

I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi.

I testi dell'autore su *R.U.R.* e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta

Alessandro Catalano

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 195-218 ◇

CON la pubblicazione di *R.U.R.* (*Rossum's Universal Robots*), nell'autunno del 1920, più o meno cento anni fa, Karel Čapek (1890-1938) ha portato al mondo i robot e, con essi, uno dei neologismi che più ha influenzato l'immaginario culturale del XX secolo¹. L'invenzione dello scrittore ceco, che aveva allora appena trent'anni, meriterebbe senz'altro di essere studiata da molti punti di vista, spesso colpevolmente trascurati. Per questo si è pensato di raccogliere in questa sede sei testi dell'autore, prima d'ora mai tradotti in italiano, assieme ad altri nove scritti italiani del tempo, per approfondire due aspetti finora presentati in modo piuttosto impreciso e confuso: da una parte quali fossero le motivazioni sottostanti alla scrittura dell'opera, dall'altra quale sia stata l'accoglienza che *R.U.R.* ha ricevuto in Italia nei primi quindici anni dopo la sua pubblicazione.

Derivato dalla parola ceca *robot* [corveé, lavoro faticoso, servitù], trasformata da femminile a maschile, il neologismo robot, come possiamo leggere nel testo *La parola robot*, tradotto in appendice, è stato coniato dal fratello Josef Čapek per definire l'"operaio artificiale", una creatura indistinguibile dall'essere umano, se non per la sua maggiore efficienza lavorativa. I robot sono dunque comparsi sulla scena culturale internazionale come personaggi di *R.U.R.*, il "Dramma collettivo in un prologo comico e tre atti" che Karel Čapek ha pubblicato per la prima volta nell'autunno del 1920. [Fig. 1]

¹ Per un approfondimento su altri temi legati all'opera e alla nascita dei robot, qui solo accennati o del tutto trascurati, rimando alla mia introduzione A. Catalano, *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, in K. Čapek, *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, Venezia 2015, pp. 9-42.



Fig. 1

La prima messa in scena è stata opera di una compagnia amatoriale di Hradec Králové il 2 gennaio del 1921, mentre il debutto per così dire ufficiale, al Teatro nazionale di Praga, con la regia di Vojta Novák, i costumi di Josef Čapek, le scene di Bedřich Feuerstein e attori di primo piano, risale al 25 gennaio dello stesso anno (lo spettacolo è poi rimasto in cartellone fino al 1927).

Così è iniziata la marcia trionfale dei robot sui palcoscenici di tutto il mondo: nel 1921 l'opera è stata

rappresentata ad Aquisgrana, un anno dopo a Varsavia, Belgrado e New York, nel 1923 ha riscosso enorme successo a Berlino, Vienna, Londra e Zurigo, prima di raggiungere, nel 1924, anche Parigi, Bruxelles, Stoccolma e Tokio. In modo alquanto insolito per un'opera scritta in lingua ceca, *R.U.R.* ha dunque avuto un'eco internazionale straordinaria e, pur essendo oggi per lo più sconosciuta al grande pubblico, ha sancito il trionfo mondiale del termine robot, divenuto presto comune in moltissime lingue. In Italia, come dimostra l'anomala duplice pronuncia del termine, la penetrazione del vocabolo è avvenuta probabilmente attraverso la mediazione inglese e francese e il processo di assimilazione dev'essere stato di lunga durata, come testimonia il prolungato successo di numerose varianti (robotins, robots / robotessa ecc.), tanto che, ancora nel 1956, Tommaso Landolfi ha intitolato un suo racconto *Il robotto accademico*.

Come è evidente dai testi tradotti, Karel Čapek ha manifestato più volte un certo distacco, se non proprio fastidio, nei confronti della catena di equivoci nati intorno alla sua opera nel corso degli anni Venti e Trenta, a partire dall'eclatante trasformazione del suo robot "in carne e ossa" in un essere meccanico dall'aspetto antropomorfo. [Fig. 2] Il successo di *R.U.R.* potrebbe quindi essere raccontato come un grande fraintendimento, o addirittura come un manifesto tradimento, dell'"esperimento concettuale" che tanto a cuore stava all'autore. Allo stesso tempo però "tutto questo trambusto mondiale che ha visto protagonisti i robot" è anche indice della grande capacità metamorfica e simbolica dell'essere artificiale creato da Čapek, che con altri neologismi letterari (si pensi a 'utopia' o 'Frankenstein', per restare in ambiti limitrofi) condivide l'ambiguità di partenza e la grande adattabilità a contesti culturali differenti.

Ultima evoluzione di quella lunga serie di rielaborazioni del tema del doppio e del perturbante sviluppatasi a Praga, in campo letterario e cinematografico, a cavallo del 1900, il robot offre una risposta originale a un tema antico, ma trasponendolo nella moderna società di massa. Protagonista, infatti, non è più una creatura individuale (Golem, mostro, omuncolo, ecc.), ma un essere seriale, ripetuto, multiplo.



Fig. 2

Collocandosi inoltre all'inizio del filone delle utopie negative novecentesche, *R.U.R.* porta sul palcoscenico la paura più o meno inconscia delle tragiche ricadute subite dall'umanità a causa della radicale trasformazione dei meccanismi del lavoro (si veda il testo dell'autore *W.U.R.*). Ambientato in un futuro non lontanissimo, il dramma descrive il passaggio dall'epoca del materialismo scientifico del "vecchio Rossum" (*rozum* vale in ceco intelletto / ragione) a quella della produzione industriale del giovane Rossum. Si sviluppa così una società in cui la presa in carico dei lavori di fatica da parte di robot-schiavi, sempre più perfezionati, non porta alla felicità, ma a guerre fratricide e alla progressiva sterilità del genere umano. Il centenario sogno di una società utopica si trasforma così nel suo esatto contrario e il robot, creatura artificiale più efficiente e forte dell'uomo, si fa veicolo di un nuovo paradigma culturale in cui la forza della macchina mette ontologicamente in dubbio il dominio dell'uomo sul pianeta. Parallelamente a molte riflessioni contemporanee (si pensi solo alla prima distopia totalitaria, *Noi* di Evgenij Zamjatin,



Fig. 3

scritta più o meno negli stessi mesi), *R.U.R.* vuole quindi richiamare l'attenzione (o, per utilizzare le parole dell'autore, "lanciare un grido d'allarme") sulle conseguenze a lungo termine della meccanizzazione del lavoro, della riduzione dell'uomo a mera funzione lavorativa.

Attraverso una sorta di rispecchiamento tra uomini che si robotizzano e robot che si umanizzano, diventando così interscambiabili, già nel testo originale il termine finisce implicitamente per denotare non solo l'essere artificiale, ma anche l'uomo reso inumano dalla tecnologia (slittamento semantico che si manifesta anche nel mutamento di rapporto che i singoli personaggi e i robot hanno con la morte). Čapek ha così costruito uno schema narrativo di grande successo (ripreso in parte da H. G. Wells): la creatura artificiale inventata dall'uomo si ribella e stermina il suo stesso creatore senza misericordia. Si potrebbe in realtà anche affermare che ciò avvenga in buona misura contro le stesse intenzioni dell'autore, vista la veemenza con cui l'autore ha difeso la sua concezione originaria (si veda il testo *Ancora*

R.U.R.), secondo cui i robot non sono affatto i reali protagonisti dell'opera. Forse questo contribuisce anche a spiegare perché della prima messa in scena praghese non esistano fotografie, né dei robot in azione né della scena chiave con lo sterminio degli ultimi uomini superstiti. Quello su cui infatti l'autore voleva richiamare l'attenzione era l'eroismo degli ultimi sopravvissuti, il significato della collettività, la sete di scoperta dell'uomo e la drammaticità della sua definitiva scomparsa.

Fin dalle prime rappresentazioni e traduzioni, però, *R.U.R.* ha dimostrato di avere potenzialità molto maggiori, proprio perché in grado di sintetizzare in una nuova forma narrativa, riprendendo una serie di ingredienti ben noti alla letteratura utopistica (la creatura artificiale, l'isola, la fabbrica, la società del futuro ecc.), molte delle questioni aperte nella società del primo dopoguerra: la tragica applicazione pratica delle scoperte scientifiche, l'«uomo nuovo» del comunismo, la suddivisione del lavoro e la sua meccanizzazione, le tensioni sociali sfociate in rivoluzioni, la paura di perdere la posizione dominante nell'universo ecc. La vera novità dell'opera di Čapek è quindi soprattutto quella di aver trovato una nuova forma per veicolare la perturbante fusione tra uomo e creatura artificiale. *R.U.R.* dinamizza inoltre il genere solitamente statico dell'utopia tradizionale, rendendo palese, nella sua drammatica escalation, l'incompatibilità tra uomo e macchina [Fig. 3].

L'affermazione del neologismo robot, così come l'«ondata di utopie» (secondo una definizione dei critici dell'epoca) nella letteratura ceca dell'inizio degli anni Venti, sono chiari segnali di un momento di forte discontinuità culturale, che riflette a sua volta le profonde paure dell'inconscio collettivo. L'immagine del robot, che l'uomo osserva in questo strano specchio distopico, la forma inquietante di doppio 'al plurale' dell'esercito dei robot, presuppone infatti lo scatenarsi di una lotta per l'egemonia e condanna la creatura artificiale a quello che Franco Lucentini ha definito un "destino di distruzione". La lunga tradizione di automi e omuncoli, in tutte le possibili varianti (manichini, fantocci, marionette, androidi, mandragore, Golem ecc.), tanto spesso rielaborata fin dall'antichità classica, trova dunque una nuova

e originale cristallizzazione nel momento in cui l'insieme di paure ancestrali si sposta sul piano della produzione industriale.

Per realizzare tutto ciò era naturalmente necessario che il messaggio di *R.U.R.* fosse polisemico e potesse riadattarsi a contesti culturali differenti. La grande capacità metamorfica del testo può quindi essere considerata una buona chiave di lettura che ci permette di spiegare non soltanto la strenua difesa da parte di Čapek dell'autentico significato della sua opera, ma anche la grande varietà di interpretazioni che *R.U.R.* ha stimolato, sulla scena internazionale, fin dai suoi primi passi.

Molti sono i filoni che meriterebbero di essere indagati a tal riguardo, a partire dalla pubblicazione in tedesco del 1921, prima a puntate sul quotidiano di lingua tedesca "Prager Presse" e poi in volume, con il titolo modificato in *W.U.R.* [Fig. 4] Il fatto che anche alcuni testi italiani parlino dell'opera come *W.U.R.* è spiegabile con la sigla tedesca *Werstands Universal Robots*, dove 'Werstand' (in luogo di 'Verstand') riproduceva la modifica ortografica dell'originale ceco (in francese è stato invece utilizzato 'Rezon', lasciando dunque invariato l'acronimo). La versione tedesca è stata lanciata, per così dire, da un'importante recensione di Max Brod su un periodico berlinese, che sottolineava proprio la "tremenda contiguità degli uomini e dei robot". Nell'ambiente tedesco *R.U.R.* è stato comunque recepito soprattutto in chiave esplicitamente avanguardista, grazie alla geniale messa in scena di Friedrich Kiesler, che a Berlino e a Vienna ha dato vita, nel 1923, a un vorticoso caleidoscopio multimediativo. Con il suo monumentale meccanismo di macchinari, rafforzato dall'alterazione della voce dei personaggi, dall'uso della proiezione cinematografica e da un ingegnoso sistema di specchi deformanti (il celebre *Tanagra-Apparat*), Kiesler ha posto esplicitamente l'accento sul potere della macchina, dando origine a una delle più influenti performance avanguardistiche dell'epoca. Visto da molti artisti di primo piano che gravitavano attorno alle scene berlinesi (tra gli altri Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Richter, László Moholy-Nagy ed El Lissitzky), il lavoro di Kiesler ha avuto negli anni Venti un'influenza decisiva sul-



Fig. 4

l'evoluzione del modo di rappresentare visualmente la macchina, poi definitivamente codificata dal film *Metropolis* di Fritz Lang (1927)². Si tratta di un tema che esula dal presente lavoro, ma va sottolineato che la messa in scena di Kiesler coincide con la creazione di una rete europea di artisti, le cui basi erano state gettate l'anno prima al Congresso degli artisti progressisti di Düsseldorf, per poi essere ulteriormente sviluppate a Vienna nel 1924, in occasione dell'Esposizione internazionale della nuova tecnica teatrale, che avrà poi un ruolo centrale nel generale rinnovamento artistico europeo, seconda generazione dei futuristi italiani inclusa.

Più vicino al nostro discorso è infatti l'interesse manifestato dallo scrittore futurista Ruggero Vasari che, com'è noto, a metà del 1922 si era trasferito a Berlino, dove aveva aperto una galleria d'arte e aveva iniziato a pubblicare la rivista "Der Futurismus".

² Sia detto tra parentesi che le recensioni dell'epoca hanno spesso riscontrato evidenti legami tra *Metropolis* e *R.U.R.*, si veda ad esempio M. Hall, *A Technical Marvel*, "New York Times", 07.03.1927, e la sdegnata recensione di H. G. Wells, *Mr. Wells Reviews a Current Film*, Ivi, 17.04.1927, p. 4.

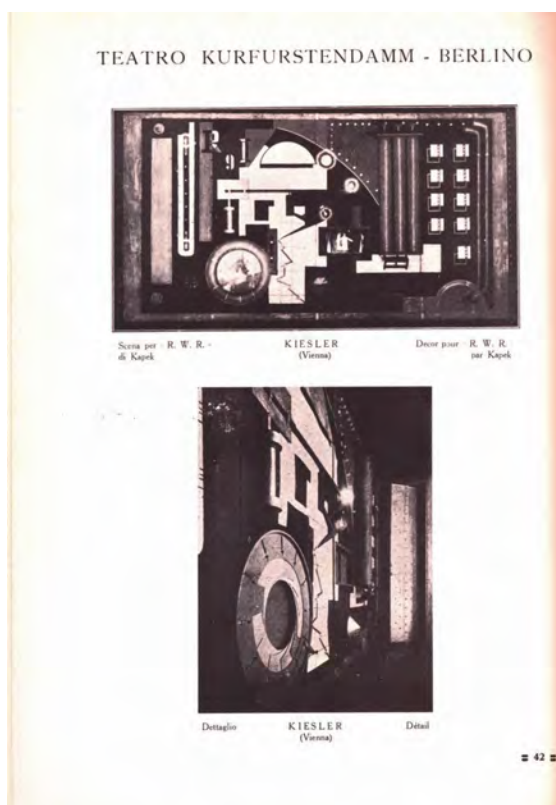


Fig. 5

È nota una sua lettera del dicembre 1923, scritta assieme a Enrico Prampolini, in cui richiedeva le fotografie della messa in scena berlinese di *R.U.R.*, poi riprodotte sulla rivista “Noi”, nel numero speciale *Teatro e scena futurista* dedicato alla rivoluzione del teatro europeo³. [Fig. 5] Nello stesso numero Prampolini ha pubblicato il manifesto *Le futurisme mondial* di Marinetti, alcune riproduzioni delle scenografie che lui stesso aveva ideato per gli spettacoli teatrali a Praga nel 1921 e un articolo dedicato al teatro ceco⁴. Dopo aver stabilito un contatto con Josef Čapek, Prampolini aveva soggiornato a Praga per vari mesi, a partire dal settembre 1921, in occasione dell’Esposizione italiana d’arte d’avanguardia. È dunque poco plausibile (e lo stesso vale per tutto il gruppo futurista) che Prampolini non abbia avuto notizie (molto dettagliate) su *R.U.R.*, lo spettacolo teatrale che in quel periodo riscuoteva un così grande successo. Tanto più che l’Esposizione era stata organizzata da Prampolini assieme al giorno-

³ “Noi”, 1924, 6-9, p. 42.

