

Rosendorfský, Jaroslav

F.X. Šalda e l'Italia

Études romanes de Brno. 1969, vol. 4, iss. 1, pp. 63-96

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113150>

Access Date: 17. 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.

Se la letteratura ceca, emancipatasi, in linea di massima, già nella seconda metà dell'Ottocento dalla tutela tedesca ed entrata in uno stretto contatto con le principali culture al di là della frontiera occidentale (senza tralasciare, s'intende, vari fecondi impulsi provenienti dall'Oriente), seppe seguire le sue proprie vie e raggiungere le mèta a cui aspirava, la critica letteraria non si era formata ancora come uno strumento duttile, sensibile e adeguato per adempiere alla sua funzione essenziale che era quella di registrare attentamente ed interpretare secondo i moderni criteri lo svolgersi della letteratura nazionale attraverso le sue manifestazioni piú genuine e piú rilevanti. Il problema cruciale che piú urgeva consisteva appunto nella necessità di non limitarsi, esaminando un'opera d'arte, a vari fattori esteriori o casuali, estranei piú o meno alla sua intima sostanza, ma di cercar di enuclearne il piú vero e intrinseco significato, di far valere coraggiosamente nuovi indirizzi o nuovi modi d'interpretazione e di togliere di mezzo tutto lo sterile, l'improduttivo, lo sfruttato o l'eclettico che intralciava l'ulteriore sviluppo delle lettere e della cultura ceca in generale.

E il vero promotore della contemporanea critica letteraria in Boemia nel suo significato moderno come la intendiamo oggi, cioè non piú come una improvvisazione fortuita, ma basata su un saluo sistema di estetica valutazione, è proprio F. X. Šalda il cui influsso anzitutto sul romanzo e sulla lirica nazionale fu immenso e sommamente benefico. La vigorosa, dinamica individualità di questo critico, poeta e romanziere in una persona non solo s'impose pienamente alla generazione dei coetanei che incontrarono in lui il loro caposcuola e portavoce piú accreditato, ma fu in grado, retta da una rara perspicuità interpretativa e da un istintivo anelito di perenne rinnovamento artistico, di estendere questo influsso anche sull'epoca posteriore e sulla opera letteraria della generazione che si accingeva, finita la prima grande guerra, a entrare sulla ribalta della letteratura nazionale. „Fu lui a fondare la critica ceca,“ dice J. Fučík, uno dei giovani che subì in modo assai spiccato l'influsso del Maestro, sebbene appartenesse al gruppo dei critici di osservanza marxista, „e ciò non solo perché sapeva piú degli altri, ma anzitutto perché conosceva la vita, la amava e cercava la sua ripercussione in ogni opera d'arte. Questo severo

esteta solo rare volte era disposto a perdonare ai poeti la mancanza di rispetto verso la parola, mai però perdonò a una opera d'arte, per quanto fosse perfetta, la sterilità. Egli si sforza di accertare, in ogni prodotto dell'arte, la sua funzione sociale, esamina il battito del suo polso vitale e là, dove risulta questo polso più agitato, proclama il suo ideale ed enuncia i suoi postulati.¹ Šalda è uno di quei rari ingegni che, invece di stabilire una volta per sempre il loro criterio alla stregua del quale valutano e apprezzano la loro epoca, posseggono la eccezionale dote di rigenerarsi continuamente, di saper immedesimarsi anche con lo spirito dell'avanguardia e di individuare le sue inquietudini, presentimenti e aspirazioni, additandole mete sempre più ardue e più elevate. Per lui non c'è infatti tregua nel proprio sviluppo spirituale, non si limita mai a una zona già battuta e sfruttata anteriormente, ma cerca anzi di abbracciare sfere sempre nuove, sempre più vaste; ciò che lo distingue anzitutto dagli altri critici è un irrequieto e fecondo fermento ideologico, un continuo anelito di grandezza, di un eroismo quasi ascetico e uno spiccato accento innovatore, iconoclasta, che si estrinseca nella sfera dell'arte, considerata da lui come la più alta sublimazione della vita di quaggiù ed estrinsecazione delle più eccelse aspirazioni umane in una continua e feconda antitesi „fra lo spirito prometeico di ribellione e la universale forza armonizzatrice“.² Si tratta dunque in sostanza di una concezione romantica che tende, incitata da uno straordinario acume critico, alla realizzazione del suo fervido anelito di assoluta, quasi irraggiungibile bellezza, romantica è la sua fiera, intransigente avversione contra qualsiasi mediocrità o piattezza, schematica astrazione nell'arte e la sua lotta per la libera espressione della personalità umana, mentre la stessa tendenza romantica spunta infine nel suo anelito di abbracciare la visione del mondo, quanto mai vasta ed esauriente, in tutti gli aspetti sia intellettivi sia emotivi. Nessun'altro come lui fu in grado d'innalzarsi al di là dell'orizzonte alquanto ristretto dei suoi contemporanei, di superare definitivamente lo sciatto, ormai svigorito positivismo e di cogliere con eccezionale perspicuità, chiaroveggenza e compenetrazione psicologica il significato e l'intrinseco valore di un'opera d'arte, di rilevare i suoi pregi e segnalare i suoi difetti. Il pensiero di Šalda non si irrigidisce in forme immutabili, preconcelte, ma si trova in continua evoluzione, non giungendo mai a giudizi decisivi, apodittici e prestabiliti, a un fisso vertice onde contemplare ed esaminare le varie tendenze letterarie e artistiche della sua epoca, per attribuire loro un valore definitivo, inalterabile, ma si fa anzitutto interprete di un continuo, dialettico processo creatore, atto ad analizzare, vagliare e procedere, in ultimo, alla visione sintetica: „Il segreto del talento,“ afferma egli stesso, „consiste nella capacità di un continuo sviluppo e quanto più intenso è questo sviluppo del poeta, tanto più intenso risulta anche il suo talento.“³ E fu anzitutto questa tendenza rigeneratrice, così peculiare per lui, così strettamente inerente al suo intimo essere, che lo mise in grado di „rimanere sempre, fino agli ultimi momenti della sua vita, contempo-

