposto sistematicamente non sono, dunque, prova di disorganicità e non significano che la riflessione di Čapek si arrenda senza sforzarsi di pervenire a un quadro completo. L'autore sembra sentire in prima persona il bisogno di una teoria ampia, almeno personale. Per questo – soprattutto nell'ultimo periodo, anche in concomitanza con la revisione di *Umění přírodních národů* – si pone sempre più questioni ontologiche, sull'origine della materia, della vita, dell'universo:

La triade: materia – vita – coscienza!

Da dove viene la materia? Come ha avuto origine la vita? E la coscienza?

Forse:

la materia non ha mai avuto bisogno di originarsi; mai alle origini del cosmo ci può essere stato il nulla, un abissale antro di niente – il tessuto del cosmo è materiale per sua natura e dal principio. La materia in esso contenuta vi era fondamentalmente contenuta da sempre. [...]

La materia cosmica [...] è viva: ha la tendenza a formarsi costantemente [...].

È attiva e dinamica già in origine, la sua energia progredisce con le possibilità acquisite. Attua tutte le possibilità con forza e avidità e, tendendo al suo massimo, accede a tutte le possibilità di cui è capace. [...]

Non esiste un limite definito tra forma inorganica e organica. Già la materia inorganica nelle sue diverse forme è vita. [...] Nell'ordine organico la materia prende la forma di individui, gruppi e insiemi specifici. Tutto ciò che vive cova in sé una tendenza centripeta e centrifuga alla generalizzazione (durata e molteplicità) e alla specificazione (esclusività, singolarità), l'una e l'altra, ognuna a proprio modo, sono componenti fondamentali della lotta per la vita. Anche un gruppo di singoli, di singole parti, guidati

⁴⁴⁰ "Čas je divně pružný. Maluji-li obraz, mají pak, když je dokončen, působiti všechny jeho složky naráz, třebaže nebyly utvořeny v jednom čase; některé z nich byly již realizovány, co druhé zatím vznikaly a další měly teprve vzniknouti, a přece pak shrnuje se jejich účín v jediné časové celosti". *Psáno do mraků*, cit., pp. 13–14.

dallo stimolo vitale, nel senso del principio di individualizzazione, dà un insieme più personale, più integralmente specifico di quanto potrebbe risultare da un semplice calcolo meccanico ($2 + 2 = 4 +$ forza vitale). [...]

La coscienza è – di nuovo nel senso del principio di individuazione – la più bella possibilità di vita organica. Come la vita organica era nelle possibilità della materia, così la coscienza era nelle più alte possibilità della vita organica. La vita legata agli organismi non vuole essere una forza cieca; vuole essere delimitata in se stessa, essere cosciente di sé.⁴⁴¹

È forse possibile scorgere in questi passaggi un'esigenza di completezza e ancora una volta di universalità.

La modalità del pensiero di Josef Čapek emerge chiaramente dalla struttura dell'opera, la cui forma scaturisce per necessità. In *Psáno do mraků* per far nascere i pensieri non è più necessaria la scomposizione del sé, la finzione dei personaggi come nel *Kulhavý poutník*. Il dialogo, la dialettica sono completamente risolti all'interno della coscienza dell'autore, che stende sulla carta solo calibratissime definizioni, comprimendo così anche il processo della riflessione nello spazio della massima o dell'aforisma.

⁴⁴¹ "To trojí: hmota – život – vědomí!

Odkud se vzala hmota? Jak vznikl život? Z čeho vědomí?

Snad:

hmota nikdy nepotřebovala vznikati; nikdy nemohla býti v základech vesmíru nicota, propastná jáma ničeho – látka vesmíru je bytostně a od základu hmotná. Hmota v něm obsažená byla v něm v podstatě obsažena vždy. [...]

Vesmírná hmota [...] je živá: má sklon trvale se formovati [...]. Je od základu aktivní a dynamická, její energie postupuje po nabývaných možnostech. Mocně a chtivě naplňuje všechny možnosti a směřujíc k svému maximu, dostupuje všechných možností, kterých je schopna. [...]

Není pevného rozmezí mezi formou neorganickou a organickou. Už neorganická hmota ve svých různých formách je životem. [...] V organickém řádu se hmota formuje do osobitých jedinců, osobitých shluků i celků. Všechno živé chová v sobě soustřednou i odstředivou tendenci zobecnění (trvání a mnohosti) i zosobnostnění (výlučnosti, jedinečnosti), jedno i druhé, každé svým způsobem, je podstatnou složkou boje o život. I shluk jedinců, jednotlivých částic, řízený životnou vzpruhou, dává ve směru principu individuálního osobitější, integrálnější svébytnější celek, než jaký by mohl vyplynouti z pouze mechanického součtu ($2 + 2 = 4 +$ životní síla). [...]

Vědomí je – opět ve směru principu individuačního – tou nejkrajnější možností života organického. Jako organický život byl v možnostech hmoty, tak vědomí v nejvyšších možnostech života organického. Život, vázaný na organismy, nechce býti slepou silou; chce býti sám v sobě ohraničený, sebe si vědomý". Ivi, pp. 275–278.

Čapek procede per opposizioni e per negazioni. Ogni oggetto su cui concentra la riflessione richiama inevitabilmente il suo contrario, ogni pensiero si specchia in uno opposto o complementare. Osservando la realtà come assenza di morale, la usa come un negativo per far risaltare invece il bene. È importante, però, sottolineare due fatti: nonostante la sua tensione verso l'unità, verso l'intero, Čapek non ha bisogno di risolvere e annullare ogni contrasto; nonostante l'ampiezza della sua prospettiva (che lo portava a dubitare di tutto), al momento di scegliere fra due opposti non ha nessuna esitazione. Egli accetta completamente il mondo, anche se non è il migliore dei mondi possibili, anche se agisce per cambiarlo. Le contraddizioni esistono sempre e ovunque. Se poi come uomo non riesce a comprenderle, lascia le proprie domande senza risposta; se è necessario, ammette la resa.

Attraverso l'analisi minuziosa Čapek scompone la realtà, ne supera la rigidità evidenziando il dinamismo degli opposti, ne svela le contraddizioni, ma non cede mai al relativismo etico, al nichilismo, allo scetticismo (come già il viandante zoppo), al cinismo:

Il cinismo non è un tipo di approccio alla domanda, al problema, al fatto; è al contrario il sottrarsi a un approccio. Ma similmente anche il cosiddetto "approccio oggettivo, imparziale, razionale, equo" non è in realtà nient'altro che l'insufficienza di un approccio reale.⁴⁴²

L'autore non si accontenta nemmeno delle spiegazioni scientifiche e materialistiche di Maeterlinck, il quale riteneva che anche la morale dovesse avere sede negli atomi, dato che di questi è fatto l'uomo⁴⁴³. In *Psáno do mraků* Čapek gli contesta che "ogni ordito reca in sé un *quid* in più rispetto agli elementi che lo compongono. Due più due non dà solo quattro – quattro è qualcosa di più di due più due".⁴⁴⁴ La citazione di Maeterlinck è interessante, perché conferma la considerazione di Helmich:

⁴⁴² "Cynismus není vztahem k otázce, problému, věci; je naopak odpoutáním od vztahu. Ale podobně i tzv. 'věcný, nestranný, rozumový, spravedlivý' vztah nebývá vlastně ničím víc než nedostatkem skutečného vztahu". Ivi, p. 232.

⁴⁴³ Cfr. Ivi, p. 191.

⁴⁴⁴ "Každá osnova v sobě nese určité plus nad složkami, z nichž se skládá. Dvě a dvě nejsou jen čtyři – čtyři je o něco více než jen dvě a dvě". *Ibidem*.

I sei volumi pascaliani di Maeterlinck pubblicati negli anni 1934 a 1942 – *Avant le grand silence, Le sablier, L'ombre des ailes, Devant Dieu, La grande porte e L'autre monde ou le cadran stellaire* – attestano il fascino esercitato dalle questioni metafisiche sulla coscienza di un intellettuale moderno tutto dominato dal relativismo e dall'immanentismo scientifico.⁴⁴⁵

La maggior parte dei pensieri di *Psáno do mraků* ha dunque un impianto binario, sia nel contenuto sia nella struttura sintattica. Anche questo dato collega *Psáno do mraků* alle massime:

Il ritmo binario, specie se sostenuto da elementi antitetici, era una figura ricorrente e pazientemente perseguita nella prosa del XVII secolo, ma anche, più in generale, una figura amata dalla letteratura orale cui appartengono le *Maximes* ai loro esordi; i ritmi pari, poi, secondo Roland Barthes, rappresenterebbero un modo naturale di “saturare” la *maxime*, conferendole quella *rotunditas* – quell'autonomia e quella chiusura su se stessa – che Quintiliano auspicava per la *sententia*. Invitano poi a una scansione binaria, pur blanda per il ritmo, le numerosissime definizioni in cui la presenza del *definiendum* e del *definiens* implica un enunciato fortemente bipartito, anche se privo di quella simmetria finora considerata.⁴⁴⁶

Le definizioni in *Psáno do mraků* sono spesso sottolineate dal *definiendum* in corsivo, che può essere seguito dai due punti o fungere da titolo all'annotazione. Per esempio, uno sconsolato aforisma ironico esprime in negativo la confusione che Čapek leggeva nell'epoca:

L'uomo forte: non si è fatto indebolire da nessun senso morale!⁴⁴⁷

La Biason ricorda poi un'altra caratteristica della massima classica:

La *maxime* classica rallentava la comprensione disponendo abilmente poche parole piene fra molte vuote, [che sono solo] termini di relazione.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Werner Helmich, *Mutazioni dello specchio tematico dell'aforisma francese durante l'Otto e Novecento, in L'Europa degli aforisti, tematiche dell'aforisma nella cultura europea*, cit., pp. 78–79.

⁴⁴⁶ Maria Teresa Biason, *L'aforistica francese a partire da La Rochefoucauld*, cit., p. 54.

⁴⁴⁷ “*Silný jedinec: nedal se oslabiti žádným mravním citem!*” *Psáno do mraků*, cit., p. 202.

⁴⁴⁸ Maria Teresa Biason, *L'aforistica francese a partire da La Rochefoucauld*, cit., p. 62.

Anche questa strategia espositiva è presente in *Psáno do mraků*; per fare un solo esempio, si legge: "Ciò che nei quadri e nelle statue degli antichi maestri si dice mestiere, è arte".⁴⁴⁹

L'impianto binario, però, non collega *Psáno do mraků* soltanto alle massime, ma anche alla letteratura sapienziale antica. Nell'introduzione ai Libri sapienziali della Bibbia delle Edizioni Paoline del 1968 si legge a proposito della poesia ebraica:

Ha di proprio il cosiddetto *parallelismo*, per cui due versi, o anche più, potrebbero essere messi uno accanto all'altro e si troverebbero a dire: o la medesima cosa con parole diverse (parallelismo sinonimo), o la cosa contraria l'una all'altra (parallelismo antitetico); o la spiegazione dell'affermazione (parallelismo sintetico o progressivo).⁴⁵⁰

Dunque, l'aspetto binario è ottenuto attraverso l'uso di espedienti retorici come l'antitesi, il parallelismo, la ripetizione e il chiasmo. L'uso di questi artifici rappresenta "una delle caratteristiche più salienti del genere [della massima] perché domina la sua prosodia e costituisce una misura coercitiva [...] in grado di fornire un elemento certo di riconoscibilità al riparo da ogni possibile variazione tanto nella semantica quanto nella retorica di superficie".⁴⁵¹

Si considerino i seguenti esempi, che possono rappresentare alcune varianti della struttura:

L'odio è più attivo dell'ironia.⁴⁵²

I pidocchiosi hanno i pidocchi, i giornoletti scandalistici volgarità, montature, scandali.⁴⁵³

La fede si vive, lo scetticismo si fattura.⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ "To, čemu se nad obrazy a sochami starých mistrů říká řemeslo, je umění". *Psáno do mraků*, p. 261.

⁴⁵⁰ *La Sacra Bibbia*, cit., p. 622.

⁴⁵¹ Maria Teresa Biason, *L'aforistica francese a partire da La Rochefoucauld*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, cit., pp. 53-54.

⁴⁵² "Nenávist je aktivnější než ironie". *Psáno do mraků*, cit., p. 142.

⁴⁵³ "Všiví mají vši, bulvární večerníky sprostoty, sensace, aféry". Ivi, p. 205.

⁴⁵⁴ "Virou se žije, skepsí účtuje". Ivi, p. 289.

Un'opposizione in particolare ritorna come metafora in numerosi luoghi della raccolta e ricorda al lettore che Josef Čapek non aveva mai smesso di guardare il mondo anche da pittore. Si tratta del contrasto tra luce e buio, che si estende a molti aspetti della realtà e si arricchisce di significati:

Invero la vita al giorno d'oggi non è un morbido e avvolgente abbraccio del sole. Le luci che sferzano il buio, che lottano con le tenebre, sono drammatiche, di carattere eroico, luci pure e coraggiose, liberatrici!⁴⁵⁵

L'umanità – se la sua vita non deve essere soltanto un accalcarsi senza senso nel buio – nel suo cammino nella storia deve portare davanti a sé una luce.⁴⁵⁶

Certo, l'oscurità deve temere la luce!⁴⁵⁷

Non vive nell'ombra colui che crede in forze pulite.
Che la vita sia pure difficile; ma che non sia futile, ma che non sia meschina.⁴⁵⁸

O anche soltanto:

Stare a guardare come avanza l'oscurità; come vanno perse l'istruzione, la giustizia e la libertà [...].⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ "Dnešek věru není životem v měkké a širé sluneční záplavě. Světla šlehající tmou, zápasící s temnotami, jsou dramatická, charakteru heroického, světla čistá a statečná, osvoboditelská!" Ivi, p. 213.

⁴⁵⁶ "Lidstvo, nemá-li jeho život býti jen nesmyslnou tlačenicí v tmách, musí na své cestě do dějin nésti před sebou světlo". Ivi, p. 229.

⁴⁵⁷ "Pravdaže, zatemnělost musí se báti světla!" Ivi, p. 254.

⁴⁵⁸ "Ten nežije v šeru, kdo věří v čisté síly.

A nechť život jakkoliv těžký; jen když ne nicotný, jen když ne v nízkosti". Ivi, p. 283.

⁴⁵⁹ "Prožívati, jak se zatemňuje; jak se ztrácí vzdělání, spravedlivost a svoboda [...]" Ivi, p. 205.

La composizione binaria, inoltre, risulta essere una caratteristica intrinseca della realtà, non solo una modalità della sua espressione; ogni cosa è originata dall'interazione o dall'antagonismo di due componenti:

L'arte è in parte opera della natura dell'uomo, in parte opera del suo spirito. [...]

Genio artistico = natura e spirito.⁴⁶⁰

La vita umana si svolge su due piani: animale e spirituale.⁴⁶¹

Nell'uomo c'è una discordanza fra il suo destino interiore e quello esteriore.⁴⁶²

L'opposizione fondamentale rimane comunque quella fra dentro e fuori, tra l'io e il mondo. L'uomo deve necessariamente partire dalla conoscenza di sé per incontrare l'altro, in uno spasimo infinito che è anche dovere. Opelík riassume: "Per essere per gli altri, l'uomo deve essere se stesso; ed è se stesso per essere per gli altri – su questa doppia tesi si fonda teoricamente – diremmo – il potenziale destinatario dei taccuini."⁴⁶³

Nessuno potrà mai uscire da se stesso, ma altrettanto non potrà fare a meno del mondo.

*Io – e te. Abisso che chiama abisso.*⁴⁶⁴

Ho due forze: il mondo e me stesso. Soffro di due malattie: il mondo e il mio io.⁴⁶⁵

⁴⁶⁰ "Umění je zčásti dílem člověkovy přírodnosti, zčásti dílem jeho ducha. [...]

Umělecký génius = příroda a duch". Ivi, pp. 266–267.

⁴⁶¹ "Člověkův život se děje v dvojí rovině: animální a duševní". Ivi, p. 305.

⁴⁶² "Bývá v člověku rozpor mezi jeho vnitřním a vnějším osudem". Ivi, p. 222.

⁴⁶³ "Člověk musí být sám sebou, aby mohl být pro jiné, člověk je sám sebou proto, aby byl pro jiné – na této dvojedné tezi je, řekli bychom, theoreticky založena potenciální adresnost zápisků". Jiří Opelík, *Pascalovská kniha české literatury: Josefa Čapka "Psáno do mraků"*, in «Zpravodaj S.B.Č.», n. 31, 1992, p. 67.

⁴⁶⁴ "Já – a ty. Propast k propasti volá". *Psáno do mraků*, cit., p. 19.

⁴⁶⁵ "Mám dvě sily: svět a sebe. Stůňu dvěma nemocemi: světem a svým já". Ivi, p. 78.

Da questa opposizione si determinano le due forze principali che agiscono sull'individuo: quella centripeta, che spinge verso l'anima, e quella centrifuga, che proietta nel mondo dell'Eroe.

Si è già notato che il pensiero dialettico di Čapek si traduce nel testo in numerose avversative, introdotte spesso da *ma*, *piuttosto* o *ep-pure*. L'autore, sempre attento e controllato nella stesura, nota questa caratteristica della sua prosa e introduce un commento fra parentesi:

(Ho solo dei "ma". Ma come non obiettare, se devo accettare così tanto d'inafferrabile?)⁴⁶⁶

Čapek dunque si difende proprio chiarendo l'omogeneità tra le sue scelte sintattiche e la realtà rappresentata, tra forma e contenuto:

Dovrei prendere la vita con più semplicità? – proprio perché la prendo con semplicità, è impossibile senza conflitti interiori.⁴⁶⁷

Dalle opposizioni su cui si regge il mondo scaturisce il tragico di cui la raccolta *Psáno do mraků* è intrisa. Scrisse in proposito il filosofo Jan Patočka:

Questo è, mi sembra, il modo migliore di intendere il contenuto del libro *Psáno do mraků*: la melanconia čapkiana si innalza qui fino al tragico. La situazione dell'uomo nel mondo, come la sente Čapek, è fondamentalmente tragica. Un compito gigantesco, al di sopra delle nostre forze, ma non è possibile evitarlo; tutte le strade sono chiuse: le strade del coraggio dagli obiettivi poteri della natura e della storia, le strade della mera vita privata un vero uomo, un'anima vera se le chiude da sé.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ "(Mám samá "ale". Ale jak bych nenamítal, musím-li přijímat tolik neobsažnutelného?)". Ivi, p. 51.

⁴⁶⁷ "Že bych měl život přijímatí prostěji? – právě že ho беру prostě, nejde to bez vnitřních konfliktů". Ivi, p. 76.

⁴⁶⁸ "To je, zdá se mi, nejlepším vystižením obsahu knihy *Psáno do mraků*: Čapkova melancholie tu roste do tragiky. Situace člověka ve světě, jak ji Čapek cítí, je podstatně tragická: Úkol obrovitý, vlastně nad naše síly, ale úniku z něho není; všechny cesty jsou zavřeny, cesty odvahy objektivními mocemi přírody a dějin, cesty nestatečnosti, cesty holého osobního soukromí si zavírá skutečný člověk, skutečná duše sama". Jan Patočka, *Kulhavý poutník Josef Čapek*, in «Tvář», 1, n. 9/10, 1964, p. 16.

Esempi espliciti di riflessioni sul tragico in *Psáno do mraků* sono numerosi:

Il sentimento tragico della vita non è affatto la stessa cosa del senso negativo della vita.⁴⁶⁹

Che cosa sei davvero, uomo, di che cosa sei fatto? Di tristezze e gioie, di dubbio e fede. – Non aver paura di avere dubbi; e doppiamente: desidera credere.⁴⁷⁰

Il sentimento tragico della vita: vitalmente spirituale; terrore e forza, lotta e caduta. Il mortale in contrasto con l'eterno, l'immortale. L'umano in conflitto con il divino. Paradossalmente, *la più oggettiva comprensione della situazione?*⁴⁷¹

La vita, dunque, non può essere che una lotta:

La vita è lotta per l'esistenza, questo di certo, ma c'è anche – per l'uomo – la lotta per l'anima.⁴⁷²

Essere uomo non è una funzione, anche se richiede attività continua; è il destino personale e impersonale, ciò che fundamentalmente decide la nostra sorte, la nostra storia di vita, e sul quale possiamo esercitare solo un influsso parziale; è sollevarsi e soccombere, quindi una lotta, una vera lotta.⁴⁷³

La lotta è inscindibile dalla vita e può cessare solo con la morte:

⁴⁶⁹ "Tragický pocit života naprosto není totéž jako záporný smysl života". *Psáno do mraků*, cit., p. 258.

⁴⁷⁰ "Co vlastně jsi, člověče, z čeho se skládáš? Ze smutků a radostí, z pochybnosti a víry. – Neboj se pochybovati; a dvojnásob: chtěj věřiti". Ivi, p. 175.

⁴⁷¹ "Tragický pocit života: vitálně duchový; hrůza i síla, boj i pád. Smrtnelné ve vzpouře k věčnému, nesmrtelnému. Lidské v konfliktu s božským. Paradoxně řečeno, *to nejvěcnější pochopení situace?*". Ivi, p. 52.

⁴⁷² "Život je bojem o existenci, to jistě, ale je tu také – pro člověka – boj o duši". Ivi, p. 228.

⁴⁷³ "Býti člověkem není funkcí, i když to vyžaduje ustavičného činu; je to osobní i neosobní osud, co samo o sobě podstatně určuje náš úděl, naši životní historii, a na co můžeme vykonávat jen částečný vliv; je to vzpírání se i podléhání, tedy boj, vpravdě boj". Ivi, p. 231.

Una via d'uscita? Non c'è nessun'altra soluzione: c'è soltanto questa lotta, questo desiderio di qualcosa di più alto e più solido nella vita, del senso e dell'ordine della vita. Via d'uscita e soluzione della vita è la vita stessa e dopo di essa la morte. Vi sembra poco? È tutto. [...]

Non resta che ammettere la sconfitta. La certezza, la certezza onnicomprensiva, esisteva solo nelle fedi religiose, in Dio. Non c'è una certezza globale, che comprende tutto, nella nostra interiorità, non c'è per noi nella natura, non c'è di sicuro nello sforzo per il progresso tecnico, non la conquistiamo interamente nemmeno nella vita sociale, ci accontentiamo di ricavare tante certezze spicciole nella vita quotidiana, mentre in noi e intorno a noi perdura sovrastandoci un'unica grande, universale incertezza.⁴⁷⁴

L'unica cosa su cui l'uomo dovrebbe poter contare nella vita è la propria famiglia:

Radici. I genitori: la madre, il padre a cui vuoi più bene; poi tua moglie, i figli. Ti sembra poco, giovanotto? Che cosa ci vuoi fare, è così: è tutto.⁴⁷⁵

Almeno qualcosa di stabile, o uomo instabile!⁴⁷⁶

L'interpretazione formale dell'aforisma permise a Čapek di utilizzarlo per scopi e contenuti disparati. Si è già notato che lo stile aforistico non è una novità degli anni Trenta. Il dandismo cinico di alcuni enunciati di *Zářivé hlubiny* – vicino a Oskar Wilde o Karl Kraus – denunciava già l'interesse per i testi brevi, ma di certo non ha null'altro in comune con la riflessione di *Psáno do mraků*, che si colloca invece nella tradizione dei pensatori classici, da Seneca a Marco Aurelio a Pascal. Proprio in

⁴⁷⁴ "Východisko? Řešení není žádného jiného: je jen tento boj, tato touha po něčem životně vyšším a pevnějším, po životním smyslu a řádu. Východiskem i řešením života je prostě život a po něm smrt. Je to málo? Je to vše.[...]

Nezbývá než přiznati porážku. Jistota, vše zahrnující jistota, byla jen ve vírách náboženských, v Bohu. Není úhrnné všespínající jistoty v našem člověčím nitru, není jí pro nás v přírodě, není jí arci v úsilí technicky civilizačním, nedobýváme ji cele ani v životě sociálním, stačíme denní existenci těžiti mnoho jistot drobných, co v nás i kolem nás trvá a ční nejistota jedna jediná a veliká, univerzální". Ivi, p. 194.

⁴⁷⁵ "*Kořeny.* Rodiče: matka, otec koho máš raději; pak žena, děti. Zdá se ti to, mladíče, málo? Co dělat, už je takové: je to všecko". Ivi, p. 123.

⁴⁷⁶ "Aspoň něco pevného, ty nepevný člověče!" *Ibidem.*

uno dei primi aforismi si legge: "Ah, e pensare che io non amo la cultura degli aforismi!"⁴⁷⁷

Ulteriori tracce di stile aforistico si sono riscontrate nella pubblicistica. Nel giornalismo dei primi decenni del secolo – con il diffondersi e il proliferare delle testate – la forma essenziale e schematica dell'esposizione aveva però come scopo pratico l'efficacia. Non solo, nell'essenzialità Čapek vedeva allora un'espressione della velocità caratteristica del vivere e del sentire moderni. In *O moderní výtvarný výraz* (L'espressione artistica moderna) l'autore sentenziava pragmaticamente:

[L'uomo moderno] Privilegia la concisione alla pienezza del contenuto, preferisce essere informato con dieci parole che con cinquanta, poiché è fresco e pronto, insofferente alle spiegazioni lunghe e farraginose.⁴⁷⁸

Negli anni Trenta un simile approccio al giornalismo è sicuramente superato dal desiderio di approfondimento, di conoscenza vera (la pubblicistica di Čapek era diventata quanto più possibile una tribuna di valori universali), ma alla condanna dell'indigestione di informazioni non si accompagna evidentemente la svalutazione del testo breve. Si tratta di una scelta culturale fondamentale, che può essere spiegata con le parole della Bion:

I semiologi della cultura distinguono due opposti tipi di cultura, da un lato quella che preferisce aumentare con ogni mezzo la quantità delle sue informazioni, dall'altro quella che sente il bisogno di migliorare la qualità dei suoi valori tramite l'approfondimento continuo degli stessi, anche con mezzi espressivi diversi, quest'ultimo tipo di cultura, definita autocomunicativa, trasmetterebbe informazioni che viaggiano nel tempo piuttosto che nello spazio (simili in questo ai valori eterni veicolati dalla massima), che sono estremamente accurate dal punto di vista formale (come lo è la

⁴⁷⁷ "Ach – a já přece nemiluju aforistickou kulturu!" Ivi , p. 21. In Josef Čapek, *Scritto alle nuvole*, a cura di Sergio Corduas, trad. di N. Bengala, in «In forma di parole», 1984, 5, n. 3, p. 279.