⁴ G. Kodicek, *Il teatro moderno nella Cecoslovacchia*, Ivi, pp. 18-19.

lista Ugo Dadone, che aveva ottenuto da Čapek i diritti per la traduzione italiana dell’opera⁵. Com’è noto, alla mostra sono seguite altre iniziative, presenziate dallo stesso Marinetti, nell’ambito di quella che è stata definita una vera “invasione futurista” di Praga⁶. Nel 1922, dopo che la “Grosse Futuristische Kunstausstellung” si era trasferita a Berlino, sotto l’egida di Vasari, è stato inoltre rappresentato al Teatro nazionale di Praga il *Tamburo di fuoco* di Marinetti, con scene e costumi di Prampolini, che dava così inizio a una collaborazione con la giovane generazione avanguardista ceca. Nel dicembre del 1923 Prampolini ha chiesto anche a Karel Teige immagini di “scenografie teatrali” da pubblicare nel citato numero di “Noi” e salutava in modo particolare il “caro amico Feuerstein”, che era l’autore delle scenografie della prima rappresentazione mondiale di *R.U.R.*, menzionata in precedenza, al Teatro nazionale nel gennaio del 1921⁷. [Fig. 6]

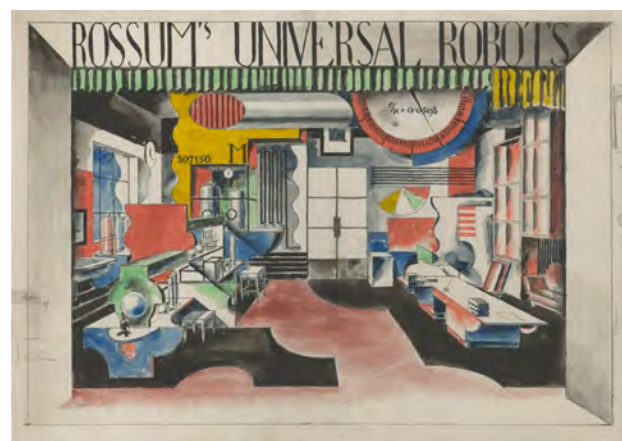


Fig. 6

Sia come sia, “nei tre anni che corrono dal 1921 al 1923, Prampolini compie una serie di esperienze che costituiscono il prologo della sua adesione all’arte

⁵ È del settembre del 1922 la notizia su diverse riviste che “*W.U.R.* sta per essere tradotto anche in italiano”, si veda ad esempio “*Comœdia*”, 1922, 17, pp. 830-831. Secondo un quotidiano di lingua tedesca di Praga era già preventivata nel 1921, “*Prager Presse*”, 11.06.1921, p. 3.

⁶ Si vedano soprattutto F. Šmejkal, *Futurismus a české umění*, “*Umění*”, 1988, 1, pp. 20-53, e J. Křesálková, *Dagli appunti sulla fortuna di Marinetti in Boemia*, “*Il confronto letterario*”, 1995, 23, pp. 231-246.

⁷ M. Tria, *Marinetti e Prampolini a Praga: contatti futuristi con l’avanguardia cecoslovacca tra le due guerre*, in *Gli altri futurismi: futurismi e movimenti d’avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania*, a cura di G. Tomassucci – M. Tria, Pisa 2010, pp. 37-54, qui p. 52.

meccanica” ed è in quel momento che “si inserisce nell’area più avanzata del costruttivismo tecnologico mitteleuropeo”⁸.

Carattere completamente diverso ha invece avuto la ricezione americana di *R.U.R.*, che, con la regia di Philip Moeller e la produzione di Nigel Playfair, ha conosciuto un enorme successo a Broadway nella stagione 1922/1923 (184 repliche complessive). La grande popolarità dell’opera è confermata dalla rapida diffusione del neologismo e dalla proposta, avanzata dalle principali case di produzione americane, di girarne un film. Presentato con il sottotitolo *A Fantastic Melodrama*, *R.U.R.* era stato in qualche modo adattato al gusto americano, ponendo come prioritaria la chiave di lettura spettacolare e fantascientifica. Anche le locandine degli spettacoli testimoniano la maggiore enfasi attribuita al ruolo dei robot, presentati come mostri imprevedibili (in una recensione si parlava di “Man-Made Monster”, in un’altra di “Czecho-Slovak Frankenstein”).

Grandi dibattiti hanno accompagnato anche la rappresentazione londinese del 1924, con la regia di Basil Dean, caratterizzata in verità da interventi testuali di una certa rilevanza nella parte finale dell’opera. Anche in questo caso si può notare un’accentuazione della dimensione fantastica e metaforica del testo, come testimonia l’interessante discussione pubblica tra G. K Chesterton e G. B. Shaw. A questa interpretazione di *R.U.R.* come esempio di satira sociale di estrema attualità, incentrata sui robot, Čapek ha reagito col testo *Il significato di R.U.R.*, presentato in appendice.

A Parigi, nel 1924, *R.U.R.* è stata invece messa in scena con la regia di Fëdor Komissarževskij, come una “commedia utopistica” che accentuava le caratteristiche ironico-satiriche, presentando robot sostanzialmente differenti dall’essere umano, avvolti in una sorta di caschi che ricordavano dei “pompieri”. È stata comunque senza dubbio la rappresentazione che ha avuto un’eco maggiore in Italia, come dimostra anche la recensione di Pietro Gobetti.

Altrettanto interessante sarebbe seguire le tracce di *R.U.R.* nella cultura russa, a partire dalla contro-



Fig. 7

versa figura di Aleksej Tolstoj, che si era interessato all’opera nel corso del suo soggiorno berlinese. Echi dell’opera di Čapek sono stati riscontrati ad esempio nel suo romanzo *Aelita* (1923), noto in campo internazionale soprattutto per l’originale trasposizione cinematografica dell’anno seguente da parte di Jakov Protazanov, che segna un’importante tappa soprattutto per gli originali costumi robotici di Aleksandra Ėkster, molto legata anche agli ambienti del futurismo italiano⁹. Tolstoj ha poi pubblicato, nel 1924, una sorta di rifacimento di *R.U.R.* dal titolo *Bunt mašin* [La rivolta delle macchine], talmente simile all’originale da essere accusato di plagio, con uno strascico di cause giudiziarie. Andrebbero ricordate anche le analogie riscontrate con varie opere di Michail Bulgakov, ma è comunque con il kolossal del regista Aleksandr Andrievskij *Gibel’ sensacij* [Perdita della sensibilità, ma anche con il doppio senso di “fine di una grande invenzione”, 1935 - Fig. 7], che il legame con l’opera di Čapek si fa del tutto espli-

⁸ G. Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma 2013, pp. 150, 117.

⁹ Si veda a questo proposito anche la rivendicazione di primogenitura del futurismo italiano da parte di A. G. Bragaglia, *Avanguardia italiana e teatro russo*, “Comoedia”, 1924, 23-24, pp. 5-8.

cito, visto che i giganteschi robot meccanici portano sul petto una ben visibile scritta “R.U.R.”. Il regista russo, rispondendo forse all’uso del robot nel film tedesco *Der Herr der Welt* [Il signore del mondo] dell’anno precedente, riprendeva con la scritta l’idea che aveva caratterizzato il celebre ‘uomo d’acciaio’, il Robot Eric. Nel 1928 infatti il primo robot meccanico della storia è stato presentato dal vivo in varie occasioni, come non ha mancato di sottolineare la stampa dell’epoca, con la sua ben visibile scritta “R.U.R.” sul petto¹⁰. [Fig. 8] È quindi evidente che a quel punto, terminato il suo progressivo scivolamento semantico, come si evince dal caso del Robot Eric o anche dal giocattolo *Robert the Robot*, messo in vendita con grande successo in occasione della rappresentazione londinese, il neologismo robot ha finito per designare in modo univoco una creatura antropomorfa di tipo meccanico, come, dopo aver ricevuto la notizia della produzione del film russo, non mancherà di notare, nel testo *L’autore dei robot si difende*, un sempre più rassegnato Karel Čapek.

In parte diverso è il discorso della ricezione italiana, chiarita, almeno in parte, dai testi presentati in appendice e, certo, complicata dalla pubblicazione dei *Fogli italiani* e dal suo distaccato rapporto con il fascismo¹¹, che traspare molto chiaramente ancora nel 1927 nell’intervista di Enrico Cavacchioli che abbiamo deciso di riproporre. Dopo l’iniziale interessamento di Ugo Dadone, è stato Taulero Zulberti che, rifacendosi all’edizione tedesca, a pubblicare la prima presentazione su una rivista regionale, che abbiamo voluto qui riproporre. In Italia *R.U.R.* è stato spesso ridotto a una satira bolscevica o antibolscevica dai toni troppo violenti¹², ma non è solo questo,

L’UOMO D’ACCIAIO IN AZIONE

NEL fascicolo dello scorso luglio pubblicammo la figura di un uomo meccanico, che grazie a uno speciale congegno, aggiungeva la parola al movimento. Si chiamava *telexon* ed era di origine americana. Ma Londra ha voluto anche in questo emulare con la grande federazione stellata, e le prove del suo Eric hanno superato ogni previsione.



IL SIGNORE ERIC.

Questo nuovo uomo d'acciaio porta sul petto tre iniziali: R. U. R. Sono quelle che davano il titolo a un lavoro scenico di Karel

Kapek, drammaturgo cecoslovacco, nel quale s'annunciava l'avvento dell'uomo meccanico dell'avvenire. >>>

Il suo inventore l'ha creato in sei mesi in un villaggio della ridotta contea del Surrey, nella più profonda segretezza. È il capitano inglese Richards of Gomball, coadiuvato da un esperto elettricista, A. H. Reffel. Il soffio creatore del capitano non è bastato, naturalmente, a dargli un'anima e dei nervi, come l'inventore dell'impressionante pellicola *Metropolis* alla sua protagonista. Ma Eric al posto del cervello ha un diagramma, e parla in virtù di un controllo per radio.

Pesa, come la media degli uomini occidentali, circa 60 chilogrammi; si alza da sedere e s'annina, grazie a uno scatto elettrico; il suo corpo contiene due piccoli motori, l'uno dei quali, al posto della spina dorsale, serve a fargli animare bocca orecchi e occhi. Gli accumulatori, oltre che azionare i motori, gli fanno risplendere gli occhi.

La struttura metallica del suo corpo è congiunta a cinque leve appoggiate da fili elettrici Bowden. Più di questo non è lecito sapere, almeno per ora.

Si può aggiungere, invece, che Eric avrà quante prima una moglie, già detta battezzata col nome di Florence.

A Londra, inaugurandosi l'Esposizione dei Modelli di meccanica e ingegneria, ha pronunciato un discorso, e ha risposto garbatamente ad alcune domande prestabilite, facendosi largamente ammirare.

In ogni modo, questi uomini meccanici potranno prendere il posto degli uomini veri. Si è già pensato, a quanto s'afferma, a far da essi sostituire i « pollicemen ». A Londra il traffico, che è già regolato bene, potrà funzionare ancora meglio, col vantaggio che in caso di investimenti l'uomo d'acciaio rimarrà incolombe.

Altre sostituzioni potranno farsi, specialmente nei grandi magazzini: « Primo piano, calce di seta, sottovesti; secondo piano: cappelli, mantelli », ecc. e nelle stazioni ferroviarie per indicare la partenza dei treni e i rispettivi binari, ecc.

PICCOLE CURIOSITÀ

* Il platino è l'unico metallo sul quale un arido solo non esercita alcun'azione. È l'unica miscela che può attaccarlo è quella

* Il più grande teatro del mondo capace di 7000 spettatori, sarà prossimamente costruito a Berlino, e s'intitolerà « Teatro degli spet-

Fig. 8

probabilmente, il motivo delle difficoltà riscontrate. Un redattore della rivista milanese “Comœdia” aveva spiegato chiaramente perché ogni tentativo di portare in scena *R.U.R.* in un contesto come quello italiano fosse destinato al fallimento: “È troppo cruda e allo stesso tempo troppo logica, e dunque poco esotica”¹³. Anche secondo Silvio d’Amico “dal punto di vista estetico, nelle sue nitide costruzioni sceniche il nostro gusto e dunque un *quid* di meccanico, che in un certo modo le raggela”¹⁴. A detta di A. G. Bragaglia, invece, la progettata rappresentazione al Teatro degli indipendenti non è andata in porto per una ragione che costituiva spesso un ostacolo per molte produzioni dell’epoca, gli eccessivi costi¹⁵. Dopo vari tentativi andati in fumo a causa del fallimento delle compagnie interessa-

paradossale e sanguinosa satira al bolscevismo”, U. Dadone, *A Praga*, “Comœdia”, 1923, 8, p. 43.

¹³ B. Vlček, *Italské divadlo*, “Národní a Stavovské divadlo”, 1925, 20, pp. [3-4].

¹⁴ S. d’Amico, *Autori del Teatro ceco*, “La tribuna”, 03.10.1930, p. 3.

¹⁵ A. Felix, *Rozhovor s A. G. Bragagliou*, “Národní listy”, 27.03.1932, p. 5.

¹⁰ “Questo nuovo uomo d’acciaio porta sul petto tre iniziali: R.U.R. Sono quelle che davano il titolo a un lavoro scenico di Karel Kapek, drammaturgo cecoslovacco, nel quale, s’annunciava l’avvento dell’uomo meccanico dell’avvenire”, “Varietas”, 1928, 11, p. 624. Si veda anche la corrispondenza da Londra di O. Rizzini, *Automi*, “Corriere della Sera”, 30.09.1928, p. 3.

¹¹ Sulle resistenze nei confronti del resoconto di viaggio di Čapek da parte degli slavisti italiani si veda A. Catalano, “Talvolta però si è scesi a temi particolari e ad autori modesti”. *Arturo Cronia e la letteratura ceca*, in *Arturo Cronia. L’eredità di un Maestro a cinquant’anni dalla scomparsa*, a cura di R. Benacchio – M. Fin, Padova 2019, pp. 61-78.