¹ J. Fučík, *Stati o literatuře* (Saggi sulla letteratura). Praga, Svoboda, 1951, pag. 202.

² Fr. Götze, *F. X. Šalda*. Praga, St. nakladatelství, 1937, pag. 154.

³ F. X. Šalda, *Duše a dílo* (L'anima e l'opera). Praga, Melantrich, 1947, pag. 162.

ranco".⁴ Appartiene perciò Šalda a coloro che mai vogliono né sanno rinunciare alla propria individualità e indipendenza che egli custodiva gelosamente e di cui mai sapeva fare a meno attraverso tutta la sua estesa e feconda attività letteraria, dai primi tentativi nel campo della critica artistica fino ai vasti quadri sintetici, intenti a seguire, con vigile e solerte attenzione, il ritmo della vita nazionale; non si tratta naturalmente di un gretto o intollerante individualismo personale, ma di un sentimento di portata ben più ampia, disposto a mettersi al servizio dell'intero popolo, insegnandogli l'eroismo, l'abnegazione e il vero amor patrio; lo spirito schiettamente nazionale bisogna cercarlo, secondo lui, anzitutto „nelle qualità psichiche e in quelle del carattere, nella forza, nell'ardore e nel coraggio, nella tenerezza e nel fervore del cuore e dell'intelletto, in tutto ciò, insomma, di cui vibra e pulsa un'autentica opera d'arte, ciò che costituisce il suo fascino tragico e primordiale, ciò che freme e scintilla in essa, vi arde e risplende come la più eccelsa libertà di un'anima intrepida e orgogliosa“.⁵

Essere artista significa dunque, nelle sue intenzioni, fuggiare un nuovo, più elevato mondo delle idee, imporre in una strenua e continua lotta la propria volontà creatrice all'amorfa o ribelle materia e plasmarla in una nuova entità, scevra di qualsiasi elemento spurio, insostanziale. Il processo creatore appare qui — ed ecco un altro chiaro indizio della concezione romantica che compenetra e determina la opera critica di Šalda — quale compimento di un atto di grazia ineffabile, quasi mistica; la realtà poetica si che attinge dallo sostrato della realtà quotidiana, anzi si trova in una stretta, intima relazione con essa, essendo profondamente abbarbicata nel suo sottosuolo, ma tende ad acquisire, in un ritmo dialettico di continua sintesi e antitesi, una esistenza autonoma, protesa verso l'espressione di valori assoluti e imperituri. Invano cercheremmo perciò in Šalda un arbitro freddo e spassionato che parla *ex cathedra* o formula i suoi giudizi da una posizione astratta e impersonale, giacché il critico si congiunge in lui con il poeta ed entrambi s'intrecciano in un nesso compatto e indistricabile; essendo egli stesso insieme poeta, romanziere e autore drammatico, era tanto più in grado e tanto meglio qualificato per giudicare gli altri suoi contemporanei e stabilirne il valore intrinseco al di là di mode transitorie e di criteri effimeri. Solo in tal guisa ha potuto procurarsi e mantenere intatta per più di tre decenni quella autorità indiscussa e addirittura indiscutibile che nessuno dei suoi contemporanei osò seriamente disputargli. La letteratura ceca fra le due guerre gli deve moltissimo: è lui che scosse, come abbiamo già accennato, la critica nazionale dalla sua comoda, indulgente acquiescenza, la tolse dal ristretto ambiente provinciale, liberandola dal futile, trito contenutismo e ne fece uno strumento altamente efficace, duttile, sensibile e atto a svelare i valori veramente positivi, suscettibili di ulteriore fecondo sviluppo. Ed è lui infine che le inculcò la coscienza di un saldo ordine architettonico e la fece vibrare di un consono ritmo intrinseco, non legato a contingenze più o meno fortuite, e contribuì di tal modo a foggiarla in una struttura organica, autonoma