⁴⁷⁸ "[Moderní člověk] Dává přednost stručnosti při plnosti obsahu, je raději informován deseti slovy než padesáti, neboť je svěží a pohotový, netrpělivý k dlouhým a těžkopádným výkladům". *O moderní výtvarný výraz*, in «Apollon» 2, 1924–1925, p. 2; cit. da *Moderní vvarný výraz*, cit., p. 110.

massima), e che in questa cura prediligono gli elementi relativi all'ordine, alla disposizione, alla sintassi del messaggio (è ciò che accade per la massima tanto nell'organizzazione retorica dell'enunciato che nell'organizzazione dell'intera raccolta).⁴⁷⁹

Interessante è che già nel 1924 in *O moderní výtvarný výraz* compaia l'idea dei segnali per l'orientamento nella vita. All'uomo moderno bastano segni e stimoli minimi:

Per orientarsi gli bastano un'abbreviazione e un'indicazione, per agire un impulso razionale, per scattare all'emergenza un'imbeccata.⁴⁸⁰

In ogni caso, comunque, Čapek fa salva la forma, lo stile aforistico, che si presta di volta in volta a contenuti nuovi senza perdere in freschezza e risulta perfetto per veicolare messaggi universali. Maria Teresa Biason fa notare che questa potenzialità era già stata compresa nel XVII secolo in ambito francese, e sottolinea:

Un'estetica che aveva mostrato il suo gradimento, in ambiti disparati, nei confronti di alcune manifestazioni di arti maggiori o minori caratterizzate, come le forme sentenziose, da una disposizione in serie aperta e dal gusto per il "monumentum", cioè l'opera di carattere rappresentativo atta a rimanere nella memoria. L'architettura, per esempio, privilegia gli edifici solenni, con lunghi colonnati, lunghe serie di finestre, come il nuovo Louvre: è l'apertura ideale verso l'infinito della disposizione in serie, come le *maximes* di una raccolta. Anche nella musica si nota la tendenza a riprendere schemi noti o altamente enfatizzati, in modo da creare motivi facilmente riconoscibili, come lo sono gli schemi formali nelle *Maximes*.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Maria Teresa Biason, *L'aforistica francese del XVII e XVIII secolo*, in *L'Europa degli aforisti, pragmatica dell'aforisma nella cultura europea*, vol.I, atti a cura di Maria Teresa Biason, Annali di Ca' Foscari, rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'università Ca' Foscari di Venezia, XXXVI 1-2, estratto, Editoriale Programma 1997, cit., p. 43.

⁴⁸⁰ "K orientaci stačí mu jenom zkratka a značka, k činu rozumný impuls, k pohotovosti náповěď". *O moderní výtvarný výraz*, in «Apollon» 2, 1924-1925, p. 2 ; cit. da *Moderní výtvarný výraz*, p. 110.

⁴⁸¹ Maria Teresa Biason, *L'aforistica francese a partire da La Rochefoucauld*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, cit., p. 49.

L'apertura all'infinito passa in Čapek attraverso l'esame della propria interiorità e viceversa; le sentenze sono sempre esperite in prima persona nella propria coscienza e ogni considerazione universale è testata su di sé. Questo dato collega ulteriormente gli ultimi scritti di Čapek alla riflessione di Pascal, il quale a sua volta si confrontava con il contesto descritto dalla Biason nel prosieguo del saggio citato:

Nella prima metà del XVII secolo l'educazione all'ascolto interiore è stata incoraggiata dallo stoicismo cristiano e dallo sviluppo di una spiritualità attenta all'approfondimento della conoscenza di sé (si pensi solo all'opera di Saint François de Sales); le numerose riflessioni ispirate da tale argomento si avvalgono spesso di sentenze tratte dai testi sacri o di forme sentenziose di nuovo conio che non hanno solo un ruolo didattico, ma rappresentano l'espressione spontanea di questo tipo di spiritualità.⁴⁸²

L'uso della citazione era stato – come si è visto – uno dei principi creativi del *Kulhavý poutník*: i detti brevi o le frasi estrapolate da testi anche imprevedibili non erano infatti solo un'infiorettatura, ma fungevano da motore del dialogo e da argine alla riflessione. L'utilizzo della citazione classica è del resto una delle modalità che portarono alla nascita dell'aporisma d'autore, come nel caso di Marco Aurelio.

Fin dall'antichità la sapienza e la saggezza popolare sono state codificate in sentenze e proverbi e tramandate in vari modi. Gli aedi della classicità usavano soluzioni ritmiche precise e brevi locuzioni fisse per memorizzare e trasmettere le gesta degli eroi; le norme della buona società erano spesso fissate in forme brevi e rielaborate da un autore, come anche i casi d'amore, da discutere nei salotti; le compilazioni di detti celebri avevano avuto una fondamentale importanza per l'oratoria; la formulazione di regole cercava sempre l'efficacia nella concisione. Le più grandi tradizioni religiose si avvalgono di precetti: si pensi ai comandamenti, ai versetti del Corano o ai sutra indiani.

Prescindendo dall'evidente impronta religiosa monoteistica della tradizione ebraico-cristiana – assente in Čapek – si possono trovare delle affinità tra la sua scrittura in molti punti di *Psáno do mraků* e le

⁴⁸² Ivi, pp. 50-51.

principali caratteristiche della letteratura sapienziale dell'Antico Testamento, come l'umanità – che rimane vicina ai valori spirituali dell'ordine naturale ma non rinuncia alla ragione – l'universalità e la moralità. Non solo, anche gli espedienti stilistici in alcuni casi sono molto vicini: si pensi al libro dei *Proverbi* – che inanella una lunga serie di sentenze su vari temi – e all'uso insistito del parallelismo e della scansione binaria.

Evidentemente la forma breve si è sempre prestata all'espressione dei valori e dei precetti fondamentali in ambito sia sociale sia morale. La facilità di memorizzazione e l'incisività del messaggio hanno certo giocato un ruolo importante in tale legame. Da questo punto di vista sembrano perdere rilievo anche le questioni della genesi degli aforismi – creati come unità singole o estrapolati da altri testi – e la stessa originalità. Nel caso delle sentenze di saggezza, conoscerne l'autore è importante per la storia della letteratura, non per il crescere della saggezza stessa.

La massima sopravvive dunque al mutare dei tempi e dei costumi diventando forma fissa, e cioè “una struttura in grado di significare per se stessa, tanto da poter accogliere tematiche di varia natura”, “conservando le sue strutture essenziali ma anche il senso di cui esse si sono arricchite nel tempo”⁴⁸³.

Scrivere massime proietta immediatamente sull'eterno e universale, su tutta la tradizione; è proprio la fissità della forma a permettere il confronto diretto con le voci del passato, anche quando non sono direttamente citate. La lettura di Pascal lascia chiare tracce in *Psáno do mrakû*, anche se il pensatore francese non viene nominato esplicitamente. Si tratta sia di influenza tematica, sia, in alcuni casi, di riferimenti che sembrerebbero precisi. Quando il viandante citava il pensiero *83 di Pascal⁴⁸⁴, ne sottolineava l'incompletezza; l'autore non l'aveva terminato. In *Psáno do mrakû* si legge:

⁴⁸³ Maria Teresa BIASON, *L'aforistica francese a partire da La Rochefoucauld*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, cit., p. 70.

⁴⁸⁴ Cfr. sopra, p. 187.

"L'autore non ha concluso il pensiero –" Sì, non ha concluso il pensiero!
Non ne è in grado, non può; però nemmeno tu concludi il tuo pensiero.⁴⁸⁵

La presenza delle virgolette potrebbe indicare proprio una citazione, forse un riferimento al *Kulhavý poutník*. Čapek riflette anche altrove sull'incompletezza, questa volta la propria:

Se anche non concludo il pensiero, non ne sono responsabile! Ma già il fatto di farsi almeno alcune domande, di porsi di fronte a esse, è pressoché tutto.⁴⁸⁶

Naturalmente l'influsso di Pascal si ravvisa soprattutto nell'approccio alla materia. Per fare un esempio non fra i più immediati, in *Psáno do mraků* Čapek constata la tendenza per cui la "brutalità spudorata e predatrice" diventa "morale nazionale"⁴⁸⁷. Lo svelamento dell'inganno per cui gli uomini credono giustizia ciò che è solo abitudine è passato dalla tradizione scettica e da Montaigne a Pascal, che scrive:

La giustizia è soggetta a discussione, la forza è molto riconosciuta e indiscussa. Così non si è potuto dare la forza alla giustizia perché la forza ha contraddetto la giustizia e ha affermato che solo lei era giusta. E così, non potendo ottenere che ciò che è giusto sia forte, si è fatto sì che ciò che è forte sia giusto.⁴⁸⁸

È chiaro, comunque, che l'avvicinarsi ai suoi predecessori significa per Čapek volontà di confronto e ricerca di una crescita intellettuale e morale. Le sentenze dei saggi fanno parte della sua memoria, quindi appartengono a lui come la cultura appartiene a tutti, ed egli le rielabora nella sua coscienza attraverso una serie di lenti, quali la sua sensibilità, la sua vicenda personale e di artista e l'epoca drammatica in cui si trovò a vivere gli ultimi anni. Questa soggettività, oltre a lasciare tracce bio-

⁴⁸⁵ "Autor nedomyslil –' Ano, nedomyslil! Nestačí, nemůže; však ani ty nedomyslíš".
Psáno do mraků, cit., p. 296.

⁴⁸⁶ "I když nedomyslím, nezodpovím! Ale už v tom, některé otázky aspoň si položit, postaviti se před ně, je téměř vše". Ivi, p. 102.

⁴⁸⁷ Cfr. *Psáno do mraků*, cit., p. 166.

⁴⁸⁸ Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, *298, cit., p. 226.

grafiche nel testo, è anche ciò che avvicina molti dei suoi pensieri alla poesia. La Biason riassume così i tratti comuni e opposti di *maxime* e poesia:

Maxime e poesia sono accomunate da un'alta tensione formale, che ha però, almeno ufficialmente, finalità pragmatiche nella *maxime*, mentre è animata dal solo desiderio di rinnovare le finalità espressive nella poesia contemporanea. Al di là di questo legame, i due discorsi si differenziano su alcuni importanti tratti statutari: la *maxime* si vuole l'espressione di un sapere universalmente condiviso, là dove l'espressione poetica tende ad essere unica e irripetibile; il senso, nella *maxime*, deve dar adito a una comprensione immediata e inequivocabile, mentre la poesia consente l'ambiguità e incoraggia quei messaggi subliminali che permettono di variarne o di differenziarne l'interpretazione; la poesia è un discorso che nasce da un'istanza di rinnovamento, la *maxime* è un discorso immobile che offre proprio come caratteristica specifica fra le più apprezzate quella di passare inalterata attraverso ogni contingenza; la *maxime* non ha un enunciatore esplicito, la poesia mette in rilievo la sua appartenenza al soggetto che la enuncia.⁴⁸⁹

Si potrebbe dire che la poesia è stata scoperta da Čapek come una potenzialità non sempre realizzata della massima. Un solo esempio di profondo lirismo:

Cuore gonfio di pena; eppure lavora, vuol tener vivo il suo corpo, lo nutre con sangue caldo e salato e nella mente si agita puro desiderio –
Credi nell'argilla, nella pietra? Credi nel sole e nel vento? Credi nei fiori e nelle erbe, negli alberi, negli uccelli, negli animali? E perché mai non dovresti credere nell'uomo?!

Credi in cose come la verità, l'onore, la giustizia, credi nel bene e nell'ordine, e poi non credi nell'uomo?⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Maria Teresa Biason, *L'aforistica francese a partire da La Rochefoucauld*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, cit., pp. 74–75.

⁴⁹⁰ "Srdce plné žalu; ale přece pracuje, chce mít své tělo živým, živí je slanou a teplou krví a v myslí se hýbe čisté toužení –
Věříš hlíně, kameni? Věříš slunci a větru? Věříš květům a bylinám, stromům, ptákům, zvířatům? A proč bys nevěřil člověku?!

Věříš ve věci, jako je pravda, poctivost, spravedlnost, věříš v dobro a řád, a v člověka bys nevěřil?" *Psáno do mraků*, cit., p. 161.

La poesia è uno dei mezzi per superare i confini della propria soggettività, come sottolinea Opelík:

Nel libro *Psáno do mraků* così come nella scrittura poetica domina la testimonianza soggettiva dell'autore e contemporaneamente attraverso di essa avviene la metamorfosi che è condizione fondamentale della buona poesia: il processo attraverso cui la testimonianza privata si estende a testimonianza per noi e su di noi.⁴⁹¹

L'accostare agli aforismi le parole del viandante sulla poesia non è dunque privo di fondamento. "Col che si apre un altro modo di vedere l'aforisma non come veicolo di saggezza, ma come genere poetico"⁴⁹² – scrive Umberto Eco – che ammette: "[di fronte ai migliori aforismi] reagisco con lo stesso stupore con cui reagisco a una poesia"⁴⁹³. La grandezza e la peculiarità degli aforismi di Čapek, però, sta nell'aver saputo varcare anche il confine tra poesia e filosofia, in modo del tutto coerente alla sua visione dell'arte come "misurarsi con l'essere". La poesia è veicolo di saggezza:

A un alto spirito poetico è equiparabile solo un alto spirito filosofico.⁴⁹⁴

Se gli aforismi sono avvicinabili alla poesia ed essa alla verità, anche i quadri più veri sono simili alla poesia:

Quanto più un quadro è poesia, tanto più – in quanto pittura – è veritiero in se stesso.⁴⁹⁵

⁴⁹¹ "V knize 'Psáno do mraků' tak jako v básnictví dominuje výpověď autorského subjektu a zároveň s tím dochází k metamorfóze, která je vůbec podmínkou dobré poezie: k procesu, jímž se privátní výpověď rozšiřuje na výpověď pro nás a o nás". Jiří Opelík, *Pascalovská kniha české literatury: Josefa Čapka "Psáno do mraků"*, cit., p. 67.

⁴⁹² Umberto Eco, *Note sull'aforisma. Statuto aletico e poetico del detto breve*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, cit., p. 165.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ "Vysokému duchu básnickému je rovnocenný jen vysoký duch filosofický". *Psáno do mraků*, cit., p. 119.

⁴⁹⁵ "Čím více je obraz básní, tím je – jakožto malba – v sobě pravdivější". *Ivi*, p. 34.

La verità nell'arte è un parametro di bellezza:

L'arte è una bella verità – mai una bella bugia.⁴⁹⁶

Quindi un buon quadro è tale dal principio, dalla sua concezione:

Mi interessano poi i “buoni” quadri? Ah, piuttosto i quadri di per sé! La bontà di un quadro non è in superficie; è, deve essere, prima di tutto dentro.⁴⁹⁷

Infatti il quadro ha anche uno spazio interiore:

Spazialità del quadro: che però il quadro abbia anche il suo spazio emozionale, spirituale!⁴⁹⁸

Čapek sembra stemperare con gli anni l'eventuale rigidità delle sue posizioni e, avvicinandosi sempre più al mistero e al senso dell'arte, supera ormai ogni presunzione formale:

Una volta davo spesso troppo peso al rigore, alla disciplina, tanto che era diventata quasi una gabbia formalistica; ma nell'arte ci sono cose umane di gran lunga più determinanti di questa.⁴⁹⁹

Si può ipotizzare che una delle cause del mutamento sia l'acquisita consapevolezza del proprio valore. Per un giovane ostacolato nel suo desiderio di dipingere sia dalla famiglia sia dal contesto, per un semiautodidatta che – pur avendo imparato direttamente dai maestri francesi – in patria non poteva esprimere attraverso la pittura tutto il suo potenziale, la disciplina formale doveva essere anche un mezzo con cui

⁴⁹⁶ “Umění je krásná pravda – naprosto ne krásná lež”. Ivi, p. 102.

⁴⁹⁷ “Jde mi vůbec o “dobré” obrazy? Ach, spíše o obrazy od základu! Dobrota obrazu není navrchu; je, má být, musí být nejdříve uvnitř”. Ivi, p. 88.

⁴⁹⁸ “Prostorovost obrazu: ať ale má obraz také svůj prostor citový, duchový!” Ivi, p. 46.

⁴⁹⁹ “Dříve jsem kladl za často příliš mnoho váhy na kázeň, disciplínu, ba až z toho byla i určitá formalistní křeč; ale jsou v umění lidské věci daleko důležitější než tohle”. *Ibidem*.

assicurare autonomamente valore oggettivo alla propria opera; quasi un surrogato della patente accademica, che negava:

Come potrei – da uomo integro oppure scisso – essere *accademico!*⁵⁰⁰

Un altro genere a cui sono state avvicinate le raccolte di aforismi è la diaristica, anche se a volte in modo abusivo: la Biason ricorda il caso delle massime e degli appunti sparsi di Baudelaire raggruppati in una raccolta postuma dal titolo *Journaux intimes*⁵⁰¹. Inoltre sembra esistere un'implicita contraddizione tra la dichiarata linearità temporale del diario e la tensione atemporale della massima.

Di *Psáno do mraků* come diario intimo scrisse Patočka:

I suoi aforismi sono il diario interiore di un uomo che dalla sua faticosa vetta, dalla sua oscura felicità precipitò nel terribile orrore collettivo e poi anche nella disgrazia personale.⁵⁰²

Usando una forma che ricorda la diaristica, Čapek dichiara ulteriormente l'intenzione di portare la propria vita a garanzia del proprio pensiero, di dimostrarne la validità con la propria condotta: lo rivendica per sé, come espressione pubblica e privata di un uomo e di un artista. In questo forse veniva recuperata anche l'originalità del pensiero stesso e della creazione, che doveva evidentemente mancare – secondo Čapek – all'immaginario destinatario della seguente annotazione (probabilmente Emil Filla):

L'arte di Picasso può nel vero senso della parola essere (come affermò egli stesso) il suo diario. – Non è possibile copiare sistematicamente dal diario di qualcun altro!⁵⁰³

⁵⁰⁰ "Jak bych mohl – at celý nebo rozpolcený člověk – býti *akademický!*" *Ibidem*.

⁵⁰¹ Cfr. Maria Teresa Biason, *L'aforistica francese a partire da La Rochefoucauld*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, cit., p. 65.

⁵⁰² "Jeho aforismy jsou vnitřní deník člověka, který ze svého těžkého výsluní, ze svého temného štěstí upadl do hrůz strašlivého kolektivního a pak i osobního neštěstí". Jan Patočka, *Kulhavý poutník Josefa Čapeka*, cit., p. 15.

⁵⁰³ "Picassovo umění může doslovně být (jak sám řekl) jeho deníkem. – Není možno opisovati soustavně z něčího deníku!" *Psáno do mraků*, cit., p. 33.

Tuttavia la raccolta di aforismi di Čapek supera la pura diaristica ed entra nella letteratura sapienziale. Il libro è ricco di stratificazioni e l'annotazione anche datata si stempera e contemporaneamente si amplifica nell'atemporalità. La perdita della dimensione dell'accadere trasforma la storia in filosofia. Il messaggio vuole essere eterno e lo diventa anche attraverso il suo infinito definirsi durante la composizione. I tempi erano drammaticamente straordinari e proprio allora Čapek volle cercare l'universale: *Psáno do mraků* è forse anche la personale arca dell'autore per salvare i principi della civiltà di fronte alla barbarie. In una situazione di oscurantismo e soffocamento delle libertà come il dilagare del nazismo, Čapek ribadisce che l'arte, la cultura dovrebbero essere parte della vita quotidiana:

Invero la cultura non deve essere un prodotto artificiale, ma deve derivare dalla vita di tutti i giorni. Ma quale, quanto alta dovrebbe essere la vita di tutti i giorni!⁵⁰⁴

La raccolta è dunque un diario nel senso che non può esimersi dall'essere una testimonianza:

Con ciò che faccio, so, conosco, desidero, non voglio divertire nessuno; voglio rendere testimonianza – questo sì!⁵⁰⁵

In questo senso *Psáno do mraků* si avvicina all'attività giornalistica coeva.

Si può notare che alle massime di Čapek non era del tutto estranea l'idea di precetto, infatti l'autore di *Psáno do mraků* probabilmente sperava che l'incisività delle sue parole potesse toccare le coscienze della nazione minacciata dal nazismo:

⁵⁰⁴ "Kultura věru nemá být umělým produktem, věru má vyplývat z všedního života. Ale jaký, jak vysoký by to musel být všední život!" Ivi, pp. 66–67.

⁵⁰⁵ "Tímto – co dělám, vím, umím, toužím, nechci nikoho bavit; podati svědectví – to ano!" Ivi, p. 269.

Limitarsi alla semplice constatazione, accontentarsene con ostentato distacco, quando tutto chiama alla valutazione morale, non è nient'altro che vuota boria intellettuale e diserzione morale.⁵⁰⁶

Con l'avvicinarsi del conflitto Čapek sente crescere il peso della sua responsabilità e il desiderio di reagire e far reagire – come del resto tentava di fare ogni giorno dalle colonne di «Lidové noviny»:

Nei primi giorni di ottobre. Ah, invece che un uomo oggi preferirei essere solo una campana che suona l'allarme!⁵⁰⁷

Difendere la nazione era purtroppo un compito ingrato:

In vece della nazione. Indosso un paio di calzoni a righe, in testa il cilindro e vado a prendermi un paio di schiaffi.⁵⁰⁸

Una garanzia che *Psáno do mraků* non è soltanto un diario intimo e privato si trova nelle numerose apostrofi: l'autore si rivolge esplicitamente ai lettori – appellandoli *Popolo! Cittadino!*, ma anche *uomo*, e li richiama sempre più spesso all'azione. Infatti non basta volere il bene, bisogna difenderlo e perseguirlo nei fatti:

Il bene è attivamente difeso nella misura in cui ci si oppone attivamente al male.⁵⁰⁹

Che la spada non sia solo temuta, che sia anche onorata: non è solo strumento di attacco, ma anche strumento di difesa; il braccio della verità e del diritto.⁵¹⁰

⁵⁰⁶ "Omezovat se na pouhé konstatování, s povýšenou neúčastí se jím spokojit, kde všechno volá po morálním hodnocení, není nic jiného než planá intelektuální ná-foukanost a mravní dezerce". Ivi, pp. 288–289.

⁵⁰⁷ "V dnech na začátku října. Ach, raději než člověkem chtěl bych dnes být jen zvonem bijícím na poplach!" Ivi, pp. 162–163.

⁵⁰⁸ "V zastoupení národa. Obléknu si proužkované kalhoty, na hlavu cylinder a jdou si pro pár facek". Ivi, p. 257.

⁵⁰⁹ "Dobro je aktivně bráněno tou měrou, jakou se aktivně odporuje zlu". Ivi, p. 180.

⁵¹⁰ "Nebudiž meč jen obáván, budiž také ctěn: není jen nástrojem útoku, nýbrž také nástrojem obrany; rukou pravdy a práva". Ivi, p. 165.

La malvagità può essere inattiva? E ha il diritto di essere inattiva la bontà, la verità?⁵¹¹

L'atteggiamento non aggressivo del bene è la sua debolezza. Aggressivi sono il male, la cattiveria, l'ingiustizia, perfino la stupidità; si affermano proprio con l'aggressività, con la sua rude pressione si ottengono successi e predominio. Se il bene non può essere offensivo, deve essere nei suoi fondamenti di giustizia e pulizia morale almeno severo, categoricamente stabile, deve pretendere la responsabilità e l'irresponsabilità punirla.⁵¹²

Anche la sofferenza deve essere creativa:

Non certo il dolore in se stesso, ma è la forza creatrice del dolore a riscattare l'uomo.⁵¹³

Soffrire? Sì! Ma almeno sempre per qualcosa di buono e di alto, non invano. Affinché anche la sofferenza sia un'opera.⁵¹⁴

Naturalmente la rabbia e il lamento nella sofferenza sono umani e legittimi; fanno parte dell'essere uomo:

No, non mi schermisco, non mi vergogno di dolermi, gemere, maledire. In questo sono un uomo, uno fra tanti. Ne ho il diritto, ne ho il dovere.⁵¹⁵

Alla fine degli anni Trenta, però, non si poteva più contare solo su titaniche battaglie individuali:

⁵¹¹ "Může být ničemnost nečinná? A smí býtí nečinnou dobrota, pravda?" Ivi, p. 299.

⁵¹² "Neagresivní povaha dobra je jeho slabostí. Agresivní je zlo, špatnost, nespravedlnost, ba i hloupost; uplatňují se touto agresivností, získávají se jejím hrubým tlakem úspěchů i převahy. Nemůže-li dobro býtí ofenzivní, má býtí ve svých zásadách spravedlivosti a mravní čistoty aspoň přísné, příkazné pevné, žádající odpovědnost a neodpovědnost trestající". Ivi, p. 212.