¹² Ugo Dadone, ad esempio, ha parlato di “R.U.R. (La fabbrica di uomini meccanici)” come di un dramma “forte, quadrato” e di “una

te (meritano di essere ricordati l'ipotesi del Teatro d'Arte di Pirandello e la cancellazione dovuta allo scioglimento della compagnia del Grand Guignol, Sainati-Starace), *R.U.R.* è apparsa nel 1929 sulla rivista "Il dramma", in una discutibile traduzione dal francese di Lorenzo Gigli corredata dalle illustrazioni di Erberto Carboni e dalla presentazione che qui riproduciamo¹⁶. [Fig. 9, v. anche pag. 215 Fig. 12-15] L'unica rappresentazione a lungo nota è quella del 1933, all'Accademia dei Fidenti di Firenze, con Wanda Capodaglio e Pio Campa nei ruoli principali e le originali scenografie di Giorgio Venturini, apprezzate anche nella recensione che pubblichiamo (ne è rimasta traccia in una riproduzione su "Comœdia")¹⁷. [Fig. 10] Un altro ritaglio di giornale testimonia però che *R.U.R.* era già approdata sulle scene italiane nel 1928, a Napoli (e forse nella stessa stagione anche a Roma)¹⁸. Realizzata dalla compagnia D'Origlia-Palmi, appare in una versione che, a giudicare dalle parole dell'anonimo autore della recensione, era forse stata sensibilmente modificata rispetto all'originale¹⁹. Sulla base dei dati attualmente disponibili è difficile determinare con certezza se la riproduzione pubblicata sulla rivista "Scenario" della "Scena per *R.U.R.*" di Cesare Maria Cristini sia riferita a questa messa in scena napoletana, anche se la cosa è probabile²⁰. [Fig. 11] Sappiamo inoltre che al testo si sono interessate figure di rilievo del teatro italiano dell'epoca ed esistono testimonianze di ulteriori progetti non meglio definiti (a più riprese, ad esempio, si sarebbe interessato all'opera Gino



Fig. 9

Rocca, senza tuttavia metterla mai in scena)²¹.

Ben più rilevante delle rappresentazioni citate, è stata comunque la reazione che *R.U.R.* ha suscitato in singoli personaggi legati in vario modo al futurismo, a partire dal caso del già citato Vasari. Dopo aver assistito alla rappresentazione berlinese di Kie-sler, lo scrittore siciliano era in platea, assieme a F. T. Marinetti, anche in occasione dello spettacolo parigino, sul quale ha lasciato l'interessante recensione qui riportata in appendice. Sintomatico è il fatto che già nel 1924 Vasari commentava disgustato la testa piena di bende insanguinate di un robot appena operato: "trattandosi di una macchina-uomo, non si può permettere uno strappo sì verista e fuori posto". Sul-

¹⁶ "RUR. Commedia utopista in 4 atti", presentazione di L. Gigli, "Il dramma", 1929, 68, pp. 9-42.

¹⁷ "Comœdia", 1933, 4, p. 23.

¹⁸ "*R.U.R.* di Karel Tschapek" è presente in effetti nel cartellone della "Stabile di Roma" di Francesco Prandi, attiva nella stagione 1928/1928 al Quirinetta ("Il messaggero", 13.12.1928, p. 2), ma non compare poi tra gli spettacoli in programma nei mesi successivi in nessuno dei quotidiani consultati. Secondo Lucio Ridenti, direttore della rivista "Il dramma", sarebbe stata messa in scena al Teatro Odescalchi da Gero Zambuto: "Fu Prandi a comperare la commedia che aveva ottenuto successo in tutto il mondo, a farla tradurre, a rappresentarla, a darla a noi per la pubblicazione", L. Ridenti, *Un piccolo errore*, "Il dramma", 1944, 428-430, p. 57.

¹⁹ La prima dovrebbe essersi tenuta il 25 ottobre del 1928, almeno a giudicare da quanto riportato in "Bollettino del comune di Napoli", 1928, 10, p. 35.

²⁰ È riprodotta all'interno della serie di articoli di Virgilio Marchi, *Introduzione alla scenotecnica*, "Scenario", 1932, 5, p. 43.

²¹ L. Ridenti, *Un piccolo errore*, op. cit.

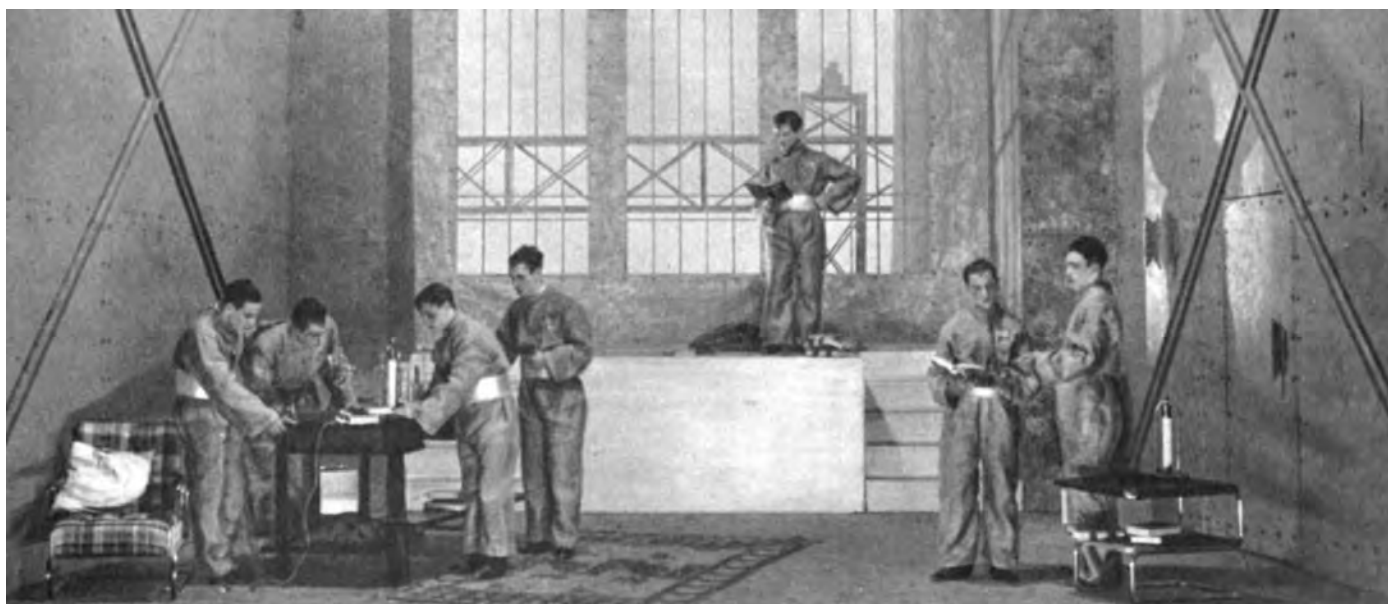


Fig. 10



Fig. 11

lo stesso quotidiano, "L'impero", qualche mese dopo verrà pubblicata anche l'analisi *Simbolo e meccanizzazione* del critico Gino Gori, uno dei grandi protagonisti del dibattito sulla necessità di rinnovare il teatro italiano, che aveva espresso sul testo un'opinione negativa: "i Rabotins sono la meccanicità in cui fu violentato esteticamente l'uomo; dunque sono creature, sempre esteticamente, errate". Come già più volte segnalato dalla critica, il tema del "meccanicismo della nostra vita moderna" e del "conflitto dell'umanità con la macchina-vampiro"²² è stato poi ripreso da Vasari nella sua opera teatrale *L'ango-*

scia delle macchine, pubblicata nel 1925, alla quale è legata la meccanizzazione dei celebri costumi e delle scene disegnate tanto da Vera Idelson quanto da Ivo Pannaggi. Altrettanto significativo è il caso di Massimo Bontempelli, da sempre attratto dal tema della marionetta e dell'automa, che, dopo aver visto lo spettacolo parigino, ha scritto di getto il racconto *Giovine anima credula* (tre anni dopo rielaborato nell'opera teatrale *Minnie la candida*)²³.

Ben più complesso sarebbe il discorso del rapporto di *R.U.R.* con il futurismo *tout court*, in parte già accennato a proposito di Prampolini, ma è il caso anche di ricordare, a cavallo dello stesso snodo temporale, il sorprendente film *L'uomo meccanico* di André Deed, alias Cretinetti, del 1921, e il *Ballo meccanico futurista* di Pannaggi e Paladini, dell'anno successivo. Anche per i futuristi il mito della macchina abbandona infatti il piano teorico, e le marionette e i fantocci, imperfetti e caricaturali, si trasformano in essere meccanici e da creature artificiali manovrate dall'esterno diventano esseri meccanici che possiedono (o fingono di possedere) meccanismi interni capaci di movimento proprio. Non abbiamo qui modo di approfondire in dettaglio il discorso, basti ricordare che, come ha giustamente sottolineato G. Lista, è proprio alle messe in scena

²² G. Gori, *La scenotecnica ne "L'angoscia delle Macchine" di Ruggero Vasari*, "L'impero", 05.04.1925, p. 3.

²³ N. Frank, *Lettera da Parigi. Con Bontempelli cinquant'anni fa*, "L'osservatore politico letterario", 1974, 10, pp. 118-119.



Fig. 16

di *R.U.R.* che si deve la progressiva affermazione nel teatro d'avanguardia “del costume plastico di tipo meccanico”²⁴.

Senza addentrarci ora nel tema della storia dei progetti cinematografici di *R.U.R.*, di grande interesse è infine l'ultimo testo qui ripubblicato, legato a un “film in preparazione” da parte del gruppo E.N.I.C., nella stagione 1942/1943. Oltre al testo di presentazione del film, il progetto è accompagnato da una serie di disegni di Enrico Prampolini [Fig. 16, v. anche p. 217, Fig. 17-19]. Il doppio foglio sciolto, di cui riproduciamo sia il testo che le immagini, è contenuto in un cofanetto promozionale, che presenta diversi film illustrati da vari artisti, destinato a promuovere il nuovo organismo unificato dell'industria cinematografica creato nel 1942 dal regime fascista²⁵. L'annuncio del film *R.U.R.* è peraltro comparso anche in varie inserzioni pubblicitarie, sempre senza che venga menzionata la casa di produzione. Uno di questi

testi riporta che “gli altri film italiani che l'E.N.I.C. distribuirà nella prossima stagione attendono per entrare in lavorazione che vengano perfezionati gli accordi ad essi relativi”²⁶. Data anche la posizione dell'opera di Karel Čapek negli anni del Protettorato di Boemia e Moravia, l'idea della realizzazione di un simile film nel 1942, con allegata sinossi anche in tedesco, può sembrare alquanto stravagante ed è facile immaginare molti motivi che possono averne determinato il fallimento. Pur essendo difficile ricostruire i retroscena di questo irrealizzato progetto²⁷, i disegni di Prampolini confermano il suo interesse di lunga data per *R.U.R.*, testimoniato quasi vent'anni prima dalla citata pubblicazione su “Noi” delle foto della messa in scena berlinese.

I documenti che abbiamo voluto tradurre e ripro-

²⁴ G. Lista, *La danza come performance individuale da Loie Fuller alle avanguardie*, in *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, a cura di G. Belli – E. Guzzo Vaccarino, Milano 2005, pp. 59-76.

²⁵ *Ente nazionale industrie cinematografiche-Cinecittà-Cines. Elenco film 1942-1943*, Torino 1942. È stato riprodotto anche in *L'arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, Milano 2008, p. 160.

²⁶ *Il primo gruppo E.N.I.C. 1942-43*, “Lo schermo”, 1942, 8, p. 41.

²⁷ Curiosamente, nel gennaio del 1942, in una rubrica di corrispondenze con i lettori di una rivista, a Mario Mari di Genova è stata data la seguente risposta: “Sugli automi sono apparsi altri lavori teatrali e film. Tra i primi va ricordato *R.U.R.* di Karel Ciapek. Il tuo soggetto non è privo di interesse, e il congegno è opportunamente organizzato. È peraltro un genere di film che non so quanto possa piacere ai produttori italiani, e che in Italia non ha avuto, che io sappia, precedenti. Non saprei quale indirizzo darti. Prova un po' la I.C.I., l'E.N.I.C. (Via Po 32, Roma), la Lux (via Po 36, Roma)”, *Capo di buona speranza*, “Cinema”, 1942, 133, p. 26.

porre per ricordare la complessa storia che ha accompagnato l'affermazione dei robot, ci permettono di trarre alcune conclusioni. *R.U.R.* è un'opera che, alla sua epoca, ha avuto una risonanza internazionale talmente vasta da garantire la penetrazione del neologismo robot in una gran varietà di lingue diverse, e persino nel contesto italiano, culturalmente poco reattivo, l'influenza di *R.U.R.* è stata tutt'altro che trascurabile. Allo stesso tempo, come dimostrano le parole di Vasari, velocissimo è stato sia il cambiamento semantico del vocabolo, sia la rimozione della chiave interpretativa che così a cuore stava a Čapek, soppiantata dall'accentuazione del trionfo finale dei robot.

Alla luce di tutto ciò, viene spontaneo chiedersi perché *R.U.R.* sia scomparsa quasi del tutto dalla programmazione teatrale un po' ovunque, al punto che molto flebile si è fatto il legame del neologismo con l'opera di origine. Le cause sono anche in questo caso molteplici, tra queste va annoverato il carattere poco canonico dell'intera opera di Čapek, a partire dalla particolare posizione di molti dei suoi testi all'interno della tradizione dell'utopia negativa. Né *R.U.R.* né tantomeno i successivi romanzi sperimentali possono infatti essere agevolmente collocati all'interno dello specifico genere narrativo 'antitotalitario' che si è imposto nel corso del Novecento. La linea Zamjatin-Huxley-Orwell della distopia antitotalitaria fotografa infatti una fase storico-culturale successiva, mentre l'opera di Čapek risale a una stagione ancora 'sperimentale', caratterizzata da una forma molto meno frequentata, sia per quanto riguarda i tratti ibridi del testo (in particolare la vena umoristica del prologo) sia per la conclusione non distopica (il finale positivo). Questo perché al centro dell'interesse dell'autore di *R.U.R.* non c'era la degradazione e l'omologazione dell'uomo come conseguenza del controllo dello Stato unico, ma la degradazione e l'omologazione provocata dalla trasformazione di meccanismi del lavoro, poi divenuti normali per le generazioni successive.

Uno dei tanti paradossi della ricezione di *R.U.R.* è legato al fatto che è stato proprio Čapek a presentare, in un linguaggio meno radicale e con una forma estetica più comprensibile, alcuni 'frammen-

ti' del discorso delle avanguardie, impegnate in un progetto estetico di sovvertimento totale, nonostante fosse, per molti versi, molto critico al riguardo. Al tempo stesso *R.U.R.* segna un chiaro momento di svolta nell'affermazione della creatura artificiale meccanica, soprattutto dopo la trasformazione subita dal neologismo robot che, in modo particolare in America, si è affermato in modo definitivo nel corso degli anni Trenta. Quest'"invasione" dei robot sarà così marcata che, quando Isaac Asimov ricostruirà la loro storia, attribuirà proprio a Čapek la responsabilità principale della diffusione dell'immagine negativa dell'uomo artificiale meccanico: "Durante gli anni Venti e Trenta, *R.U.R.* contribuì a rafforzare il complesso di Frankenstein e le orde di sferraglianti robot assassini continuarono a dominare quasi tutti i racconti del genere"²⁸. Asimov scriveva del resto a decenni di distanza, dopo una lunga stagione in cui i robot erano quasi scomparsi dalla letteratura 'alta' per essere confinati nella letteratura e nel cinema di fantascienza, a lungo considerati generi 'inferiori'. Inutile ricordare che in quel momento il termine robot stava per conoscere una nuova evoluzione verso la macchina computerizzata, non necessariamente con fattezze umane.

