

Rosendorfský, Jaroslav

X

In: Rosendorfský, Jaroslav. *Riflessi di Roma nella letteratura ceca dal risorgimento ad oggi*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 102-113

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120523>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

X

Il piú fiero e conseguente oppositore della concezione machariana di Roma è, come abbiamo avuto già l'opportunità di constatare, il noto storiografo, professore dell'Università Carlo e presidente dell'Accademia boema Josef Šusta che negli anni 1896–1899 fu a Roma come membro dell'Istituto austriaco di studi storici, prima di prendere la libera docenza a Praga per la storia generale. Quel triennale soggiorno romano fu senza dubbio molto benefico e fruttuoso per l'autore, poiché indirizzò il suo interesse scientifico, fuori delle vicende del proprio paese che maggiormente lo occupavano, anzitutto alla sfera italiana a cui si riferiscono alcuni dei suoi lavori piú rilevanti.¹ Nella menzionata recensione alla Roma machariana anche Šusta ci presenta la sua immagine della capitale dell'Italia unificata; ma anziché di un'apoteosi dell'Urbe poeticamente affascinante e in sommo grado soggettiva, si tratta questa volta di un concetto del tutto diverso, seppure non meno personale e suggestivo di quello machariano. Mentre le altre città al di là delle Alpi mostrano all'autore un sembiante piú o meno omogeneo e coerente che permette di dedurne la fisionomia complessiva — l'analogia con Salda è in questo punto evidente — Roma gli si presenta piena di aspri e addirittura inconciliabili contrasti che si affacciano allo straniero, lo trascinano nella sua orbita, lo attirano e nello stesso tempo lo respingono destando in lui alla fine un senso di stanchezza, di sfiducia e quasi di oscura avversione come di fronte a un nemico fallace e insidioso: „Le case vecchie e decrepite si elevano sulle fondamenta di varie culture, ma nessuno degli strati, accumulatisi qui l'uno sopra l'altro, è interamente morto; ognuno sporge con qualche frammento e stona nell'aspetto complessivo. Neanche la fanfara del barocco accentuata da centinaia di cupole e facciate giallognole, riesce a smorzare le altre voci e lo scoglio roccioso del Colosseo o di S. Pietro, inarcato in un protervo tentativo di alzarsi al di sopra della città, invano cerca di dominare la congerie di palazzi, di chiese, di obelischi, di castelli e di colli“.² E piú oltre apostrofa in questi termini Roma e si sforza di decifrarne l'intima sostanza: „Città enigmatica, che con pigra indolenza riscuote il tributo da tutto il mondo e con il suo languido incanto assorbe la forza creativa degli spiriti fiacchi smarritisi in essa. Chi ha bevuto alle sue fontane, vi deve tornare sempre di nuovo, anche se si strugge di nostalgia per i freschi verdeggianti boschi della sua patria, vagando attraverso i moderni quartieri romani con le loro aride e uniformi costruzioni, dove la feccia di una grande città si fonde con la congenita

¹ Eccone un succinto elenco: *Pius IV. na počátku svého pontifikátu, Die römische Kurie und das Konzil von Trient unter Pius IV, Přemysl Otakar II a římská koruna v r. 1255*, mentre alla monumentale opera *Dějiny lidstva*, di cui fu redattore capo, contribuì con i capitoli *Řím a moře Středozevní* e *Rozmach renesance v Itálii a souvěká Evropa západní*.

² J. Šusta, *Macharův Řím*. Lumír XXXVI, pagg. 99–100.

selvatichezza in una immagine polverosa sullo sfondo di enormi casamenti screpolati e inghirlandati di biancheria. Vi deve tornare, anche se si sente a disagio negli spaziosi salotti disadorni che sanno di muffa, con i mobili logori e sgangherati, oppure se gli ripugna il gusto grossolano e pedestremente pomposo della borghesia d'oggi, staccata dalle antiche tradizioni, impreparata, eppure invasata dal desiderio di veder diventare l'Italia una grande potenza".³ Parole veramente profetiche che preannunciano l'avvento del fascismo, radicato proprio nelle smisurate ambizioni politiche di una parte della borghesia italiana, ossessionata dalle mire espansionistiche e invaghita della chimera di „una maggiore Italia“. Più di una reminiscenza personale echeggia, di certo, in questi brani; spira da essi la velata, ma pur ben percettibile malinconia di un'anima avvinta con saldi, indistruttibili legami alla patria lontana, eppure attratta dal malefico ma irresistibile fascino della Città, al cui insinuante richiamo non riesce a sottrarsi: „L'alito rovente dello scirocco preme sul cuore mentre le gocce pigre, monotone, cadono sullo scuro basalto di strade ostili, ma il pellegrino martoriato pur rimane l'anima dannata della spietata Regina delle città ogni volta che essa vince la sua ingenua resistenza con l'intenso azzurro che s'irradia magicamente dalle stupende costruzioni di marmo, dalla quiete dei cipressi e dal vivace movimento del Corso“.⁴