⁵¹³ "Vůbec ne bolest sama, teprve tvůrčí síla bolesti člověka vykupuje". Ivi, p. 258.

⁵¹⁴ "Trpěti? Ano! Ale vždy aspoň pro něco dobrého a vyššího, ne nadarmo. Aby i utrpení bylo dílem". Ivi, p. 273.

⁵¹⁵ "Ne, nestřežím se, nestydím se žalovati, sténati, proklínati. Na to jsem člověkem, jedním z mnohých. Mám toho právo, toho povinnost". Ivi, p. 231.

Se non sei il solo a soffrire, se altri soffrono allo stesso modo accanto a te, lancia un grido, sollevati, combatti, scatena una tempesta!⁵¹⁶

Non si poteva rimanere indifferenti; ogni uomo doveva unirsi al grido di Čapek:

Se sei arrabbiato, non muggiare, non scornare, non mordere! Se si verifica un'ingiustizia, lancia un grido, ti dico, urla e grida!⁵¹⁷

Un grido si sarebbe sollevato dalle stesse profondità della terra:

L'umanità, la libertà, la giustizia, il diritto trascinati nel fango? Bene, un giorno si sollevano perfino da laggiù, dal fondo. Forse la gente capirà meglio, imparerà meglio, se si solleva un grande grido di umanità, libertà, diritto e giustizia fin dalle profondità più profonde, fin dalla polvere della terra, dal suo stesso centro!⁵¹⁸

Un tale pathos è giustificato dalla drammaticità della situazione; Čapek non esita a fare appello alla nazione, che proprio in situazioni simili deve trovare la forza e la fede per resistere e sopravvivere:

Una piccola nazione che non ha il coraggio di soffrire nella fede per un futuro migliore può diventare una nazione inutile. Rinunciando a questa forza, può darsi che rinunci alla sua ultima possibilità di vita.⁵¹⁹

Il compito era molto amaro, ma quella sofferenza era necessaria e non andava sprecata:

⁵¹⁶ "Netrpíš-li sám, trpí-li jiní stejně vedle tebe, křič, vzpírej se, bojuj, učíš bouří!" Ivi, p. 233.

⁵¹⁷ "Jsi-li rozčilen, nebuč, netrkej, nekousej! Děje-li se bezpráví, křič, pravím, volej a křič!" Ivi, p. 173.

⁵¹⁸ "Lidskost, svoboda, spravedlnost, právo smýkány do bláta? Dobře, zvednou se jednou až odtud, až docela zespoda. Snad tomu lidé lépe porozumějí, lépe se poučí, zvedne-li se veliký křik lidskosti, svobody, práva a spravedlnosti až z té nejhlubší hloubi, až z prachu země, ze sama jejího dna!" Ivi, p. 241.

⁵¹⁹ "Malý národ, který nemá odvahu v lepší víře trpěti, může se státi zbytečným národem. Vzdávaje se této statečnosti, vzdává se třeba už poslední možnosti života". *Ibidem*.

Evitare la sofferenza è ragionevole, furbo, a volte anche molto vigliacco; anzi, a volte addirittura equivale quasi al suicidio.⁵²⁰

La pace è un'occasione per sviluppare la bontà; la guerra tuttavia per sviluppare l'onore, il coraggio e lo spirito di sacrificio; il dolore poi per sviluppare il lavoro e la speranza. Tutto questo a noi come nazione è dato in sorte dalla storia:
è dura, dura, durissima! Ma abbiamo un motivo per vivere!⁵²¹

Una nazione profondamente ferita deve essere capace di diventare grande quanto la sua disgrazia. Altrimenti questa grande disgrazia sarebbe solo un grande castigo.⁵²²

I personaggi che Čapek cita non vogliono solo ricordare ai cechi la loro grandezza, ma anche la loro meschinità. La nazione non è un'entità astratta, ma è carne e sangue:

Nazione di Hus, di Havlíček, di Masaryk – nazione di Stříbrný – ?? La nazione è sangue e carne di una terra, è capace di generare da se stessa uomini grandi e di vivere nel loro spirito; e a volte la nazione è una cosa molto caotica, che genera mostri. Anche questo reca in sé questa terribile creatura, bella, maestosa!⁵²³

Il destino della nazione è il destino di ognuno:

⁵²⁰ "Vyhýbati se utrpení je rozumné, chytré, někdy také velmi zbabělé; ba někdy se to skoro rovná sebevraždě". *Ibidem*.

⁵²¹ "Mír jest příležitost rozvíjeti dobrotu; válka ale však ctnost, statečnosti a obětavosti; bolest pak práci a naději. Toto vše je nám jako národu z údělu dějin dáno: těžko, těžko, přetěžko! Ale máme proč žít!" Ivi, p. 165.

⁵²² "Národ, stížený velikou ránou, musí být schopný dorůst velikosti svého neštěstí. Ne-li, bylo toto veliké neštěstí jen velikým trestem". Ivi, p. 176.

⁵²³ "Národ Husův, Havlíčkův, Masarykův – národ Stříbrného – ?? Národ je krev a maso země, to, co je ze sebe schopno vydat veliké lidi a co je schopno žítí jejich duchem; a někdy je národ velmi chaotickou věcí, která plodí stvůry. I to v sobě unese ta obluda krásná, velebná!" Ivi, p. 190.

Se la nazione soffre, deve sentire dolore ciascuno che è parte del suo corpo. E se la nazione raccoglie le forze è da ciascuno di noi; e se si indebolisce? – anche questo a nostre spese e dentro di noi.⁵²⁴

La battaglia è morale e culturale:

Una nazione la cui esistenza sia in pericolo deve essere capace di armarsi anche nello spirito; là ci sono trincee e fortezze che non possono essere distrutte da nessuna artiglieria.⁵²⁵

È necessario, però, che la nazione sia consapevole e agisca, che non resti a guardare:

La nazione diventa troppo facilmente semplice pubblico, e il pubblico vuole solo divertirsi.⁵²⁶

Čapek fa appello addirittura alla storia degli slavi perché serva da monito nel presente:

Nella famiglia delle nazioni europee gli slavi sono stati i più asserviti e quelli più a lungo sottomessi al dominio di un'altra nazione, mentre alcune nazioni più fortunate hanno goduto il beneficio dell'indipendenza e della libertà ininterrotte. Questo giunge a noi come memento ed esortazione morale: rispetto per la libertà, ossequio nel rispettare le leggi, risolutezza nella difesa della giustizia.

Non si tratta di privilegi, ma di eterni e sacri ideali, assolutamente imprescindibili.⁵²⁷

⁵²⁴ "Trpí-li národ, jednoho každého musí bolet, kdo je z jeho těla. A sbírá-li národ sílu, tu z každého z nás; a slábně-li? – zase na nás a v nás". Ivi, p. 218.

⁵²⁵ "Národ, jehož bytí je v nebezpečí, musí být schopen vyzbrojiti se také duchovně; zde jsou zákopy a pevnosti, které nemohou být žádnou artilerií zničeny". Ivi, p. 207.

⁵²⁶ "Národ se příliš snadno stává jen publikem, a publikum chce se jen bavit". Ivi, p. 206.

⁵²⁷ "Slované byli v rodině evropských národů nejvíce a nejdéle nevolníky pod panstvím národů jiných, co někteří šťastnější národové požívali výhod samostatnosti a svobody nepřetržitě. Vyplývá nám z toho mravně jako memento a jako povzbuzení: vážnost k svobodě, úcta k držení práva, odhodlanost k obraně spravedlnosti. Nejsou to výsady, ale, co nezávazněji, věčné a svaté ideály". Ivi, p. 308.

Il dolore, però, non si trasforma mai in cieca disperazione; la fede di Čapek è incrollabile e caparbia, sia in se stesso sia nella patria:

Sconsolato, amareggiato – ma fedele.
Anche mentre soffro, ho fede, spero: vivo!⁵²⁸

La patria è vulnerabile; sì, lo è! Lo sentiamo tremendamente. Ma eterna, eterna!⁵²⁹

L'azione morale è il più alto compito dell'uomo e discende direttamente dalla costante necessità di scegliere responsabilmente fra il bene e il male. Non assolvere tale compito è diserzione:

Una vita fatta solo di impressioni oppure solo riflessiva e *inattiva*, è, certamente, a modo suo soltanto diserzione; l'intero compito dell'uomo è attività – naturalmente una cosciente, responsabile scelta fra bene e male.⁵³⁰

La coscienza di questo compito è in Čapek tanto forte da diventare motivo per cui l'uomo teme la morte:

Anche per questo la morte ci terrorizza, perché a volte sembra diserzione.⁵³¹

Gli anni Trenta stavano dimostrando che i valori ritenuti in Europa come ormai affermati erano invece in grave pericolo. Nulla è conquistato una volta per sempre, bisogna continuare a lottare:

Libertà, verità, giustizia non sono semplici doni della vita, e tanto meno certezze; sono valori che devono essere conquistati ogni giorno.⁵³²

⁵²⁸ "Teskno, hořko – ale věrně.

I když trpím, ještě věřím, doufám: žiji!" Ivi, p. 241.

⁵²⁹ "Vlast je zranitelná; ano, to je! Strašně to cítíme. Ale věčná, věčná!" Ivi, p. 206.

⁵³⁰ "Život jenom dojemový nebo jenom přemítavý a *nečinný*, je, jistě, přece jen svého způsobu dezerce; celým úkolem člověka je činnost – ovšem vědomá, odpovědná volba mezi dobrem a zlem" Ivi, p. 261.

⁵³¹ "I proto se děsíme smrti, že se někdy zdá být dezercí". Ivi, p. 302.

⁵³² "Svoboda, pravda, spravedlnost nejsou pouhými dary života, tím méně samozřejmostmi; jsou to hodnoty, které musí být trvale vybojovávány". Ivi, p. 162.

Nessuna vera pace è possibile senza la libertà:

La vera libertà non si concede; si conquista.

La vera pace è impensabile senza libertà.⁵³³

La libertà è il valore più importante per l'individuo e per la società, e non è alternativa alla disciplina:

Il più alto patrimonio dell'umanità sarebbero ordinamenti giusti, il più alto patrimonio della nazione è la libertà.

L'assenza di libertà non è una spregevole macchia solo sulla volontà, sulla dignità. L'assenza di libertà non è disciplina, è umiliazione.⁵³⁴

Infatti la necessità di un ordine non viene mai messa in discussione da Čapek in nessuna sfera del vivere. La libertà dell'artista consiste nel soggiacere solo alle proprie leggi, di cui è però responsabile:

La libertà dell'artista è allo stesso tempo la sua responsabilità morale.⁵³⁵

Così anche l'idea di stato rimane sempre forte e salda, sono le sue manifestazioni storiche a racchiudere errori, sempre completamente umani:

La storia dell'umanità non è solo storia di progresso, di grandi gesti e di grandi uomini; è invece anche storia di stupidità umana. Ma la stupidità umana non pone certo le basi della storia; le pone solo ostacoli.⁵³⁶

⁵³³ "Skutečná svoboda se neuděluje; dobývá se.

Opravdový mír je nemyslitelný bez svobody". Ivi, p. 272.

⁵³⁴ "Nejvyšším statkem lidstva by byly spravedlivé řády, nejvyšším statkem národa je svoboda.

Nesvoboda není ohavnou újmou jen na vůli; na důstojnosti. Nesvoboda není kázní; je ponížením". Ivi, p. 302.

⁵³⁵ "Umělcova svoboda je zároveň jeho mravní odpovědností". Ivi, p. 28.

⁵³⁶ "Lidské dějiny nejsou jen dějinami pokroku, velikých činů a velikých lidí; ovšemže také lidské hlouposti. Ale lidská hloupost naprosto neklade základy dějin; klade jim jen překážky". Ivi, p. 250.

La disciplina non è fatta per imbrigliare la libertà, piuttosto per darle origine.⁵³⁷

La democrazia, se non è disciplina, si sfascia e si dissolve. La libertà fra la gente non è fatta per atomizzare, ma al contrario per unire.⁵³⁸

Anche in questo caso, la battaglia è dunque prima di tutto morale; la vittoria dipende dalla coscienza dei singoli, dalla loro capacità di scegliere consapevolmente il bene:

La libertà non è un'energia nuda, fine a se stessa, non diretta da nulla di logico. La libertà è pensiero, in quanto decisione fra possibilità più basse e più alte.⁵³⁹

Dall'assenza di morale si generano tutte le crisi e le contraddizioni dell'Europa, che confonde la propria debolezza con la forza e rinuncia colpevolmente alla coscienza per godersi i propri privilegi, ma decretando al tempo stesso la propria rovina:

*Il punto debole dell'Europa occidentale: nemmeno oggi si può permettere di avere una coscienza.*⁵⁴⁰

L'amoralità distrugge a poco a poco l'essenza delle nazioni e le rende inconsapevoli interpreti del male. Čapek osserva questo degrado con sdegno e grida vergogna:

La parte sostanziale di ciò a cui stiamo assistendo e che sperimentiamo di questi tempi può essere contenuta tutta in una sola parola: vergogna.⁵⁴¹

⁵³⁷ "Kázeň není k tomu, aby opoutávala svobodu, nýbrž aby jí dávala vznik". Ivi, p. 258.

⁵³⁸ "Demokracie, není-li kázní, se zborčí a rozplyne. Svoboda mezi lidmi není k tomu, aby atomizovala, nýbrž spojovala". Ivi, p. 243.

⁵³⁹ "Svoboda není nahá, samoúčelná, ničím rozumovým neřízená energie. Svoboda je myšlením, protože rozhodováním mezi nižšími a vyššími možnostmi". Ivi, p. 193.

⁵⁴⁰ "Slabost západní Evropy: ani si dnes nemůže dovolit mítí svědomí". Ivi, p. 209.

⁵⁴¹ "Podstatnou část toho, čemu v těchto časech přihlížíme a co zakoušíme, možno co nejúplněji obsáhnouti jediným slovem: hanba." Ivi, p. 256.

Qualsiasi risultato ottenuto al di fuori della morale è una vergogna:

Ci sono vittorie che sono vergogna.⁵⁴²

Anche la libertà è relativa rispetto alla morale:

Mancanza di libertà: è concesso al massimo constatare dove si dovrebbe protestare apertamente; tacere, dove si dovrebbe constatare.

Mancanza di moralità: constatare, dove si dovrebbe condannare, tacere, dove si dovrebbe denunciare.⁵⁴³

La libertà è strettamente collegata alla verità, infatti l'assenza della prima impedisce la seconda:

La mancanza di libertà è non avere il diritto di sentire la verità e non avere il diritto di dirla.⁵⁴⁴

Non a caso la menzogna è uno degli strumenti caratteristici del potere illiberale e si unisce sempre alla violenza:

Mentono per poter brutalizzare, e brutalizzando costringono a mentire.⁵⁴⁵

La bugia è capillare, consapevole e organizzata:

La funzione della menzogna nel mondo moderno è metodica. Dalle pubblicità di una volta dei negozi, dal persuadere e dal convincere nel commercio si è sviluppata di colpo durante la guerra mondiale la tecnica della

⁵⁴² "Jsou vítězství, která jsou hanbou." Ivi, p. 229.

⁵⁴³ "Nesvoboda: přípustno nejvýše jen konstatovati, kde by se mělo přímo protestovati; mlčeti, kde by se mělo konstatovati.

Nemorálnost: konstatovati, kde by se mělo odsuzovati, mlčeti, kde by se mělo hlásiti". Ivi, pp. 279-280.

⁵⁴⁴ "Nesvoboda jest nesmět slyšeti pravdu a nesmět pravdu mluvití". Ivi, p. 254.

⁵⁴⁵ "Lžou, aby mohli brutalizovati. A brutalizující, nutí lháti". Ivi, p. 252. (Traduzione di N. Bengala, in «In forma di parole», cit., p. 283)

propaganda, della menzogna mirata: mentivano i quartier generali della stampa, mentivano i giornali, pullulavano agenti della menzogna.⁵⁴⁶

La battaglia per la morale, però, è condotta con mezzi radicalmente differenti da quella per il potere:

Violenza e menzogna non combattono; assassinano.⁵⁴⁷

Čapek vedeva realizzata nella sua epoca la drammatica confusione tra diritto e forza, tra giustizia e arbitrio che aveva notato già Pascal e che è possibile solo quando manca la moralità. Il nazismo era il frutto più evidente di questa situazione:

Che ne è del diritto e della giustizia, se nei modi più diversi e per i vantaggi più diversi possono essere interpretati del tutto arbitrariamente? Tra i nazionalismi hanno poi più diritto proprio quelli che hanno più possibilità e che sono materialmente più forti.⁵⁴⁸

La stessa confusione, però, regnava anche a livello sociale, dove alla saggezza veniva preferita la furbizia, che conduce a un facile successo:

Volgarmente: più furbo degli altri = di maggior successo; più forte degli altri = più violento; più saggio degli altri = più rassegnato; meno egoista e avido degli altri = più stupido, si dice.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ "Funkce lži v moderním světě je metodická. Z někdejší obchodní reklamy, obchodního přemlouvání a přesvědčování vyvinula se ve světové válce naráz technika propagand, záměrné lži: lhaly tiskové stany, lhaly noviny, hemžili se agenti lži". Ivi, p. 91.

⁵⁴⁷ "Násilí a lež nebojují; vraždí". Ivi, p. 304.

⁵⁴⁸ "Co je z práva a spravedlnosti, když mohou být co nejrůzněji, k nejrůznějšímu prospěchu, naprosto nesouhlasně vykládány? Z nacionalismů mají potom větší právo ty, které zrovna mají větší šance a které jsou hmotně silnější". *Psáno do mraků*, cit., p. 228.

⁵⁴⁹ "*Populárně*: chytřejší než jiní = úspěšnější, silnější než druzí = brutálnější, moudřejší než jiní = rezignovanější, méně egoistně žádostiví než ti druzí = prý hloupější". Ivi, p. 191.

Ovvero, con un aforisma amaro:

Diverte il pagliaccio, il provocatore provoca, il furfante si arricchisce, il saggio annoia.⁵⁵⁰

Il meschino tornaconto è più importante di qualunque principio:

Moltissimi esitano parecchio a sacrificare se stessi oppure un po' del proprio vantaggio a cose più alte. Non esitano però a sacrificare la cosa più alta – che probabilmente hanno dentro di sé – o addirittura se stessi interamente, per il proprio meschino, cieco egoismo.⁵⁵¹

Qualcuno, per portarsi a casa la pagnotta, sarebbe capace di sacrificare per questo la vita di tutti gli altri.⁵⁵²

Čapek ripristina la scala dei valori con un bellissimo paradosso:

La materia che ha più valore non è l'oro, ma il fango del mondo: fatto di ceneri dei morti, di sudore, di lacrime e di sangue.⁵⁵³

L'egoismo gretto sembra dominare l'epoca sia a livello individuale sia a livello statale; nel primo caso si accoppia con la codardia, nel secondo con la forza bruta:

L'egoismo unito alla brutalità e l'egoismo accoppiato con la vigliaccheria – entrambe queste sue forme offrono un quadro globale dei nostri tempi.⁵⁵⁴

⁵⁵⁰ "Baví šašek, štváč štve, darebák se obohacuje, moudrý nudí". Ivi, p. 164.

⁵⁵¹ "Přemnozí se velmi rozpakují obětovati sebe nebo aspoň něco ze svého prospěchu, věcem vyšším. Naprosto se však nerozpakují obětovati cokoliv vyššího, co v sobě snad mají, ba i sebe celé, svému maloduchému, slepému sobectví". Ivi, pp. 299–300.

⁵⁵² "Leckdo, aby si zachránil své živobytičko, byl by ochoten obětovati za to vůbec všechn život ostatní". Ivi, p. 268.

⁵⁵³ "Ne zlato, ale bláto světa je jeho nejdrahocennější hmotou: z popela mrtvých, z potu, slz a krve". Ivi, p. 270.

⁵⁵⁴ "Egoismus spojený s brutalitou a egoismus sdružený se zbabělostí – obě ty jeho podoby podávají hodné úhrnný obraz těchto dob". Ivi, p. 246.

L'egoismo delle nazioni – oggi qualcosa di ancora più cieco dell'egoismo dei singoli.⁵⁵⁵

L'Europa si è comprata l'illusione della pace e della libertà a prezzo del suo sentire morale:

L'Europa non ha quiete, pace, gioia, ne ha soltanto l'ingannevole illusione non ha un ambiente pulito e fertile di sicurezza e gioia di vita; al contrario si fa imbrogliare dall'ingannevole, volatile profumo. – Tutto dipende da che prezzo morale ha questo lusso, mai pagato con mezzi propri.⁵⁵⁶

Dilaga un ottimismo ideologico e superficiale che falsa la realtà e il valore delle cose:

L'ottimismo a buon mercato è dannoso, perché abbassa il reale valore di tutto ciò che si raggiunge e si conquista troppo facilmente: la vita, la cultura, la moralità sociale. Tutto ciò, si ritiene, gli si spalanca in cambio di un po' del suo presuntuoso e stupido sorriso. Poiché non fraintendiamoci – tale ottimismo non è ingenuità! Sono convinto che con la sua superficiale capacità di autorendizione sia alla fine pericoloso anche per chi lo coltiva. – Riguardo a un tale ottimismo non c'è davvero nessun motivo di ottimismo!⁵⁵⁷

Per proteggere il suo posticcio privilegio l'Europa deve necessariamente rimanere indifferente al dolore altrui:

⁵⁵⁵ "Egoismus národů – dnes už něco ještě slepějšího než egoismus jednotlivců". Ivi, p. 251.

⁵⁵⁶ "Evropa nemá klidu, míru, radosti, má jen jejich klamavou iluzi; nemá čistého a živného ovzduší bezpečí a životního blaha; nýbrž šidí se jen jejich mámvivě těkavým parfémem. – Všechno záleží na tom, za jakou mravní cenu se tento přepych, pořizovaný nikoliv z vlastních prostředků, platí". Ivi, p. 177.

⁵⁵⁷ "Laciný optimismus je škodlivý, protože snižuje skutečné hodnoty všeho, čeho se příliš pohodlně dotýká a zmocňuje: života, kultury, mravnosti sociální. Všechno to, domnívá se, je mu za trochu jeho domýšlivého a hlupáckého úsměvu dokořán otevřeno. Neboť nemýlíme se – takový optimismus není prostota! Jsem přesvědčen, že je svou povrchní samospasitelností nakonec nebezpečný i tomu, kdo ho pěstuje. – Nad takovýmto optimismem není věru žádného důvodu k optimismu!" Ivi, pp. 232–233.

Quanto è cosa lontana, estranea in Europa la sofferenza di un altro! Forse non per durezza, ma per mollezza del cuore.⁵⁵⁸

Tale situazione deriva dalla falsa equazione tra progresso materiale e progresso culturale:

La bassa concezione della vita che caratterizza la maggior parte della attuale popolazione europea – [...] – tutto questo è nato solo dalla troppo primitiva, comoda idea che il progresso sia meccanico, che tutto vada avanti bene da solo e che oltre la volontà materiale di progresso non ci sia più bisogno di alcuna volontà etica né di ideali etici. Senza un rapporto morale con la vita, senza una volontà etica, senza cultura si va dunque avanti e in basso.⁵⁵⁹

Si tratta quindi dello squilibrio tra *Zivilization* e *Kultur* che Čapek stava enucleando in *Umění přírodních národů*:

La civilizzazione e la cultura – due cose, che l'uomo europeo al bisogno reclama per sé con la massima semplicità, al bisogno poi con la massima semplicità allontana. Nel nome della cultura e della civilizzazione la nazione più forte si sente in diritto di fare ordine in quella più debole, facendo ordine senza alcuna cultura e civilizzazione – se possiamo considerare cultura e civilizzazione forse anche il rispetto per la vita e il diritto dell'altro.⁵⁶⁰

Il progresso materiale fa nascere nell'uomo moderno la presunzione di essere migliore dei suoi predecessori:

⁵⁵⁸ "Jak vzdálenou, cizí věcí je Evropě utrpení někoho druhého! Ne snad z tvrdosti, ale z rozbdředlosti srdce". Ivi, p. 216.

⁵⁵⁹ "Nízke pojetí života, kterým se vyznačuje většina nynějšího evropského lidstva – to všechno vzniklo jen z příliš primitivní, pohodlné představy, že pokrok je mechanický, že všechno jde pěkně samo od sebe kupředu a že vedle materiální vůle k pokroku není k tomu už třeba žádné etické vůle ani etických ideálů. – Bez mravního vztahu k životu, bez etické vůle, bez kultury kráčí se tedy kupředu a dolů". Ivi, p. 235. (Traduzione di N. Bengala, in «In forma di parole», cit., pp. 282–283).

⁵⁶⁰ "Civilizace a kultura – dvě věci, které evropský člověk podle potřeby co nejnázé pro sebe reklamuje, podle potřeby co nejnázé zase odkládá. Ve jménu kultury a civilizace cítí se silnější národ povolán dělati u toho slabšího pořádek, děláje tento pořádek vůbec bez jakékoliv kultury a civilizace – můžeme-li za kulturu a civilizaci považovati také snad i úctu k životu a právu toho druhého". Ivi, p. 215.