⁴ J. Mukařovský, „F. X. Šalda.“ *Slovo a slovesnost* III, pag. 65.

⁵ F. X. Šalda, *Boje o zítřek* (Le lotte per il domani). Praga, Melantrich, 1941, pag. 165.

e conscia dei propri fini, conferendole nello stesso tempo un'autorità, una forza persuasiva ed incalzante di cui mai prima aveva goduto. Gli spetta perciò nel campo della critica letteraria lo stesso merito che toccò nella poesia al suo gran coetaneo Jaroslav Vrchlický, prima da lui tanto apprezzato e poi anche troppo fieramente combattuto. Tanto l'uno come l'altro mirarono cioè ad allargare il ristretto, alquanto stantio ambiente della letteratura nazionale, a svegliare gli animi e metterli a contatto con le tendenze più vive, più produttive della cultura europea, ma senza far loro perdere i tratti spiccatamente nazionali, entrambi attingevano anzitutto dalle fonti romanze, cercandovi l'ispirazione e nuovi fecondi stimoli; ma mentre Vrchlický riuscì ad abbracciare in uno stupendo sforzo sintetico tutto il mondo neolatino, dalla Francia fino al Portogallo, con una netta preferenza per la poesia italiana, l'attenzione di Šalda si limitò anzitutto alla letteratura francese, includendo persino le arti figurative nel campo del suo interesse per la civiltà gallica.

Di fronte alla cultura francese, il cui ascendente ebbe un'importanza così cospicua e addirittura decisiva per lo sviluppo della sua personalità artistica, il riflesso dell'Italia nella opera šaldiana appare abbastanza più fiacco e limitato, in linea di massima, piuttosto al passato, alle epoche in cui la voce del paese al di là delle Alpi si fece sentire con maggior insistenza e la sua letteratura, la sua arte e la sua civiltà in genere trovarono una lieta accoglienza in tutta Europa, e anche, si capisce, nelle terre boeme. E non c'è, in fin dei conti, niente di strano: il giovane critico e poeta alle prime armi si sentiva poco attirato dall'Italia contemporanea, mancante allora d'ingegni e di spiccate individualità artistiche che fossero in grado di stimolare la sua ricca vita interiore, di alimentare il suo spirito di nuovi fecondi incentivi e di aiutarlo a chiarire la sua posizione di fronte alla vita e all'arte, a unirle in una sintesi superiore ed equilibrata che gli stava tanto a cuore, giacché l'attività creatrice non si attua, secondo la sua concezione, in sé stessa, ma solo in quanto rispecchia la vita, la arricchisce e la rende più intensa. Il suo interesse per la cultura italiana mirava perciò soprattutto verso il passato, verso i periodi delle maggiori glorie nazionali, cioè il Trecento, il Rinascimento e il barocco — l'epoca di Dante, Ariosto e Tasso — ai quali consacrò in varie occasioni studi importanti. Citiamo fra di essi anzitutto quello, dedicato all'autore della *Divina Commedia*, che merita di essere ricordato più ampiamente; neppure l'arte rinascimentale italiana e persino la musica sfuggirono alla sua attenzione, dettandogli vari articoli e cenni informativi, fra cui alcuni con il medesimo spunto di autentica originalità che tanto ammiriamo nella sua vasta e meritoria opera di critica letteraria.⁶

Nel 1893, accennando alla traduzione ceca del romanzo *Lidia* di G. Pierantoni Mancini, una scrittrice oscura e anche nella sua patria quasi del tutto sconosciuta, e indicando la assoluta insignificanza di quest'opera in