Ebbene, è questo ambiente squallido, afoso, diffidente e pur attrattivo e lusinghiero che fa da sfondo al romanzo *Cizina (Terra straniera)* come una cupa, martellante eco, un sentimento di vuoto e di frustrato, di una grandiosità troppo sfarzosa, troppo greve per un uomo dei nostri tempi e con tutte quelle petulanti ombre del passato che alitano attorno e si stendono come un gelido manto sull'anima del protagonista Carlo. Questi, un deputato e agiato possidente che ha rinunciato tuttavia a una brillante carriera politica, si reca di nuovo a Roma, legata ai suoi più felici ricordi giovanili, per incontrarsi con suo nipote Giorgio, un giovane simpatico e alquanto spensierato studioso d'architettura. Anch'egli, un tipo spiccatamente introverso, si sente disgustato, come Plojhar, dal gretto provincialismo e dagli angusti interessi personali in cui s'imbatte nel suo paese e spera di trovare, come lui, nell'Urbe la salvezza e la tranquillità dell'animo. Ma invano: il passato troppo fastoso e gravido di ricordi gloriosi incombe su di lui come incombeva un giorno sullo sventurato eroe zeyeriano, gli rammenta a ogni passo la discrepanza fra il meschino presente e ciò che era una volta, ed egli sente inoltre con Hilbert una scarsa simpatia anche verso la nuova Roma, „cresciuta in pochi decenni dopo lo sfacelo del dominio temporale dei papi, ossessionata, fin dai primi giorni, di nostalgia per la trita e banale monumentalità e ansiosa di porsi al più presto possibile all'altezza delle maestose rovine delle epoche trascorse.“⁵

L'antichità si è ormai irrimediabilmente estinta e anche la Chiesa gli pare che soffra di un male incurabile: „Gli siergeva davanti come un albe-

³ Ibidem, pag. 100.

⁴ Ibidem.

⁵ Josef Šusta, *Cizina*. Praga 1914, pag. 105. Cfr. anche le interessantissime memorie dell'autore *Mladá léta učňovská a vandrovni*. Praha - Vídeň - Řím (Praga, 1963), una ricca sorgente di ricordi e d'impressioni che meriterebbero, per il loro pregio artistico e documentario, un articolo particolare.

ro potente, ma nodoso e dal tronco irrigidito, nella cui chioma ad ogni alito di vento scrosciavano migliaia di ramoscelli secchi. Le anime semplici naturalmente non se ne rendono conto e si rallegrano per ogni fogliolina verde che, malgrado tutto, il vecchio albero genera ancora, per ogni nido che si cela tra il suo frascome, ma egli era convinto che, sedendosi all'ombra di esso, avrebbe sentito solo il fruscio dei rami rattroppiti.⁶

Nei confronti del cattolicesimo il protagonista, che è senza dubbio un ritratto più o meno fedele dell'autore stesso, non smentisce la propria origine ceca, sentendo in sé, come Machar e come mezzo secolo prima Neruda, il retaggio doloroso dei destini della sua patria; le antiche reminiscenze eterodosse sono sempre vive in lui e gli richiamano alla mente le pagine sanguinose che Roma scrisse nella storia nazionale dai tempi di Hus. Ma proprio là dove s'incontrano per caso nel medesimo terreno, si può valutare nell'intera sua portata ideologica e anche estetica il divario tra Šusta e Machar: mentre il poeta di *Golgota* e *Veleno dalla Giudea* inneggia all'antichità e fin troppo benevolmente giudica la Roma imperiale, condannando recisamente tutto il resto che gli pare o trascurabile o indegno della gloriosa tradizione classica, il punto di vista di Šusta, sebbene anch'egli prenda le mosse da analoghi assiomi teorici, risulta del tutto diverso e persino spiccatamente antagonista. Certamente egli è meno partigiano e più obiettivo in quanto rispetta di più la imparzialità storica che invano cercheremmo nell'autore di *Roma*. Šusta non propende all'alterazione della storia né difende strenuamente con un ostinato spirito di parte questo o quel personaggio, ma sebbene anch'egli senta e consideri Roma anzitutto dalla sua posizione di patriota ceco, il problema basilare che si pone è nettamente diverso da quello di Machar: possiede, cioè, un piccolo popolo lo stesso diritto che una grande nazione a svilupparsi liberamente e con la medesima ricca ampiezza? „Fai parte di una nazione poco numerosa e ti contano con avarizia il frutto della tua fatica, così che invano cerchi di scuoterti da dosso il dubbio se amministri bene il tuo gruzzolo. Ti senti di continuo debitore verso qualcuno, guardi con timore indietro e tutto nell'animo ti si rovescia, quando alla fine prendi a dubitare non solo del tuo valore, ma del valore dell'intera tua patria.“⁷ Questo dilemma assillante, questa aspra controversia nell'animo di Carlo viene ancora più esacerbata dall'amore verso un'italiana che egli ha conosciuto durante il suo primo soggiorno a Roma: scegliere tra lei o il paese nativo così poco accogliente agli occhi della sua fidanzata Bianca, „con i colli bassi, i vasti campi di barbabetola e i tetri boschi, dove solo e dovunque si dilata la terra bagnata di sudore e dove in nessun luogo si scorge l'ampia distesa del mare, le rocce o gli scogli liberi come da noi,“⁸ „un regno conculcato e rassegnato, dove lo sguardo amaro degli altri smorza qualsiasi slancio.“⁹

La lotta sorda ma strenua fra queste due rivali alla fine è conclusa. Conclusa in favore della patria, dove Carlo decide di tornare per sempre dopo la tragica e inaspettata morte del suo giovane nipote Giorgio, trucidato

⁶ Op. cit., pagg. 100—101.