Ma in fondo poco importa quali fossero le intenzioni dell'autore, non è certo raro il caso di opere che sono rimaste centrali nel canone delle letterature mondiali proprio in virtù della loro predisposizione a essere reinterpretate in contesti culturali differenti, sia nello spazio che nel tempo. E se *R.U.R.* ha smesso di godere della fama che meriterebbe, il neologismo robot è ancora lì a dimostrare, con tutta la forza delle connotazioni storiche, culturali ed emotive che trascina con sé, che l'insieme di questioni artistiche, sociali e politiche intercettate da Karel Čapek nel 1920, coglieva una discontinuità importante del primo dopoguerra, anche se molti se ne sono resi conto solo a decenni di distanza.

²⁸ I. Asimov, *Introduzione: cronache robotiche*, in Idem, *Visioni di robot*, Milano 2005, pp. 7-20, qui pp. 8, 10.

I KAREL ČAPEK SUI ROBOT

1.

Ancora R.U.R.

OGNI utopia, com'è naturale, ha origine da certe riflessioni e ne porta con sé di nuove. Descrivere condizioni di vita che non esistono e mai sono esistite; collocarle inverosimilmente lontano nello spazio o nel tempo; allontanarsi dalla realtà solida e vicina — tutto ciò non può avere altro scopo, per un autore, che quello di realizzare un esperimento concettuale, trovare la soluzione a un problema, elaborare un sistema ideologico, dimostrare un certo programma. Questioni che, a ragione, sono state riscontrate anche nella mia opera teatrale a sfondo utopista; la maggior parte dei critici vi ha individuato una tesi precisa, il ritorno alla natura, una forma di rousseauismo, la protesta contro il dominio dell'intelletto; il dott. Josef Fischer (su questa stessa rivista) vi ha ravvisato questioni sociologiche e il prof. Němec, sulla "Česka revue", me ne ha chiarito la tesi biologica. E così sia, non ho alcuna obiezione nei confronti di nessuna di queste interpretazioni, e se oggi, sollecitato da tutte queste opinioni, aggiungo anche la mia, non ho alcuna pretesa di considerarla più autentica; sono consapevole di farlo, per così dire, *ex post*.

Ammette infatti che a scrivere quest'opera mi ha spinto la storia in sé, soprattutto i due atti che vedono un pugno di esseri umani attendere a testa alta la propria fine; non c'è, per me, niente di più importante dell'eroismo umano, ed è stato questo ad attrarmi. E, qualsiasi sia il senso che sembra derivare dall'opera finita, a quest'idea sono rimasto fedele. In un'occasione il dott. Hilar ha obiettato — certo a ragione — che il mio testo in realtà non mette in scena la lotta tra robot ed esseri umani. È vero; il punto è che a me non interessavano i robot, ma gli esseri umani. Se c'è qualcosa su cui, quindi, ho riflettuto intensamente durante la gestazione del mio dramma, sono proprio quelle sei o sette persone che dovevano rappresentare l'intera umanità. Sì, desideravo con tutte le mie forze che, nel momento dell'assalto dei robot, lo spettatore sentisse che la posta in gioco era infinitamente alta e preziosa, ovvero l'intera umanità, l'uomo, tutti noi. Quel "noi" era ciò che mi interessava più di ogni altra cosa, il pensiero fondamentale, la tesi, il programma dell'intera opera. Avevo in mente i valori dell'amore e del lavoro, dell'entusiasmo e della fede, dell'eroismo e del potere creativo; l'opera dello spirito, la giovialità e l'altruismo, la semplicità e la devozione, la smodata ambizione e la tenera compassione, la sete di conquista dell'uomo — ah, magari era un'idea folle, ma io volevo, avrei voluto mostrare nel ristretto intervallo di due o tre ore, per mezzo di un piccolo pugno di uomini, che cos'è stata l'umanità. Per noi è quasi impossibile concepire che si parli dell'umanità come di qualcosa che sta scomparendo o che è già scomparso. Provate però a immaginare di trovarvi davanti alla tomba del genere umano; anche i più cinici tra voi percepirebbero il senso divino di ciò che è scomparso e non

potreste fare a meno di ammetterlo: "essere un uomo è stata una gran cosa".

Sì, avevo in mente soprattutto, se non esclusivamente, la razza umana. La tecnologia, il progresso, gli ideali e le fedi, più che costituire il senso dell'opera, mi sono serviti per illustrare il genere umano.

E il miracolo che nell'ultimo atto permette la sopravvivenza dell'uomo al mondo, non è attribuibile né alla natura né a dio, né alla fisiologia di Gall né al caso; è il miracolo dell'essere umano. "C'è in noi così tanto amore, così tanta voglia di vivere", dice uno di loro prima di morire; finché sono in vita, concretizzano la loro voglia di vivere in un'opera gigantesca, in attività frenetiche, nel governo sul mondo; mentre l'unica donna tra loro realizza la voglia di vivere attraverso la sua, di opera, fatta d'amore e maternità; e la voglia di vivere sopravvive all'umanità stessa e lotta per ritornare al mondo scavando "come in una miniera". A essere sincero, nemmeno io credo più di tanto agli esperimenti di Gall e non penso che sia stato lui a donare ai nuovi Helena e Primus la possibilità di preservare la vita; credo che essa sia invece opera dell'umanità intera e che questa persistente voglia di vivere si sia lanciata con tutto il suo impeto verso l'unica strada possibile e l'abbia spalancata con un miracolo. Per questo le "voci amate", tramite cui l'umanità voleva comunicare con il mondo anche dopo la propria scomparsa, perdono la parola proprio nell'attimo in cui la prima coppia sta per parlare.

A spingermi a scrivere quest'opera è stata dunque una bella immagine. Sono io a definirla "bella", perché non c'è niente che mi sembri più bello della voglia di vivere dell'uomo; e non si tratta della volontà biologica di vivere dei vitalisti, ma della volontà creativa che rappresenta la molla della produttività dell'uomo, la volontà che spinge a costruire e conquistare, l'incredibile perseveranza, il fondamento ottimista della razza umana. E questa grandiosità, orgogliosa e attiva, dello spirito dell'uomo deve umilmente inchinarsi alla vita eterna, di cui è custode la donna. Questa è l'immagine che mi è apparsa nella mente e che ha reso per così dire marginale ogni altra considerazione. Non so se sono riuscito a realizzare almeno l'ombra di questa immagine; l'opera ormai appartiene a tutti e forse la mia interpretazione ha un valore solo documentario.

[K. Čapek, *Ještě R.U.R.*, "Jevišť", 1921, 8, p. 119, ora in Idem, *O umění a kultuře II* [Spisy 18], Praha 1985, pp. 251-253]

2.

Il significato di R.U.R.

SONO appena venuto a sapere della discussione che si è tenuta riguardo al significato di un'opera che, per tutta una serie di motivi, rivendico come mia. Gli autori hanno la fama di essere orgogliosi come bambini e quindi, come tutti, mi arrogo anch'io il diritto di dire qualche parola sul mio lavoro.

Nel corso della discussione il signor Chesterton ha giustamente sostenuto che nessuno può stabilire quale sia la tesi di

un'opera d'arte. Non posso quindi farlo nemmeno io. Ma la discussione non è stata priva di utilità perché ha dato occasione agli insigni partecipanti di esprimere le proprie opinioni, convinzioni e ideali. Ho apprezzato molto sia le opinioni e gli ideali del signor Chesterton, che quelli del signor Shaw e del comandante Kenworthy. Ho però l'impressione che, rispetto alla mia opera, ognuno di loro si sia concentrato soprattutto sui robot. Mentre io, da autore, riconosco di essere molto più interessato agli esseri umani che ai robot.

Ci sono padri che, diciamo, nutrono un interesse maggiore nell'educazione in generale che nell'educazione dei propri figli. Permettetemi di assumere il punto di vista opposto, quello di un padre che parla più di suo figlio che dei principi dell'educazione. Non sono del tutto sicuro di quello che ho scritto, ma so perfettamente che cosa avrei voluto scrivere. Volevo scrivere una commedia che fosse in parte una commedia sulla scienza, e in parte una commedia sulla verità. Il vecchio inventore Rossum (nome che significa signor Intelletto o signor Cervello), non è che un tipico rappresentante del materialismo scientifico del secolo scorso. Il suo desiderio di creare l'uomo artificiale — in senso chimico e biologico e non in senso meccanico — è ispirato dalla volontà folle e ostinata di dimostrare che Dio è inutile e assurdo. Il giovane Rossum è uno scienziato moderno, non è tormentato da questioni metafisiche; l'esperimento scientifico rappresenta per lui solo una tappa della produzione industriale, non è interessato a dimostrare alcunché, ma a produrre. Creare l'omuncolo è un'idea medievale ma, per tenere il passo con il secolo attuale, è necessario sottomettere la creazione al principio della produzione industriale. E immediatamente siamo presi nella morsa dell'industrialismo; un ingranaggio terribile che non possiamo più arrestare, perché altrimenti distruggerebbe la vita di migliaia di persone. Tutto deve, al contrario, procedere sempre più velocemente, nonostante così verranno distrutti centinaia di migliaia di altri esseri umani. Chi ritiene di dominare l'industria, ne è in realtà dominato; i robot devono essere prodotti nonostante siano un'industria bellica, o forse proprio *perché* lo sono. L'idea partorita dal cervello umano alla fine è sfuggita al controllo dell'uomo. Questo per quanto riguarda la commedia sulla scienza.

E ora la seconda idea: la commedia sulla verità. Nell'opera, il Direttore generale Domin dimostra che lo sviluppo del progresso tecnologico emancipa l'uomo dalla dura fatica fisica, e ha ragione. Il personaggio tolstojano di Alquist, al contrario, crede che il progresso tecnologico avvilita l'uomo, e penso che anche lui abbia ragione. Busman ritiene che solo l'industrialismo risponda ai bisogni della modernità, e ha ragione. Helena ha istintivamente paura di questo meccanismo disumano, e ha profondamente ragione anche lei. E infine ci sono anche i robot, che si ribellano contro tutti questi idealisti e, a quanto pare, hanno a loro volta ragione.

Non è necessario trovare nomi concreti per tutti questi idealismi diversi e contraddittori. Che siano socialisti o conservatori, gialli o rossi, il fulcro di tutto è — e ci tengo a sottolinearlo — che tutti hanno ragione nel senso più semplice e morale del termine. Ognuno ha motivazioni profonde, materiali e interiori,

per credere in ciò che crede e tutti, ognuno secondo il proprio modo di essere, cercano di ottenere la massima felicità per il massimo numero dei loro simili. E mi chiedo anche se non sia il caso di interpretare gli attuali conflitti sociali del mondo in modo analogo: come una lotta tra due, tre, cinque verità ugualmente importanti e tra idealisti altrettanto magnanimi. Io penso che sia così, e questo è l'aspetto più drammatico della nostra civiltà moderna: che una verità umana si contrapponga a una verità non meno umana, un ideale a un altro ideale, un valore positivo a un valore altrettanto positivo, e che non sia invece in atto una lotta, come spesso ci sentiamo raccontare, tra una verità nobile e uno spregevole errore egoista.

Nella mia commedia sulla verità avrei voluto dire tutte queste cose, ma a quanto pare ho fallito, perché nemmeno uno degli insigni oratori che hanno preso parte alla discussione ha individuato in *R.U.R.* questa semplice tesi.

[K. Čapek, *The meaning of R.U.R.*, "The Saturday Review", 21.07.1923, p. 79, traduzione ceca in Idem, *O umění a kultuře. Od člověka k člověku (Dodatky)* [Spisy, Dodatky 14-19], Praha 1995, p. 156-158]

3.

I ROBOT sono il risultato di un viaggio in tram. Un giorno, per andare al centro di Praga, ho dovuto prendere un tram di periferia che era fastidiosamente affollato. L'idea che le condizioni di vita moderne abbiano reso le persone indifferenti alle più semplici comodità della vita, mi ha atterrito. Erano ammassati lì dentro e persino sugli scalini del tram non come pecore, ma come macchine. È stato in quel momento che ho iniziato a riflettere sugli uomini come se fossero macchine, invece che individui, e per tutto il viaggio ho cercato un termine in grado di definire un uomo capace di lavorare, ma non di pensare. Questa è l'idea espressa dalla parola ceca *robot*.

[K. Čapek, *Evening Standard*, 02.06.1924, in traduzione ceca in K. Čapek, *R.U.R.*, Praha 1966, p. 105]

4.

La parola robot

L' ACCENNO del professor Chudoba a come si siano diffusi in inglese il termine robot e i suoi derivati, in base a quanto riportato dall'*Oxford dictionary*, mi fa tornare alla mente un vecchio debito. La parola infatti non è stata inventata dall'autore di *R.U.R.*, che si è solo limitato a mandarla in giro per il mondo.

Ecco come andarono le cose: di punto in bianco allo scrittore venne in mente il tema di un'opera teatrale. E corse subito da suo fratello Josef, pittore, che in quel momento stava davanti a

un cavalletto e dipingeva, tanto alacremen- te che si sentiva il fruscio del pennello sulla tela.

“Ehi, Josef”, esordì l'autore, “mi è venuta un'idea per un'opera”.

“Che idea?”, bofonchiò il pittore (e bofonchiò davvero, visto che teneva tra le labbra un pennello). L'autore gliela spiegò nel modo più conciso possibile. “E allora scrivila”, ribatté il pittore, senza smettere di lavorare alla tela, col pennello ancora in bocca. La sua indifferenza era quasi offensiva.

“È che non so come chiamarli, gli operai artificiali”, continuò l'autore, “Avevo pensato a *labor*, ma mi sembra un po' troppo libresco”.

“E allora chiamali *robot*”, borbottò il pittore con il pennello tra le labbra, continuando a dipingere. E così fu. Ecco dunque in che modo è nata la parola robot; che sia quindi attribuita al suo reale inventore.

[K. Čapek, *O slově robot*, “Lidové noviny”, 24.12.1933, p. 12, ora in Idem, *O umění a kultuře III* [Spisy 19], Praha 1986, pp. 502-503]

5.