Era davvero inferiore l'uomo che creava laggiù, alle più profonde radici del sapere? Colui il quale creò il linguaggio, i primi passi, i fondamenti del pensiero, della poesia, del diritto?⁵⁶¹

Nella società degli anni Trenta la cultura era ridotta a merce:

La produzione culturale è oggi in tutti i suoi campi per la gran parte superfluo, fastidio, merce, cattiva merce.⁵⁶²

Ma la cultura non libera, piegata agli interessi economici e politici, non è cultura:

La cultura non deve essere imposta alla società; dovrebbe essere da essa vissuta direttamente. La vita in cui non c'è naturalmente abbastanza spazio per la cultura è in realtà solo un impoverimento esistenziale.⁵⁶³

Non è possibile procurarsi la cultura, comprarla; bisogna dividerla, contribuire a crearla.⁵⁶⁴

I nazionalismi ne erano la prova:

Imbarbarimento. I nazionalismi, per come ci è stato dato conoscerli, non sono nient'altro che un modo facile e veloce per fare a meno della cultura.⁵⁶⁵

Negli anni Trenta, inoltre, i regimi sperimentavano il potere enorme della propaganda, che aveva reso schiavi i mezzi di informazione:

⁵⁶¹ "Byl opravdu menší ten člověk, který tvořil až tam dole u nejhlubších kořenů vzdělanosti? ten, který tvořil řeč, první počátky, základy myšlení, básnictví, práva?" Ivi, p. 223.

⁵⁶² "Kulturní produkce je dnes z velké části ve všech svých oborech zbytečností, svízeli, zbožím, špatným zbožím". Ivi, p. 46.

⁵⁶³ "Kultura nemá být veřejnosti vnucována; měla by jí být bezprostředně žita. Život, ve kterém není dost přirozeného místa pro kulturu, je ve skutečnosti jen existenčním bídačením". Ivi, p. 67.

⁵⁶⁴ "Nelze si kulturu pořizovati, kupovati; je třeba ji sdíleti, spolutvořiti". Ivi, p. 204.

⁵⁶⁵ "*Zbarbarštění*. Nacionalismy, jak teprve nám bylo naděleno je seznati, jsou vlastně řešením, jak se snadno a rychle lze obejít bez kultury". Ivi, pp. 136–137.

Stampa e propaganda. Quale povertà d'intelletto, quale declino della coscienza, se le verità e le realtà che *non possono* essere negate, negarle si deve per decreto!⁵⁶⁶

Čapek è ben consapevole del ruolo del giornalismo nella formazione delle coscienze, ma è purtroppo costretto a constatarne la tendenziosità:

L'uomo moderno è così avido di informazioni giornalistiche che non si accorge nemmeno quando gli sono fornite in forma assolutamente tendenziosa (che non è informato, bensì manipolato).

Ci sono giornali che si sono assunti l'onere di uscire anche tre volte al giorno per poter diffondere l'ignoranza il più sistematicamente possibile.⁵⁶⁷

È evidente che in tale giornalismo Čapek non poteva riconoscersi, soprattutto quando il suo interesse era più che mai rivolto all'approfondimento invece che agli avvenimenti, pure soverchianti:

Il giornalismo – un servizio pubblico; troppo spesso l'ho sentito come pesante e duro sopruso inflitto a me stesso...

Ho fatto cose superficiali con disperato disgusto interiore.

Il giornalismo serve notizie e informazioni, ma non fornisce così verità e sapere. Rumina mentalmente per gli altri, per i lettori, per gli abbonati; e il più delle volte erba.⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ *Tisk a propaganda.* Jaká bída rozumu, jaký úpadek svědomí, když pravdy a skutečnosti, které *nemohou* býti popírány, z příkazu popírány býti *musejí!* Ivi, p. 268.

⁵⁶⁷ "Moderní člověk žádá si tak dychtivě novinových informací, že to ani nepozná, když se mu podávají ve formě naprosto tendenční (že není informován, nýbrž zpracováván).

Jsou noviny, které si vzaly za úkol vycházeti třebas i třikrát denně, aby mohly co nejsoustavněji šířiti nevzdělanost". Ivi, p. 193.

⁵⁶⁸ "Žurnalistika – služba veřejnosti; příliš často jsem ji cítil jako těžké a krušné násilí na sobě samotném...

Dělal jsem povrchnost se zoufalým vnitřním odporem.

Žurnalistika servíruje zprávy a informace, ale nepodává už tak pravdu a vědění. Prežvykuje myšlenkově za jiné, za čtenáře, za abonenty; a většinou trávu". Ivi, pp. 28–29.

La passione con cui lo stesso Čapek si servì dei giornali per sostenere i principi di civiltà, però, suggerisce che il suo rammarico e il suo risentimento nascano in gran parte dalla disillusione, dal vedere il giornalismo sleale e profittatore avere la meglio. Probabilmente avrebbe preferito dipingere, ma continuò a scrivere per «Lidové noviny» finché non ne fu cacciato e – anche se il motivo spesso ribadito è la necessità economica – risulta difficile credere che non sentisse anche in questo caso l'imperativo morale a impegnare il suo talento nella lotta.

Naturalmente quella contro lo sconforto e la disillusione era una battaglia quotidiana non facile, che poteva essere vinta solo con l'incondizionata fede di Čapek nell'umanità:

Gli uomini sbagliano, sono instabili, deboli. L'umanità forte.⁵⁶⁹

Come scrittore, egli sembra controllare continuamente i propri pensieri per non lasciare in essi tracce di motivazioni personali (come già nel *Kulhavý poutník*), segni della disperazione che evidentemente premeva. Verifica spesso la sua motivazione: vuole essere certo di non scrivere mai nulla solo per curare se stesso. La ricerca ne sarebbe falsata:

Fermati! – riposati e raccogli le forze – e presta attenzione almeno un attimo, affinché la ricerca della verità non sia per te soltanto espressione di disperazione!⁵⁷⁰

Certo non può fare a meno di constatare amaramente l'impotenza colpevole dei suoi colleghi:

Giornali. Dà un bel po' di lavoro parlare così tanto a vanvera e non chiamare violenza la violenza evidente!⁵⁷¹

⁵⁶⁹ "Lidé jsou chybující, vratcí, slabí. Lidství silné". Ivi, p. 190.

⁵⁷⁰ "Postůj! – odpočni si a naber síly – a aspoň chvílku dej pozor, aby ti hledání pravdy nebylo vlastně projevem zoufalství!" Ivi, p. 149.

⁵⁷¹ "Noviny. Dá to nějaké práce, hodně toho namluviti a nenazvati očividné násilí násilím!" Ivi, p. 303.

Evidenzia sarcasticamente la sconcertante mancanza di qualità nelle élite culturali:

È una nullità, non sa far niente, non capisce niente – lo hanno messo nel comitato culturale.⁵⁷²

Anche la satira era ormai involgarita, ma Čapek riconosce il valore dell'ironia amara che sembra invece poter esprimere la "mestizia" del viandante zoppo e che informava le sue tragiche vignette sul nazismo:

La vera satira deve essere più vicina alla pesante tragedia che allo scherno leggero.⁵⁷³

Il puro umorismo – raggi di sole che danzano; quello impuro – la feccia in cui si rotolano i maiali.⁵⁷⁴

L'incultura dominava quindi anche la scena politica e anche qui andava di pari passo con l'immoralità:

La mancanza di fiducia verso i cosiddetti uomini d'azione è, soprattutto in politica, del tutto legittima: eccellono molto spesso per insufficienza di una morale profonda e di una profonda istruzione.⁵⁷⁵

La politica si era fatta commercio:

La politica dei commercianti non può essere che commercio.⁵⁷⁶

⁵⁷² "Nic není, k ničemu není, ničemu nerozumí – dali ho do kulturního výboru". Ivi, p. 237.

⁵⁷³ "Skutečná satira má míti blíže k těžkému tragismu než k lehkému výsměchu". Ivi, p. 142.

⁵⁷⁴ "Čistý humor – tančící slunečné paprsky; nečistý – kal, ve kterém se válí prasata". Ivi, p. 143.

⁵⁷⁵ "Nedůvěra k tzv. mužům praxe bývá, hlavně v politice, velmi oprávněná: vynikají velmi často nedostatkem hlubší morálky i hlubšího vzdělání". Ivi, p. 259.

⁵⁷⁶ "Politika obchodníků nemůže býti než obchodnictvím". Ivi, p. 243.

I valori e gli ideali in cui Čapek credeva stavano perdendo terreno di fronte a desideri e moventi puramente materiali:

Piccoli bisogni materiali, maggiori bisogni spirituali – è questo che innalza e conserva i singoli e le nazioni.⁵⁷⁷

Un mondo in cui domina tale disordine è condannato a crollare su se stesso:

Un mondo che non è capace di distinguere i valori nelle sue cose, non può essere altro che un mondo in disordine e dentro deve soffrire. Un mondo che non ha un senso abbastanza sicuro di tali valori e nemmeno il più lontano impulso verso di essi, è una minaccia per se stesso, si sbriciola, si deforma, crolla.⁵⁷⁸

L'assenza di morale, il decadimento della cultura e la deriva totalitaria sono dunque intimamente connesse. Čapek non si accontenta mai di risposte a buon mercato o di incolpare un fantomatico destino, al contrario cerca sempre coraggiosamente le cause nella società civile, nella politica. Non sono fattori esterni a provocare la rovina dell'uomo, ma la sua superficialità:

L'uomo in se stesso perisce prima di tutto per la sua superficialità, e poi, solo in secondo luogo, muore per le malattie o le guerre.⁵⁷⁹

Il male è negli individui:

⁵⁷⁷ "Malé potřeby hmotné, větší potřeby duchovní – to vztyčuje a udržuje jednotlivce i národy". Ivi, p. 283.

⁵⁷⁸ "Svět, který není schopen rozlišovati hodnoty ve svých věcech, nemůže býti než světem nepořádným a musí ve svém nitru trpěti. Svět, který nemá dosti bezpečného citu pro tyto hodnoty ani nedávného puzení k nim, ohrožuje sama sebe, rozrušuje se, deformuje se, propadá se". Ivi, p. 115.

⁵⁷⁹ "Člověk v sobě hyne nejprve na svou povrchnost, pak teprve, až v druhé řadě, umírá nemocemi nebo válkami". Ivi, p. 152.

La colpa del male che agisce fra la gente non è negli dei, non è nella natura, è nella gente. È in noi, fra noi, proviene da noi.⁵⁸⁰

Čapek ricorda così che il male non è un'entità astratta da subire, ma un'azione espressa da individui in carne e ossa:

Gli ideali del bene nella vita delle persone sono qualcosa di indiscutibilmente più astratto dei fatti del male. Questi hanno i loro diretti attuatori; il male è opera diretta delle persone, di questo e di quello, di persone che ricoprono questa o quella funzione, questo o quell'ufficio; è concreto nelle persone, si concentra e si addensa in precisi nomi, nei piani e nei comportamenti di singoli e di interi gruppi di interesse. Il male che affligge la gente, che affligge le nazioni con l'umiliazione, l'ingiustizia, il torto, la schiavitù, è un prodotto umano, il frutto, a volte il lavoro anche paziente e ingegnoso di alcuni precisi attori.⁵⁸¹

Il male è visto in negativo, come assenza di morale, come umana insufficienza:

Il male nell'umanità è soprattutto umana insufficienza.⁵⁸²

È una scelta pragmatica per ottenere un qualche profitto. Čapek toglie al male qualsiasi valore ontologico, annullandone così ogni suggestione soprannaturale:

Che cos'è il bene e che cos'è il male? Il male non è un potere a parte, indipendente rispetto al potere del bene. Il bene dunque ha in sé qualcosa di più comune e sovraperonale, mentre il male è sempre piuttosto marcato personalmente, essendo in relazione a una precisa condotta di persone e

⁵⁸⁰ "Vina za zlo, působící mezi lidmi, není v bozích, není v přírodě, je v lidech. Je v nás, mezi námi, z nás". Ivi, p. 231.

⁵⁸¹ "Ideály dobra jsou v životě lidí něčím nesporně abstraktnějším než děje zla. Ty přece mají své přímé vykonavatele; zlo je přece přímo dílem lidí, těch a těch určitých lidí, lidí těch a těch funkcí a úřadů; je konkrétní přímo v osobách, soustřeďuje a zhušťuje se v určitých jménech, v plánech a jednání jednotlivců i celých zájmových skupin. Zlo, postihující lid, postihující národy ponížením, nespravedlivostí, křivdou, porobou, je lidským výrobkem, ovocem, někdy i dost trpělivé a důmyslné práce určitých podnikatelů". Ivi, pp. 168–169.

⁵⁸² "Lidské zlo – to je především lidská nedostatečnost". Ivi, p. 284.

gruppi di interesse. Il male fra noi persone sgorga più facilmente dalla debolezza morale, dal mancato rispetto per il bene altrui, dalla durezza e dalla prepotenza con cui il bene è gestito, rubato, rapinato. Il male non è senza scopo, poiché è interessato. È spesso incomprensibile, perché ripugnante e crudele oltre ogni immaginazione e aspettativa.⁵⁸³

Ma come si originò il male fra gli uomini?

Da dove viene il male, il male fra la gente come principio a sé, quasi come disciplina? Forse la sua origine è nella stessa lotta per la vita, e cioè nell'errata concezione e interpretazione di questa lotta da parte dell'uomo. Il singolo spinto da questa concezione si isola, fa gruppo per se stesso, si affranca usando molti intrighi dall'insieme più ampio. Anche questo è uno degli elementi (e fra quelli non buoni) dell'individualizzazione, cui tutti gli esseri viventi pare mostrino una peculiare propensione.⁵⁸⁴

Anche la pace fra le nazioni dipende dai singoli:

La pace fra le nazioni dipende dalla pace nelle singole persone.⁵⁸⁵

Quindi le soluzioni ai mali del mondo vanno ricercate prima di tutto nell'interiorità di ciascuno, restituendo spazio al sentire morale. La riflessione intima e personale di Čapek non è una fuga dal mondo o il ritirarsi sdegnato di un intellettuale impotente, ma una ricerca e un confronto con le cause prime – necessariamente insite nell'uomo e perciò necessariamente universali – che stanno alla base dei meccanismi

⁵⁸³ "Co je dobro a co je zlo? Zlo není zvláštní, samostatnou mocností vedle mocnosti dobra. [...] Dobro [...] tedy obsahuje v sobě něco obecnějšího a nadosobního, kde zlo je vždycky spíše datováno osobně, vztahujíc se k určitému konání, k určitým přečinům určitých osob nebo zájmových celků. Zlo mezi námi lidmi vyplývá nejsnadněji z mravní slabosti, nevážnosti k dobru těch ostatních, z tvrdosti a násilnosti, s jakou je dobro řízeno, okrádáno, oloupováno. Zlo není bezcílné, jelikož je zisté. Bývá nepochopitelné, protože nad pomyšlení i očekávání ohavné a kruté". Ivi, pp. 184–185.

⁵⁸⁴ "Kde se vzalo zlo, zlo mezi lidmi jako zvláštní princip, ba skoro jako disciplína? Asi je jeho původ už v samotném boji o život, totiž v špatně člověčím pojetí a výkladu tohoto boje. Jedinec puzen tímto pojetím se osamostatňuje, staví se sám pro sebe, vylučuje se s vynaložením mnohých úkladů z širšího celku. I toto je jedna (a to z těch nedobrých) složek individualizace, ke které všechno živoucí zdá se jevití obzvláštní sklon". Ivi, pp. 249–250.

⁵⁸⁵ "Mír mezi národy je závislý na míru v lidech samotných". Ivi, p. 93.

sociali. Egli aveva ben chiaro il senso del fluire della storia e – come aveva fatto per la storia dell'arte – cercava di non limitarsi a studiare un singolo evento, ma di considerarlo una tappa instabile del dinamismo evolutivo, come nella vita la giovinezza:

La convinzione che la giovinezza ha di sé: che al mondo organizzerebbe e gestirebbe tutto meglio di come ha fatto l'umanità non consapevole prima di lei, forse non è solo vanamente presuntuosa, ma piuttosto – ancor più – bella e stimolante.⁵⁸⁶

Per comprendere e intervenire realmente nella storia è dunque necessaria la presa di coscienza dei suoi processi e la volontà dell'agire morale. I veri cambiamenti sembrano avvenire all'interno delle coscienze e si manifestano nel mondo e nella storia. Non esistono salvatori dell'ultimo minuto:

Sia come sia: la questione primaria non è quella dei duci, dei liberatori: la questione primaria è soprattutto la questione dell'umanità.⁵⁸⁷

Čapek non ripone molta fiducia nei leader, ma è consapevole della tendenza delle masse a seguirli:

Le masse hanno bisogno di essere guidate. Certo dipende *da chi*. Nei duci c'è qualcosa degli imprenditori, dei capitani d'industria, degli attori e dei Gengis Khan; traggono da se stessi o la pratica o l'energia, ma raramente qualcosa dello spirito.⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ "Přesvědčení, které o sobě má mládež: že by všechno na světě zařídila a vyřídila lépe, než to neprobudilé lidstvo provádělo před ní, nebývá snad jen ješitně sebezpěcnivé, nýbrž také – ještě více – krásné a povzbudivé". Ivi, pp. 149–150.

⁵⁸⁷ "Ale ať jakkoliv: není tou první otázka vůdců, osvoboditelů: tou první je především otázka lidstva". Ivi, p. 147.

⁵⁸⁸ "Celky potřebují být vedeny. Záleží ovšem na tom kým. Ve vůdcích je něco z podnikatelů, průmyslových kapitánů, herců i Džingischánů; vyvozují ze sebe buď praktiku, buď energii, sotva kdy co z ducha". Ivi, p. 260.

In un tempo in cui i duci abbondavano, era particolarmente importante rimanere vigili e non accettare chi si voleva imporre con la forza, togliendo la libertà:

Unità nazionale. Chi riuscisse a forgiare l'unità non con decreti e divieti, ma con nobile amore, giustizia e libertà, quello sì che sarebbe un duce!⁵⁸⁹

Probabilmente, scrivendo queste parole, Čapek aveva in mente T.G. Masaryk, che si spense proprio nel 1937, insieme al suo mondo. Čapek, però, cercava tragicamente di resistere, anche attraverso l'esempio del presidente, che doveva restare un'eredità viva, non solo un ricordo:

I funerali di T. G. Masaryk. La grandezza non può essere sepolta.⁵⁹⁰

Non è un caso se nella stessa annotazione Čapek inserisce una riflessione sull'esercito, il quale – impiegato per difendersi – incarna l'attuazione del principio del bene. Difendendo la libertà, difende anche tutte le più alte espressioni dell'umanità e dunque è a esse paragonabile:

L'esercito, la cui missione è la difesa e la vittoria, equivale a quanto di meglio nell'umanità produce difesa e vittoria: alla scienza, alla cultura, all'arte, alla creazione della vita e dello spirito.⁵⁹¹

Senza libertà non sono possibili né l'arte né la cultura; tutte le energie sono necessariamente dedicate a riconquistarla, perché altrimenti la vita sarebbe intollerabile:

La vita nella menzogna, senza libertà, senza diritto e giustizia è sopportabile solo nel segno della fede in una vita migliore e più dignitosa.⁵⁹²

⁵⁸⁹ "Národní jednota. Ne ten, kdo z diktátů a zákazů, ale kdo z ušlechtilé lásky, spravedlnosti a svobody by dovedl ukouti jednotu, to teprve by byl vůdce!" Ivi, p. 207.

⁵⁹⁰ "Pohřeb T. G. Masaryka. Velikost nemůže být pohřbena". Ivi, p. 97.

⁵⁹¹ "Vojsko, jehož posláním je obrana a vítězství, rovná se všemu nejlépe lidskému, čehož dílo je obrana a vítězství: vědě, kultuře, umění, životní a duchové tvorbě". Ivi, pp. 97–98.

⁵⁹² "Život ve lži, bez svobody, bez práv a spravedlnosti je snesitelný jenom ve znamení víry v život lepší a důstojnější". Ivi, p. 283.

Senza la libertà, infatti, la verità non può bastare, ma deve tradursi in fede:

Non basta che le proprie constatazioni siano vere; dalla loro verità devono conseguire anche fede e speranza.⁵⁹³

Ancora una volta, con la riflessione Čapek non si nega al mondo. La ricerca della verità non è mai distinta dalla vita, è anzi la vita stessa:

Dove s'incomincia a cercare la verità, si eleva anche la vita.⁵⁹⁴

Per questo conoscere la vita vuol dire cercarne la verità:

Le vere scoperte sono scoperte di verità.⁵⁹⁵

Essa non può non trovarsi nell'uomo stesso:

La verità bisogna cercarla prima di tutto in se stessi. – Come potrei trovare la verità altrove, se in me non ne avessi affatto.⁵⁹⁶

In se stesso Čapek cercava i valori stabili con cui portare avanti la sua lotta quotidiana nella pubblicistica:

I valori morali durano, restano eterni, anche se vengono momentaneamente negati, travolti dalla violenza, messi in dubbio dai prepotenti e dai deboli.⁵⁹⁷

La scelta di impiegare anche la sua prosa artistica a servizio di questa ricerca, rinunciando alla fabula, derivava prima di tutto dall'esigenza di

⁵⁹³ "Nestačí ve svých konstatováních míti jen pravdu; musí z ní vycházeti ještě také víra a naděje". Ivi, p. 235.

⁵⁹⁴ "Kde se počíná hledati pravda, povznáší se i život". Ivi, p. 140.

⁵⁹⁵ "Skutečné objevy jsou objevy pravd". Ivi, p. 124.

⁵⁹⁶ "Pravdu třeba nejprve hledati v sobě. – Jak bych mohl dohledávati pravdy jinde, když bych z ní sám v sobě nic nenesl". Ivi, p. 109.

⁵⁹⁷ "Mrvní hodnoty trvají, zůstávají věčnými, i když jsou dočasně popírány, zavaleny násilím, brány násilníky i slabochy v pochybnost". Ivi, p. 152.

stare dalla parte dell'anima – come il viandante – cercando di elevarsi: “Cosa ti tratterrebbe a questo mondo se non sentissi che la nostra vita umana si può elevare?”⁵⁹⁸. La vera cultura è infatti espressione dell'anima e in essa trova il suo senso:

In fin dei conti il senso della cultura è la forza dell'anima.⁵⁹⁹

In *Psáno do mraků* Josef Čapek cerca di riportare l'anima nel mondo. Si orienta direttamente alla sostanza, al concetto essenziale, nella convinzione ormai irrevocabile che la riflessione è l'attività più alta dell'uomo. L'epica lascia dunque il posto alla stesura di pensieri quasi per un dovere morale. Di più: con l'incombere dell'occupazione nazista il pensiero diventa per Čapek l'unico irriducibile spazio di libertà, che difende come la vita, che è il vivere stesso:

Vivo per pensare? Peggio e meglio: penso per vivere.⁶⁰⁰

La cosa più meravigliosa nell'uomo è la sua capacità di pensare. Quella più dolorosa ed eroica la sua insufficiente capacità di conoscere. La cosa più nobile, se possibile: la moralità, e cioè la purezza e l'onestà della vita.⁶⁰¹

Il nucleo della vita, infatti, “dovrebbe risiedere nella tensione dell'essere tra la bassa animalità e gli alti doveri.”⁶⁰² Questa tensione verso un senso più alto implica necessariamente la moralità:

Certo, è assolutamente possibile fare a meno della ragione e della morale – se la vita è qualcosa che non ha scopo, che non ha senso.⁶⁰³

⁵⁹⁸ “Co by tě drželo na tomto světě, kdybys necítil, že se náš lidský život může povznést?” Ivi, p. 189.

⁵⁹⁹ “Koneckonců smyslem kultury je síla duše”. Ivi, p. 252.

⁶⁰⁰ “Žiji, abych přemýšlel? Hůře i lépe: přemýšlím, abych žil”. Ivi, p. 108.

⁶⁰¹ “Nejúžasnější na člověku je jeho schopnost myšlení. To nejžalostnější i nejheroičtější jeho nedostatečná schopnost poznání. To nejušlechtlejší, může-li být: mravnost, tj. čistota a poctivost života”. Ivi, pp. 25–26.

⁶⁰² “By mělo být v bytostném napětí mezi prostou animalitou a vysokými povinnostmi”. Ivi, p. 25.

⁶⁰³ “Jistě, je zcela možno obejít se bez rozumu a bez mravnosti – jestli život je něčím bezcílým, co nemá smyslu”. Ivi, p. 246.

E viceversa, la moralità implica un senso più alto:

A che cosa servirebbe la moralità, se la vita non avesse nessun senso superiore? – Tanto più senso superiore c'è poi nella moralità.⁶⁰⁴

Benché pieno di dubbi, Čapek era fermamente convinto dell'esistenza del bene e del male, fra cui sceglieva sempre senza esitazione. Il pensiero deve essere strumento di questa scelta fondamentale: egli lo definiva *pensiero morale*. Riassume Opelík:

Nell'idea di Čapek il pensiero era al servizio della conoscenza e la conoscenza a sua volta al servizio della moralità, che era il senso ultimo di tutto l'agire e della vita in generale.⁶⁰⁵

Dunque anche l'artista per agire moralmente deve pensare e prendersi la responsabilità del proprio pensiero:

Künstler schaff' und rede nicht! Pittore, non pensare e dipingi! – Eh no! Dipingi e pensa!⁶⁰⁶

I nessi di *Psáno do mraků* con la produzione saggistica contemporanea sono palesi ed esprimono l'omogeneità di pensiero e di obiettivi con cui Čapek si dedicava allora alla scrittura. I concetti fondamentali ritornano insistentemente da un'opera all'altra, amplificando il proprio significato e spesso condensandosi in aforismi. In *Psáno do mraků*, che raccoglie le riflessioni sull'uomo nel mondo, gli studi sui popoli primitivi sono concentrati in un accostamento fondamentale:

⁶⁰⁴ "K čemu mravnost, nebylo-li by žádného vyššího smyslu života? – Tím více vyššího smyslu je pak v mravnosti". Ivi, p. 292.