⁷ Op. cit., pag. 94.

⁸ Op. cit., pag. 187.

⁹ Op. cit., pag. 189.

con assurda bestialità da un ebete e squilibrato ubriaco. E quando lascia, questa volta forse definitivamente, la Città così amata e nello stesso tempo esecrata, egli si separa da essa, come una volta Plojhar, con l'ultimo sguardo spaziante attraverso il vasto panorama che gli si stende davanti: „Un bruciante alito di stanchezza gravava sulla regione tiberina come una torrida coltre e il profilo delle cupole e delle torri vibrava nella luce abbagliante . . . La città taceva, né da un solo comignolo si alzava il fumo come segno di vita.

Roma pareva in quel momento a Carlo una fulva belva tigrata, assopitarsi dopo le orge notturne; un animale maligno che attira a sé gli stranieri per stringerli nelle sue grinfie, una città gialla e distesa nello spietato fulgore del mezzodi che vorrebbe impossessarsi di nuovo di tutto il mondo, una scaltra cortigiana, pallida sotto il belletto e carica di gioielli dei templi, di cipressi e di pini. Pare che riposi blandamente in mezzo alla steppa come una candida vergine del mondo delle fiabe, ed è in verità una città dura che si compiace nello sfarzo della pietra e nel freddo lustro dell'acciaio.¹⁰ E partendo, vedeva dal treno in una visione quasi simbolica come „per la Campagna strisciava il sole basso, ma dietro i monti si librava un temporale estivo che avvolgeva di nuvole le loro cime e scaricava sull'erto Monte Gennaro irosi scrosci di pioggia. Nella pugna tra la luce e l'ombra il paesaggio si offriva ai suoi occhi per l'ultima volta come uno spettrale, eroico scenario che richiede una tempra d'acciaio. Soltanto lo sfumato contorno dei monti Albani si dileguava in lontananza come un più placido, mesto e nostalgico accordo.¹¹

In confronto al poeta Machar, lo storiografo Šusta, „una spiccata tempra individualista, dotata di fecondo scetticismo e di una fine intuizione estetica,¹² percepisce Roma in modo più lirico, più mollemente sensitivo; la sua visione di questa città non è così espressiva, quasi scultorea, come fosse incisa col bulino di un cesellatore sullo sfondo dell'azzurro cupo del cielo meridionale, ma sembra piuttosto smorzata in un accento di mesta, rassegnata nostalgia quasi zeyeriana che toglie sia alle cose sia agli uomini i loro nitidi contorni e li immerge in un'atmosfera di sogno elegiaco, di non so di che fatale e irrimediabile che incombe sui protagonisti, li disarmava, li assorbe assoggettandone a poco a poco la volontà. Ma oltre al fattore sensitivo, basato sull'intuito e sull'introspezione meditativa, una parte non meno ragguardevole viene attribuita all'intelletto, ciò che lo avvicina di nuovo a Machar e lo differenzia da Zeyer, di modo che l'amore di Carlo per la patria non può avere solo valore istintivo, dettato dai moti del cuore, ma, profondamente abbarbicato come è nel suo animo, s'impone con insistenza sempre più impellente quale coscienza del comune sangue, delle comuni tradizioni e della comune cultura. Forse nessun altro, eccetto Capek, ascolta in un paese straniero con tanta accorata ansietà la voce della terra nativa, a nessuno essa parla con accento tanto suadente e tanto irresistibile, anche se egli si sente ugualmente assoggettato dalla superba e impassibile monumentalità di Roma, quella città di pietra che esige

¹⁰ Op. cit., pag. 215.

¹¹ Op. cit., pag. 222.

¹² Karel Sezima, *Krystaly a prásvoty*. Praga 1928, pag. 107.

anche i cuori di pietra, altezzosa e in pari tempo lusinghiera in mezzo al paese, ove tutti hanno anima fervente, ma arida, quasi riscaldata come la terra screpolata dalla lunga siccità.