⁶ Trattandosi di un'attività piuttosto marginale che si riferisce solo in via indiretta al nostro tema e non ci fornisce nessuno spunto nuovo rispetto alle indagini svolte in questo luogo, ci limitiamo ad accennare succintamente alla bibliografia rispettiva: cfr. *F. X. Šaldovi k padesátinám* (Omaggio al cinquantenario di F. X. Šalda), Praga, Borový, 1918, pagg. 128—129 e «Soupis prací dra. F. X. Šaldy» (Elenco dei lavori di F. X. Šalda) di V. Brtník e A. Brtníková, *ibidem*, pagg. 235—262.

marginale fra la letteratura e la dottrina morale, esprime la sua sorpresa perché non si presentino ai lettori ciechi altre, più degne prove della recente letteratura italiana, ricordando anzitutto il romanzo „naturalistico, verista, come vi si suol dire, in Italia. Pare che i nostri traduttori non ne sappiano un bel niente; per lo meno non se ne scorge da noi traccia alcuna. Degli autori di tendenze idealistiche, incomparabilmente meno significativi e per lo più addirittura banali, ci sono anche troppo numerose versioni in ceco — Farina, Barrili, De Amicis e altri. Eppure che bello e affascinante capitolo nell'arte rappresenta il verismo italiano! Verga, Capuana, Cesare Tronconi, Carlo Dossi, valgono la pena di essere studiati e tradotti“.⁷ Anche oggi, dopo più di un mezzo secolo, potremmo accettare, senza esitare troppo, la scelta degli autori proposti da Šalda — ciò che avvenne anche posteriormente; salvo Tronconi, caduto oggi in un oblio quasi assoluto, sebbene non del tutto meritato; gli altri rappresentanti più cospicui del verismo e anche alcuni altri non menzionati da Šalda (De Roberto) furono tradotti in ceco; c'è da aggiungere che Dossi, piuttosto che del gruppo verista, fa parte della scuola lombarda e si avvicina per il suo ingegno estroso a essa originale agli scapigliati.

Ma già un anno più tardi salì dalla sua penna, in occasione della traduzione vrchlickyana dell'*Orlando furioso*⁸ un saggio dedicato al famoso poema cavalleresco. Vediamo ora in che modo viene interpretato da lui il sommo rappresentante del Rinascimento italiano, presentato già molto prima al pubblico ceco da una traduzione di Doucha⁹ che, seppure assai accurata e fedele all'originale, risultava allora già antiquata e poco idonea a dare una giusta idea dell'originale italiano. Šalda addita anzitutto nell'Ariosto una marcata individualità artistica che seppe conciliare e armonizzare l'antagonismo tra il vecchio mondo medievale e quello nuovo, rinascimentale, in quanto che la sua epopea eroicomica „abbraccia una vita intricata e potenziata in più correnti“,¹⁰ la stessa vita che il poeta percepisce e raffigura nella sua iridescente e capricciosa molteplicità di colori e nel suo intrinseco dinamismo, sebbene egli conservi un certo distacco da quel mondo di esuberante immaginazione e ineffabile armonia, anzi si distanzi più o meno da esso e sembri quasi talvolta, come se volesse metterlo in ridicolo: „Ariosto non si sommerge nella materia che tratta, non si lascia trasportare per la sua corrente impetuosa, non discrive né ritrae la vita per la vita stessa, per il movimento e il colorito pittoresco... la materia non gli ha sfigurato la proporzione architettonica e la simmetria della composizione, ma è lui che, obbedendo a un ingegnoso sistema e a un piano prestabilito, ha mescolato, distinto, graduato e scelto quella medesima materia di cui si serve.“¹¹ Egli sa maneggiare con una rara abilità, continua Šalda nella sua disquisizione critica, tutte le scene, quadri ed episodi, regge con maestria il loro movimento e accentra nelle sue mani

⁷ F. X. Šalda, *Kritické projevy* (Saggi critici) 1. Praga, Melantrich, 1949, pag. 228.

⁸ Il poema dell'Ariosto uscì in 46 canti nell'Antologia della poesia mondiale, pubblicata periodicamente a cura dell'Accademia cieca.

⁹ Doucha si occupò molto della letteratura italiana, pubblicando in varie riviste le sue traduzioni di singoli canti di Dante, Ariosto e Tasso.

¹⁰ F. X. Šalda, *Kritické projevy* 2. Praga, Melantrich, 1950, pag. 124.