⁶⁰⁵ "Myšlení sloužilo v Čapkových představách poznání a poznání zase mravnosti – to ona byla posledním smyslem veškerého konání a života vůbec". Jiří Opelík, *Pascalovská kniha české literatury: Josefa Čapka "Psáno do mraků"*, cit., p. 66.

⁶⁰⁶ "Künstler schaff' und rede nicht! Malíři, nepřemýšlej a maluj! – Ba ne! Maluj a přemýšlej!" *Psáno do mraků*, cit., p. 40.

“Uomo moderno” = moderno primitivo.⁶⁰⁷

A questa analogia fa da controcanto una basilare differenza:

L'uomo primitivo era molto suscettibile al furore religioso, l'uomo moderno alla provocazione politica.⁶⁰⁸

Contemporanee alla stesura di *Umění přírodních národů* sembrano pure le annotazioni sulle radici magiche dell'arte:

L'origine dell'arte è magica, religiosa. E ancora più primariamente e intrinsecamente è nella lotta per la vita. Nacque contemporaneamente ai primi utensili, e le prime raffigurazioni a questo mondo sono raffigurazioni di animali, per la precisione alimenti e contemporaneamente forze oscure che potevano governare generosamente o avaramente questa prima conquista venatoria della vita.

Fin dall'inizio l'arte fu al servizio della vita, della divinizzazione della vita, della magia delle forze e non assolutamente dell'insensata tendenza all'imitazione.⁶⁰⁹

Quindi l'arte è certo completamente affine a tutto ciò che crea e forma lo spirito umano. Collegata con tutto il suo passato, il suo presente e il suo futuro. Ed è testimonianza parlante, eternamente ammaliante dello spirito di un'età.⁶¹⁰

Anche questo argomento, però, trova qui un risvolto più sociologico:

⁶⁰⁷ “‘Moderní člověk’ = moderní primitiv”. Ivi, p. 105.

⁶⁰⁸ “Primitivní člověk byl velmi sugestibilní k náboženskému třeštění, člověk moderní k politickému štvání”. Ivi, p. 210.

⁶⁰⁹ “Původ umění je magický, náboženský. A ještě primárněji a zcela od jádra – v boji o život. Vznikalo současně s prvními nástroji, a první obrazy na této zemi jsou obrazy zvířat, vlastně potraviny a zároveň temné síly, která nad tímto prvním loveckým dobýváním života mohla štědře či skoupě vládnout.

Od začátku sloužilo umění životu, zbožštění života, magii sil, a zhora ne pouze bezduchému napodobovacímu sklonu”. Ivi, p. 34.

⁶¹⁰ “Takto je ovšem umění naprosto sourodé se vším tím, co stvořuje a formuje lidský duch. Spjato s veškerou jeho minulostí, přítomností i budoucností. A je mluvícím, věčně čarujícím svědectvím ducha věků”. Ivi, p. 73.

L'arte è legata per sempre ai destini dell'umanità.⁶¹¹

Se è legittimo affermare che le riflessioni fatte per i saggi trovano una nuova e personale forma di espressione nelle annotazioni di *Psáno do mraků*, che gli aforismi rappresentano in un certo senso il culmine della lucidità e della trasparenza espressiva, si può ipotizzare anche il contrario, e integrare anche sul piano della genesi la parte iniziale di *Psáno do mraků* e *Umění přírodních národů*.

Le stesse idee sull'arte sviluppate nel saggio sono fissate in *Psáno do mraků* in forma di pensieri, entrando a far parte di quella personale e sempre rinnovabile summa di sapere che è la raccolta. Il livello è più intimo e meno divulgativo, ma contemporaneamente più assoluto: una volta immortalati in *Psáno do mraků*, i pensieri sull'arte escono definitivamente dal circuito ristretto della prosa scientifica e si propongono per entrare a far parte del sapere universale.

Anche le tracce del precedente saggio *Kulhavý poutník* – uscito nel 1936 – sono facilmente individuabili. Per esempio, Čapek ripropone la rivendicazione del valore della vita interiore contro l'attivismo frenetico usato come *divertissement*:

Non pretendo per me le azioni, ma pretendo di vivere me stesso. La sola cosa e tutto quello che dell'universo mi è stato concesso.⁶¹²

Inoltre, ribadisce costantemente il suo cieco amore per la vita:

Se amo questa vita? Oh, eccome: ciecamente!⁶¹³

Anche se rimane consapevole della sua incomprendibilità:

⁶¹¹ "Umění je na věčnost spjato s osudy člověčenstva". Ivi, p. 348.

⁶¹² "Nežádám na sobě nutně činů, ale nutně si žádám žítí sebe. To jediné a všechno, co mi z vesmíru uděleno". Ivi, p. 31.

⁶¹³ "Mám-li tento život rád? Ó a jak: slepě!" Ivi, p. 183.

Ma la Vita, la Vita in se stessa è qualcosa che non conosciamo, che sfugge alla nostra vita!⁶¹⁴

Il non comprenderla interamente, però, nulla toglie alla sua bellezza, a cui ognuno si attacca con tutte le proprie forze; anzi – come già dibattuto nel *Kulhavý poutník* – proprio questo attaccamento testimonia la bellezza della vita:

Indubbiamente la vita deve essere felicità; altrimenti non ci saremmo così attaccati.⁶¹⁵

Čapek è dunque certamente distante dai classici greci che ritenevano meglio per l'uomo non essere mai nato o altrimenti morire il prima possibile. A loro sembra rispondere pragmaticamente:

Sarebbe meglio se non fossi mai esistito? – Ebbene, oramai che ci sono, che io ci *sia*.⁶¹⁶

Non solo, attaccarsi alla vita – con coraggio, non per vigliaccheria – e non soccombere supinamente alla morte è sintomo di grandezza morale, anche se tragica:

Giacché dobbiamo morire, ci attacchiamo alla vita o per vigliaccheria oppure per coraggio davanti alla morte. L'attaccamento coraggioso alla vita è un atto fondamentalmente morale, e grazie a questo nostro sommo valore umano si avvicina a quel valore inafferrabile che è in tutto ciò che esiste.⁶¹⁷

⁶¹⁴ "Ale Život, Život sám o sobě, je něco, co nepoznáváme, co našemu životu uniká!" Ivi, p. 130.

⁶¹⁵ "Život nepochybně musí být štěstím; jinak bychom na něm tak nelpěli". Ivi, p. 260.

⁶¹⁶ "Bylo by lépe, kdybych byl nikdy nebyl? – Nu, když už jednou jsem, nechť tedy *jsem*". Ivi, p. 157.

⁶¹⁷ "Jelikož zemřít musíme, lpíme na životě buď ze zbabělosti, nebo ze statečnosti před smrtí. Statečné lpění na životě je kon v zásadě mravní, a touto naší vrcholnou lidskou hodnotou přibližuje se svým způsobem oné hodnotě nepojatelné, která je ve všem, co jest". Ivi, p. 90.

Perché poi avere paura della morte? Čapek si consola con la saggezza epicurea:

Moriamo, perché siamo vissuti. Morte – semplicemente perché non c'è più questa vita. Che cosa temere della morte? Quando morirai, non saprai di essere morto!⁶¹⁸

La vita non muore mai:

Non è la vita a morire nel corpo; il corpo muore nella vita.
La morte non annienta la vita, annienta solo le forme della vita.⁶¹⁹

Ciò che muore è l'io individualizzato:

Con la morte si infrange, si scioglie la personalità vitale dell'uomo; l'anima individuale risiede quindi nell'azione, nel modo e nella direzione del comportamento, nell'opera e nella missione del corpo – il suo posto è nella vita; dopo la morte si libera di tutte le relazioni e di tutte le preoccupazioni della vita che tanto la determinavano nel suo attuarsi!⁶²⁰

Già il viandante faceva affidamento sulla morte, perché equa, anche se i vivi non possono comprenderla ma solo subirla. La morte scioglie l'anima dal mondo e dall'individuo e la riunisce al suo intero, l'universo:

La morte è di tutti.
Troppo si allontana da noi, spiriti semplici, chi la morte dissolve nell'universo.

⁶¹⁸ "Umíráme, protože jsme žili. Smrt – protože prostě ne už tento život. Čeho se báti na smrti? Až zemřeš, nebudeš vědět, že jsi mrtev!" Ivi, p. 127.

⁶¹⁹ "Není život co umírá v těle; tělo umírá v životě.

Smrt neničí život, ničí jen formy života". Ivi, p. 274.

⁶²⁰ "Při umírání porušuje se, rozpouští se vitální člověková osobnost; individuální duše patrně spočívá v akci, v způsobu a směru konání, v díle a poslání těla – její místo je v životě; po smrti odpadá jí všechno z životních vztahů a životních starostí, které jí tolik v jejím uplatnění určovaly!" Ivi, p. 265.

Molto dolore viene dal fatto che smarriti, impotenti nell'amore e nell'angoscia non possiamo comprendere la morte.
Un corpo morto è un guscio.⁶²¹

L'individuo è infatti definito da un insieme irripetibile di fattori:

L'individuo (l'uomo, la nazione, l'umanità) è un insieme di determinate qualità, determinate relazioni, un determinato modo di comportarsi: da tutto ciò condiziona la sua determinata essenza. L'individuo è e vuol sempre essere un tutto vivo, organico; non può però essere artificialmente o tendenziosamente organizzato a partire da un qualsiasi insieme.⁶²²

L'individualizzazione è una spinta primaria e naturale:

Già la semplice tendenza di ogni essere vivente all'autoconservazione, la tutela di sé, apre la strada all'azione del principio di individuazione.⁶²³

Essa stessa conduce necessariamente alla morte:

La natura e l'essere non vogliono il collettivo, vogliono la molteplicità. Tutto ciò che si individualizza e che è individuale è soggetto alla rovina, perché ciò che è unico è irripetibile.⁶²⁴

A Čapek non resta che constatare:

Non ero – *sono* – non sarò.⁶²⁵

⁶²¹ "Smrt je každého.

Příliš daleko odchází nám maloduchým tvorům ten, kdo smrtí splývá do vesmíru. Mnoho žalu je z toho, že bezradni, bezmocni v lásce a úzkosti nemůžeme smrt pochopiti.

Mrtvé tělo je skořápka". Ivi, p. 234.

⁶²² "Individuum (člověk, národ, lidstvo) je souhrnem určitých vlastností, určitých vztahů, určitého způsobu jednání, čímž vším je podmiňována jeho určitá bytnost. Individuum je i chce býtí vždycky živý, organický celek; nemůže však býtí z jakékoli početnosti uměle či záměrně vyorganizováno". Ivi, pp. 269–270.

⁶²³ "Už pouhá snaha všeho živoucího o sebezáchovu, o udržení se, otevírá cestu působnosti individuálního principu". Ivi, p. 286.

⁶²⁴ "Příroda i bytí nechtějí kolektiva, chtějí mnohost. Všechno individualizující se a individualizované podléhá zmaru, protože co je jedinečné, je neopakovatelné". Ivi, p. 125.

⁶²⁵ "Nebyl jsem – *jsem* – nebudu". Ivi, p. 34.

Per la perdita dell'io non ha né rimedio né consolazione:

La morte non è il traghettatore verso una nuova vita; è l'eliminatrice di questa. Non condurrà il mio io in una nuova vita: lo annullerà.⁶²⁶

Il motivo di tale rassegnazione – peraltro non disperata – è il mancato incontro con Dio, come dichiarato nel *Kulhavý poutník*. In *Psáno do mraků* non è il saggio viandante a parlare, ma lo stesso Čapek, che si permette quindi più ironia:

Parecchie persone anche molto intelligenti si tengono in serbo senza impegno il Signore Iddio; sembra sia possibile che Dio esista, come è possibile che su Marte o Venere ci siano forme di vita.⁶²⁷

L'uomo, però, perso in un universo smisurato e incomprensibile, non riesce ad accettare la possibilità di essere un animale come gli altri, diverso solo per le capacità tecniche, e si inventa Dio per dare un senso e un valore alla propria esistenza:

Il manto stellato dell'universo decisamente non è cucito a misura d'uomo. Quanto gigantesco dovrebbe essere l'uomo per non essere costretto a inventarsi gli dei!⁶²⁸

Senza Dio, l'uomo fatica a sopportare la tragicità della propria condizione:

⁶²⁶ "Smrt není uvaděčem do života nového; je likvidátorem tohoto. Neuvede mé já do života nového; zruší je". Ivi, p. 284.

⁶²⁷ "Mnoho i velmi inteligentních lidí si nechává nezávazně v rezervě Pánaboha; prý je možno, že je Bůh, jako je možno, že Mars nebo Venuše jsou něčím obydleny". Ivi, p. 136.

⁶²⁸ "Hvězdný plášť vesmíru rozhodně není šit na formát člověčí. Jak obrovitý by musel být člověk, aby nebyl nutkán vymýšlet si bohy!" Ivi, p. 148.

La vita in Dio è certamente beata ed eroica, la vita senza Dio tragica. L'uomo è un essere tragico, in balia di tante debolezze, errori, sofferenze, eppure bramoso di accendere in sé e in sé tenere accesa la luce, il fuoco di Prometeo, il proprio umano splendore.⁶²⁹

La costruzione di Dio ha prodotto molta sofferenza, ma è anche servita da monito all'uomo perché si elevasse spiritualmente:

Quanta sofferenza e quanto sangue è costato Dio all'umanità nella storia!
Ma quanto di buono e di eccelso l'idea di Dio ha anche dato all'umanità!⁶³⁰

Eppure questa stessa costruzione è prova della grandezza dell'uomo:

E mettiamo che Dio sia solo una costruzione, anche l'anima solo una costruzione – sarebbero comunque fatti di quanto c'è di meglio nell'uomo, di quanto in lui è ardore di luce. Gli esseri dalla composizione automatica, gli stupidi, gli ottusi non sarebbero mai stati in grado di creare tali costruzioni.⁶³¹

Nonostante l'assenza di Dio, Čapek si era già riconosciuto con il viandante zoppo "uomo religioso". L'oggetto della sua fede, però, si trova nell'uomo stesso, è la sua anima:

Temo che Dio non esista. Se Dio però non esiste, allora ciò che chiamiamo uomo non è tutto quello che immaginiamo in quanto essere umano, è invece solo uno degli animali. Quindi perché credi nell'anima? Proprio per questo, perché l'uomo non sia per me solo una bestia mostruosa dotata di

⁶²⁹ "Život v Bohu zajisté je blažený a heroický, život bez boha tragický. Člověk je bytost tragická, podrobená mnohým slabostem, omylům, trápením, a přece dychtivá zažehávat v sobě, v sobě udržovati světlo, oheň prométheovský, svůj lidský jas". Ivi, p. 295.

⁶³⁰ "Co Bůh stál lidstvu dějinného utrpení a krve! Ale co také idea Boha lidstvu nejlepšího a nejvýstřednějšího dala!" Ivi, p. 269.

⁶³¹ "A třeba by byl Bůh jen konstrukcí, i duše jen konstrukcí – přece by byly z toho nejlepšího, co v člověku je, co v něm je rozžehnutím světla. Bytosti složení automatického, hlupáci, tupci nikdy by nebyli schopni tvořiti takové konstrukce!" Ivi, p. 148.

utensili, macchine, fabbriche, negozi, una politica d'interessi; un animale mostruoso, il cui intero valore deve poggiare solo sull'oro.⁶³²

È l'anima a sollecitare l'uomo alla moralità, non l'ipotetica esistenza di un Dio lontano:

A che cosa serve il senso morale, se non esiste Dio? Ma la volontà morale non esiste affatto per via di Dio, piuttosto per via dell'uomo.⁶³³

La vita è qualcosa di più della felicità, del piacere, ha un senso superiore:

Forse la vita è qualcosa in più della felicità – altrimenti non ci saremmo così fervidamente attaccati.⁶³⁴

Infatti l'uomo felice è necessariamente e spontaneamente volto al bene:

Pressoché completamente felice può essere l'uomo che sull'istruzione acquisita sia capace di costruire armonicamente la propria personalità: il cui sapere per forza e di buon grado si volga in una direzione morale.⁶³⁵

In *Psáno do mraků* Čapek riprende anche l'antagonismo "Anima/Eroe" per interpretare non più solo lo spazio e il significato di ogni singola vita, ma di tutte le vite nel mondo:

⁶³² "Obávám se, že není Boha. Není-li však Boha, pak to, čemu říkáme člověk, není tím vším, co si jakožto lidskou bytost představujeme, nýbrž jen jedním z živočichů. Proč tedy pak ale věříš v duši? Přece jen – aby mně člověk nebyl jen obludným zvířetem s nástroji, stroji, továrnami, obchody, zájmovou politikou; obludným živočichem, jehož veškerá hodnota musí být podložena jen zlatem". Ivi, p. 291.

⁶³³ "K čemu mravní cit – není-li Boha? Ale mravní vůle není tu přece kvůli Bohu, nýbrž kvůli člověku". Ivi, p. 295.

⁶³⁴ "Asi je život ještě něco více než štěstí – jinak bychom na něm tak úpěnlivě nelpěli". Ivi, pp. 239–240.

⁶³⁵ "Téměř naveskrz šťastný může být člověk, který na získané vzdělanosti je schopen vybudovati harmonicky svou osobnost: jehož vědění se nutně a rádo obrací mravním směrem". Ivi, p. 239.

L'anima accoglie il mondo, la vita, nell'insieme. Compreso tutto l'orrore dell'universo, compresa la forza schiacciante di eternità e infinito. L'Eroe solo in parte; ma ritiene che la sua parte sia tutto, la vita intera, il mondo intero.⁶³⁶

Sottintendendo questa opposizione fondamentale, si comprendono meglio alcuni pensieri sulla vita come rumorosa (rumore, non melodia) sequenza di attività e appuntamenti, che trova i suoi modelli nel giornalismo di basso livello:

Alla più comune delle vite non appartengono esplicitamente solo penna stilografica e agenda, ma anche un po' di senso metafisico.⁶³⁷

Smaniando per la vita, producite in essa solo fracasso.
La gente freme per novità, montature, fronzoli, sciocchezze, mostri, maghi da salotto, acrobati, proprio come i bambini alla fiera.⁶³⁸

Esistenze incerte, rumorose – l'intero *curriculum vitae* di un mucchio di gente è contenuto in questo.⁶³⁹

La verità, infatti, si trova più spesso nel silenzio:

La ragione e la verità dimorano sempre più sul fondo del pensare e del tacere che sulla superficie del parlare.⁶⁴⁰

La vita non equivale a ricoprire un ruolo:

⁶³⁶ "Duše přijímá svět, život, v celku. I se strašlivostí vesmíru, s drtivostí věčna a nekonečna. *Osoba* jen zčásti; ale považuje tuto svou část za všechno, za celý život, celý svět". Ivi, p. 36.

⁶³⁷ "Nejen plnicí pero a diář, také něco metafyzického smyslu náleží přímo do nejběžnějšího života". Ivi, p. 296.

⁶³⁸ "Těšice se ze života, působíte v něm jen rámus.

Lidé jsou naruživi po novinkách, sensacích, cetkách, hloupostech, zrudách, salónních kouzelnících, cetkách, akrobatech, právě tak jako děti na pouti". Ivi, p. 197.

⁶³⁹ "Nejisté, hlučné bytí – celé curriculum vitae spousty lidí je v tom obsaženo". Ivi, p. 176

⁶⁴⁰ "Rozum a pravda spočívají vždycky spíše na dně myšlení a mlčení než na povrchu mluvení". Ivi, p. 155.

Non accetto alcun ruolo, non recito nulla!
Il mondo non è un palcoscenico; il mondo è un utero.⁶⁴¹

È evidente che è l'Eroe il dominatore e il fruitore del mondo come appare, il destinatario dei suoi messaggi. Di conseguenza gli esseri umani sono sempre più poveri soprattutto spiritualmente:

Lo sapete, voi numerosi, che il vostro mondo di oggi vi lascia non solo materialmente, ma anche spiritualmente poveri?

Se a questo mondo è possibile riporre speranza in qualcosa, allora è senza dubbio nel diffondersi dell'istruzione presso le classi più numerose. Non i funzionari politici, ma un popolo consapevole è il fondamento di una futura Europa migliore.

Il più grande nemico del pensiero è la brama di scalpore che contrassegna così tanto l'epoca moderna; dello scalpore che eccita per un attimo e non lascia nessun effetto profondo. Sono i giornali scandalistici, la caccia alle cosiddette informazioni, notizie e novità del momento che riempiono la mente per un istante, ma non offrono neppure un'ombra di sapere; sono il cinema e i divertimenti, quando "distraggono" la mente, completamente svagata già di per sé.⁶⁴²

In *Psáno do mraků* lo spirito conquista una propria autonomia e sembrerebbe un alleato della ragione e della consapevolezza, risulterebbe essere ciò che dell'anima riesce a trasparire e ad agire nel mondo dell'Eroe. Spiega Opelík:

⁶⁴¹ "Žádnou roli nepřijímám, nic nehraji!

Svět není jeviště; svět je děloha". Ivi, p. 83. In «In forma di parole», cit., p. 282.

⁶⁴² "Víte to, vy přemnoží, že vás dnešní svět nechává nejen hmotně, ale i duchovně chudými?"

Možno-li v tomto světě v něco skládati naději, tedy nepochybně v postupující vzdělání nejširších tříd. Ne političtí činovníci, ale uvědomělý lid je základem budoucí lepší Evropy.

Největším nepřítelem myšlení jest lačnost po sensaci, která tak velmi vyznačuje moderní dobu; po sensaci, která na chvílku vzruší a nezanechá žádného hlubšího účinku. Jsou to bulvární večerníky, sháňka po tzv. informacích, chvilkových zprávách a novinkách, které na okamžik naplní mysl, ale neposkytují ani zbla vědění; kino a zábavy, pokud "rozptylují" mysl, beztak naprosto i nesoustředěnou". Ivi, p. 186.

Se il tempo storico si era fatto strada negli appunti di *Psáno do mraků* con tutta la sua possanza, era perciò naturale che l'anima dovesse lasciare un pezzetto del proprio territorio allo spirito, certo più dipendente come essere, più vincolato, più gregario, più rivolto all'esterno, non così incondizionatamente interiore.⁶⁴³

In particolare la riflessione sull'arte trova ulteriore precisazione nel concetto di spirito e viceversa:

Non la natura, lo spirito fa bella l'opera d'arte.⁶⁴⁴

Lo spirito è tanto più forte, quanta più vita, quanta più materia riesce a comprendere in sé.⁶⁴⁵

Lo spirito del tempo, la moderna concezione del mondo; non bisogna rivendicarli con inutile fracasso: se hai uno spirito e una concezione ancora più ampi, forse sei già un po' più avanti.⁶⁴⁶

La spiritualità (nell'arte) deve essere inclusione, mai una semplice distillazione.⁶⁴⁷

La distillazione formale, però, è cosa ben diversa dall'impoverimento. Čapek invoca a gran voce un senso e un contenuto. Egli non pensa all'arte come servizio, ma non può immaginarla indifferente al mondo e allo sviluppo dell'umanità, puro piacere sensoriale:

⁶⁴³ "Vpadl-li do zápisků "Psáno do mraků" se vši svou mohutností dějinný čas, bylo proto přirozené, že duše musela kus svého teritoria postoupit duchu, bytosti přece jen závislejší, vázanější, součinnější, vybízivější, ne tak bezvýhradně niterné". Jiří Opelík, *Pascalovská kniha české literatury: Josefa Čapka "Psáno do mraků"*, cit., p. 64.

⁶⁴⁴ "Ne příroda, duch činí umělecké dílo krásným". *Psáno do mraků*, cit., p. 261.

⁶⁴⁵ "Duch je tehdy silný, když dovede v sobě pojmuti co nejvíce života, co nejvíce hmoty". Ivi, p. 144.

⁶⁴⁶ "Duch času, moderní názor na svět; netřeba se k němu se zbytečným rámussem přihlašovat: máš-li ještě víc ducha i názoru, jsi třeba ještě o kus dál". Ivi, p. 47.

⁶⁴⁷ "Duchovost (v umění) musí být obsáhnutím, a nikoliv snad jen nějakou destilací". Ivi, p. 143.

*La sensorialità e la sensualità nell'arte dovrebbero sempre essere un compito molto alto: dovrebbero trasportare il piacere e la bellezza, tutta la fugace voluttà dell'essere, più in alto, in una regione più stabile di quanto non sia di per sé la nostra instabile vita umana; servirsi per questo di ogni cosa amabile, cosicché sia difficile, terribile abbandonare il posto in una sfera almeno un po' più divina, più eterna di quanto sia la nostra, fragile umana.*⁶⁴⁸

"L'arte serve" (?!) Quella di servizio; quella creativa crea!⁶⁴⁹

E ancora "L'arte serve". E quindi pure: il cliente ha sempre ragione?⁶⁵⁰

Quindi meglio: "L'arte è conoscenza". Sì, ma se il conoscere non fa *conoscere l'arte*, allora può essere gestito meglio, più direttamente, con conoscenze più stabili da altre discipline spirituali.⁶⁵¹

I motivi per rifiutare il kitsch sono quindi sempre più profondi:

Il kitsch è mestiere, l'arte è essenza. Il kitsch è prodotto, l'arte è espressione. Il kitsch è merce, l'arte è l'uomo.⁶⁵²

Psáno do mraků è dunque la naturale estensione del *Kulhavý poutník*, sviluppatasi sulle basi – discusse col lettore immaginario e argomentate nel saggio – di una letteratura che non fosse finzione ma verità. Anche la componente diaristica serve a questo scopo, arricchendo la prosa di esperienze vive e ricollegando la letteratura alla realtà. In tal modo è reintegrata anche la dimensione del tempo, del quotidiano; la prosa di riflessione sembra in qualche modo innestarsi sul giornalismo.