Anche Machar ha cara Roma, ma questo amore scaturisce meno dall'intelletto, risulta piú spontaneo, piú imperioso, si esprime con un linguaggio chiaro, vigoroso e univoco, mentre Susta vede in essa piuttosto la sintesi, la quintessenza di un lento, laborioso processo evolutivo che non il contrasto di varie epoche antagonistiche e irriducibili a un comune denominatore; egli ribadisce, come Zeyer, l'unità strutturale della Città, formatasi attraverso un lungo e travagliato sviluppo storico e la pone in netta antitesi con il fiacco e spossato presente — contrasto che riverbera di sicuro piú d'una delle sue stesse inquietudini e dei suoi tormenti spirituali. Per quanto riguarda la valutazione dei singoli periodi storici e la loro interpretazione, bisogna riconoscere, senza dubbio, a Susta un piú equo e spassionato criterio nel giudicare sia gli uomini che le cose; ma come spiegarsi allora che Machar, malgrado la sua patente parzialità, parla a noi con un linguaggio cosí insinuante ed espressivo, mentre Susta come prosatore è ben lungi dal condividere la fortuna del suo piú felice emulo ed è oggi pressoché dimenticato? La ragione, evidentemente, è questa: sebbene spesso non si possa esser d'accordo con le idee propugnate con tanta veemente eloquenza dall'autore di *Roma*, anzi, la sua concezione dell'antichità classica è sommamente arbitraria, se non del tutto sbagliata, bisogna pur riconoscere che questa opera è frutto di una notevole personalità artistica e spontanea estrinsecazione di un ingegno brillante, di un temperamento battagliero, ribelle ed appassionato in pari tempo. Una dogmatica irremovibilità talvolta molto discutibile, illogica e irrigidita in una posizione di ritrosa intransigenza che possiamo seguire attraverso l'intera opera machariana, viene pur subordinata alla superiore disciplina del processo formativo e obbedisce istintivamente, seppure talora con una certa renitenza, alle sue leggi — mentre la *Terra straniera*, ad onta della nobilissima concezione e del ricco fermento di idee, risulta assai meno persuasiva, priva di quel suggello inconfondibile della propria personalità che imprime ogni autentico artista alla sua opera. Le fa, cioè, difetto la capacità di plasmare la trama in una salda compagine architettonica, di conferirle l'intima unità pur nella molteplice divergenza e contraddizione dei suoi singoli aspetti, l'azione si spezza in frammenti di stati mentali, in squarci di lirica contemplazione, intrecciati con la trama, ma senza una salda struttura narrativa; l'autore si affida piú all'atmosfera, a vari effetti suggestivi che non all'approfondita indagine psicologica, cosí che non riesce a offrirci la piena ricchezza della vita interiore dei protagonisti né l'organico e conseguente sviluppo dei loro sentimenti. E cosí la democrazia e l'assolutismo, la civiltà antica e quella cristiana, il significato del papato, la politica mondiale, l'avvenire di piccole nazioni o l'angoscioso problema sociale che nei dintorni di Roma gli si palesa nell'intera sua raccapricciante crudezza — tutto ciò insomma, viene enunciato un po' alla rinfusa e svolto come qualsiasi altro programma politico o culturale, invece di proiettarsi nell'animo dei personaggi e di trovarvi un'adeguata ripercussione; i singoli motivi s'intersecano e s'aggravigliano senza vera, convincente connessione e reciproca concomitanza, sí da compromettere seriamente la coerenza e l'intrinseca struttura dell'insieme

che l'autore non riesca a dominare interamente, di modo che questa ibrida opera seminarrativa e semisaggistica ricorda, se vogliamo citare le parole dello stesso autore, pronunciate ovviamente in un altro contesto, un albero desideroso di levare in alto i suoi rami, mentre nel tronco circola troppo poca linfa per poter alimentare la cima. Ecco perché non si tratta di una vera, autentica opera d'arte come nel caso di Machar, ma tutt'al più di un ingegnoso e perspicace, ma alquanto incerto e reticente tentativo di romanzo, inquinato da soverchi ragionamenti e sottili disquisizioni su svariati temi di ineguale portata ideologica, che non regge al confronto con quella irruente, rigogliosa vitalità, con il dinamico ritmo evocativo e l'aura di schietta poesia, irradiante almeno da una parte della opera letteraria di Machar e in prima linea dalla sua veemente, ingiusta e parziale, se si vuole, ma pur tuttavia avvincente diatriba e appassionata apologia che egli ha dato alla letteratura ceca col suo libro su Roma. Il romanzo di Šusta non risulta invece del tutto sfruttato nella suggestione del suo motivo centrale e la personalità del protagonista non riesce a sprigionare tutto il fascino di cui sarebbe capace, se fosse più articolata e più accentuato il movente drammatico che offre indubbiamente la vicenda.

Anche Vlastimil Kybal, altro insigne storiografo ceco, professore come Šusta alla Facoltà di Lettere a Praga e dopo la costituzione dell'indipendente Stato cecoslovacco ambasciatore in Italia, Brasile e Spagna, ebbe l'opportunità di conoscere a fondo Roma dove fece ricerche negli archivi prima di intraprendere la carriera universitaria che lo condusse infine all'attività diplomatica. Egli rimase sempre in stretti rapporti con l'ambiente italiano e ne danno prova vari suoi scritti come *Svatý František z Assisi (San Francesco d'Assisi)*, *La Cecoslovacchia e l'Italia* e *Le origini diplomatiche dello Stato cecoslovacco* con prefazione di V. E. Orlando, presidente del Consiglio dei Ministri e noto fautore dell'indipendenza cecoslovacca. All'Urbe si riferisce il suo informativo e ben documentato articolo „*Čeští historikové v Římě*“ („*Gli storici cechi a Roma*“) in cui si mette in rilievo l'importanza della dimora a Roma per i giovani storiografi e si constata che „in nessun'altra città straniera soggiornarono tanti studiosi di storia boema e in nessun'altro luogo hanno tesoreggiato tanti ricordi, tante esperienze e tanto materiale scientifico come a Roma...“¹³ Per tutti quanti l'esperienza romana, continua l'autore, ebbe un influsso senza dubbio molto benefico, ampliando considerevolmente il loro orizzonte e favorendo il risultato positivo delle indagini cui si erano dedicati. Ma Roma offre, secondo lui, qualcosa di più di un semplice cambiamento del modo di vivere e l'opportunità di allargare la prospettiva ideologica: „grazie al suo grandioso passato, alla secolare centralità e al carattere universale che hanno riempito la Città d'innomerevoli monumenti storici e artistici, essa largisce un enorme materiale al campo della cultura e degli studi storici che possono estendersi su questo sacro suolo e approfondirsi in modo molto valido. Le antichità classiche e il loro pregio scientifico e filosofico, le catacombe e le basiliche paleocristiane, la Roma medievale, papale o rinascimentale con Bramante, Michelangelo, Raffaello e soprattutto la Roma barocca coi templi, i palazzi e le ville del Vignola, del Maderna o del