¹¹ *Ibidem*, pag. 125.

tutti i fili della trama come un esperto regista che sa il fatto suo, conosce a fondo il lettore, i suoi gusti e moti d'animo; Orlando rappresenta, agli occhi del critico ceco, il compimento, la quintessenza, l'apice supremo della raffinata cultura cortigiana come l'Ariosto ebbe modo di conoscerla a Ferrara, ma implica e determina, nello stesso tempo, la sua decadenza — un analogo fenomeno si può scorgere, secondo lui, un secolo più tardi nel Don Chisciotte del Cervantes che di nuovo sviluppa l'idea dell'insanabile contrasto fra la realtà e la illusione e le conferisce un altissimo valore umano ed artistico. Orlando non si presenta più come un mero avventuriere dei romanzi cavallereschi, rozzo, ingenuo e privo di propria individualità, ma risulta anzi dotato di spiccati tratti personali, ciò che si manifesta come un innegabile progresso rispetto all'epoca passata: „Colui che pensa alla esterna, meramente epica struttura di questo poema . . . chi ha presenti i suoi personaggi, uomini semplici e come di un pezzo, rimane colpito dalla ricchezza psicologica che vi si scorge, dall'arte di saper penetrare, sfumare e modellare con vigorosa plasticità i singoli protagonisti.“¹² Anche la concezione artistica della donna e dell'amore, avverte Šalda, differisce qui sostanzialmente da quella medievale: „La donna come elemento fatale — concezione che avrà da imporsi più tardi a tutta la moderna letteratura — la donna come inganno della natura e insidia della morte che frustra audaci aspirazioni e mete ambiziose, strozza e calpesta i cuori impavidi e i corpi gagliardi, fa il suo ingresso, attraverso la epopea arlostesca, nella poesia moderna.“¹³ Il realismo rinascimentale urta, in tal guisa, con lo spiritualismo gotico; mentre il Medioevo conosceva solo il culto della donna, interpretato come un principio astratto che non si riferiva né alla madre né all'amante, ma solo alla vergine, durante il Rinascimento la medesima donna acquista un valore molto più concreto e positivo, occupa il luogo che le spetta e s'inserisce addirittura organicamente nella compagine sociale. L'amore nell'Ariosto, rileva Šalda, risulta concreto ed essenzialmente sensuale, mentre in Dante s'impernia intorno ai valori spirituali e meditativi di portata anzitutto simbolica. Ma piuttosto discutibile, se non addirittura iperbolica, si rivela la sua opinione, quando afferma che i ritratti femminili dell'Ariosto siano in grado di emulare con le moderne correnti realistiche; da lui conduce, secondo l'autore, una via diretta verso l'arte d'oggi, verso il romanzo analitico, e sotto questo aspetto potrebbe essere ritenuto persino come il precursore di Goethe o Balzac (!). Conferendogli con una disinvoltura alquanto arbitraria tali pregi, estranei senza dubbio al bravo poeta ferrarese, a Šalda resta facile di annoverare il protagonista del poema arlostesco fra i grandi e complessi tipi della letteratura mondiale, così che esso rappresenterebbe nientemeno che uno di quei nessi e punti focali dove convergono e s'intersecano le varie correnti, indirizzi e movimenti, germogliati ed affermatasi pienamente solo nelle epoche posteriori. È questo tipo, prosegue l'autore nelle sue illazioni, così significativo quale prodotto di vari strati evolutivi e di varie tendenze storiche o culturali, che sorpassa di gran lunga la sua epoca e assume una funzione simbolica, avvicinandosi in tal

¹² *Ibidem*, pag. 126.

¹³ *Ibidem*, pag. 127.