⁶⁴⁸ "Smyslovost i smyslnost v umění by měla být vždycky velmi vysokou úlohou: radost a krásu, všechnu tu prchavou rozkošnost bytí převést do vyšší, stálější oblasti, než je náš nepevný člověčí život sám; získat pro to vše, tak láskyhodné, že těžko, hrozně opouštěti místo v sféře aspoň o něco božštější, věčnější, než je ta křehke lidská naše". Ivi, p. 183.

⁶⁴⁹ "Umění slouží" (?!). Totiž služebné; to tvořivé tvoří! " Ivi, p. 81.

⁶⁵⁰ "A ještě 'Umění slouží'. A pak tedy taky: náš zákazník, náš pán?" Ivi, p. 82.

⁶⁵¹ "Tak tedy pěkněji: "Umění je poznání". Ano, ale nedává-li toto poznání *poznání umění*, pak takové poznání může lépe, rovněji, s věčnější znalostí bytí obstaráno jinými duchovými disciplínami". *Ibidem*.

⁶⁵² "Kýč je řemeslný, umění bytostné. Kýč je výrobek, umění je projev. Kýč je zboží, umění je člověk". Ivi, p. 54.

La scrittura di pensieri in forma diaristica, del resto, era una delle modalità scelte in Europa per cercare di rinnovare la prosa, anche se i riscontri in Boemia sono davvero rarissimi: Josef Čapek guardò ancora una volta alla Francia⁶⁵³, come testimoniano anche molte delle citazioni del *Kulhavý pouťník*. Spiega Opelík nella monografia del 1980:

Nella letteratura europea di allora i tentativi di trovare una via d'uscita alla crisi del romanzo andavano in due direzioni: verso il *reportage* e verso il diario; c'era dunque lo sforzo di risanare il romanzo con l'autenticità dell'esperienza e del pensiero. [...] Nella letteratura ceca si attuarono [...] solo tentativi di riforma in direzione del *reportage*. Tentativi intrapresi nell'altra direzione la letteratura ceca non ne conosce. [...] Isolato all'interno delle lettere ceche, Josef Čapek strinse però amicizie oltre confine. Queste relazioni lo legavano soprattutto alla Francia.⁶⁵⁴

La sensazione di isolamento cui accennava Opelík era probabilmente ciò che spingeva Čapek a rammaricarsi per la sua condizione di intellettuale ceco, con tristezza, forse rabbia, di certo consapevole del proprio valore:

Chissà se un giorno otterrò la cittadinanza nella cultura patria?⁶⁵⁵

Non sono stato gradito nella cultura patria. Ma non vi ho neanche preteso nulla per me stesso.⁶⁵⁶

Ai miei tempi come artista ceco non sono stato nulla. In realtà quelli intorno a me, a parte qualche eccezione, sono stati ancora meno.⁶⁵⁷

⁶⁵³ Opelík riconosce un parallelo preciso in A. de Saint-Exupéry.

⁶⁵⁴ "Pokusy o východisko z krize románu se v tehdejší evropské literatuře podnikaly ze dvou stran: ze strany reportáže a ze strany eseje a deníku – byla to tedy snaha vyléčit román autentičností zážitku a myšlenky. [...] V české literatuře se uplatnily [...] pouze reformní pokusy podnikané ze strany reportáže. Pokusy vedené z druhé strany [...] česká literatura nezná [...]. Izolován uvnitř domácího písemnictví, navazoval však Josef Čapek přátelství přes její hranice. Tyto vztahy ho poutaly především k Francii". Jiří Opelík, *Josef Čapek*, cit., p. 232.

⁶⁵⁵ "Jestli někdy dostanu domovské právo v domácí kultuře?" *Psáno do mraků*, cit., p. 20.

⁶⁵⁶ "Nebyl jsem v domácí kultuře žádoucí. Ale také jsem si v ní pro sebe ničeho nevyžadoval". Ivi, p. 53.

⁶⁵⁷ "Nebyl jsem, jako český umělec, ve své chvíli nic. Ti kolem, až na nějaké výjimky, ve skutečnosti ještě méně". Ivi, p. 66.

Čapek doveva avere la sensazione che in patria le sue scelte espressive fossero interpretate in modo semplicistico, senza che ne fosse compreso il potenziale innovativo. Il suo stile non era dettato da un senso di inadeguatezza, ma da una nitida consapevolezza letteraria:

Lasciatemi in pace con l'umiltà letteraria! – Essere modesto, essere semplice, gioire di poco, accendersi un briciolo di luce e di calore interiore con poco, pochissimo – eh, no! neanche se mi girassi i pollici, se rovistassi nell'immondizia, mangiassi la polvere della strada... non sarà mai per umiltà!⁶⁵⁸

La grandezza della sua prosa sembra risiedere proprio in questo: nel saper essere semplice, ma non povera; nell'essere accessibile, ma non grossolana. Il contenuto acquista sempre maggiore importanza. Se lo stile aveva perso i fronzoli e la leggiadria della gioventù, il soggetto era sempre più alto. Čapek intendeva scrivere all'anima, non all'Eroe, perciò rifiutava ormai categoricamente le trame inventate per intrattenere un pubblico senza pensieri. Dimostrò così anche un grande rispetto per il lettore interessato, da cui ovviamente voleva farsi capire, ma senza rinunciare al proprio messaggio. Čapek voleva far crescere il pubblico ceco, renderlo libero attraverso il pensiero:

"Voglio essere comprensibile." Se lo dichiara di sé uno scrittore da giornaleto, si sbaglia miseramente pensando di aver constatato una qualche peculiare, specifica tendenza della propria opera, una sua virtù peculiare. Ci mancherebbe solo che il racconto del supplemento domenicale non fosse comprensibile! – Ogni artista vuole essere comprensibile, vuole assegnare la più pura espressione a quel che ha in sé. Anche Rilke, Valéry, Lautréamont, Giovanni Evangelista volevano essere comprensibili, El Greco o Picasso pure [...]! Ma rendono comprensibili altre cose, stati più elevati, magie, misteri, realtà, rispetto agli autori di bestseller o di storielle della domenica. È naturale che queste cose siano incomprensibili, difficilmente accessibili ai lettori dei racconti della domenica, che non possono infiltrarci il proprio contenuto.

⁶⁵⁸ "Dejte mi pokoj s literární pokorou! – Být skromný, být prostý, těšiti se z mála, vykřesat si drobeček vnitřního světla a tepla z mála, malička – eh ne! i kdybych si hrál s vlastními prsty, hrabal se v popeláku, žral prach silnice... nikdy nebude z pokory!" Ivi, p. 22.

Scopiizzare l'incomprensibilità delle cose grandi = avanguardismo fasullo.⁶⁵⁹

In uno dei pensieri che si affrettò a scrivere prima del suo arresto – aggiunto da Halík alla fine della raccolta – Čapek sembra davvero tirare le somme della sua vita e della sua carriera, confrontarsi con la dicotomia che aveva costantemente cercato di superare fra il mondo autonomo dell'arte, che autocrea le proprie leggi, e la scena del quotidiano, continuamente turbata da imprevedibili bufere e crolli che rovesciano la vita stessa dell'artista e il valore della sua opera, che lo obbligano a sporcarsi le mani con la concretezza aspra del reale. Čapek sentiva di scrivere alla fine di un'epoca, di essere uno degli ultimi rappresentanti di un mondo che vedeva finire. Sentiva anche se stesso vicino alla fine, senza rimpianti, ma anche senza più possibilità di ricominciare e di recuperare il tempo perduto. In *Psáno do mraků* trae un bilancio della propria esistenza come uomo e come artista e in questo lungo e malinconico pensiero ce ne offre la chiave:

Chiave di volta.

È vero, un pittore deve sentire e pensare con la propria pittura. Il pittore, incontrando il mondo dei fenomeni, teme per il suo mondo. Che non sia solo un inganno, un tormentoso inganno, un miraggio senza contenuto concreto. Insieme – il bello con il cattivo – cattivo teatro.

Questo perché abita le macerie del mondo. Cioè le macerie del vecchio mondo che se ne sta andando. Anche i franchisti che volevano mantenerlo, salvarlo, innescano incendi bombardando, uccidendo, assediandolo con la loro macchina demolitrice. Sta avendo luogo una gigantesca demolizione

⁶⁵⁹ " 'Chci být srozumitelný.' Prohlašuje-li tohle o sobě spisovatel magazínového rázu, pitomě se mýlí, jestliže si myslí, že tím konstatoval nějaký zvláštní, sobě vlastní směr své tvorby, nějakou svou zvláštní ctnost. Bodejť by nedělní povídka nebyla srozumitelná! – Každý umělec chce být srozumitelný, chce co nejčistěji uložit výraz tomu, co v sobě nese. Rilke, Valéry, Lautréamont, Jan z Pathmu chtěli být také srozumitelnými, Greco nebo Picasso rovněž [...]! Ale činí srozumitelnými jiné věci, vyšší stavy, kouzla, tajemství, skutečnosti, než autoři nakladatelských šlágrů a nedělních povídaček. Ovšemže jsou to věci nesrozumitelné, těžko dostupné čtenářům nedělních povídek, kteří se v nich ne a nemohou domakat svého obsahu. Padělati tuto nesrozumitelnost velikých věcí = falešné avantgardnictví". Ivi, pp. 19–20.

e siamo in un certo senso senza un posto dove stare, senza una casa interiore. Come Madrid assediata. Tanto eroismo, i cinematografi che continuano a proiettare, quando comincia a suonare la sirena (in noi), scappiamo nei buchi e socchiudiamo con desiderio ardente gli occhi verso il sole. La paura, perché le cose non siano vuote. Perché il mondo del pittore valga qualcosa. Perché non sia solo una grande massa di macerie frananti. Felicità, amore, verità... parole che usiamo così tanto, non possono essere parole vuote. Non soltanto un vuoto suono, una scintillante biglia di vetro con cui si gioca all'arte, con cui si gioca per divertirsi un attimo, una distrazione, una futile romanza – il mondo intero.

E basta. La vita non si scrive; si vive.⁶⁶⁰

Sarebbe ritornato alla scrittura durante la prigionia nei campi di concentramento, dove vivere non era più possibile.

"L'arte è destino."⁶⁶¹

⁶⁶⁰ "Klenák.

Je pravda, malíř má cítit a myslit svou malbou. To malíř, jak se setkává se světem jevů, se bojí o svůj svět. Aby nebyl jen klamem, trýznivým klamem, vidinou bez podstatného obsahu. Dohromady – to krásné se zlým – zlé divadlo.

To protože bytuje v sutinách světa. Totiž v sutinách starého světa, který zachází.

I ti Frankové, kteří ho chtějí udržeti, zachrániti, provozují požáry bombardováním, zabíjením, obléháním jeho bouračky. Gigantická bouračka se děje a jsme jaksi bez přístřeší, bez vnitřního bytu. Jako obležený Madrid. Mnoho heroismů, biografy běžící dál, když to začne hučet (v nás), utíkáme do děr a toužebně mžouráme po slunci.

Strach, aby věci nebyly prázdné. Aby ten malířův svět za něco stál. Aby nebyl velikou sesouvající se sutinou. Šťěstí, láska, pravda... slova, kterých tolik užíváme, nesmí být prázdnými slovy. Ne jen prázdným zvukem, třpytivou skleněnou kuličkou, kterou si hraje umění, kterou si hraje pro chvilkovou zábavu, rozptýlení, jalovou romanci – celý svět.

A dost. Život se nepíše; žije se". Ivi, p. 310.

⁶⁶¹ "Umění je osud". Ivi, p. 11.

CONCLUSIONI

Lo studio condotto sull'opera di Josef Čapek ha dimostrato come i medesimi principi di poetica informino la produzione figurativa e quella saggistico-letteraria, che insieme creano un universo omogeneo in cui non esistono fratture o gerarchie di valore. Čapek usa strumenti e linguaggi diversi per esprimere, con la stessa impronta peculiare e con risultati coerenti, il suo rapporto con il mondo e con la bellezza.

Esistono motivi che si intersecano e si declinano in molteplici varianti al mutare del linguaggio e del tempo e che si riflettono in modo circolare l'uno nell'altro. Le fiabe di Josef Čapek si riallacciano alla poetica degli umili e quindi all'arte descritta nel saggio *Nejskromnější umění*, che insegna l'apertura verso forme diverse e verso la varietà del mondo. È questa l'arte che da sempre esprimono gli artigiani con le loro insegne e i loro manufatti, un artigianato di antica tradizione e di poche pretese, ma capace sempre di comunicare un messaggio chiaro: l'esperienza dell'opificio fatta da ragazzo serve a Čapek come riserva di immagini e di modelli. Quei modelli si riscontrano nei quadri che ritraggono i personaggi della strada o gli oggetti della vita quotidiana, che riacquistano valore concreto con la rappresentazione diretta della loro sostanza, non solo simbolica. Come il Doganiere Rousseau, Čapek restituisce a ciascuna cosa il diritto all'individualità presentandola in modo materiale, vicino a uno spiritualismo civile.

Accogliere la diversità amplia lo sguardo, fa vedere di più. L'attenzione per l'arte umile si amplifica in quella per l'arte primitiva che già aveva conquistato la Francia di Braque e Picasso. La meta è l'essenza delle cose, l'espressione del concetto mentale, non della forma mutevole. A questo tende il cubismo ispirandosi alle maschere africane; a questo forse tendeva Čapek nelle commedie giovanili con la stilizzazione di personaggi-marionetta. Uno dei più interessanti cicli dipinti dall'artista è quello delle teste, scolpite nella luce in volumi semplificati: la luce che si fa materia non è quella volubile dei paesaggi impressionisti, ma quella eterna che illumina le cose dall'interno e dà loro fondamento e corpo. La

luce è l'essenza di significato racchiusa negli aforismi, le unità minime in cui Čapek condensa il suo pensiero. La riduzione pittorica si ripropone nello stile aforistico con analogie spesso molto concrete.

In Čapek i principi del cubismo si arricchiscono di nuovi significati, di personali valori simbolici, di antichi incanti. L'universo privato di Čapek è in continua comunicazione con quello creativo, e viceversa. L'arte accademica dialoga con l'arte umile. Il fascino naïf sorprende il rigore formale e compositivo.

Dall'esempio della vita del padre e dal lavoro in fabbrica Čapek sviluppa il suo sentire sociale: la sua sensibilità e la lotta contro le ingiustizie nascono dalla verità dell'esperienza e per questo non sono mai meramente retoriche. La piccola e rigida società di provincia chiusa ai cambiamenti in cui era cresciuto avrebbe fatto da contrappeso a tutte le future esperienze: il paesino di Úpice, in cui la tradizione si scontrava con la modernità dell'industrializzazione, era lo specchio del mondo che stava cambiando. Nella battaglia privata e pubblica per affermare la sua pittura e sostenere il nuovo, Čapek non dimentica mai ciò che il progresso sacrificava: l'arte dei vecchi artigiani e la vita degli operai e dei diseredati che si affacciavano alla società. Gli scritti e i quadri conserveranno il ricordo della terra natale trasfigurata, ma anche l'immagine della provincia industrializzata, delle periferie, delle fabbriche e delle case operaie, così frequenti nei dipinti degli anni Venti.

Anche se è stato grazie alla pittura – la sua grande vocazione – che Josef Čapek ha superato i confini nazionali, quando assieme al fratello Karel frequentava la Kavárna Union di Praga tra il 1909 e il 1910 nessuno pensava a lui come a un pittore. Questo lavoro vuole modestamente contribuire a restituirgli la sua identità di artista e intellettuale europeo a tutto tondo.

BIBLIOGRAFIA¹

Josef Čapek:

In volume:

- Nejskromnější umění* (L'arte più modesta), Československý spisovatel, Praha 1962 (in volume con *Málo o mnohem* (Poco a proposito di molto), 1923), prima edizione 1920
- Lelio a pro delfína* (Lelio e Ad usum delphini), Aventinum, Praha 1925 (*Pro delfína*, 1923; *Lelio* 1917)
- Ledacos, Umělý člověk* (Di tutto un po', L'uomo artificiale), Dauphin, Praha 1997, prima edizione 1928
- Povídání o pejskovi a kočičce* (I racconti sul cagnolino e la gattina), Albatros, Praha 2003, prima edizione 1929
- Stín kapradiny* (L'ombra della felce), Československý spisovatel, Praha 1954 (předmluva Vítězslav Nezval), prima edizione 1930
- Dobře to dopadlo, aneb Tlustý pradědeček, lupiči a detektivové* (È andata bene, ovvero Il bisnonno grasso, i banditi e i detective), Fr. Borový, Praha 1932
- Kulhavý poutník*, (*Co jsem na světě uviděl*) (Il viandante zoppo; Quello che ho visto al mondo), Československý spisovatel, Praha 1967, prima edizione 1936
- Umění přírodních národů* (L'arte dei popoli primitivi), Československý spisovatel, Praha 1949, prima edizione 1938
- Básně z koncentračního tábora* (Poesie dal campo di concentramento), Fr. Borový, Praha 1946
- Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění z let 1911–1937* (Che cosa ricava l'uomo dall'arte e altri saggi degli anni 1911–1937), výtvarný odbor Umělecké besedy, Praha 1946

¹ Per facilitare il lettore si propongono in tondo anche traduzioni di servizio dei titoli cechi non editi in italiano.

L'ARTE È DESTINO: A PROPOSITO DELLA POETICA DI JOSEF ČAPEK

Psáno do mraků (Scritto alle nuvole), 1936–1939, k vydání připravil dr. Miroslav Halík, Československý spisovatel, Praha 1970, prima edizione 1947

Dějiny zblízka (La storia da vicino), Fr. Borový, Praha 1949

Povídejme si, děti (Bimbi, facciamo quattro chiacchiere), Albatros, Praha 1986, prima edizione 1954

O sobě (A proposito di me stesso), Československý spisovatel, Praha 1958

Moderní výtvarný výraz (L'espressione artistica moderna), Československý spisovatel, Praha 1958

Viktor Dyk, St. K. Neumann, Bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918* (Corrispondenza degli anni 1905–1918), k vydání připravili Stanislava Jarošova, Milan Blahynka a František Všetíčka. Úvod napsala Eva Strohsova. Redakčně připravila Milada Chlívková, Československé Akademie Věd, Praha 1962

Josef Čapek–Bohuslav Reynek, *Nepřicházejí vhod: dopisy, básně, překlady, prózy / Josef Čapek, Bohuslav Reynek* (Non arrivano al momento giusto: lettere, poesie, traduzioni, prose / Josef Čapek, Bohuslav Reynek; uspoř. Josef Glivický a Ludvík Kundera, [který také naps.] úvod *Devatero překvapení*; k vyd. přípr. Josef Glivický; bibliografii prací B. Reynka sest. Vlastimil Vokolek a Josef Glivický; Blok, Brno 1969

Oheň a touha, Josef Čapek (Il fuoco e il desiderio, Josef Čapek), k vydání připravil a poznámku napsal Jiří Opelík, Odeon, Praha 1980

Rodné krajiny (Terre natali), (doslov Tomáš Vlček), Mladá Fronta, Praha 1985

Spisy Josefa Čapka IV/Publicistika (Opere di Josef Čapek/Pubblicistica) 1 (sloupky, entrefilety, fejetony, črty aj.), Spisy Josefa Čapka, uspořádal a k vydání připravil Jiří Opelík, nakladatelství Triáda, Praha 2007

Spisy Josefa Čapka V/Knihy o umění (Opere di Josef Čapek/Libri sull'arte), (*Nejskromnější umění, Málo o mnohém, Umění přírodních národů*), Spisy Josefa Čapka, doslov napsal Jiří Opelík, k vydání připravil Luboš Merhaut, nakladatelství Triáda, Praha 2009

Spisy Josefa Čapka II/Beletrie (Opere di Josef Čapek/Narrativa) 2 (Kulhavý poutník, Psáno do mraků, Básně z koncentračního tábora), Spisy Josefa Čapka, k vydání připravil Jiří Opelík, nakladatelství Triáda, Praha 2010

- Spisy Josefa Čapka I/Beletrie* (Opere di Josef Čapek/Narrativa) 1 (*Živý plamen, Tři prózy, Podzim 1914, Chlapec, Lelio, Lakomec, Moc pověry, Gassirova loutna, Země mnoha jmen, Pro delfína, Stín kapradiny*), Spisy Josefa Čapka, uspořádal a k vydání připravil Daniel Vojtěch, nakladatelství Triáda, Praha 2011
- Spisy Josefa Čapka VI/Publicistika* (Opere di Josef Čapek/Publicistica) 2 (*výtvarné eseje a kritiky*), Spisy Josefa Čapka, uspořádaly Mariana Dufková a Pavla Pečinková, nakladatelství Triáda, Praha 2012
- Spisy Josefa Čapka III/Beletrie pro děti* (Opere di Josef Čapek/Narrativa per bambini), (*Povídání o pejskovi a kočičce, Dobře to dopadlo aneb Tlustý pradědeček, lupiči a detektivové, ostatní prózy tištěné v novinách*), Spisy Josefa Čapka, uspořádal, k vydání připravil a komentáře napsal Luboš Merhaut, nakladatelství Triáda, Praha 2013
- Karel a Josef Čapek, *Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny, Juvenilie*, (Il giardino di Krakonoš, Profondità splendenti, *Juvenilia*), Československý spisovatel, Praha 1957, prima edizione 1918
- Karel a Josef Čapek, *Devatero pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako přívazek* (Nove racconti più uno di Josef Čapek in aggiunta), obrázky Josefa Čapka, Fr. Borový–Aventinum, Praha 1932
- Karel Čapek, Josef Čapek, *Spisy (II), Ze společné tvorby, Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel* (Opere II, Dalla produzione a due, Il giardino di Krakonoš, Profondità splendenti, Il fatale gioco dell'amore, Dalla vita degli insetti, Adamo creatore), Československý spisovatel, Praha 1982
- Karel Čapek, *Poměr estetiky a dějin umění* (Il rapporto fra estetica e storia dell'arte); Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, Společnost bratří Čapků, Praha 1985
- Karel a Josef Čapkové, *Filmová libreta* (Libretti per film), Odeon, Praha 1989 (doslov Jiří Opelík)

Publicistica:

Olga Desmond, in «Horkého týdeník», 1, n. 3 (2.4.1909), p. 3

Improvisace letní (Improvvisazione estiva), in «Horkého týdeník», 1, n. 17 (8. 7. 1909), p. 3

L'ARTE È DESTINO: A PROPOSITO DELLA POETICA DI JOSEF ČAPEK

Benátský karneval (Il carnevale di Venezia), in «Národní listy», 50, n. 124 (6. 5. 1910), p. 1

Z Paříže. Výstava van Dongenova (u Bernheima) (Da Parigi. Mostra di Van Dongen da Bernheim), in «Přehled» 9, 1910–1911, p. 576

Francouzské dekorativní umění a výstava r. 1915 (Arte decorativa francese e la mostra del 1915), in «Přehled» 9, 1910–1911, pp. 648–649 e pp. 654–655

Postavení futuristů v dnešním umění (La posizione dei futuristi nell'arte di oggi), in «Umělecký měsíčník», 1, 1911–1912, pp. 174–178

V boji o umění (In lotta per l'arte), in «Umělecký Měsíčník», I, 1912, pp. 23–24

Nové umění (L'arte nuova), in «Lidové noviny» 20, 1912, n. 51 (22.2.), pp.1–2, n. 64 (6.3) p.1

Bázeň před Evropou (Timore di fronte all'Europa), in «Volné směry» 17, 1912–1913, n. 3, 1913, pp. 81–82

Tvořivá povaha moderní doby (Il carattere creativo dell'arte moderna), in «Volné směry» 17, 1912–1913, n.4–5, 1913, pp. 112–130

Guillaume Apollinaire: Les peintres cubistes, in «Volné směry» 17, 1912–1913, n. 7–8, 1913, pp. 203–205

Umělci a kritika (Gli artisti e la critica), in «Lumír», anno XLI, 1913, pp. 237–239

Úkoly uměleckého časopisu (I compiti di una rivista d'arte), in «Volné směry» 17, 1912–1913, n. 11–12, 1913, pp. 294–298

Zasláno (Lettera aperta), in «Přehled» 12, 1913–1914, 1914, p. 463

Pro mnohé uši (Per molte orecchie), in «Novoročenka Veraikonu 1918», Praha 1918, pp. 22–32

Co bych nechtěl míti řečeno jen sám za sebe (Cosa non vorrei fosse detto solo per me stesso), in «Červen» 1, 1918–1919, pp. 195–197

Nota della redazione, «Nebojsa» 1, 1918, p. 2

Sochařství černochů (Scultura negra), in «Červen» 1, 1918–1919, pp. 251–253

Malíři z lidu (Pittori del popolo), in «Kmen» 3, n. 4 (29. 5. 1919), pp. 25–26; n. 5 (5. 6. 1919), pp. 34–36; n. 6 (12. 6. 1919), pp. 42–43