¹³ V. Kybal, *Čeští historikové v Římě*. Česká kultura I, pag. 485.

Fontana e con le statue del Bernini — tutto ciò può servire d'insegnamento e fornire all'erudito e accorto storiografo tanta materia per lo studio e la meditazione, per lo sviluppo della facoltà conoscitiva e comparativa, che la sua intelligenza rimane aperta, per tutta la vita, agli aspetti approfonditi della storia attraverso la conoscenza diretta dei monumenti d'arte provenienti dall'epoca classica, e viene fecondata dal confronto della storia nazionale con quella straniera. Colui che ha compreso, per esempio, basandosi sullo studio e le esperienze personali, il Seicento romano dal punto di vista ideologico e religioso, letterario e artistico, comprenderà con maggior evidenza anche le nostre sventure dopo la battaglia della Montagna Bianca e si chiarirà, per forza, le varie opinioni confuse sugli influssi della cultura italiana in Boemia durante il Settecento.¹⁴

Nel campo della produzione drammatica incontriamo poche opere degne di speciale rilievo; una menzione a parte meritano tuttavia tre autori di drammi riferentisi al nostro argomento: Jiří Karásek ze Lvovic, Jaroslav Maria e Emil Tréval. Il primo tra di loro, di spiccata tendenza decadentistica, neoromantico, esteta e parnassiano estraneo ostentatamente ai problemi contemporanei, si compiace nel ritrarre l'eccezionale, il perverso, l'amorale; le trame dei suoi romanzi e racconti si svolgono in un ambiente irrealistico e raffinato, costruito come uno sfondo decorativo per le vicende dei protagonisti rivolti in modo inequivocabile verso il passato, ossessionati del culto della bellezza, della voluttà e della morte, avversi alla natura che esiste per loro solo in una sublimata e ricercata stilizzazione, bramosi di rare, inedite sensazioni e amanti di una sfarzosa pompa d'espressione barocca — un mondo artificioso, insomma, foggiato sul modello dei principali esponenti del decadentismo mondiale e in prima linea di quello francese. Gli ingredienti precipui dell'arte di Karásek sono „il disgusto della vita, l'avversione contro gli uomini, il tedio e la noia, il pessimismo non motivato né dalle vicende dei protagonisti, né dalla concezione filosofica, ma interpretato piuttosto come disposizione d'animo, l'anelito antiquario di una vetusta bellezza e la misoginia.“¹⁵

I suoi drammi, messi in confronto con l'abbondante produzione letteraria dell'autore che raccoglie, nell'intervallo di quasi un cinquantennio, prosa, poesia, saggi e critica letteraria, sono relativamente di scarsa entità, sebbene anch'essi riflettano con sufficiente fedeltà i tratti più salienti dell'opera artistica di Karásek in generale. Solo che le esigenze scenografiche gli imposero, a quanto pare, una certa moderazione e lo indussero a raffigurare i singoli personaggi con maggior concretezza sia storica sia psicologica e a schivare certe scipite esagerazioni, indirizzandolo piuttosto, come avverte F. X. Šalda, verso un romantico elegismo, non esente dall'influenza zeyeriana.¹⁶ Premesso ciò, risulta comprensibile l'interesse di Karásek per uno dei più appariscenti e discussi personaggi del Rinascimento italiano, cioè Cesare Borgia al quale dedicò un omonimo dramma, scritto nel 1908 e rappresentato per la prima volta cinque anni più tardi. La verità

¹⁴ Ibidem, pag. 486.

¹⁵ Fedor Soldan, *Jiří Karásek ze Lvovic*. Praga 1941, pag. 25.

¹⁶ Cfr. l'articolo di F. X. Šalda, *O lyrice Jiřího Karáska ze Lvovic*. Šaldův zápisník III, pagg. 182-183.

storica viene tuttavia assai manomessa dall'autore, il quale la assoggetta piú del necessario ai suoi intenti, rimaneggiandola arbitrariamente e senza ragioni insite nell'intima struttura architettonica o ideologica della trama. E succede cosí, che Cesare muore qui durante l'assedio d'Imola, assassinato da Paolo Orsini, uno dei condottieri che fu trucidato in realt , insieme con altri suoi compagni, per ordine dello stesso Cesare. Il promotore di questa vendetta non   altri che sua nipote Isabella, figlia di Giovanni, duca di Gandia, innamorata di Angelo Medici, che per  non corrisponde all'affetto dell'avvenente donzella, invaghito com'  di Cesare in cui ammira, oltre al gagliardo e virile portamento, il modello delle piú schiette virt  cavalleresche.