modo a Don Chisciotte e ad altre consimili creazioni satiriche intente a cogliere, in un'ampia e grandiosa sintesi, l'intera vita umana e a smascherare, deridendoli, i suoi vizi e le sue fiacchezze. Šalda, indulgendo qui troppo alla concezione estetizzante tipo *fin du siècle*, non del tutto consona, in questo caso, con la realtà dei fatti, vede nell'Ariosto, accanto ad Aretino e Machiavelli, il rappresentante piú insigne dell'uomo rinascimentale, „agitato, violento e aggressivo, un animale avido e famelico, vigoroso e dalla schiena nerboruta“... e quest' uomo rinascimentale — „una individualità chiusa in sé stessa, armoniosa, forte, egoista ed equilibrata, dedita solo ai suoi piaceri, quest'uomo altero e voluttuoso, pletorico e felino con muscoli e coscienza d'acciaio, evoluto, perfetto e da istinti beluini, vive nel poema ariostesco“.¹⁴ Ma questo tipo di uomo, prosegue Šalda, senza badare a cadere in una certa contraddizione rispetto a quello che aveva asserito un po' prima, è già morto per noi e solo pochi sono oggi in grado di comprenderlo. L'uomo moderno si rende conto di essere scisso fatalmente nel suo intimo essere, è troppo introspettivo, delicato e meditativo, immerso in sé stesso, indeciso e bramoso di ciò che non ardisce di conquistare. L'ideale del suo amore si immedesima con un amore interno, meditativo, straziato da varie inconseguenze, dolori e inquietudini, si sente attratto da tutto ciò che gli si affaccia innanzi come problematico, risulta incoerente e dubita di sé stesso. „Le avventure erotiche dell'Ariosto hanno perduto oggi una gran parte del loro pregio psicologico, l'uomo moderno non è piú in grado di dilettersi in questi amori animaleschi (sic!) ed elementari. E non bisogna pentirsene, giacché questa situazione altro non è che un effetto dello sviluppo intellettuale e sentimentale di responsabilità e di una piú intensa vita interiore.“¹⁵

Abbiamo cercato di riassumere, per sommi capi, il pensiero Šaldiano in quanto si riferisce al grande poeta del Cinquecento italiano, esponendo o citando, per la maggior chiarezza, le sue opinioni che egli enuncia in proposito. Vediamo ormai da quali fonti si alimentò e su quali giudizi si basò l'autore nell'espone e dilucidare i tratti precipui della fisionomia artistica del poeta cinquecentesco. Salvo la prefazione dello stesso traduttore, cioè di Vrchlický, il quale vi traccia in linee sommarie e scarsamente approfondite il ritratto ariostesco, spiegando inoltre i principi critico-estetici a cui si è attenuto nel suo lavoro, Šalda cita e si richiama a tre critici italiani, assai rinomati e tutti, per una strana casualità, meridionali: a Luigi Settembrini, di cui forse conosceva le *Lezioni di letteratura*,¹⁶ a Pasquale Villari¹⁷ e anzitutto a Francesco De Sanctis, sul quale si basa indubbiamente nelle sue conclusioni principali, questo saggio critico. È proprio De Sanctis che accentua nell'*Orlando furioso* la sintesi del Risorgimento e delle sue varie tendenze, per lui l'Ariosto è il creatore di un mondo a sé fuori della natura e dell'uomo, mondo foggato solo dalla pura immaginazione e questa immaginazione gli dà la vita e lo distrugge nello

¹⁴ *Ibidem*, pag. 129.

¹⁵ *Ibidem*, pag. 130.

¹⁶ *Ibidem*, pag. 123.

¹⁷ *Ibidem*, pag. 124; la nota si riferisce all'osservazione del Villari che l'Ariosto, invece di imitare Virgilio, come aveva sua intenzione, subì piuttosto l'influsso di Omero.