L'autore dei robot si difende

SONO ben cosciente del fatto che, se un autore decide di difendersi contro la popolarità di cui gode un cosiddetto frutto del suo ingegno, oltretutto con la consapevolezza di avere davvero poca voce in capitolo, sia facile considerarlo un ingrato. E infatti, pur avendo un'opinione ben precisa al riguardo, l'autore se n'è rimasto a lungo in silenzio, mentre vedeva affermarsi l'idea di robot con membra di latta e viscere di rotelle, fili metallici e chissà che altro; senza particolare soddisfazione ha appreso la notizia della comparsa di veri e propri robot d'acciaio, che si muovevano in ogni modo possibile, sapevano annunciare l'ora e persino guidare gli aerei; ma quando, poco tempo fa, ha letto di un film, girato a Mosca, nel quale dei robot meccanici guidati da onde elettromagnetiche schiacciavano il mondo, allora gli è venuta voglia di protestare, se non altro a nome dei suoi, di robot. I 'suoi' robot, infatti, non erano macchine. Non erano fatti di lamiera e rotelle. Non rappresentavano l'esaltazione dell'ingegneria meccanica. Se l'autore nel crearli aveva in mente un miracolo dello spirito umano, non si trattava certo di tecnologia, ma di scienza. Quasi con orrore rifiuta che gli venga attribuita l'idea che le macchine possano sostituire gli esseri umani e che dalle loro rotelle possano scaturire cose come la vita, l'amore o la rivolta. Considera anzi questa fosca visione un'imperdonabile sopravvalutazione della meccanica, se non una grave offesa nei confronti della vita.

L'autore dei robot parte dal presupposto che nessuno possa saperlo meglio di lui: dichiara pertanto che i 'suoi' robot sono nati in modo completamente diverso, e cioè per via chimica. Aveva in mente la chimica moderna, che nelle sue emulsioni (o come vengono chiamate) trova sostanze e strutture che, 'per certi aspetti', si comportano in modo simile alla materia viva.

E la chimica biologica, con la sua continua scoperta di agenti chimici che hanno un'influenza diretta e regolatrice sulla materia viva; e la chimica che scopre, ed è in parte già in grado di produrre, enzimi, ormoni e vitamine, che permettono a loro volta alla materia viva di crescere, moltiplicarsi e regolare altre questioni vitali. Forse, da vero profano in campo scientifico, all'autore sarebbe piaciuto attribuire a questo lavoro certosino, paziente e geniale, anche la possibilità di produrre artificialmente, un giorno, una cellula viva in vitro; ma per molti motivi, non ultimo il rispetto per la vita stessa, non si è deciso ad affrontare con leggerezza 'questo' mistero. Perciò ha fatto nascere, per sintesi chimica, una 'nuova' sostanza che in pratica si comporta come fosse viva; è una materia organica, diversa da quella che costituisce la cellula viva; è una specie di alternativa di vita, un sostrato di materia nel quale, se non avesse imboccato fin dall'inizio un'altra strada, 'avrebbe potuto' generarsi la vita. Non dobbiamo pensare che sul nostro pianeta si sia esaurita 'ogni' possibilità di creazione. L'autore dei robot reputerebbe una volgarità scientifica il donare la vita a rotelle di ottone o produrre la vita in vitro; la sua idea era quella della creazione di un nuovo sostrato, che a un certo punto ha cominciato a comportarsi come la materia viva e che dunque, in quanto tale, avrebbe potuto farsi veicolo della vita — ma pur sempre di una vita che conservasse il suo mistero, incomprensibile e non replicabile. Solo se i robot (al prezzo di una notevole imprecisione e di una buona dose di mistica) fossero diventati anime, questa vita si sarebbe compiuta. È quindi evidente che l'autore non ha inventato i suoi robot spinto dall'orgoglio tecnologico dell'ingegnere meccanico, ma dall'umiltà metafisica dello spiritualista.

Insomma, tutto questo trambusto mondiale che ha visto protagonisti i robot non è imputabile all'autore, che non aveva alcuna intenzione di mandare in giro per il mondo fantocci di latta imbottiti di rotelle, fotocellule e ganci meccanici. Il mondo odierno però sembra non nutrire alcun interesse per i suoi robot scientifici e li ha sostituiti con robot tecnologici, che a quanto pare rappresentano l'essenza più intima della nostra epoca. Il mondo ha bisogno di robot meccanici perché crede nelle macchine più che nella vita; è affascinato non tanto dal miracolo della vita, quanto dalle meraviglie della tecnologia. Pertanto l'autore che, per mezzo dei suoi robot in lotta per la conquista di un'anima, voleva protestare contro il pregiudizio meccanicista dei nostri tempi, ci tiene almeno ora a rivendicare una cosa che nessuno gli può contestare: l'onore della sconfitta.

[K. Čapek, *Autor robotů se brání*, “Lidové noviny”, 09.06.1935, pp. 1-2, ora in Idem, *O umění a kultuře III*, op. cit., pp. 656-657]

6.

L'autore dei robot si difende

W. U.R. rappresenta in sostanza la trasposizione della leggenda del Golem in forma moderna. Questo però mi

è venuto in mente solo quando l'opera era finita. "Per tutti i diavoli, ma questo è il Golem", mi sono detto, "i robot sono il Golem realizzato dalla produzione industriale di massa".

Il nome robot e i robot sono stati inventati da mio fratello Josef. La derivazione del nome, benché di origine slava, non necessita del resto per nessun tedesco di alcuna spiegazione. Qualunque contadino di lingua tedesca sa cos'è un robot. La cosa interessante è che, dopo la rappresentazione sulle scene inglesi di *W.U.R.*, o *R.U.R.*, il 'robot' è divenuto patrimonio linguistico anche della lingua inglese, tanto da venir accolto perfino nel suo dizionario. Pare che in occasione di un'esercitazione sul campo di alcuni battaglioni militari inglesi, uno degli eserciti operanti sia stato addirittura chiamato "Robots-Army". Ormai ho perso il conto di quante siano le lingue in cui *W.U.R.* è stato messo in scena. E non ho mai più visto l'opera dopo la prova generale al Teatro nazionale di Praga.

[*Karel Čapek über W.U.R.*, "Prager Tagblatt", 22.09.1935, p. 6, in traduzione ceca in Idem, *O uměni a kultuře III*, op. cit., pp. 664-665]

II

LA RICEZIONE ITALIANA DEI ROBOT²⁹

7.

"Werstands Universal Robots"

Taulero Zulberti

QUESTO, veramente, non è che uno dei sottotitoli; tra il decimo e l'undicesimo piano del "grattacielo" disegnato sulla copertina del libro recentemente pubblicato dalla casa editrice "Orbis" di Praga, sta scritto il titolo... integrale: *WUR*. Il quale, come si vede, è formato dalle tre iniziali del sottotitolo esplicativo: proprio come nelle società per azioni. Per cui, se la copertina del pittore, e poeta, espressionista Josef Čapek ci ricorda una corrente letteraria già tramontata, il titolo designatovi ci fa subito pensare che il fratello Karel si trova cogli avanguardisti nordici, nel novissimo regno della sintesi.

Ma questo pensiero svanisce, come leggiamo il secondo sottotitolo il quale dice: "dramma collettivo utopistico in tre atti", o, per lo meno, viene adeguatamente modificato così da premunirci contro qualsiasi sorpresa ovvero sia contro i conflitti paradossali dell'espressionismo; ma questi, già alla lettura delle prime pagine, risultano inesistenti; tutt'al più ci appaiono sotto forma di paradossi; e questi, si sa, non sono affatto moderni; anzi, nel caso nostro, ci ricordano l'olimpico

Goethe che agita nella storta dell'ironia l'idea di *homunculus*. Karel Čapek ha fatto la stessa cosa, solamente ha atteggiato il cervello geniale a una serietà didascalica: come se alla sua fatica sorridesse già il premio Nobel per la pace. Infatti nel suo dramma gli uomini vengono creati (più esattamente, prodotti) a centinaia, a migliaia, in serie, come le utopistiche idee di fratellanza che pullulano all'Aia. Abbiamo parlato di "serietà didascalica"; appunto: il grande scrittore ceco è animato, in questo suo dramma (che ci ricorda sotto certi aspetti qualche lavoro di H.G. Wells) dai migliori propositi (per ciò forse lo ha chiamato "utopistico") di educare l'umanità coi metodi paradossali della satira.

Vogliamo pertanto riprodurre alcune scene dello strano lavoro, quelle che a nostro parere sono le più significative ed adatte per classificare i propositi... umanitari dell'autore.

[...]

Ma allora quali sono i "propositi umanitari"? Vuol forse l'autore dimostrare che la forza meccanica si ribella ai suoi creatori? Oppure che è pericoloso infondere nel cuore umano sentimenti troppo elevati? O intende invece di concludere che le classi lavoratrici devono venir trattate come macchine oppure che l'iperproduzione della forza bruta costituisce per la civilizzazione un pericolo immane? O vuole glorificare l'amore che trionfa su tutto e su tutti? O, infine, ripetere semplicemente l'ironia goethiana, beffandosi un po' e con garbo delle scienze occulte e delle utopistiche teorie dei moderni sociologi, pseudo redentori dell'umanità?

La storta di Karel Čapek ha accolto un po' di tutto: e nemmeno un'analisi diligente saprà classificarne gli elementi. Prova ne sia che *WUR* è stato rappresentato nella reazionaria terra degli *ébredö magyarok*, dei "nuovi ungheresi", come nella libera repubblica ceca, accolto ovunque con grande entusiasmo: ciò significa che i propositi umanitari sono stati sopraffatti dagli effetti artistici.

Lo stesso fenomeno lo potremo riscontrare anche in Italia dove, quanto prima, verrà rappresentato un altro lavoro di Čapek — anzi dei fratelli Čapek —, il curiosissimo grottesco *Dalla vita degli insetti*, tradotto in italiano da Ugo Dadone.

[T. Zulberti, *Werstands Universal Robots*, "Il Brennero", 1922, 7, pp. 278-282]

8.

R.U.R.

Rezon's Universal Robots

Ruggero Vasari

R.U.R. è il titolo della commedia utopista in quattro atti di Čapek, rappresentata alla *Comédie des Champs-Élysées*.

Giacomo Hébertot, direttore dei tre teatri ai *Champs-Élysées*, alla prova generale si lamentava con Marinetti per non essere stato incluso come futurista nell'ultimo manifesto a Parigi: *Il futurismo mondiale*. Giacomo Hébertot è un di-

²⁹ I testi vengono pubblicati mantenendo tutte le stranezze tipografiche dei singoli contributi, compresi i nomi palesemente errati. Si è intervenuti solo in caso di evidenti errori, sugli accenti e, lì dove assolutamente necessario, sulla punteggiatura (nel primo testo è stata inoltre corretta la terza persona singolare del verbo avere da "à" in "ha").

rettore futurista cioè amante del nuovo e dell'originale e sopra tutto un uomo coraggioso. Perché, per presentare al pubblico parigino ultratradizionale una commedia come questa di Ciapek, bisogna avere una certa dose di coraggio.

Speriamo che questa dimenticanza di Marinetti sia presto riparata.

Cosa vuol dire R.U.R.? Società per la costruzione delle macchine-uomini di Renzon.

Il fisiologo Renzon è riuscito a costruire delle macchine-uomini. Esse, pure avendo una grande intelligenza, differiscono dai veri uomini solo perché non hanno anima né cuore. L'autore le chiama *Roboti*.

Il primo atto ci presenta il direttore dell'officina nel suo studio che sbriga la corrispondenza insieme ad una dattilografa robota. Una strana visitatrice viene annunciata: Elena Glory.

Essa conosce già i roboti e viene per visitare la fabbrica. Ma il suo animo soffre nel vedere questi automi che non hanno le gioie e i dolori degli altri uomini e nasce in lei il desiderio di liberarli.

Harry Domin, così si chiama il direttore, presenta i suoi quattro collaboratori che spiegano alla visitatrice come l'umanità si avvia al paradiso terrestre. L'uomo non sarà più schiavo del lavoro e potrà passare la sua esistenza impiegando il tempo in cose migliori.

Pare che la fabbrica sia isolata dalle donne ed è naturale che i cinque uomini si innamorino di Elena. Con una rapidità più che futurista, dopo soli cinque minuti, Elena diventa l'amante del direttore.

Gli affari della società vanno a gonfie vele. Tutti richiedono roboti e la fabbrica non può più soddisfare le ordinazioni. Intanto Elena non ha abbandonato il suo sogno di dare un'anima ai roboti e trova complice il dottor Gall, capo del servizio esperienze, il quale a forza di combinazioni riesce a fabbricare un roboto, chiamato Marius con anima e coscienza.

Qui incominciano i guai. Il roboto Marius non l'intende come tutti gli altri, incomincia a disobbedire e a rivelare le sue ambizioni.

Elena è contentissima ed ottiene dal dottor Gall di non rinviare alla fonderia Marius (dopo 5 anni di vita ogni roboto veniva fuso). Come se questo non bastasse s'impadronisce del manoscritto che contiene il segreto di fabbricazione e lo distrugge.

I roboti di tutta la terra, che hanno trovato in Marius il loro capo, si uniscono e si ribellano ai loro padroni. La rivolta si fa sempre più vasta e minacciosa. Assalto alla fabbrica. Distruzione. Uccisione dei loro creatori. Trionfo dei roboti!!

Siamo al quarto atto. Il governo dei roboti, dopo aver fatto strage di tutti gli uomini, è impotente a governare e, non conoscendo né avendo potuto ricostruire il segreto di fabbricazione, è sul punto di confessare il fallimento. Il dottor Hercourt, che ha sopravvissuto al massacro, riceve nel suo laboratorio una commissione di roboti che gli impone di riscoprire il segreto. Per fare l'esperienza egli reclama il sacrificio del capo dei roboti che accondiscende non senza farsi tanto pregare. Ma l'esperienza non riesce. A questo punto una scena curiosissima si presenta:

un roboto ed una robota, Primus ed Elena, incominciano a piangere, ridere, intenerirsi, desiderarsi. Insomma si amano e iniziano le prime schermaglie sotto gli occhi del dottore che li guarda a bocca aperta.

E il dottore esclama: si amano! Sono degli uomini! Peccato che non abbia aggiunto: Crescete e moltiplicate! Presso a poco questo il sunto della commedia.

Alla prova generale il teatro era pieno di cecoslovacchi che non hanno lesinato gli applausi. Perbacco! Un giovane ceco rappresentato a Parigi, e in un teatro esigente, non è cosa da poco.

Ma se debbo dire la verità la commedia non mi ha entusiasmato anzi mi ha lasciato più freddo della prima volta al teatro *am Kurfürstendamm* a Berlino. Come originalità non ne ha molta. Verne e Wells e recentemente Grau ci hanno preparato lo spirito, e con maggiore fantasia, a questi macchine-uomini.

Certo che Ciapek ha il merito di avere portato per la prima volta questo tema al teatro. Il nostro secolo meccanico, veloce, non romantico avrebbe bisogno di eguali sensazioni al teatro.

Ma in un simile argomento bisognava essere sintetici e rapidi e sopra tutto lirici.

Ecco perché la commedia del Ciapek per me è mancata. Il dialogo è prolisso e in certi punti esaspera; l'azione è molto diluita e ripete spesso le stesse cose; manca assolutamente il lirismo. Se il primo atto ci promette moltissimo, gli altri ci disilludono. L'unica scena che veramente c'impresiona e ci riempie d'angoscia è l'assalto dei roboti alla casa dei loro padroni. In tutto il resto la drammaticità è nulla. Al 2. atto ci sorprende, e non poco, il vedere il documento bruciato in un volgare caminetto degno dei nostri avi. Nel tempo dell'elettricità è una stonatura madornale! Al 4. atto, che è il più fiacco, il vedere passare, dopo l'esperienza del dottore, il roboto Marius con la testa fasciata di bende insanguinate, ci disgusta.