Cesare viene qui presentato quale uno splendido magnate rinascimentale — e in ci  la sua fisionomia poco o nulla differisce dal ritratto che ci offre di lui la storia — un uomo di fiero ma attraente aspetto e di molte doti, amante del lusso, della cultura e dei libri, ma nello stesso tempo crudele e dispotico, avido del potere e della gloria, dedito ai piaceri mondani e dominato da una sproporzionata ambizione che gli detta i seguenti versi:

*Basta con il dolore che solc 
la fronte di Dante, basta con gli orrori
che frangono il core. Non vogliamo soffrir pi .
Lo slancio delle ali   il tempo nostro,
forza e fierezza altera, baldanzosa
e non pi  quel languore rilassato
cui i cristiani diedero il nome.¹⁷*

Il suo smisurato titanismo ingigantito in sfrenate, addirittura mostruose proporzioni, gli impedisce, malgrado sia figlio di un papa, di credere in Dio e lo obbliga invece a seguire con una incrollabile fede la sua stella felice che, egli crede, non pu  tramontare mai. La met  che si prefigge di raggiungere a ogni costo,   quella di unificare sotto il suo scettro tutta l'Italia e di concentrare nelle proprie mani il potere di un sovrano assoluto, ma neppure questo basta ormai al suo forsennato delirio di grandezza:

*Esser papa o re? Esser il sommo principe?
Oh, quello non   che un misero nido
per l'aquilotto. Altrove spicca l'aquila il volo.
Maturo   ormai il tempo e si compir  il fato.
Nuova, miglior vita all'Italia dar ,
alla schiava ancella che grama vita mena
in mezzo ai parassiti stretti ai seni lascivi,
e sul putrido pantano un nuovo Impero
risorger .¹⁸*

Ma ecco all'improvviso, senza che l'autore sia in grado di addurne una plausibile ragione, perch  il protagonista non assaggia nella tragedia di Karásek l'amarezza della disfatta, morendo all'apogeo della sua gloria, subentra

¹⁷ Jiři Karásek ze Lvovic, *Cesare Borgia*. Praga 1908, pag. 33.

¹⁸ Op. cit., pagg. 39—40.

un brusco e inaspettato mutamento, la intensa, indomita energia vitale che muove i suoi passi, aperta a tutti i godimenti dell'esistenza terrena, e l'instancabile operosità indirizzata a conseguire con una volontà inflessibile i fini prestabiliti, s'infiacchiscono, perdono ad un tratto lo slancio iniziale e Cesare si rende conto della inanità di ogni sforzo umano e della sconsolata solitudine in cui lo relega il suo destino eccezionale che non è in grado di opporgli nessun rivale degno di lui:

*Tutto disdegno,
tutto che vita chiama la prona schiatta umana.
Facile è con essa vincere e facile è perdere.
Unire volli l'Italia. Ma so ormai che
invece di molti piccoli un solo piccolo Regno
potrei fondare.¹⁹*

Un lavoro teatrale, insomma, sul quale non crediamo che ci sia molto da dire né in bene né in male, il personaggio centrale si rivela troppo patetico, troppo declamatorio e soggetto a situazioni di clamoroso effetto esteriore, ma di troppo modesto valore artistico perché possano impressionare il lettore d'oggi (sicché il dramma non va più in scena), mentre solo di rado dà respiro a una situazione di tensione autenticamente drammatica o illustra con maggior acume e impegno psicologico la vita intima dei singoli protagonisti.

Ugualmente Jaroslav Maria, un entusiastico ammiratore del paesaggio e dell'arte italiana, come avremo ancora occasione di constatare nel prossimo capitolo, fecondo ma superficiale scrittore di osservanza naturalistica e di pletorica vena epica che predilige torbidi motivi erotici e scene a effetto clamoroso, si sentì attratto dal Rinascimento italiano cui s'ispirano due dei suoi numerosi lavori teatrali: *Michelangelo Buonarroti* (1912) e *Lucrezia Borgia* (1920), mentre alla più spiccata personalità del barocco italiano, Torquato Tasso, è dedicato l'omonimo dramma (1918). Il primo volume di questa trilogia è anche senza dubbio il più fiacco e meno riuscito. Il sommo genio cinquecentesco, insignito del dubbio onore di rivestirvi la parte principale, ha poco o quasi niente in comune con l'artista quale era in realtà e come vive nella memoria della posterità, essendo qui ridotto nientemeno che a un vecchio astioso e bisbetico, incapricciato di Vittoria Colonna, che vuole obbligare a posare nuda per una scultura. Il giovane Torrigiani, che ama pure Vittoria e si lusinga di esser corrisposto nel suo affetto, lo sfregia a bella posta nel viso e Michelangelo non esita a ucciderlo alla presenza della Corte pontificia e dello stesso Giulio II. Grande è l'ira del papa e il reo viene consegnato nel potere dell'Inquisitore, suo acerrimo nemico; Vittoria tenta di dargli morte nel carcere per salvarlo da un orrendo castigo, ma il tentativo fallisce ed essa si trafigge il cuore col pugnale, impetrando per lui il perdono, prima di morire. Ciò che dovrebbe essere, nell'intento dell'autore, una prova di titanica rivolta, degenera qui infatti in uno sterile gesto di futile e permaloso dispetto che appiattisce il sommo artista pressoché al livello di un attaccabrighe vendicativo, menomando gravemente la gigantesca figura del grande solitario che, conscio della sua alta missione,