- Tvář mrtvé strašná* (Terribile il volto della morta), in «Kmen» 3, (1919–1920), pp. 133–134
- Cestou* (In cammino), in «Musaion», sborník pro moderní umění, I, 1920 (rediguje K. Čapek), pp. 17–21
- Diletantská povídka* (Racconto dilettantesco), in «Lidové noviny» 29, 1921, n. 417 (22.8.), pp.1–2
- Pohádka o mně* (Favola su di me), in «Národní listy», (25. 12. 1920), pp. 6–7
- Picasso* (Picasso), in «Lidové noviny» 30, 1922, n. 462 (15. 9.), p. 7
- Skepsí ve psí a o kurzu nadosobních hodnot* (Lo scetticismo in malora e la quotazione dei valori universali), in «Přítomnost» 1, 1924, pp. 371–373
- Věk temná a složitá* (Oscura e difficile cosa), in «Přítomnost» 1, 1924, pp. 504–505
- O tradici a tvořením kolektivním* (La tradizione e la creazione collettiva), in «Přítomnost» 1, 1924, pp. 569–571
- Pokus o pokus* (Tentativo di tentativo), traduzione da originale in tedesco, nel libro *Künstlerbekenntnisse. Briefe Tagebuchblätter Betrachtungen. Gesammelt und herausgegeben von Paul Westheim*, Berlin. Anno non noto: nella nota relativa in *Moderní výtvarný výraz* si ritiene probabile il 1924; il catalogo della "Deutsche Nationalbibliothek" riporta [1925].
- Čapek o Josefovi* (Čapek su Josef), in «Přítomnost» 1, 1924, pp. 638–639
- O moderní výtvarný výraz* (L'espressione artistica moderna), in «Apollon» 2, 1924–1925, pp. 1–3
- Jak se dělají knižní obálky* (Come si fa la copertina di un libro), in «Přítomnost» 2, 1925, pp. 748–749
- Článek o sobě?* (Un articolo su me stesso?), in «Rozpravy Aventina» 1, 1925–1926, n.1 1925, p. 2
- K druhému vydání Krakonošovy zahrady* (Per la seconda edizione del Il giardino di Krakonoš), in «Rozpravy Aventina» 2, 1926–1927, n.1 1926, p. 3
- Novoklasicismus – umění zítřka* (Classicismo moderno – l'arte di domani), Přítomnost 3, 1926, pp. 74–75
- Těžší než vzduch* (Più pesante dell'aria), in «Kmen» 1, 1926–1927, pp. 3–5

L'ARTE È DESTINO: A PROPOSITO DELLA POETICA DI JOSEF ČAPEK

Dostal jsem pendrekem (Mi sono preso una manganellata), in «Kmen» 1, 1926–1927, pp. 132–133

Goya, in «Lidové noviny» 36, 1928, n. 197 (17.4.), pp. 1–2

Cestou (In cammino) II, in «Život» 8, 1928–1929, pp. 72–81

Náš prezident (Il nostro presidente), in «Čin» 1, 1929–1930, 1930, pp. 444–445

Jak se má člověk dívat na moderní obraz (Come bisogna guardare un quadro moderno), in «Přítomnost» 8, 1931, pp. 248–250

Jedno k druhému (L'un l'altro), in *Do života, osobnosti naší doby mladému pokolení*, sborník, uspořádali Hugo Siebenschlein a Pavel Sula, Statní nakladatelství, Praha 1931, pp. 35–38

O ilustrování dětských knížek (Illustrare libri per bambini), in «Panorama» 11, 1933, pp. 120–121

Rozhovor o kritice (Intervista sulla critica), in «Přítomnost» 10, 1933, pp. 100–103

O českou výtvarnickou kritiku a Josefa Čapka zvlášť (Sulla critica artistica ceca e Josef Čapek in particolare), in «Čin» 5, 1933, pp. 487–492

Goya žurnalista (Goya giornalista) 41, 1933, n. 226 (5.5.), p. 9

Na to nestačí jen papír (Per questo non basta un solo foglio di carta), in «Listy pro umění a kritiku», 2, 1934, pp. 29–30

Život na dluh (Una vita a credito), in «Život» 12, 1933–1934, pp. 18–19

Co má člověk z umění (Che cosa ricava l'uomo dall'arte), in «Život» 13, 1934–1935, pp. 22–23

Proč se u nás nepiší povídky (Perché da noi non si scrivono racconti), in «Přítomnost» 13, 1936, p. 572

Rozhovor (Intervista), in «Život» 15, 1936–1937, pp. 1–2

Tentokrát k hudbě – ale také k jinému (Questa volta parliamo di musica – ma anche di altro), in «Život» 15, 1936–1937, pp. 43–44

Česká skutečnost (La realtà ceca), in «Život» 15, 1936–1937, pp. 126, 130

- Dějinné divadlo* (Il teatro della storia), in «Lidové noviny» 45, 1937, n. 218 (30, 4), p. 7
- Frenesie hmoty* (La frenesia della materia), in «Život» 16, 1937–1938, p. 7
- Na obvodě umění přírodních národů* (Intorno all'arte dei popoli primitivi), in «Život» 16, 1937–1938, pp. 41–44
- Magismus na počátcích umění* (Il magismo alle origini dell'arte), in «Kritický měsíčník» 1, 1938, pp. 100–105
- V co věřiti* (In cosa credere), in «Pražské lidové noviny» 1, 1938, n. 25 (19.10), p. 5
- Do zimy* (Verso l'inverno), in «Lidové noviny» 46, 1938, n. 588 (22, 11), p. 5
- Dnes týden* (Una settimana fa), in «Lidové noviny» 47, 1939, n. 1 (1.1.), pp. 1–2
- Tam u nás* (Là da noi), in «Lidové noviny» 47, 1939, n. 124 (9.3), pp. 1–2
- Ještě Slovinci a my* (Ancora gli Slovacchi e noi), in «Lidové noviny» 47, 1939, n. 394 (9.8.), p. 1
- Má první vzpomínka* (Il mio primo ricordo), in *Paměti českých spisovatelů z dětství*, uspořádal František Pražák, J. Otto, Praha 1946, pp. 15–19

Karel Čapek:

- Karel Čapek, *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění* (Il metodo obiettivo in estetica con attenzione all'arte figurativa), dizertační práce, Praha 1915
- Karel Čapek, *Proč nejsem komunistou* (Perché non sono comunista), in "Přítomnost" 1, 1924, p. 737–739
- Karel Čapek, *Francouzská poesie nové doby* (Poesia francese dell'epoca nuova), doslov naps. V. Nezval, Fr. Borový, Praha 1940
- Karel Čapek, *Obrázky z domova* (Immagini di casa), Dílo bratří Čapků, Československý spisovatel, Praha 1959
- Karel Čapek, *O umění a kultuře I* (Sull'arte e sulla cultura I), Karel Čapek Spisy XVII, Československý spisovatel, Praha 1984
- Karel Čapek, *Poměr estetiky a dějin umění* (Il rapporto fra estetica e storia dell'arte); Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, Společnost bratří Čapků, Praha 1985

Karel Čapek, *O umění a kultuře II* (Sull'arte e sulla cultura II), Karel Čapek Spisy XVIII, Československý spisovatel, Praha 1985

Letteratura su Josef Čapek

In volume:

Vítězslav Nezval, *Josef Čapek*, Fr. Borový, Praha 1937

Vladislav Thiele, *Josef Čapek a kniha* (Josef Čapek e il libro), Nakladatelství Československých výtvarných umělců, Praha 1958

Helena Čapková, *Moji milí bratři* (I miei cari fratelli), Československý spisovatel, Praha 1962

Jaroslav Dostál, Kateřina Dostálová, František Dostál, *Dvoji osud, dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové* (Doppio destino, lettere di Josef Čapek alla futura moglie Jarmila Pospíšilová negli anni 1910–1918), výtvarný doprovod z díla Josefa Čapka, Odeon, Praha 1980

Jiří Opelík, *Josef Čapek*, Melantrich, Praha 1980

Jan Kábrt, *Krakonošova zahrada bratří čapků* (Il giardino di Krakonoš dei fratelli Čapek), Kruh, Hradec Králové 1985

Marie Šulcová, *Čapci* (I Čapek), Melantrich, Praha 1985

40 let Společnosti bratří Čapku (I quarant'anni dell'Associazione fratelli Čapek), Akta čapkiana I, připravila SBC, Praha 1987

Bohumír Mráz, *Josef Čapek*, Horizont, Praha 1987

Jeden i druhý, Vzpomínky na bratry Čapky (L'uno e l'altro, Ricordi dei fratelli Čapek), vybral a uspořádal Ladislav Vacina, Kruh, Hradec Králové 1988

Petr Mareš, *Styl, text, smysl, o slovesném díle Josefa Čapka* (Stile, testo, senso, sull'opera scritta di Josef Čapek), Univerzita Karlova, Praha 1989

Pavla Pečínková, *Josef Čapek*, Nakladatelství Svoboda, Praha 1995

Petr Mareš, *Publicistika Josefa Čapka* (La pubblicistica di Josef Čapek), Karolinum, Praha 1995

- Helena Koželuhová, *Čapci očima rodiny* (I Čapek visti dalla famiglia), Nakladatelství B. Just, Praha 1995
- Jiří Opelík, Jaroslav Slavík, *Josef Čapek*, Torst, Praha 1996
- Jarmila Čapková, *Vzpomínky* (Ricordi), k vyd. přípr a doslov naps. Jiří Opelík; Torst, Praha 1998
- Josef Čapek 1887–1945: Sborník příspěvků ze symposia konaného 27. a 28. května 1995 v Hronově* (Atti del simposio tenutosi il 27 e il 28 maggio 1995 a Hronov), V Hronově: Městský úřad v Hronově, 1998
- Oleg Malevič, *Bratři Čapkové* (I fratelli Čapek), přel. Hana Štěpánková, Ivo Železný, Praha 1999
- František Všeticka, *Dílna Bratří Čapků, příspěvek k poetice jejich literární tvorby* (Il laboratorio dei fratelli Čapek, riguardo alla poetica della loro opera letteraria), Votobia 1999
- František Černý, *Premiéry bratří Čapků* (Le prime teatrali dei fratelli Čapek), Hynek, Praha 2000
- Marie Šulcová, *Prodloužený čas Josefa Čapka* (Il tempo prolungato di Josef Čapek), Paseka, Praha-Litomyšl 2000
- Nejskromnější umění*, ed. Alena Pomajzlová, Obecní Dům, Praha 2003
- Malíř-básník, vzpomínání na Josefa Čapka* (Pittore-poeta, ricordando Josef Čapek), Akademia, Praha 2004, úvodní poznámka napsala Pavla Pečinková, k vydání připravila Společnost bratří Čapků
- Jiří Opelík, *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi* (Quattordici lavori su Karel Čapek e ancora uno su Josef Čapek), Torst, Praha 2008
- Josef Čapek. Grafika* (Josef Čapek, Grafica), úvodní text Pavly Pečinkové a malá antologie z dosavadních textů o Čapkově grafické tvorbě (Karel Čapek, Václav Nebeský, Karel Šourek a Jaroslav Slavík), Galerie Zdeněk Sklenář, Praha 2009
- Pomajzlová, Alena, *Vidět knihu/Knižní grafika Josefa Čapka* (Vedere il libro/grafica editoriale di Josef Čapek), Kant, Praha 2010

Studi:

František X. Šalda, *Kapitoly literárně kritické, Karel a Josef Čapkové* (Capitoli di critica letteraria, Karel e Josef Čapek), in «Kmen» 1, 1917, n. 42, pp. 1-4 e n. 52, pp. 1-3

Jiří Opelík, *Josef Čapek pořád s námi* (Josef Čapek sempre con noi), in «Kultura», 6, n. 12 (22-3), 1962, p. 6

Václav Havel, Věra Ptáčková, *Josef Čapek; drama, divadlo, dokumentace* (Josef Čapek; drammi, teatro, documenti), vol. 4, Divadelní ústav, Praha 1963, pp. 5-12

Jan Patočka, *Kulhavý poutník Josef Čapek* (Il viandante zoppo Josef Čapek), in «Tvář», 1, n. 9/10, 1964, pp. 9-16

Jiří Opelík, *Poutník na ryňku světa* (Il viandante sulla piazza del mondo), in *Kulhavý poutník*, Československý spisovatel, Praha 1967, pp. 119-123

Jiří Opelík, *Dvě pařížské cesty Josefa Čapka* (I due viaggi a Parigi di Josef Čapek), dva úryvky z přednášky Jiřího Opelíka, pronesené na večeru SBČ k devadesátmu narození Josefa Čapka dne 30. března 1977, in «Zpravodaj SBČ» n. 4, 1977, pp. 1-8

Jiří Opelík, *Poznámka k textu Josefa Čapka* (Nota al testo di Josef Čapek), in Karel Čapek, *Poměr estetiky a dějin umění* (Il rapporto fra estetica e storia dell'arte); Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, Společnost bratří Čapků, Praha 1985, pp. 31-34

Jiří Opelík, *Vznik a proměny "Umění přírodních národů" Josefa Čapka* (Origine e metamorfosi de *L'arte dei popoli primitivi* di Josef Čapek) in «Literární archiv; sborník památníku národního písemnictví», vol. 19-20 (1984-85), 1987, pp. 37-74.

Petr Koháček, *Bratři Čapkové a Aventinum, pokus o objasnění konce jejich vzájemné spolupráce* (I fratelli Čapek e Aventinum, tentativo di chiarire la fine della loro collaborazione), in «Zpravodaj SBČ» n. 28, 1989, pp. 57-71

Jiří Opelík, *Pascalovská kniha české literatury: Josefa Čapka "Psáno do mraků"* (Il libro pascaliano della letteratura ceca: "Psáno do mraků" di Josef Čapek), in «Zpravodaj SBČ» n. 31, 1992, pp. 61-73

Pavla Pečinková, *Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy* (Il contributo dei fratelli Čapek all'attività della nostra avanguardia artistica), «Estetika», 20, n. 1, 1993, pp. 30-48

Pavla Pečinková, *Co má člověk z umění* (Che cosa gliene viene all'uomo dall'arte?), in «Literární Noviny», 4, n. 28 (15-7), 1993, p. 11

- Z dílny Bratří Čapků, Josef Čapek píše Josefu Chocholevi (1916–1917)* (Dal laboratorio dei fratelli Čapek, Josef Čapek scrive a Josef Chochol, 1916–1917), úvodní slovo napsal Jiří Opelík, in «Zpravodaj SBČ» n. 33, 1994, pp. 1–6
- Pavla Pečínková, *Generační roztržka (Josef Čapek contra Karel Teige)* (Dissidio generazionale: Josef Čapek contro Karel Teige); «Zpravodaj SBČ», n. 34, 1995, pp. 23–31
- Jiří Opelík, *Byl Josef Čapek Michelelem de Montaigne naší nové literatury?* (Josef Čapek è stato il Michel de Montaigne della nostra nuova letteratura?), in «Tvar», 6, n. 12, 1995, pp. 1, 4
- Jiří Opelík, *Poutník a svět* (Il viandante e il mondo), in «Zpravodaj SBČ» n. 34, 1995, pp. 36–41
- Jiří Opelík, *Čapkovské drobinky* (Frammenti čapkiani), in «Zpravodaj SBČ» n. 37, 1998, pp. 25–28
- Z dílny Bratří Čapků* (Dal laboratorio dei fratelli Čapek), in «Zpravodaj SBČ» n. 38, 1999, pp. 1–19
- Josef Anděl, *Nejskromnější umění. Česká knižní grafika a Josef Čapek* (L'arte più modesta. La grafica editoriale ceca e Josef Čapek), 1900–1920, in «Zpravodaj SBČ» n. 43, 2004, pp. 69–81
- Alessandro Catalano, *Hledání nového umění před první světovou válkou* (La ricerca di un'arte nuova prima della Grande guerra), in «Souvislosti» 2013, 4, pp. 111–176

Materiali di consultazione e varie²:

In volume:

- Nicola Abbagnano, Giovanni Fornero, *Filosofi e filosofie nella storia*, voll. II–III, Paravia, Torino 1992
- Guillaume Apollinaire, *Kacíř a spol. (L'Hérésiarque et Cie, 1910)*, přel. Jaroslav Starý, Symposion, Praha 1926
- Avantgarda známá a neznámá* (Avanguardia conosciuta e sconosciuta), 1–3, ediční kolektiv pracovníků Ústavu pro českou literaturu, Svoboda, Praha 1970–1972

² I titoli di questa sezione sono in ordine alfabetico secondo l'autore.

L'ARTE È DESTINO: A PROPOSITO DELLA POETICA DI JOSEF ČAPEK

- Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano, *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, Electa-Bruno Mondadori, Milano 1992
- Omar Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Strumenti Bompiani, Milano 2002
- Karel Čapek, *R.U.R. Rossum's Universal Robots (R.U.R. Rossum's Universal Robots – Rossumovi univerzální roboti, 1920)*, a cura di Alessandro Catalano, Letteratura universale, Gli Anemoni, Marsilio, Venezia 2015
- Salvatore Guglielmino, Hermann Grosser, *Il sistema letterario*, vol. IV, tomo 2°, Principato, Milano 1992
- Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Saggi Universale Economica Feltrinelli, Milano 2005, prima edizione 1959
- Albert Einstein, *Replica alle osservazioni dei vari autori*, in *Albert Einstein, scienziato e filosofo (Albert Einstein: philosopher-scientist, 1951)*, AA.VV., a cura di P.A. Schilpp, trad. it. di Paolo Boringhieri, Boringhieri, Torino 1958
- Carl Einstein, *Scultura negra (Negerplastik, 1915)*, a cura di Ezio Bassani e Jean-Louis Paudrat, trad. it. di Carlo Ludovico Ragghianti, Abscondita, Milano 2009
- Adolf Hoffmeister, *Čas se nevrací! (Il tempo non ritorna!)*, Československý spisovatel, Praha 1965
- Bohumil Hrabal, *Opere scelte*, a cura di Sergio Corduas e Annalisa Cosentino, Mondadori, Milano 2003
- Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica (Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, 1913)*, voll. I e II, trad. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 2002
- Joris-Karl Huysmans, *A ritroso (À rebours, 1884)*, trad. it. di Ugo Dèttore, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2006
- Jan Amos Komenský, *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore (Labyrint světa a lusthauz srdce, 1631)*, a cura di Marta Fattori, trad. it. di Tomáš Kubíček, revisione di Sylvie Richterová, Silvio Berlusconi Editore, Milano 2003
- Michal Kubovy, *La freccia nell'occhio. Psicologia della prospettiva e arte rinascimentale (The psychology of perspective and Renaissance art, 1986)*, trad. it. di Girolamo Mancuso, Franco Muzzio Editore, Padova 1992

- L'Europa degli aforisti, pragmatica dell'aforisma nella cultura europea*, vol. I, atti a cura di Maria Teresa Biason, Annali di Ca' Foscari, rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'università Ca' Foscari di Venezia, XXXVI 1-2, estratto, Editoriale Programma 1997
- L'Europa degli aforisti, tematiche dell'aforisma nella cultura europea*, vol. II, atti a cura di Maria Teresa Biason, Annali di Ca' Foscari, rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'università Ca' Foscari di Venezia, XXXVII 1-2, estratto, Editoriale Programma 1998
- L'Europa degli aforisti, forme dell'aforistica nella cultura europea*, vol. III, atti a cura di Maria Teresa Biason, Annali di Ca' Foscari, rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'università Ca' Foscari di Venezia, XXXVIII 1-2, estratto, Editoriale Programma 1999
- François de La Rochefoucauld, *Massime (Les Réflexions ou sentences et maximes morales, 1664)*, trad. it. di Francesco Fiorentino, Marsilio, Venezia 2000
- La Sacra Bibbia*, introduzioni e note del Sac. Dott. Fedele Pasquero, Edizioni Paoline, Roma 1968
- František Langer, *Byli a bylo* (Chi c'era e com'era), Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1992, prima edizione 1963
- Jan Lehár, Alexandr Stich, Jaroslava Janáčková, Jiří Holý, *Česká literatura od počátků k dnešku* (La letteratura ceca dalle origini ai nostri giorni), Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 1998
- Claude Lévi-Strauss, *Guardare, ascoltare, leggere (Regarder, écouter, lire, 1993)*, trad. it. di Francesco Maiello, Il Saggiatore, Milano 2001
- Lexikon české literatury* (Dizionario della letteratura ceca), vol. 1, Academia, Praha 1985; vol. 2/I, red. di V. Forst, Academia, Praha 1993
- Bohumil Mathesius, *Černá věž a zelený džbán* (La torre nera e la brocca verde), Aventinum, Praha 1925
- Bohumil Mathesius, *Nové zpěvy staré číny* (Nuovi canti dell'antica Cina), parafráze staré čínské poesie, Melantrich, Praha 1949
- Jan Mukařovský, *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, a cura di Sergio Corduas, Einaudi, Torino 1973
- Myšlenky Marka Aurelia* (Pensieri di Marco Aurelio), Bibliothéka Henriada, č. 181-186, rediguje a vydává Bohuslav Hendrich, Praha 1940

- Nietzsche Friedrich, *Crepuscolo degli idoli ovvero come si filosofa col martello* (*Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, 1889), trad. it. di Ferruccio Masini, Adelphi, Milano 1983
- Stanislav K. Neumann, *Nové zpěvy: kniha lyrických průbojů* (Canti nuovi: libro delle forze liriche innovatrici), Fr. Borový, Praha 1918
- Stanislav K. Neumann, *Rozumění umění* (Capire l'arte), Československý spisovatel, Praha 1976
- Stanislav K. Neumann, *Stati o umění a politice* (Saggi sull'arte e la politica), Melantrich, Praha 1979
- Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (Nuova enciclopedia dell'arte figurativa ceca), A-M, Academia, Praha 1995
- Jiří Opelík, *Lehký harcovník, antologie českého literárního eseje 2. léta desátá a dvacátá 20. století* (Il fante lieve, antologia del saggio letterario ceco degli anni Dieci e Venti della seconda metà del XX secolo), Melantrich, Praha 1986
- Vladimír Papoušek, *Gravitace avantgard* (Gravitazione delle avanguardie), Akropolis, Praha 2007
- Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti* (*Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers*, 1670), a cura di Gennaro Auletta, Oscar Mondadori, Milano 2007
- Karl Popper, *Congetture e confutazioni, Lo sviluppo della conoscenza scientifica* (*Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, 1963), trad. it. di Giuliano Pancaldi, Il Mulino, Bologna 1972
- Olivier Reboul, *Introduzione alla retorica* (*Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, 1991), trad. it. di Gabriella Alfieri, Il Mulino, Bologna 1996
- Angelo M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Edizioni e/o, Roma 1981, prima edizione 1950
- Saffo, *I canti di Saffo: con una scelta di altri lirici greci*, presentati e tradotti da Francesco Acerbo, Astra Editrice, Roma 1955.
- František Xaver Šalda, *Kritické projevy, I* (Saggi critici), 1892–1893, Melantrich, Praha 1949
- František Xaver Šalda, *O umění* (Sull'arte), Československý spisovatel, Praha 1955

- Jean-Paul Sartre, *La nausea (La nausée, 1938)*, trad. it. di Bruno Fonzi, Oscar Mondadori, Milano 1972
- Derek Sayer, *The coasts of Bohemia, a Czech history*, Princeton University Press, Princeton 1998
- Carlo Sini, *I filosofi e le opere, 1 L'età antica e il medioevo*, Principato, Milano 1993
- Otakar Štorch-Marien, *Ohňostroji* (Fuochi d'artificio), Aventinum, Praha 1992, prima edizione 1969
- Otakar Štorch-Marien, *Sladko je žít* (Dolce è vivere), Československý spisovatel, Praha 1966
- Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Oscar Mondadori, Milano 1997, prima edizione 1923
- Teoria e storia dell'aporisma*, AA.VV., Bruno Mondadori, Milano 2004
- Publio Terenzio Afro, *Il punitore di se stesso*, trad. di Gabriella Gazzola, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1990
- Josef Váchal, *Krvavý román* (Romanzo sanguinolento), Odeon-Kruh, Praha-Hradec Králové 1970, prima edizione 1924
- Walt Whitman, *Foglie d'erba (Leaves of Grass, 1855)*, trad. it. di Enzo Giachino, Einaudi, Torino 1993

Studi:

- Maurice Denise, *O neobratnosti primitivů* (L'imperizia dei primitivi), in «Volné směry» 15, 1911, pp. 47-55
- Emil Filla, *O ctnosti neoprimitivismu* (La virtù del neoprimitivismo), «Volné směry» 15, 1911, pp. 62-70
- Arne Novák, *Reč primitivů* (Il linguaggio dei primitivi), in «Volné směry» 4, 1905, pp. 51-60

Josef Čapek in italiano:

Fratelli Ciapek, *La vita degli insetti*, trad. dal ceco di Ugo Dadone, in «Comoedia», 1924, VI, n. 6, pp. 13–36

Josef Čapek, *La prima novella di briganti: La storia del mio bisnonno e dei briganti*, in: Čapek, Karel, *Novelle*, trad. di Paola Ojetti, Firenze, Bemporad, 1938, pp. 95–115

Josef Čapek, *Scritto alle nuvole*, a cura di Sergio Corduas, trad. di Natascia Bengala, in «In forma di parole», 1984, 5, n. 3, pp. 277–284

Josef Čapek, *L'ombra delle felce*, trad. di Davide Sormani, Edizioni Poldi Libri, Porto Valtravaglia (VA) 2007

Josef Čapek, *I racconti sul cagnolino e la gattina*, Traduzione di Michaela Šeböková Vannini, Edizioni Poldi Libri, Porto Valtravaglia (VA) 2014

Studi in italiano su Josef Čapek:

Renato Poggioli, *Panorama del teatro boemo*, in «Scenario», 1932, I, n. 9, pp. 5–15

Jaroslav Rosendorfský, *Letteratura ceca d'oggi*, in «L'Europa orientale», 1941, XXI, n. VII/VIII, pp. 251–280

La morte di Karel e Joseph Ciapek, in «La fiera letteraria», trafiletto non firmato, 1949, IV, n. 46, p. 3

Angelo Maria Ripellino, *Due studi di letteratura ceca: l'arte di Josef Čapek*, in «Convivium», 1950, n. 3, pp. 383–395

D. Di Sarra, *Documenti poetici della storia del costume*, in «La fiera letteraria», 1950, V, n. 30, p. 5

Jaroslav Seifert, *Oggi però non fa più giorno – sulla fronte esausta del poeta*, trad. e prep. Angelo Maria Ripellino, in «La fiera letteraria», 1952, VII, n. 49, p. 3 [alla memoria di Josef Čapek (Básnikova smrt), da *Ruka a plamen*, 1948]

L. Fucello, *Josef Čapek, artista e poeta ceco*, Università degli Studi di Roma, Facoltà di Lettere, Roma, 1972/1973

L. Parenti, *Karel e Josef Čapek*, in «Stilb», 1982, 2, n. 8, pp. 78–79

- Jitka Křesalková, recensione cumulativa di: J. Čapek, *Oheň a touha*, Odeon, Praha 1980; *Dvojí osud*, Odeon, Praha 1980; J. Opelik, *Josef Čapek*, Melantrich, Praha 1980. In «Ricerche Slavistiche», 1982–1984, XXIX–XXXI, pp. 373–374
- František Šmejkal, *Čapek Josef*, in *Futurismo e futurismi*, a cura di Pontus Hulten, Bompiani, Milano 1986, p. 440
- Annalisa Cosentino, *L'arte è destino. La sintesi delle arti di Josef Čapek*, in «Europa orientalis», 2011, 30, pp. 117–131
- Luboš Merhaut, *Gli scritti sull'arte di Josef Čapek. Con il saggio 'Terribile il volto della morta...'*, a cura di Annalisa Cosentino, traduzione di Gaia Seminara, Forum, Udine 2013

RIASSUNTO

Josef Čapek è più noto come pittore che come scrittore e in Italia è quasi sconosciuto al pubblico non specialistico. Con questo lavoro si è cercato di reintegrare la sua opera letteraria nel contesto europeo di cui si era nutrita, sia per il suo intrinseco valore letterario, sia per la profondità e la modernità dell'analisi teorica che la caratterizza.