Trattandosi di una macchina-uomo, non si può permettere uno strappo sì verista e fuori posto.

In fondo lo spirito della commedia (nessuno l'ha rimarcato!) era bolscevico e antimilitarista. I personaggi ce lo fanno facilmente comprendere. In altri termini è il trionfo dei lavoratori sui loro padroni, la deprecazione della guerra e l'amore fra gli uomini eguali. E, secondo me, questo è il punto utopistico della commedia. Ma il Ciapek ha fatto macchina indietro, e riconosce che questi lavoratori, quando avranno abbattuto i loro padroni, restano, come si suol dire, colle mani in mano.

La quantità non trionferà sulla qualità!

Komisarjevsky, scenografo rinomato a Mosca e Pietrogrado, non è stato molto felice nell'allestimento scenico. Un lavoro simile si prestava ad una realizzazione scenica poderosa e imponente. Bisognava però riconoscere che ha fatto del suo meglio e si è avvicinato al "clima" del lavoro.

Le scene sono tutte costruite. Niente pareti cartacee che si staccano con un soffio e porte di tela che si chiudono senza rumore. La scena del 1. atto richiedeva più fantasia. Tutti gli apparecchi scientifici disposti li conosciamo dal primo all'ultimo. Bisognava trovare e sbizzarrirsi in ben altro. La scena del 2. e 3.

atto cioè troppo famigliare. In ogni scena troviamo un salotto uguale, forse più artisticamente disposto e più equilibrato nelle masse. La scena del 4. atto è l'unica riuscita e superiore di gran lunga a quella di Kiesler di Berlino. Siamo veramente in un diabolico regno di macchine. Ogni apparecchio ci sorprende e ci incanta. Luci, colori, rumori sono sapientemente resi. Bruttissimi e di poco gusto i costumi dei roboti che sono chiusi in una specie di scafandro turchino con delle cinture laccate e con caschi da pompieri.

L'interpretazione dei roboti correttissima nelle cadenze e nei gesti. La voce era bene contraffatta e si riceveva l'impressione di sentire parlare uomini venuti da un altro mondo.

Senza alcun dubbio R.U.R. è un gran passo verso il teatro di domani.

[“L'impero”, 16.04.1924, p. 3]

9.

“Teatri d'arte” a Parigi
Pietro Gobetti

[...]

AUN vero spettacolo, solenne di tragicità ho invece assistito alla Comédie des Champs Elysées, *R.U.R.* del ceco Ciapek. Si svolge su un motivo che sta tra Wells e il *Castigo della democrazia* di Halévy. Ciapek, uso a far parlare gli alberi e gli insetti, ha voluto mettere in scena il dramma di un'utopia. Tra le conquiste della meccanica l'uomo è riuscito a creare la macchina umana. Il problema della vita e del lavoro sarà risolto con queste macchine umane, individui che hanno forma di uomini e possono adempierne tutte le funzioni senza averne l'anima e la sofferenza. Appena la fabbrica di questi *Robot* sarà stabilizzata l'uomo potrà dedicarsi alle funzioni più alte, elevarsi, vivere dei suoi ideali. Si ripete il peccato di Eva. Una donna entrata nella fabbrica si commuove alla sorte dei *Robot*, che non hanno anima. Le riuscirà di impetrare da uno degli ingegneri che si tenti di dare un'anima anche ai *Robot*. I *Robot* incominciano a soffrire, a pensare, a ribellarsi. La federazione universale dei *Robot* si scatena contro l'umanità ormai in decadenza; nel suo furore sanguinario segna la fine degli uomini. Il dramma dei *Robot* viene ad essere nella loro impotenza: essi non hanno il segreto della loro fabbricazione che Eva ha distrutto appena ha capito la sua colpa; e non sono ancora uomini capaci di continuare la vita. Ciapek ci fa assistere al nascere dell'amore fra *Primus* e Elena, gli ultimi *Robot* creati, con sensibilità più accentuata, i più intensi esperimenti per la creazione dell'anima delle macchine umane. Così l'umanità non morirà.

In questa macchinosa costruzione Ciapek è riuscito a introdurre nell'utopia e nel complicato momenti notevoli di lirismo e di drammaticità. Gli errori degli ultimi uomini, la tragica contraddizione dei loro sogni, la decadenza dell'umanità che crea *Robot* e non sa più creare figli sono esposti con il furore e con

il rancore del barbaro che scorge tutte le antinomie della civiltà. Nella descrizione dell'ansia dei *Robot* non più macchine e non ancora uomini c'è un tono cordiale di commozione primitiva. La messinscena di Pitoëf accentuava questi distacchi rigidi, faceva sentire come un incubo tutto il provvisorio su cui questo dramma è impostato.

I teatri d'arte possono vivere per questi risultati di sorpresa e di audacia. Ma è evidente che allora la scenografia deve essere in prima linea. Invece in questo campo Parigi non scopre nulla e tutti i suoi piccoli teatri non sanno dare che una pallida idea di ciò che si fa in Germania e in Russia, dove sta nascendo davvero il nuovo teatro.

[“Il lavoro”, 04.07.1924, p. 3, ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale* [Opere complete III], introduzione di G. Guazzotti, Torino 1974, pp. 663-667]

10.

Simbolo e meccanizzazione
Gino Gori

SCRIVE Bergson che fra costruzione razionalistica e intuizione fantastica corre quel divario che intercede fra il cristallo e la materia viva. Nulla di più vero per chi applichi il principio al problema estetico della stilizzazione. Pensavo a questo, leggendo il noto dramma di Karel Čapek, *URU*.

Il Čapek ha avuto una straordinaria notorietà in questi ultimi anni, insieme con altri due o tre drammaturghi ceco-slovacchi, Julius Zeyer e Jaroslav Hilbert. Egli capeggia un indirizzo artistico di rinnovamento, intendendo di porre nell'opera teatrale il principio direttivo di un'etica e di una speculazione del mondo che gli sono proprie. Ma ciò che può interessare non è questo fatto tutt'altro che nuovo, ché di scrittori di *pensiero* oggi abbonda ogni letteratura. È piuttosto il metodo da lui seguito, e che a me sembra inadatto e insufficiente.

Mi spiego. Il dramma *URU* considera un avvenimento simbolico. Ricordiamo lo svolgimento: negli Stati Uniti, nella officina del signor Werstand, si fabbricano degli uomini artificiali. Il Werstand ha intanto scoperto la sintesi originaria del protoplasma. Egli ha costruito secondo tale formula i suoi uomini, i quali sono umani in tutto fuorché nella sensibilità. Costoro (si chiamano Rabotins) sono abilissimi nel lavoro materiale, ma non hanno coscienza, quantunque sia grande il loro ardore al lavoro. Noto è la richiesta dei Rabotins da parte di tutti gli industriali. Grazie ad essi il costo della vita negli Stati Uniti diminuisce, Werstand è persuaso che i Rabotins col tempo compiranno il lavoro necessario a tutta la umanità. Senonché una donna, inviata da una società umanitaria di Stoccolma, per studiarli, persuade un medico a dare ai Rabotins una parvenza di anima. Immediatamente, i Rabotins si ribellano contro Werstand e reclamano il potere, ottenendolo.

Dicevo che qui, esteticamente, è affrontato il problema della stilizzazione, in quanto una caratteristica dello spirito e della umanità è resa in linee sostanziali e paradigmatiche, i Rabotins.

Ora noi domandiamo se la stilizzazione può corrispondere alla meccanizzazione. I *Rabotins* sono una stilizzazione vera e propria o una meccanizzazione?

Ricordiamoci il principio del Bergson, infallibile. Si può ridurre a forma meccanica e razionale tutto ciò che è di sua natura tale originariamente. Siamo allo schema morto. Ma l'uomo è irriducibile agli schemi. Riducendovelo a forza, si ottiene la meccanicità, non lo slancio vitale; e fra l'una e l'altra, s'è detto, intercede la differenza che fra la vita e la morte. I *Rabotins* sono la meccanicità in cui fu violentato esteticamente l'uomo; dunque sono creature, sempre esteticamente, errate.

Molte opere d'arte antica e moderna cadono nel medesimo equivoco. Allorché io voglio stilizzare, intendo di assumere le linee fondamentali di un fatto o di un'idea, conglobandole in una unità vitale, sia pure in forma apparentemente meccanistica. Ottengo allora il simbolo, come, per esempio, accade in Maeterlinck e in Jan Neruda. Il simbolo è veramente un nucleo che prende una forma, ma forma dirò così fosforescente: esso non è fisso, ma mobile, perocché rivela nel suo alone la parte irrazionale del fatto o della persona. Cito ad esempio *Tintogil*. Ecco perché l'uomo può essere rappresentato sotto le apparenze antropomorfe, purché resti uomo nel simbolo. Il simbolo è sempre una stilizzazione.

Ben diversa è invece la meccanizzazione che trascende il simbolo o resta al di fuori. Per tornare sempre ai *Rabotins* noi siamo alla marionetta. Ora la marionetta fuori dell'ambiente meccanizzato, nega l'uomo, in quanto è simbolo imperfetto e parziale. Voler dar vita e senso a ciò che si suppone creazione nell'operosità fisica dell'uomo è piuttosto un *estetismo*, nel senso mallarmeiano, che non un risultato estetico.

Chi volesse avere una riprova dovrebbe confrontare il vero simbolo, per esempio il *Corvo* di Poe. Ancora più palese si fa la differenza, quando si considerino i *Rabotins* a confronto dei personaggi, a mo' di esempio, di *Pensiero* o di *Re Fame* di Andreieff.

Tutta l'arte è meccanicistica, quando ancora non ha raggiunto la piena fusione del contenuto nella forma. Molte manifestazioni dell'arte classica e neo-classica stanno a rappresentare degli esempi incontrovertibili. L'adunazione di caratteri composti nella unità della statua greca o ellenistica ci dicono che anche l'arte antica, non avendo ancora risolto i problemi destinati ad esser dibattuti dalla cultura contemporanea, sta sull'orlo della meccanizzazione. È tale altresì molta arte medievale. Chi rilegga il *Roman de Rénard*, troverà una conferma meridiana; e il *Roman de la Rose*, e molte immagini dei *Laus* di Maria di Francia, e molta scultura e architettura ornamentale dell'età cristiana e gotica ugualmente. Sempre si celebra il simbolo, questo, non essendo ancora giunto al suo grado perfetto, resta meccanicità. E, soprattutto, quando nel simbolo imperfetto e costruito con un vizio di origine, si vuol includere l'illimitato dello spirito (che non è natura, ma *supernatura*), si ottiene l'inevitabile risultato dell'errore a cui finora ho fatto cenno.

Il teatro cecoslovacco ha certo nel Capek un rappresentante di talento geniale; ma egli non ha ancora approfondito alcuni problemi che certo lo metterebbero su una via nuova, quella, per esempio, battuta da un grande drammaturgo austriaco Franz Molnar, o da Giorgio Kaiser. Si sente subito la differenza leggendo i drammi di questi ultimi e i drammi di Capek, e non solo il già citato, ma anche la *Vita degli Insetti*, dove la meccanizzazione ha cominciato a liberarsi da un vizio fondamentale, quello secondo cui si pretendeva di rappresentare l'uomo in forme troppo materiali. Nella *Vita degli Insetti* lo spirito è espresso in forme viventi e naturali (animali); ond'è che vi si adatta meglio; ma non nella sua interezza e perfettamente. Credo per tanto che, conducendo una critica dell'opera di Karl Capek secondo codesti principi, e tenendo conto della differenza che passa tra le due costruzioni (simbolo e meccanicità), si possa giungere a un giudizio più adeguato circa il valore d'uno scrittore, che oggi gode forse una fama non adeguata in tutto al suo merito. E non solo circa lui, ma circa gran parte della drammaturgia avveniristica della nazione cecoslovacca.

[“L'impero”, 29-30.05.1925, p. 3]

11.

Visita a Karel Capek
Enrico Cavacchioli

ALLE sei del pomeriggio, Karel Capek, principe degli autori drammatici cecoslovacchi, fa una capatina a “Lidové Noviny”, il suo giornale. La redazione, a quest'ora, è taciturna e imbevuta di una semi luce liquida, che piove da grandi finestre a vetri. Un po' squallida. Sottomarina. E Capek, che vi scivola come un'ombra grigia, visibile ed invisibile, vi strascica un corpo di trentasei anni, piegato e tormentato dai reumi, mentre vi affaccia come in un sudario il volto estatico.

Sembra che rida.

Invece no. Non ride.

Una smorfia lucida, stira le linee di quel suo viso sofferente, lo vernicia di un finto sudore, rinforza la calamita degli occhi inquieti d'allucinazione, inadatti ad immaginare un cielo tranquillo. E appena parla, fa sì che la sua voce superi, certo, delle profondità fisiche remote, e giunga esilissima e tagliente, ad affiorare in un paradosso, che il cervello deve avergli trasmesso per giuoco.

È l'autore della *Vita degli insetti*, di *R.U.R.*, dei *Creatori*.

Se chiedete di lui vi diranno:

“Ha cercato di ritrovare in mezzo alle concezioni di questo periodo ipercritico e iperteorico la purezza del cuore e la fede nella bellezza immutabile del destino umano, che risponde ai bisogni dell'uomo e della sua felicità, malgrado tutte le ombre e i dolori. È un sostenitore convinto del pragmatismo”.

Ma a sentirlo parlare, la sua desolata negazione vi brucia a un tratto come una ventata d'incendio. Avete l'impressione che, per un delirio ginnastico dello spirito, egli finirà per negare anche se stesso. E rimane intanto come un palombaro,

sott'acqua. Grigio. Implacabile. Quasi nuotasse alla ricerca di una verità caduta nel profondo, che le sue stesse mani non possono districare dagli abissi fosforici, in cui hanno tentato di ghermirla.

L'ultima commedia

“In primo luogo – mi dice – io non amo il teatro. Né desidero essere un uomo di teatro. A venti anni, ho scritto la mia prima commedia, *I briganti*. Per fortuna, è d'argomento troppo locale e non può essere rappresentata all'estero. Ma che cosa posso farci, se dopo il primo peccato è venuto il secondo, il terzo, verrà l'ultimo? Sono come uno di quei cagnolini da salotto, ai quali battete il muso, inutilmente sul laghetto ammonico che hanno scompisciato proprio nel bel mezzo di un tappeto prezioso. Recidivi per vizio costituzionale; ricominciano da capo appena dimentichi delle busse, cambiando magari l'indirizzo dei loro messaggi. Non più il tappeto: il cuscino. Non più il cuscino: i piedi di un visitatore illustre...”.

Sembra che rida. Sogghigna.

“Guardate, per esempio, la mia ultima commedia. *I creatori*. Un fiasco classico. Eppure...”.