¹⁹ Op. cit., pag. 107.

seppe superare con uno slancio sovrumano tutti gli ostacoli che gli frappose l'avversità del destino o l'astio dei prossimi. Né l'altro insigne protagonista, il papa Giulio, corrisponde al ritratto quale ce lo tramanda la storia; invece di un guerriero di volontà inflessibile, „natura sopra tutte le altre fortissima“, un vero condottiere sul soglio pontificio, Maria ne fece un personaggio debole e titubante che si lascia maneggiare docilmente da scaltri intrighi altrui. L'episodio con Torrigiani è inventato di sana pianta; esiste, è vero, un artista di questo nome, condiscipolo ed emulo di Michelangelo nella scuola del Ghirlandaio a Firenze, che deturpò in un violento alterco il viso dell'artista e dovette lasciare perciò la città, senza essere tuttavia da lui né ucciso né altrimenti punito. A un autentico afflato poetico e alla raffigurazione dei caratteri supplisce qui una sterile e pateticamente declamatoria eloquenza che cerca di camuffare la fiacca e confusa costruzione architettonica di questo dramma sotto gli orpelli di un traboccante erotismo e di effetti scenici a strepitosa efficienza esteriore, ma di scarso merito intrinseco.

Il secondo dramma di Maria, attinto all'epoca rinascimentale, è *Lucrezia Borgia* che attesta di nuovo la predilezione dell'autore per forti contrasti scenografici: di fronte alla dolce, angelicamente remissiva Lucrezia, un docile giocattolo nelle mani di Cesare, verso il quale ella nutre qualcosa di più che un semplice affetto fraterno, l'autore pone il suo terzo sposo, il duca di Ferrara Alfonso d'Este, il quale viene qui dipinto, in flagrante discrepanza con la storia, con colori quanto mai scuri come un prepotente autoritario che non soffre la minima opposizione ai suoi voleri, dedito com'è al godimento dei piaceri mondani, così che non esita a far assassinare il famoso umanista Ercole Strozzi e a degradare a sua amante la moglie, angaria la sposa Lucrezia e la spinge addirittura nelle braccia dell'insigne letterato e futuro cardinale Pietro Bembo. Lucrezia, come già in Karásek, non viene qui concepita quale autentico personaggio drammatico capace di reggere i propri destini e di affrontare valorosamente le avversità che l'affliggono, ma risulta piuttosto un essere fiacco, arrendevole e languidamente rassegnato che passa senza grandi rimorsi dal marito all'amante e consiglia persino alla vedova dello Strozzi (Barbara, in realtà, di nome e non Marcella) di non opporsi al duca e di diventarne la concubina, alternandosi nella sua vita scene di sfarzoso splendore cortigianesco con episodi di esaltato fervore religioso in cui la vediamo rifugiarsi nella cella di un convento per cercarvi confronto e perdono. Non si potrebbe rimproverare questa volta l'autore di abusare troppo di licenze poetiche rispetto al personaggio centrale dell'omonimo dramma, essendo il ritratto dell'eroina, quale egli ce lo presenta, conforme, grosso modo, ai tratti più peculiari del carattere di questa donna che rimane, fino ai nostri giorni, una delle figure femminili più problematiche e più discusse, intorno alla quale la leggenda ha tessuto molte storie, anche se per la maggior parte inventate e prive di fondamento reale. Come vari altri protagonisti di Maria anche Lucrezia è un tipo che si lascia guidare molto più dall'istinto che non dal ragionamento e dimostra una complessa vita interiore, ma nello stesso tempo è poco equilibrata e sconvolta da passioni contrastanti, scarsamente approfondite, che non trovano qui una adeguata e confacente espressione sul piano dell'arte.

Anche il terzo e l'ultimo dramma del ciclo rinascimentale *Torquato Tasso* (1918) documenta l'interesse del nostro scrittore per i tipi eccezionali, frustrati o infranti morbosamente nelle stesse radici del loro essere. Questo personaggio è Torquato Tasso, un grande poeta, sognatore, visionario, turbato da violente crisi spirituali, che passa gli ultimi giorni della sua vita agitata ed errabonda a Roma, spegnendovisi poco prima del giorno in cui doveva essere incoronato solennemente in Campidoglio. La scena finale nella sua cella del chiostro di S. Onofrio di fronte allo splendido panorama della città, rivela con un'appassionata, ma pur questa volta più moderata eloquenza i contrasti che sconvolgono l'anima del poeta e lo riempiono di inconsolabile strazio alla vigilia della sua morte, riconciliato con Dio, ma non con gli uomini.