Il primo capitolo di questo lavoro contiene una biografia mirata a sottolineare soprattutto il percorso non accademico di Josef Čapek, i suoi contatti con l'artigianato e con l'arte applicata, oltre a sottolineare l'importanza decisiva del suo soggiorno parigino. Fu proprio allora, all'inizio degli anni Dieci del XX secolo, che iniziarono a prendere forma le idee su cui avrebbe poi costruito la sua carriera. Sono anche gli anni in cui visse gli eventi fondamentali che ne avrebbero indirizzato lo stile: l'incontro con la cultura francese, il cubismo e l'arte africana del Trocadero, l'inizio della sua attività come direttore di rivista e della sempre più seria e costante attività giornalistica.

Si è voluto quindi ricostruire la riflessione dell'autore attraverso la saggistica e la pubblicistica, che assumono in questo lavoro un nuovo valore, tale da meritarsi un capitolo a sé stante. Le coordinate del pensiero di Josef Čapek, infatti, si possono rintracciare e seguire proprio negli articoli scritti dagli anni Dieci fino al suo arresto a opera della Gestapo nel 1939, e la riflessione sulle questioni dell'arte e della società che li permea è il fondamento di tutte le sue opere, sia pittoriche sia letterarie e saggistiche.

I principi di poetica che guidano la pubblicistica di Josef Čapek danno infine i loro frutti più maturi nelle opere degli anni Trenta. In particolare, gli esiti ultimi ultimi della sua riflessione anche filosofica sono esaminati nei capitoli *Il viandante zoppo* (*Kulhavý poutník*) e *Scritto alle nuvole* (*Psáno do mraků*), dedicati alle due opere omonime.

La tendenza più evidente nell'evoluzione dello stile e della poetica di Josef Čapek è quella verso la distillazione aforistica. La pittura cubista scomponava i propri soggetti in unità essenziali per poi ricomporli

in modo non convenzionale, eventualmente anche stridente e disarmato, e aveva come obiettivo l'essenza delle cose, l'espressione del concetto mentale, non della forma mutevole. Ugualmente la densità e la purezza architettonica dell'aforisma potevano condensare in sé le unità essenziali del pensiero e dell'espressione e contenere diverse sfaccettature della realtà contemporaneamente.

La scrittura aforistica di Josef Čapek tendeva a riappropriarsi dei valori universali, che sono tali in quanto intimi: concentrandosi sulla propria interiorità, Čapek riuscì a superare i confini della soggettività e ad amplificare la validità del suo messaggio.

Lo studio condotto sull'opera di Josef Čapek ha dimostrato come i medesimi principi di poetica informino dunque la produzione figurativa e quella saggistico-letteraria, che insieme creano un universo omogeneo in cui non esistono fratture o gerarchie di valore. Čapek usa strumenti e linguaggi diversi per esprimere, con la stessa impronta peculiare e con risultati coerenti, il suo rapporto con il mondo e con l'arte.

Anche se è stato grazie alla pittura – la sua grande vocazione – che Josef Čapek ha superato i confini nazionali, quando assieme al fratello Karel frequentava la Kavárna Union di Praga tra il 1909 e il 1910 nessuno pensava a lui come a un pittore. Questo lavoro vuole modestamente contribuire a restituirgli la sua identità di artista e intellettuale europeo a tutto tondo.

SUMMARY

Josef Čapek is certainly best known as a painter than as a writer. In Italy he is almost unknown to non specialized audience. The purpose of this work is to restore Čapek's literary production within the boundaries of the European milieu from which it took its nourishment and to which naturally belongs thanks to the intrinsic value and the depth and modernity of the theoretical analysis.

The first chapter of this work presents a biography of Čapek mostly focused on his non academical life, giving relevance to his involvement with craftsmanship and applied arts and emphasising at the same time the importance of the period Čapek spent in Paris. It was the first decade of the 20th century, the time when he started to give shape to the ideas at the basis of his career both as a writer and as a painter. These were also the years of those events that would have deeply affected his style: the meeting with French culture, Cubism, the African art of Trocadero and, most of all, the beginning of his career as a journalist and magazine director.

Another purpose of this work is to reconstruct the Author's way of thinking through essays and journalism, whose increasing relevance deserved them a chapter on their own. The coordinates of Čapek's thinking may be tracked and followed in the articles written from the first decade of the past century to 1939, the year of his arrest by the Gestapo. In these articles, Čapek's reflections about topics such as Art and society can be considered as the background lying behind his works of painting, essay writing and literary productions.

In the works of the 30s, the poetical tenets guiding Čapek's journalism came to a full development.

The final outcome of Čapek's reflexion, including his philosophical assumptions, are examined in detail in the chapters overtly named after two of his works, *Kulhavý Poutník* (The Lame Wanderer) and *Psáno do mraků* (Written to the Clouds).

Čapek's stylistic and poetic evolution can be represented as a tendency towards "aphoristic distillation": it is typical of the Cubist Art to fragment the subject and to rebuild it in an unconventional way, sometimes clashing or discordant, trying to grasp the very essence of things; their mental concept rather than their mutable shape. Aphoristic writing likewise, thanks to its density and architectural pureness, can condense, as a kind of distillation process, the essential units of thought and expression, encompassing simultaneously different facets of reality.

Čapek's aphoristic writing is thus aimed at representing values that he considered universal just for the reason of being intimate.

The study on Čapek's works proved how his tenets in poetics are also pervasive of his figurative production as well as of his essay writing. They all are parts of a homogeneous universe, free from fractures or hierarchies of values.

The Author's relationship with the world and with Art is thus conveyed through a variety of languages and expressive means in a peculiar, though consistent, way.

Although it was in painting- his great vocation- that Čapek made himself a name out of the national boundaries nobody would have considered him as a painter in 1909 or 1910, when together with his brother, he used to sit at Kavárna Union in Prague.

The intention of the present work is therefore to modestly provide a contribution to the restoration of Josef Čapek's thorough artistic dimension.

INDICE DEI NOMI

A

- Abbagnano, Nicola – 241
Agostino Aurelio d'Ipbona, santo – 185
Apollinaire, Guillaume; pseudonimo
dello scrittore Guillaume-Apollinaris-
-Albertus de Kostrowitsky – 33, 38,
40, 49, 65, 67, 106, 154,
Arcos, René – 33

B

- Bacone, Francesco (Francis Bacon) – 241
Barlach, Ernst – 25
Baudelaire, Charles-Pierre – 26, 63–64,
162–163, 276
Beneš, Vincenc – 25, 35, 38, 70, 113
Bergson, Henri-Louis – 51, 104, 109–110,
192, 231
Berlioz, Hector – 220
Bernard, Émile – 24
Bernheim, Alexandre – 65
Biason, Maria Teresa – 243, 245, 257,
261–262, 268–271, 273, 276
Bílek, František – 31
Bonnard, Pierre – 24, 32
Borový, František – 39, 41, 45, 55, 115, 128,
157
Böttinger, Hugo – 28, 82–83
Bourdelle, Émile-Antoine – 24
Brandl, Peter Johannes – 18
Braque, Georges – 24, 32, 38, 127, 319

C

- Cartesio (René Descartes) – 104
Cassirer, Ernst – 79, 84, 86–87
Cendrars, Blaise; pseudonimo
di Frederic-Louis Sauser Hall – 33
Cézanne, Paul – 24, 33, 38, 68, 100–101,
161, 238
Chagall, Marc – 31
Chamberlain, Arthur Neville – 166
Chaplin, Charles Spencer
(detto Charlie) – 208

- Chochol, Josef – 35, 38
Colarossi, Filippo – 31
Comenio; pseudonimo di Komenský, Jan
Amos – 44, 202
Courbet, Gustave – 100
Cross, Henry-Edmond; pseudonimo del
pittore francese H.-E. Delacroix – 32

Č

- Čapek, Antonín – 11
Čapek, Karel – 11–12, 16, 19, 20, 24,
26–27, 29, 33–34, 37–38, 40, 42–43,
45, 49, 52, 61, 63–64, 70, 75–77, 79,
91, 106, 109, 111, 117–119, 122–124,
128, 131, 140–141, 154, 155–156, 168,
184, 208, 236
Čapek-Chod, Karel Matěj – 59, 60
Čapková (Dostalová), Alena – 29, 42
Čapková (Koželuhová), Helena – 19, 29, 102

D

- Daladier, Édouard – 166
Daumier, Honoré – 24, 151, 238
De Chirico, Giorgio – 31
De Micheli, Mario – 120, 168–169
Degas, Edgar – 24
Delaunay, Robert – 32, 68
Denis, Maurice – 101, 153
Derain, André – 24
Dítě, Emanuel – 23
Dostal, Karel – 42
Duchamp, Marcel – 31
Dufková, Mariana – 9, 53
Dufy, Raoul – 32
Duhamel, Georges – 33
Dušek, Cyrill – 117, 118
Dvořák, Vilém – 69, 70
Dyk, Viktor – 26, 39–40, 59–60, 109, 111,
113, 117–118, 121, 123–124, 126

- E**
 Eco, Umberto – 274
 Einstein, Albert – 86, 193
 Einstein, Carl – 155
 Epitteto – 208
 Erben, Karel Jaromír – 17
- F**
 F. M. Oberländer – 20, 154
 Feigl, Bedřich – 25
 Fiala, Kamil – 69, 70
 Filip Oberländer – 154
 Filla, Emil – 25, 35, 38, 46, 68-70, 106, 113, 121, 150, 153, 159-160, 276
 Fischer, Otakar – 59-60, 70
 Flammarion, Nicolas Camille – 15
 Florian, Josef – 41
 Fontaine, Jean de la – 208
 France, Anatole; pseudonimo dello scrittore francese Francois-Anatole Thibault – 33-34
 Freud, Sigismund Schlomo, (detto Sigmund) – 193
 Frick, Wilhelm – 152
 Friesz, Emile Othon – 24
 Frobenius, Leo – 156
- G**
 Garborg, Arne – 26
 Gauguin, Paul – 13, 24, 33, 101, 161
 Gengis Khan – 298
 Geremia – 234
 Giovanni Evangelista, santo – 316
 Girieud, Pierre-Paul – 101
 Gleizes, Albert-Léon – 32, 68
 Gočár, Josef – 35, 69-70
 Goethe, Johann Wolfgang von – 208
 Gombrich, Ernst Hans Josef – 84-85
 Goya y Lucientes, Francisco Jose – 35, 151
 Greco, El; pseudonimo di Domenico Theotokopoulos – 35, 316-317
 Gris, Juan; pseudonimo di Jose Victoriano González – 68
 Gutfreund, Otto – 31, 35
- H**
 Halas, František – 159-160, 209
 Halík, Miroslav – 232, 317
 Hamsun, Knut – 26
 Havel, Václav – 57
 Havlíček Borovský, Karel – 281
 Helmich, Werner – 241-243, 260-261
 Herben, Jan – 59-60, 117-118, 123
 Herrmann, Ignát – 59-60
 Hindenburg, Paul Ludwig von Beneckendorff – 44
 Hitler, Adolf – 44, 166, 172
 Hlaváček, Karel – 25-26
 Hoch, Karel – 59-60
 Hoffmeister, Adolf – 65
 Hofman, Vlastislav – 35, 37-38, 40, 124
 Holan, Vladimír – 159-160, 225
 Horb, Max – 25
 Hrabal, Bohumil – 252
 Huizinga, Johan – 125
 Hus, Jan – 281
 Husserl, Edmund Gustav Albrecht – 194
 Huysmans, Joris-Karl – 26, 63
- I**
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique – 238
- J**
 Jakob, Max – 33
 Janák, Pavel – 35, 69-70
 Jarry, Alfred – 26
 Jirásek, Alois – 11
 Jörka, Raphael – 18
- K**
 Kahnweiler, Daniel-Henri – 32
 Kalvoda, Alois – 22, 66-67
 Kandinskij, Vasilij Vasil'evič – 25
 Kant, Immanuel – 86, 173, 252
 Kaván, František – 25
 Klika, Břetislav Maria – 41
 Kokoschka, Oscar – 25
 Kolář, Jiří – 133, 225
 Komenský, Jan Amos (Comenio) – 44, 142, 201-202, 208, 214, 224-226
 Konůpek, Jan – 124
 Kotik, Pravoslav – 124
 Koželuha, František – 22, 61
 Kraus, Karl – 267

Kremlička, Rudolf – 40, 124
 Kubín, Otakar (Othon Coubine) – 25
 Kysela, František – 69–70

L

Langer, František – 35, 70
 Lautréamont, Conte de; pseudonimo di
 Isidore Ducasse – 116, 316–317
 Le Fauconnier, Henry-Victor-Gabriel – 32
 Léger, Fernand – 32
 Levi-Strauss, Claude – 165, 193
 Li_tai_pe, Li Bai, (detto anche Li Poo
 Li Tai Po) – 209
 Lichtenberg, Georg Christoph – 241–242

M

Mácha, Karel Hynek – 209
 Machar, Josef Svatopluk – 117–118, 123
 Maeterlinck, Maurice – 260–261
 Malebranche, Nicolas de – 104
 Mánes, Josef – 35, 38, 66–68, 80, 81, 91,
 111–115
 Manet, Edouard – 24, 91
 Marco Aurelio (Marcus Aurelius
 Antoninus) – 208, 267, 270
 Mareš, Petr – 8, 51–53, 61–63, 65–66, 104,
 145, 148
 Marquet, Pierre-Albert – 24
 Marvánek, Otakar – 40
 Masaryk, Tomáš Garrigue – 40, 43–44,
 56–57, 59, 109–110, 118, 122–123,
 146, 166, 178, 184, 235–236, 281, 299
 Mašek, Karel Vítězslav – 23
 Matějček, Antonín – 38, 69–70, 80, 82
 Mathesius, Bohumil – 209
 Matisse, Henri-Emile-Benoit – 24, 65, 238
 May, Karl Friedrich – 15–16
 Medek, Rudolf – 110–111
 Mercereau, Alexandre – 33
 Metzinger, Jean Dominique Antony – 32,
 68, 101
 Mixa, Vojtěch – 59–61
 Mondrian, Piet – 31
 Monet, Claude-Oscar – 24
 Montaigne, Michel Eyquem, signore di –
 104, 186, 226–227, 241, 272
 Mráz, Bohumír – 8, 25, 51
 Mukařovský, Jan – 42, 129–130, 157

Munch, Edvard – 24, 151, 238
 Mussolini, Benito – 166

N

Nebuška, Otakar – 69, 70
 Němcová, Božena – 11
 Neumann, Stanislav Kostka – 26, 37–40,
 56, 102–113, 117–123, 126, 155
 Nezval, Vítězslav – 116, 128
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm – 241–242
 Novák, Arne – 108, 110, 153
 Novák, Vojta – 42
 Novotná (Čapková), Božena – 11, 41, 43
 Novotná, Helena – 11, 17
 Novotný, Karel – 11
 Nowak, Willi (Vilém) – 25

O

Obzina, František – 41
 Opelík, Jiří – 7–8, 9, 25, 27, 31, 51–53, 110,
 152, 154–156, 159–160, 163–164, 196,
 200–201, 232, 234, 240, 264, 274, 302,
 312–313, 315

P

Panofsky, Erwin – 84
 Parmenide – 188
 Pascal, Blaise – 85, 104, 171, 173–175, 179,
 180, 185–188, 191, 192–197, 199, 206,
 208, 210, 217, 224–227, 230, 241–242,
 267, 270–272, 287, 302, 313
 Patočka, Jan – 265, 276
 Pečinková, Pavla – 8–9, 52, 53, 60, 67–68,
 72, 140
 Peroutka, Ferdinand – 123
 Picasso, Pablo Ruiz – 32–33, 37, 38, 65,
 68, 71, 105–106, 120, 127, 150, 153,
 162–163, 168, 238, 276, 316–317, 319
 Pittermann-Longen, Emil Arthur – 25
 Planck, Max – 193
 Platone – 203–204, 207
 Poe, Edgar Allan – 26
 Poláček, Karel – 124
 Popper, Sir Karl Raimund – 86
 Pospíšilová (Čapková), Jarmila – 8, 28–35,
 40, 42, 54, 66–67, 80, 95, 103, 111,
 112, 114

Preisler, Jan – 23
 Procházka, Antonín – 25, 35
 Procházková-Scheithauerová, Linka – 25
 Proust, Marcel – 193
 Pujman, Ferdinand – 42

R

Rabas, Václav – 124
 Rada, Vlastimil – 124, 58
 Radimský, Václav – 61
 Ratzel, Friedrich – 154
 Reboul, Olivier – 203
 Redon, Odilon – 24
 Renoir, Pierre-Auguste – 24, 238
 Rilke, Rainer Maria (nome completo Rene Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke) – 316-317
 Ripellino, Angelo Maria – 7, 25
 Rochefoucauld, Francois de la – 241, 243, 245, 257, 261-262, 269, 271, 273, 276
 Romains, Jules; pseudonimo dello scrittore francese Louis Farigoule – 33
 Rouault, Georges – 32
 Rousseau, Henri Julien Felix (detto il Doganiere) – 32, 37, 92, 101, 126, 127, 130, 157, 319
 Rutte, Miroslav – 59, 60, 117-118

S

Saffo – 183, 209
 Šalda, František Xaver – 108-110
 Šaloun, Ladislav – 23
 Sartre, Jean Paul – 115
 Scheinpflug, Karel – 59-60
 Schönberg, Arnold – 25
 Schopenhauer, Arthur – 241
 Seneca, Lucio Anneo – 267
 Seurat, George-Pierre – 24
 Shakespeare, William – 162-163, 179, 208
 Signac, Paul – 24, 32

Š

Šíma, Ladislav – 35
 Šlejhar, Josef Karel – 17
 Socrate – 203-204, 207
 Sova, Antonín – 17, 124
 Špála, Václav – 35, 38, 40, 124

Štech, Václav Vilém – 35, 69-70
 Štechová, Marie – 70
 Stein, Gertrude – 31
 Stejskal, Bohuš – 42
 Stendhal; pseudonimo dello scrittore francese Henri Beyle – 26, 33-34
 Štěpán, Václav – 69, 70
 Štorch-Marien, Otakar – 126
 Stříbrný, Jiří – 281
 Strindberg, Johan August – 26
 Svevo, Italo; pseudonimo dello scrittore Aron Hector Schmitz – 179-180

T

Teige, Karel – 139-140
 Terenzio, Afro Publio – 184
 Theer, Otakar – 107, 109-110
 Thon, Jan – 35, 69-70
 Toman, Karel – 70, 117-118, 124

V

Váchal, Josef – 25, 131
 Valéry, Paul – 316-317
 Vallotton, Felix-Edouard – 24
 Van Dongen, Kees – 24, 32, 65
 Van Gogh, Vincent Willem – 24
 Vančura, Vladislav – 124
 Veca, Salvatore – 241, 242-243, 247-249, 257
 Verne, Jules – 15-16, 154
 Vildrac, Charles; pseudonimo di Charles Messenger – 33
 Vlaminck, Maurice de – 24
 Vollard, Ambroise – 32
 Vuillard, Jean-Edouard – 24, 32

W

Walden, Herwarth – 38-39
 Wang wei – 209
 Whitman, Walt – 37, 102-103, 206
 Wilde, Oskar Fingal O' Flaherty Wills – 25-26, 267

Z

Zola, Emile – 17, 31
 Zrzavý, Jan – 40
 Zurbarán, Francisco – 35

INDICE DELLE RIVISTE

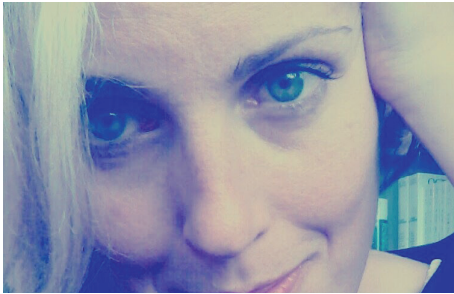
- «Almanach Kmene» – 147
«Almanach na rok 1914» – 38, 107
«Apollon» – 123, 142, 144, 268–269
«Bytová kultura» – 147
«Čas» – 107
«Červen» – 39, 40, 56, 117, 120–121, 123, 155
«Český deník» – 123
«Cesta» – 123
«Čin» – 41, 147
«Der Sturm» – 39, 107, 119
«Die Aktion» – 39, 119
«Horkého týdeník» – 24, 26–28, 61
«Kmen» – 42, 123, 129–131
«Kopřivy» – 24
«Kritický měsíčník» – 147, 165
«Lacerba» – 107
«Lidové Noviny» – 14, 19, 23–24, 42, 50,
53, 64, 73–75, 78–80, 105, 107, 119,
123, 133, 144–145, 151–152, 166–168,
278, 293,
«Listy pro umění a kritiku» – 147
«Literární archiv» – 152
«Lumír» – 24, 106–107, 121
«Moderní Revue» – 69–70, 110–111
«Moravskoslezská revue» – 24, 61
«Moravský Kraj» – 24, 61–62
«Musaion» – 123, 135, 155
«Národ» – 117, 133
«Národní listy» – 24, 29, 42, 56, 59, 63, 117,
123, 125–126
«Národní obzor» – 24
«Nebojsa» – 40, 59, 123–125, 145, 252
«Neděle» – 24
«Nová svobodá» – 123
«Novina» – 24
«Novoročenka Veraikonu 1918» – 105
«Nový směr» – 123
«Panorama» – 43, 147
«Přehled» – 24, 61, 65, 107, 114–115
«Přítomnost» – 20–22, 123, 136–138, 141,
151
«Rozpravy Aventina» – 27, 123, 147
«Snaha» – 24, 61
«Stopa» – 24, 26, 61
«Studentská revue» – 24
«Studium» – 123
«Světozor» – 147
«Typografie» – 123
«U» – 147
«Umělecký Měsíčník» – 35–36, 38, 66,
69–71, 121, 153
«Věda a Život» – 147
«Volné Směry» – 35, 38, 68, 80–84, 87–93,
95–96, 106, 111–115, 153, 190, 227
«Ženská revue» – 24, 61
«Žijeme» – 147
«Život» – 56, 137, 143, 147–149, 151, 161, 174

L'ARTE È DESTINO: a proposito della poetica di Josef Čapek
Ivana Oviszach

Vydala Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích v edici Episteme,
Branišovská 31a, 370 05 České Budějovice

Odpovědný redaktor Fabio Ripamonti
Obálku a grafickou úpravu navrhla Radka Folprechtová
Sazba Barbora Solperová
Tisk: Typodesign

Vydání 1., České Budějovice 2015



Ivana Oviszsch è ricercatrice presso l'Istituto di Studi Romanzi dell'Università della Boemia meridionale di České Budějovice, Facoltà di Lettere e Filosofia. Si è laureata in Lingue e Letterature Straniere all'Università degli Studi di Udine (2004) con una tesi sulla poesia di Ivan Wernisch. Nel 2008 ha conseguito il Dottorato in Studi iberici, anglo-americani e dell'Europa orientale (con indirizzo Studi dell'Europa orientale) presso l'Università Ca' Foscari di Venezia con una dissertazione su Josef Čapek.

Ha tradotto in italiano testi di diversi autori cechi, in particolare: la raccolta di Ivan Wernisch *Corre voce*, in *Corre voce ovvero la morte ci attendeva altrove* (2005); il romanzo di Zuzana Brabcová *L'anno delle perle* (2006); le memorie di Jana Černá, *Lettera a Milena* (2009).

Attualmente si occupa di letteratura del Novecento.