Un po' amareggiato, vuol far rivivere questa sua fantasima, che, ultimamente, ha conosciuto tutte le intemperanze e tutte le violenze di una battaglia furibonda. Me ne parla, ora, con una specie di gioia malsana, come se nel protagonista rivivesse un po' della sua sensibilità più nascosta. La più corrosiva, naturalmente.

“Il creatore maggiore – dice – è un Adamo dei tempi nostri, evoluto secondo la scienza ed il pensiero moderno, che per una volta tanto ha abbandonato la sua funzione normale di creatura. Poiché il mondo è cattivo, e Adamo vuol distruggerlo, negando ogni cosa, Dio decide di metterlo alla prova. Gli dice: distruggi pure, tutto. Ma ricostruisci. E crea un mondo nuovo. La vecchia baracca traballante, crolla infatti alla prima cannonata, sparata alla fine del prologo.

E si ricomincia...

I primi due esseri, inventati da Adamo, a sua somiglianza, sono una donna, Eva, ed un superuomo. S'incomincia male. Malissimo. Perché le cose procederebbero abbastanza discretamente, se quasi subito il superuomo, per dimostrarsi degno della sua definizione, non saltasse a piè pari i vincoli morali, e non giuocasse ad Adamo il brutto tiro di portargli via la sua donna. È inutile. Fatta la legge, trovato l'inganno. E l'adulterio, anche in un mondo ricostruito è una istituzione basilare.

Ma forse, anche per questo, un rimedio c'è. Radicale. Adamo rinnega, infatti, la sua prima opera, e, poiché gli è facile, ricostruisce un'altra donna: Lilita. Poi, dà anima ad un altro uomo, “Alter ego”. E finisce, col tempo, per regalargli anche una compagna, fabbricata a suo uso e consumo esclusivo.

Lilita, diventa così la custode del domestico focolare. Ma è la volubilità in persona. Muta pensiero, desiderio, capriccio. È donna e femmina, nel senso più assoluto e inferiore. Tanto, che finisce per seguire il cattivo esempio di Eva, e per cadere fra le braccia del superuomo. Anche lei! Come si vede, quest'ultimo ha assunto l'esclusiva rappresentanza dell'adulterio. E ne approfitta, giacché c'è poco da scegliere. Quando può e quando

vuole”.

Gli uomini in serie

Sembra che Capek rida, nel raccontare. Il suo volto è anche più lucido. La calamita degli occhi anche più elettrizzante, mentre la luce si intorbida sempre più, e rimaniamo nella penombra discreta. Isolati. “Breve. La vita della società ricomincia. Ma poiché anche “Alter ego” ha il potere sommario di creare e moltiplicare gli uomini, approfitta dell'occasione e si mette a produrne addirittura in serie, suscitandone la vita dalla creta. Subito, però, la diversità della concezione mette i due uno contro l'altro. E scoppia la tragica antitesi. La concezione individualista di Adamo, urta contro la concezione collettivista di “Alter ego”. Ed allora è necessario che i creatori si dividano. Che traccino i propri confini. Che diano origine, ognuno, ad una propria dinastia.

Così è. Finché suona anche per loro la sorda campana della morte. Non c'è eternità per nessuno. E, come tutto passa, finiscono o credono di finire per riposare in pace, sulla stessa linea di confine tracciata un giorno dalle loro mani, nelle tombe che i posteri hanno elevato in loro gloria.

Credete che sia esaurita, a questo punto, l'influenza determinante dei due capistipiti? Errore, come vedrete. Ad ogni anniversario, i discendenti che si recano in corteo ad onorare la memoria dei due creatori, si mettono, infatti, prima a guardarsi in cagnesco. Poi, dalle parole passano, come suol dirsi, ai fatti, e si pestano botte da orbi. Il male si è che il contagio passa dal palcoscenico alla platea. E per poco, di quei pugni teorici non ho beneficiato anch'io...

Bene. Torniamo a bomba. *Ab ovo*. Supponete che, dopo questa lezione, pur detestando il teatro, nel quale non metto mai piede, nemmeno alle mie *premières*, smetterò di scrivere per il teatro? ...”.

I quesiti sull'Italia

Vedo la sua maschera pallida, che ormai sembra appesa alla parete, come un calco vivo del suo volto vero, col solito sorriso inchiodato nel taglio delle labbra sottili. È il momento in cui, dall'arte è facile scivolare nella politica. Questo freddo ragionatore s'è appassionato al suono della propria voce. Canta. Gli ricordo perciò le polemiche che un suo recente libro, *Lettere dall'Italia*, ha suscitato. Col suo solito stile, egli prendeva tutto in giro, operando trasposizioni storiche e figurative, in uno sfondo di umorismo boemo.

“Già. Sono stato in Italia – mi risponde. – Tre anni fa. L'ho percorsa in lungo ed in largo. Solo. E le dico subito come sono rimasto, *Charmé. Enchanté*. Ho visto tutto, o per lo meno ho creduto di vedere molte cose. La milizia, per esempio. Dei ragazzi armati. E mi son chiesto se fosse bene o male. Non mi sono risposto. Poiché, certo, i treni marciavano in perfetto orario, ed il paese mi appariva pacifico. E dal momento che non ero mai stato in Italia, non potevo fare dei paragoni con 'prima'. Mi contentavo di leggere i giornali e di visitare i musei, curiosamente tranquillo. A parte poi le polemiche delle fazioni, mi sembrava anche che il regime non fosse instaurato da due anni soltanto, ma da un gran pezzo. Mi correggerò: nel secondo anno, non si poteva parlare ancora di un regime, ma di un

metodo. Ed allora, sempre dubbioso, mi sono posto il quesito: si tratta proprio di una forza politica nuova, di un regime o di un metodo? Evidentemente c'era una forza sconosciuta che operava, un'organizzazione militante che si agitava in travaglio. E sono rimasto dinanzi a questo punto interrogativo...".

Quanta acqua, nel vostro vino di allora, pan Capek! Con quel brutto scherzo dei quattordici punti wilsoniani, che vi avevano trafitto ed avevano fissato anche voi nel gran quadro della dottrina democratica, sotto il vetro lucidissimo della fratellanza! Con quel bagaglio di vecchia mentalità politica, non ancora sommerso nemmeno dalla vostra pacifica rivoluzione!? ...

L'ombra liquida si è fatta anche più densa. Siamo quasi all'oscuro; e la pigrizia, certo, impedisce al mio ospite di girare l'interruttore elettrico. Di là, silenzio di casa in abbandono. E dinanzi a me, gli occhi lucidi di Capek, che continua il suo discorso. Lento. Con la voce lontana.

Marinetti e la guerra

"Voglio farvi una confidenza. Inedita. Allo scoppio della grande guerra, ho cercato di venire in Italia, per organizzare una campagna contro l'Austria. Il nostro desiderio di liberazione e di indipendenza era acutissimo fin d'allora. Siccome ero in corrispondenza con Marinetti, speravo che Marinetti, del quale mi erano assai noti i fieri e clamorosi sentimenti austrofobi, mi avrebbe aiutato e presentato. Contavo molto sulla propaganda anti-austriaca che avrei potuto fare per decidere l'Italia a entrare in guerra. Chiesi perciò i miei passaporti. Dissi che ero obbligato al viaggio per ragioni di studio. Disgraziatamente, non fui creduto e la polizia dell'Imperatore, da quel giorno, mi fu alle calcagna. E la sorveglianza continuò assidua e rigorosa. Potete immaginarvi come...".

Pausa.

"Ora, per fortuna, non avremo più guerre. Almeno per cinquant'anni. Se dovessimo dar retta al buon senso...

Io che ne ho visti e ne conosco tutti gli orrori, non posso dimenticare la guerra, tanto che credo che se domani vedessi i *Sokols* armati, non li amerei più. Non per questo sono pacifista. Nella *Vita degli insetti* e nei *Creatori*, ho già espresso questo pensiero. C'è tanto da fare nell'ordine della pace! Che ci lascino tranquilli per cinquanta anni! Come vedete, non sono nemmeno militarista. Quantunque sia convinto che un maschio sia sempre soldato. Se non fosse un combattente, non sarebbe un maschio!

Da noi si è fatto tanto ed è sempre poco. Siamo in fondo dei bambini, cresciuti troppo...".

Eravamo all'oscuro e mi sembrava che Capek sorrisse, con la ossessione di quella sua smorfia, latente *leitmotiv* della nostra conversazione. E mi tornò alla mente, la cena di mezzanotte dell'Epifania, con l'arrivo dei Re Magi, messo in scena dai fratelli Capek, nella loro villa. Secondo quanto avevo sentito raccontare.

L'"arrivo dei Re Magi", non era che una parodia politica allegra, molto allegra, nella quale si erano profilate le caricature dell'ex presidente del Consiglio Svela, di monsignor Schramek capo del partito clericale cattolico, di Kramarz capo del partito nazionale democratico.

Il presidente della Repubblica Masaryk ed il signor Benes, ministro degli Esteri, si tenevano l'augusta pancia, traballante di folle ilarità. L'umorismo del romanziere del *Caso Makropulos* e di *Krakatit*, vestito a losanghe cubiste dal fratello pittore, incideva la pelle come un bisturi. Tutti ridevano.

L'indomani, nacque un caso del diavolo.

Ed allora Capek, che aveva sempre finto di ridere, rise sul serio. Ma chi se ne accorse?

[“La Stampa”, 18.08.1927, p. 3]

12.

R-U-R di Karel Tchapek al “Fiorentini”

SIAMO in un anno di avvenire nel 2000. In un'isola immaginaria dell'Oceano si è insediata la *R.U.R.*, una azienda la quale fabbrica i cosiddetti *Robots*. Sono, questi, dei fantocci viventi che hanno tutto dall'uomo, tranne l'intelligenza e la facoltà di riprodursi da sé stessi; e sostituiscono utilmente gli uomini nelle più aspre fatiche; ve ne è quindi enorme richiesta in tutto il mondo. Ben presto i Governi decidono di servirsi dei *Robots* anche per fare le guerre: ma i *Robots* finiscono per ribellarsi contro le crudeli ed eccessive esigenze degli uomini, e li sterminano tutti, compreso il *dottor Gall*, che è l'unico a conoscere il segreto della fabbricazione dei fantocci viventi. Sopravvive il solo *Domin*, direttore amministrativo della *R-U-R*, che i *Robots* lasciano in vita sol perché egli funzioni da loro servitore, dopo d'esserne stato per tanto tempo il padrone.

Il genere umano, così, è finito, esso è stato sostituito dai *Robots*: ma come faranno, questi, a riprodursi a loro volta se ignorano il sistema della loro fabbricazione? Per fortuna, si ha notizia che una ventina di esseri umani sono riusciti a sfuggire alla strage generale, salvandosi a bordo di un piroscalo e tenendo lungamente il mare. *Domin* non è, dunque, il solo sopravvissuto. L'umanità finirà, così, col riavere il sopravvento sulla vita meccanica e artificiale.

Questa commedia in quattro atti, che l'autore cecoslovacco Karel Tchapek ha definita “utopistica”, vuole, in fondo, essere una satira contro la odierna civiltà nei suoi sempre più superbi e folli tentativi di strappare alla divinità i suoi segreti di creazione. La concezione è, certo, audace per quanto acuta: e l'autore la imposta e la svolge con chiarezza e con vivido senso di modernità: tuttoché il lavoro, appunto perché chiuso nel ferreo cerchio della sua concezione, appaia lento e inceppato nel suo movimento scenico, e, a tratti, statico addirittura. Non mancano, tuttavia, momenti di schietta emozione e d'intensa drammaticità.

Bruno Palmi e Bianca D'Origlia diedero un efficace rilievo alle rispettive parti di *Domin* e di *Elena*. Furono secondati con impegno dalla Ferrero, dal Pierantoni, dalla coppia Bassi e dagli altri. Il pubblico accolse con rispetto il lavoro ed evocò gli interpreti alla ribalta due volte dopo ciascun atto.

Stasera *R.U.R.* si ripete. Domani *La presidentessa*,

protagonista Bianca D'Origlia.

[Il ritaglio di giornale senza indicazione della testata e della data è conservato in Praha, Národní archiv, Ministerstvo zahraničních věcí – výstřížkový archiv, kart. 1578]

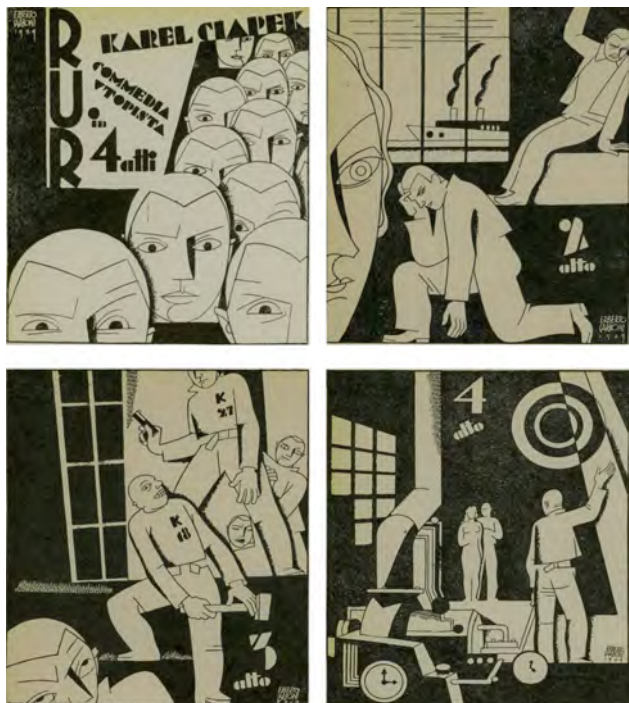


Fig. 12-15 – Illustrazioni di Erberto Carboni (1929)

13.

Karel Čapek
Lorenzo Gigli

NON c'è utopia o concezione audace che non trovi presto tardi qualche riflesso nella realtà, la quale si dimostra spesso molto più grandiosa e libera della fantasia più spregiudicata. La fantasia precorre, la realtà costruisce. I romanzi fantastici di Giulio Verne sono le cronache delle imprese dei giorni nostri, è il nostro capitano Nemo e l'esploratore Wilkins che pensa di immergersi in sottomarino per sbucare da un punto all'altro della calotta polare. Nel caso della concezione di Karel Čapek, la realtà è stata impaziente di raggiugliarsi all'immaginazione: ed ecco che dalle mani d'un costruttore inglese, che aveva visto muoversi sulla scena il Robot, l'uomo-macchina del commediografo ceco, è uscita la prima coppia meccanica, l'uomo e la donna di ferro, che la radio fa camminare, parlare, ridere, piangere. Questa volta la scienza e la vita hanno imparato qualche cosa dalla letteratura; e, a dispetto degli zelatori delle verità depositate e dei severi custodi delle leggi fisse, le posizioni una volta tanto si rovesciano.