stesso tempo con la ironia che coglie all'improvviso il lettore nella maggior serietà della rappresentazione. Il poeta non vive la sua epopea, secondo l'opinione dell'insigne critico napoletano, e tanto meno s'immedesima con essa come fa, per esempio, Dante, ma s'innalza piuttosto sopra di essa, si scorge in lui un senso di distacco, un sorriso giocoso e un po' canzonatorio di un secolo maturo sui secoli infantili, »il riso dello scrittore moderno . . . precursore della scienza.«¹⁸ E questo spirito si mantiene tranquillo e sereno anche nelle scene più movimentate e drammatiche, è il mondo di pura immaginazione che spira attorno al lettore e lo avvolge nel suo manto di armonia elegante e voluttuosa, identificandosi con la forma stessa delle cose e il loro spirito, mentre il risultato è una visione smagliante di colori e di squisite descrizioni, senza nessun'altra preoccupazione che quella artistica, estranea all'uomo e a qualsiasi valutazione morale. De Sanctis, nonostante il suo profondo rispetto dell'individualità di ogni singolo artista, non considerava la opera d'arte come un prodotto isolato, un valore assoluto ed esistente in sé senza che si tenga conto dell'epoca dalla quale sorge e che le conferisce il suo carattere inconfondibile, egli rimane cioè impigliato, come osserva Croce con un certo tono biasimatore, „in una rete che potremmo chiamare sociologica,“ così che „i giudizi che egli pronunziò per questa parte, si sviano dalla critica estetica vera e propria, e recano in certa misura i cattivi effetti di ogni sviamento,“¹⁹ mentre bisogna riconoscere al contrario che è proprio quel convincimento di una stretta dipendenza fra l'artista e l'ambiente che avvicina il pensiero del padre della moderna critica italiana alla concezione da cui prende le mosse la critica marxistica. Croce, invece, fedele ai suoi principi estetici, riduce il significato dell'epopea arlostea all'idea dell'armonia che si svolge in un mondo particolare di sentimenti e considera l'ironia del poeta come un elemento positivo, quale estrinsecazione spontanea e impellente di un amore che si potrebbe chiamare universale e „che guarda il muoversi della creazione, amandola alla pari nel bene e nel male, nel grandissimo e nel piccolissimo, nell'uomo e nel granello di sabbia.“²⁰ Anche Sapegno insiste, nella scia della concezione crociana, sull'accento affettivo dell'Orlando furioso, estrinsecantesi in un atteggiamento di sorridente distacco „del creatore di fronte alla materia della sua creazione per cui egli può via via contemplare le mutevoli vicende del mondo . . . e trapassare dalla tragedia alla commedia, dal patetico al sorriso . . . riconoscendo in questo alternarsi e svariare di toni appunto la divina armonia della vita.“²¹ E ce ne sono altri che negano addirittura ogni intenzione ironica del poeta come lo stesso Carducci, per esempio, che rimproverandogli la mancanza del sentimento patriottico, riduce in sostanza la sua poesia a un giuoco di apparenze straordinarie, mobili ed abbaglianti;²² e della stessa opinione sono su per giù, fra i critici

¹⁸ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* II. Milano, Treves, 1921, pag. 28.

¹⁹ B. Croce, *Artosto, Shakespeare e Corneille*. Bari, Laterza, 1920, pag. 49.

²⁰ *Ibidem*, pagg. 49 e 62.

²¹ N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana* II. Firenze, La nuova Italia, 1961, pag. 57.

²² Cfr. G. Carducci, *Pagine di storia letteraria*. Bologna, Zanichelli, 1920, pagg. 267—268.

letterari della epoca piú recente, Tosto, Messina o Viscardi²³ che credono nella fondamentale serietà dell'epopea ariostea, giacché coloro che volevano scorgere nell'umorismo dell' *Orlando furioso* una larvata ironia hanno frainteso completamente l'essenza del poema. Piú esplicitamente ancora rifiuta la opinione di De Sanctis sul rapporto della realtà e fantasia nel mondo ariosteo Fr. Flora che ribadisce la impossibilità di parlare di un distacco del poeta dall'ambiente cavalleresco, identificandosi quello stesso ambiente con „la poesia in cui solo credeva e nel cui regno si attuava la pura libertà,“²⁴ tanto che se mai si può parlare di ironia, sarebbe tutt'al più l'ironia del sentimento e non dell'idea, una sorridente, trasognata meraviglia come materia di poetica rappresentazione.

Riassumendo ciò che abbiamo detto finora in proposito, crediamo di essere in grado di affermare che il saggio di Šalda sull'epopea del poeta italiano non può soddisfare pienamente né per la originalità delle vedute ivi esposte né per il rigore logico delle argomentazioni. La sua concezione del capolavoro ariosteo come il piú perfetto compimento della raffinata cultura rinascimentale, che porta però in sé i germi della prossima decadenza, e la negazione degli ideali che informavano l'epoca e le impressero i segni inconfondibili della propria individualità si basa, come fu accennato già qualche decennio prima,²⁵ sui giudizi di De Sanctis di cui egli assume le principali idee: l'accenno a Don Chisciotte Šalda lo poteva trovare del resto anche nel prologo di Vrchlický alla sua traduzione del poema ariosteo,²⁶ sebbene egli svolga molto piú ampiamente e con maggior acume critico questa idea, deducendone le conclusioni a cui abbiamo or ora in breve accennato. Alquanto problematica e contraddittoria si rivela invece la sua valutazione complessiva della epopea ariostea, nella quale egli vede da un lato la cima piú elevata raggiunta in Italia dalla poesia rinascimentale e vi scorge persino, con un ardimento che non va di pari passo con la obiettività e la necessaria circospezione critica, vari stimoli fecondi per il futuro romanzo psicologico, mentre dall'altra parte scorge nella stessa epopea un monumento che spicca isolato nella letteratura nazionale e manca di contatto con le generazioni posteriori, alle quali non ha piú niente da dire il suo mondo di sbrigliata, fantasmagorica immaginazione che tesse le avventure dei suoi eroi e aiuta il poeta a compiere il suo sogno d'arte pura, fuori della realtà di questo mondo. Da lui, secondo la concezione di Šalda, nessuna via conduce dunque verso il futuro, non esiste nessuna possibilità di contatto che lo potrebbe unire con l'epoca presente, il suo mondo e la sua concezione d'amore risultano troppo ingenui, troppo primitivi e rudimentali per l'uomo moderno, in-