Resta da ricordare il dramma *Tiberius* di Emil Tréval, medico e scrittore, come Maria, di osservanza naturalistica, meno dotato, ma anche meno irruente ed enfatico e più sobrio negli effetti scenici. Il primo atto, una specie di proemio, si svolge durante la gioventù di Tiberio che, pur essendo il suo matrimonio felice, deve separarsi dalla moglie Vipsania per sposare la figlia di Augusto, la scostumata e corrotta Giulia. La sposa ripudiata lo maledice, invocando che sorga dalla propria stirpe cesarea il suo vendicatore. Gli altri tre atti hanno luogo solo dopo quattro decenni nella residenza imperiale a Capri e Tiberio appare nel dramma di Tréval in tutta la sua aspra e sospettosa diffidenza, mista di efferata crudeltà e di arcigno dispotismo che degenera fino alle mostruose orge e agli osceni divertimenti a cui si abbandona. Ma nello stesso tempo l'autore è cosciente della solitaria, tragica grandezza di questo personaggio che si stacca dal servile cenacolo dei cortigiani raggruppati intorno a lui: il *magister voluptatum* Tito Cesonio, il console Sesto Apuleio Cotta o lo storiografo Velleio Patercolo per cui Tiberio sentì sempre un'affettuosa benevolenza, sebbene la sua morte fosse avvenuta molto prima di quella dell'Imperatore, di modo che egli non poteva in nessun caso prendere parte agli avvenimenti riferentisi agli ultimi anni del suo governo; altrettanto falsa è l'allusione ai bassi natali di questo cultore di storiografia, giacché gli antenati di lui furono investiti di importanti cariche militari. Anche il legato Cneio Pisone, al quale Tréval affida qui una parte tutt'altro che trascurabile, era già morto da quasi venti anni. Questo gruppo ozioso di parassiti e bontemponi, intenti a conservare a ogni costo la loro privilegiata posizione sociale, serve a far spiccare ancor più in un violento contrasto di luci e ombre l'austera figura del Cesare, giganteggiante sullo sfondo meschino e depravato dell'ambiente che lo circonda e a cui sa imporsi col gelido, indifferente disprezzo di un cuore scettico e funestato da tante sventure e tanti colpi del destino. Egli viene interpretato dall'autore, nel modo a lui così caro, quale personaggio scisso e lacerato da sentimenti contraddittori e sostanzialmente irreconciliabili: da una parte egli anela, nel fondo del cuore, a un puro, disinteressato amore che cerca invano, incontrando in vece sua una stucchevole, prona cortigianeria, mentre dall'altra parte, conscio del suo immenso, quasi illimitato dominio, può asserire fieramente: „Quello che è l'amore per la donna, è per gli uomini il potere. Quanta felicità offre il governo!... La mia ombra immensa si stende su tutto l'orbe terrestre e il vento porta il

mio nome da un oceano all'altro. La mia volontà rassicura o spaventa tutto l'Impero, e se batto il ciglio, si scatena un terremoto . . . Ho umiliato i prepotenti ottimati che strisciano servilmente ai miei piedi, ho sollevato e in pari tempo domato la plegaglia imbestialita. Roma altro non è che il Cesare, egli è il mondo intero, l'Universo, tutto!"²⁰

E su questo dissidio basilare fra l'uomo e il politico, fra un amaro sentimento di frustrato amore coniugale e l'orgoglio titanico di colui che vede prostrata dinanzi a sé tutta l'umanità, si basa l'intreccio della tragedia che vi attinge la sua ragione d'essere e lo stimolo principale della trama, impernata proprio intorno a questo contrasto culminante nel funesto conflitto dell'Imperatore con la prima moglie Vipsania. Questa lascia sostituire segretamente, per vendicarsi del suo ripudio, il nipote e successore di Tiberio Caligola col futuro prefetto del pretorio Macrone, di modo che il legittimo discendente e il vero erede dell'Imperatore dovrebbe essere Macrone e questi, dopo aver conosciuto la verità dalla bocca della stessa Vipsania, uccide Tiberio e poi si dà la morte con la stessa spada con cui trafisse l'Imperatore, così che ormai non c'è nessun rivale più che potrebbe impedire a Caligola di salire sul soglio cesareo. L'autore maltratta qui, come vediamo, senza pietà alcuna la storia per conseguire commoventi effetti drammatici, maneggia con grossolana disinvoltura i fatti, anzi li storpia arbitrariamente e dà ad essi il significato che più gli fa comodo. Appartiene questo dramma ai primi tentativi di Tréval nel campo della poesia drammatica, ma pur contiene già *in nuce* tutte le precipue caratteristiche del suo ulteriore sviluppo artistico: una manifesta tendenza al verismo che si compiace nel presentare tipi morbosi, tarati o addirittura patologici — una preferenza sicuramente non del tutto disgiunta dalla sua professione di medico — passa spesso in prima linea l'elemento erotico quale la vera forza motrice dell'azione, anzitutto i suoi tipi femminili si muovono non di rado sugli estremi confini del bene o del male, esseri remissivi, sensibili e rassegnati passivamente a una forza superiore o, al contrario, irruenti, sensuali e appassionati; essi trovano qui il loro prototipo nella prima moglie di Tiberio, tenera, mite e innamorata nel prologo e profondamente amareggiata nel resto del dramma, bruciata dalla sete di vendetta che la spinge fino al delitto, con l'uccisione della fedele serva Neera per paura che possa rivelare a Tiberio il segreto di chi è suo vero figlio.

²⁰ Emil Tréval, *Tiberius*. Bystřice 1915, pagg. 104—105.