Karel Čapek e suo fratello Giuseppe sono tra i rappresentanti più in vista del giovine e illustre teatro ceco. Costituirono

per un certo tempo una "ditta" che riscosse molti successi e si acquistò una fama di spregiudicatezza non disgiunta dal sospetto del trucco. Invece i due Čapek lavoravano insieme, e lavoravano sul serio. Poi Giuseppe si sfogò di preferenza nella pittura e si mise a capo delle schiere d'avanguardia sfoggiando audacie cubistiche che i suoi compatrioti dimostrarono di apprezzare assai; e Karel condusse avanti da solo l'azienda teatrale, ispirandosi a temi filosofici e utopistici in relazione agli aspetti più antiumani della società capitalistica e della civiltà meccanica. I suoi lavori passarono dai teatri di Praga ai teatri d'Europa: ed ecco la satira disperata de *La vita degli insetti*; il grottesco accorato de *L'affare Makropulos*; la drammatica visione, in *R.U.R.*, dell'umanità futura, costruita di fantocci meccanici senz'anima e senza cuore, che, fabbricati dagli uomini veri per calcolo egoistico e per sete di danaro, distruggono gli uomini e restano soli a comandare sulla terra deserta di valori morali.

"R.U.R." è la sigla di una ragione industriale, d'una grande società anonima che ha azionisti in tutto il mondo: la "Rezon's Universal Robots" che fabbrica, sulle formule lasciate dal grande fisiologo Rezon, l'uomo meccanico (Robot) e la donna meccanica (Robote). L'azione è proiettata nell'anno 2000, in un'isola lontana, dove vivono i costruttori che diffondono su tutta la faccia della terra i loro fantocci destinati a sostituire la mano d'opera umana troppo costosa: sono viventi, anche intelligenti, ma privi di ogni sensibilità. Nell'isola capita un giorno Elena Glory, venuta a visitare le officine dei Robots, la cui sorte la allarma e la impietosisce. Gli uomini dell'isola s'innamorano di Elena, che vi resta e sposa il più giovane di essi, Domin. Passano gli anni, il successo dei Robots è universale: tutti i governi ne comperano per lavorare la terra, costruire le case, fare le guerre. L'uomo non fa più nulla: i Robots faticano, conquistano e muoiono per lui. Ma l'egoismo e l'ozio minano l'umanità alle basi, non nascono più bambini, la rinuncia all'azione conduce alla morte. E intanto i Robots, consci della loro potenza, progettano di impadronirsi del mondo distruggendo la razza umana. Nell'isola l'inquietudine generale si riflette con aspetti d'incubo. Elena un giorno prende il manoscritto del vecchio Rezon, dov'è custodito il segreto per la fabbricazione dei Robots, e lo dà alle fiamme. La rivolta mondiale dei Robots, si trasferisce nell'isola: e il gruppo degli uomini veri vorrebbe mercanteggiare la propria salvezza cedendo ai vincitori il segreto di Rezon. C'è, tra essi, qualche Robot al quale certe modificazioni apportate alla formola rezoniana dal prof. Gall ha dato sensibilità e cuore: quando i Robots entrano nella sala dove sono raccolti Elena, Domin e gli altri e, compiuta la strage, rimane un solo superstite, l'ultimo uomo, Alquist, costui si trova di fronte ad una coppia costruita dal Gall, ad un robot e una Robote che ripetono i moti e i sentimenti dell'umanità distrutta. Istinto, amore. Nel tragico mondo meccanico è stato gettato un seme divino; sulle rovine della società umana sta per nascere una nuova società. "La vita non scomparirà!" grida Alquist prima di andarsene per sempre. La vita ricomincerà dall'amore.

Questa la visione ottimistica alla quale il pessimismo e il

paradosso di Karel Ciapek concludono. La sua Città d'Utopia, prigioniera di migliaia di macchine, diventa il Paradiso terrestre della nuova umanità cui l'antica ha tramandato il suo potere d'amare, di soffrire, di credere.

[“Il dramma”, 1929, 68, pp. 7-8]

14.

*“R.U.R.” 3 atti e 4 quadri di K. Ciapek
c.g. [Cipriano Giachetti?]*

SI è ascoltato ieri sera un lavoro che ha avuto in Europa il suo quarto d'ora di celebrità e che non ha tentato nessun capocomico italiano forse per l'arditezza del suo contenuto utopistico, che non si adatta troppo ai gusti dei nostri pubblici. Dobbiamo esser grati all'Accademia dei Fidenti, che superando difficoltà non lievi di messa in scena e di recitazione, ha avuto il coraggio di farci sentire ed anche, in più punti, ammirare l'originale commedia.

Karel Ciapek è, insieme al fratello Giuseppe, uno degli autori ceco-slovacchi più rinomati e fra quelli che hanno tentato vie nuove sul teatro: questa di mettere in scena dei fantocci animati non è un'idea del tutto peregrina: l'amico Beccari — gran conoscitore di letteratura iberica — mi suggerisce il *Mister Pigmalione*, dello spagnuolo Giacinto Graer, una farsa tragi-comica che s'impenna sulle stesse trovate e che si dette nel 1923 a Parigi e successivamente a Praga e a Madrid con bel successo.

“R.U.R.” ha pur essa una diecina d'anni di vita e in Cecoslovacchia, in Germania ed in Inghilterra eccitò la curiosità e l'interesse dei più vari pubblici e non a torto: la commedia ha, naturalmente, intenti filosofici e dimostrativi: vuol mettere in guardia gli uomini contro l'eccessiva meccanizzazione della vita, li ammonisce a non superare i limiti della conoscenza umana, a non voler giungere a quello che è solo concesso a Dio, pena una crisi fatale che verrebbe a colpire la razza alle fonti stesse della sua esistenza. È quello che succede a quegli uomini che seguendo le ricerche e la formula dello scienziato Rezon son riusciti a costruire degli esseri meccanici in tutto simili all'uomo, ma ai quali è negato il piacere e il dolore, è negato soprattutto il soffio spirituale che realizza le grandi opere. Succede che gli uomini meccanici o Robots, costruiti su larga scala dalla *Rezon Universal Robots* vengono a poco a poco a sostituire un'umanità corrotta e infrollita nell'ozio: gli uomini vengono annientati ed essendo stata distrutta la formula secondo la quale i Robots erano fabbricati, gradualmente anche essi vengono a mancare. Sarebbe questa la distruzione finale se gli ultimi Robots, costruiti con una precisa intenzione di avvicinarli agli esseri animati, non sentissero rinascere i sentimenti eterni dei più antichi progenitori. Dall'ultima coppia meccanica — uomo e donna — rinasce insomma l'amore, sorgente di speranza e di vita.

La commedia nella sua utopistica ma, in un certo senso, veristica realizzazione, pur avendo tratti di intensa poesia e

di pensiero, minaccia spesso di cadere nel grottesco se non è sorretta da un'interpretazione che sappia reggerne l'equilibrio scenico, mantenendole quell'atmosfera di sogno in cui si svolge: ieri sera Wanda Capodaglio e Pio Campa, coadiuvati dai migliori elementi dell'Accademia, fecero sforzi lodevolissimi perché l'intento fosse raggiunto e in molta parte ci riuscirono: accanto ai due eccellenti attori si distinsero il Sebastiani, in una parte di molta responsabilità, il Carreras, l'Aly Belfadel, la signorina Gori e gli altri.

Magnifiche veramente per invenzione e per gusto apparvero le scene di Giorgio Venturini. La direzione scenica era affidata all'amorosa ed intelligente cura di Raffaello Melani.

Il pubblico, elegante ed elettissimo che affollava la Sala dei Fidenti, si interessò molto al lavoro e chiamò alla fine di ogni atto ripetutamente gli interpreti al proscenio. “R.U.R.” si replicherà domani sera.

[“La nazione”, 02.02.1933, p. 5]

15.

R.U.R.

*Un'opera originalissima e audacissima,
in una drammatica atmosfera avveniristica
densa di suggestione e di poesia*

SE ognuno si mettesse a contare tutti i film che ha visto si troverebbe in un bell'imbarazzo. Per qualcuno si tratta di mille e per qualche altro di 10 o di 100 mila pellicole che gli sono passate dinanzi agli occhi annoiandolo o divertendolo, commuovendolo o esilarandolo. Ne abbiamo viste molte che si riferivano ai nostri tempi e molte altre che si riferivano al passato con le sue corazze, le sue tuniche, i suoi collari di merletto, le sue crinoline e le sue carezze rococò. Tra musiche di minuetti e musiche di motori, tra valzer e sirene d'incendi, il mondo ci è apparso sullo schermo in ogni suo aspetto lieto o triste, vecchio o nuovo. Ma se abbiamo visto il mondo com'era alcuni secoli fa e come è oggi, ci attende una sorpresa immensa che darà una specie di scossone alle placidità alla nostra mente abituata ai soliti binari: siamo in procinto di assistere a un film che si svolge nel duemila, epoca che per altro ci è già molto vicina, ma che, come ci avverte un netto presentimento, sarà carica di cose strabilianti, di cose che, solo a pensarle, fanno tremare le vene e i polsi. Ricordate questo titolo: “R.U.R.”. È una sigla, la sigla della società che, con le formule lasciate dal fisiologo Rezon, fabbrica Robot, l'uomo meccanico. Dall'isola dove sono fabbricati, i fantocci destinati a sostituire la mano d'opera umana si diffondono per tutto il mondo. Un giorno una bella ragazza, Elena, viene a visitare le prodigiose officine e i costruttori si innamorano di lei. Il più giovane di essi, Domin, se la sposa. Mentre il tempo passa, il successo dei Robot, privi di sensibilità e di cuore ma simili in tutto il resto a noi, è universale. Tutti i governi comprano questi uomini finti in gran numero, per far loro lavorare la terra, costruire le case e combattere le guerre. E intanto gli uomini veri non fanno più

nulla. Accade così che la pigrizia e i piaceri corrompono a tale punto la nostra specie che essa non si riproduce più, si va spegnendo. Non nascono più bambini, l'ignavia intorbidisce il genere umano, ogni nobile anelito muore. E i Robot sempre più forti e numerosi, comprendono che sta giungendo per essi il momento di conquistare la terra, sulla quale grava ormai un'aria di allucinazione e di sgomento. L'isola, l'isola dove sono le officine dalle quali sono usciti in serie infinite i fantocci micidiali, è pervasa dallo spavento. Elena getta nel fuoco le formule che contengono il segreto della malefica costruzione, ma intanto la ribellione dei fantocci su tutti i continenti assuaporzioni angosciose. L'umanità è massacrata, tutti gli uomini e tutte le donne sono uccisi, solo poche persone sono sopravvissute nell'isola maledetta dove erano stati costruiti i fantocci sinistri. L'orda dei Robot ormai si avvicina all'isola, vi sbarca, la sta per prendere d'assalto. I pochi uomini superstiti pur di salvarsi, sono disposti a cedere all'invasore le formule della sua origine, ma purtroppo queste formule sono andate in

cenere. Così la strage comincia tra orrendi bagliori. Come termina la tragica, apocalittica, fatale gesta? Ognuno lo vedrà coi suoi occhi. Ma affinché gli occhi degli spettatori non siano sbarrati dal terrore, affinché possa essere vinta l'emozione che questo film darà agli spiriti più agguerriti, occorre ricordare che si tratta di una finzione, di una finzione paurosa e paradossale. L'umanità non correrà il pericolo di essere distrutta dalle macchine create dalla plutocrazia per la sua comodità, i nostri figli non saranno sgozzati dagli infernali fantocci comunisteggianti della "R.U.R.". Ma questo film ci darà una salutare lezione per farci amare sempre di più il lavoro, per farci considerare sempre meglio, lontani da ogni aberrazione, i veri e chiari valori della vita.

[Doppio foglio illustrativo contenuto nel cofanetto Ente Nazionale Industrie Cinematografiche – Cinecittà – CINES, *Elenco Film 1942-1943*, Torino 1942]

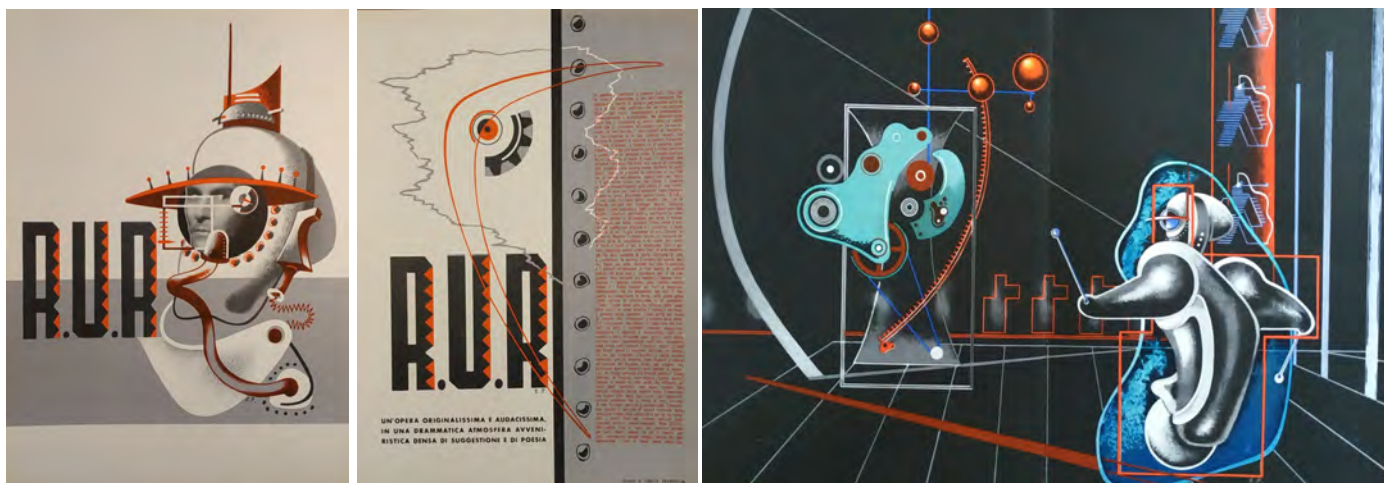


Foto 17-19 - Disegni di Enrico Prampolini

www.esamizdat.it ◇ A. Catalano, *I robot di Karel Čapek: 100 anni di metamorfosi. I testi dell'autore su R.U.R. e i documenti della ricezione italiana negli anni Venti e Trenta* ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 195-218.

◇ *Karel Čapek's Robot: 100 Years of Changes. Čapek's Writings about R.U.R. and the Italian Reception During the 1920s and 1930s* ◇

Alessandro Catalano

Abstract

This study clarifies the events that led to the appearance of the word 'robot' in world culture and shows the international reception of the work of Karel Čapek *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, which caused a deep transformation of the robot into a mechanical anthropomorphic creature. All the author's texts dedicated to the topic are translated into Italian for the first time, and primary sources which testify the resonance that *R.U.R.* received in Italy have been republished.

Keywords

Czech literature, Karel Čapek, Robot, History of Literature, Italian Futurism.

Author

Alessandro Catalano (Rome, 1970) teaches Czech Literature at the University of Padua, translates from Czech and deals with studies in Czech literature and history of Middle-Eastern Europe.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Alessandro Catalano