²³ Cfr. R. Tosto, *Storia della letteratura italiana* II. Firenze, Vallecchi, 1956, pag. 60 e segg., G. L. Messina, *Disegno storico della letteratura italiana*, Roma, Signorelli 1957, pag. 194 e segg., A. Viscardi—A. Pompeati, *La letteratura italiana dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Cisalpino, 1952, pag. 296 e segg.

²⁴ Fr. Flora, *Storia della letteratura italiana* II. Milano, Mondadori, 1941, pag. 94.

²⁵ Cfr. V. Kybal, „O Šaldově poměru ke kultuře italské“ (Sul rapporto di Šalda verso la cultura italiana) in *F. X. Šaldovi k padesátinám*, pag. 129.

²⁶ Cfr. L. Ariosto, *Zuřivý Roland*, canto I—VI, pagg. I—IV. La prima edizione integrale uscì a Praga nel 1899 e la stessa prefazione, solo alquanto accorciata, fu inserita dall'autore in *Ottův slovník naučný* II, Praga, Otta, 1889, pagg. 704—705.

taccato dallo scetticismo e scisso nel suo intimo essere dall'insanabile contrasto fra l'amore e l'odio, fra la fede e lo scoraggiamento.

Può sembrare tale parere troppo rigoroso o sbrigativo, equivalente addirittura all'espulsione di questo insigne poeta dalla letteratura dei nostri giorni, dove la sua presenza risulterebbe più o meno superflua, ma bisogna cercar di considerare questo problema in rapporti assai più vasti, inserendolo in una prospettiva che rifletta il valore intrinseco di ogni atto creatore e misuri il suo irradiazione nel corso dei secoli, alla stregua delle generazioni che sorgono, si affermano e scompaiono nell'eterno flusso e riflusso dell'esistenza terrestre. Ciascuna epoca, arguisce Šalda, produce la sua propria arte, „un'arte giovane, troppo fresca ancora ed impetuosa, aggressiva, impellente e provocatoria, turgida di sangue e di linfa vitale,“ di modo che ogni genuina ed autonoma opera d'arte „appare pericolosa e sovversiva agli occhi dei moralisti contemporanei proprio per quella sua singolare forza suggestiva, per la tiepida, duttile animalità e la morbida sugosità . . . ogni arte giovane è, nelle sue origini, sensibilissima, suggestiva, comunicativa e inebbricante . . . è la vita stessa, la sua pienezza satura e sostanziosa che alita, con un respiro caldo e profumato, intorno a essa.“²⁷ E così come la vita umana, anche ogni creazione artistica è sottomessa alla legge inesorabile del tempo che ne stabilisce e determina lo sviluppo dall'empito giovanile fino alla inevitabile decadenza, quando „l'opera appare invecchiata e rattappita. Svanita è ormai la sua efficacia suggestiva e la forza d'illusione, riducendosi oggidì a un semplice numero nello schedario bibliografico, a un capitolo nella storia letteraria . . . Nessuno la ricorda più, solo pochissimi sono in grado d'immaginarsi ed evocare questo fiore avvizzito, come se si trovasse ancora fragrante in mezzo alla selva . . . pochi si rendono conto che una volta inebbrava d'amore e di vita, vibrando su una unica onda che correva dal suo gambo tremolante fino alla stella che scintilla nel cielo. Oggi Racine, Corneille e gli altri classici ci sembrano morali, perché sono già da lungo tempo morti. Ma non apparivano in tale luce ai moralisti dei tempi in cui essi vissero.“²⁸

Ed è proprio quest'arte nuova, piuttosto vagheggiata o intuita in un audace slancio di fantasia che davvero esistente, un ideale estetico e un rigoroso postulato morale da cui si sente affascinato Šalda e che lo attira con una forza irresistibile nella sua orbita, un ideale che fa di lui l'apostolo più fervido, che abbiano mai vantato le lettere ceche, delle nuove idee e dei nuovi orientamenti, intraveduti o presentiti in un più o meno remoto avvenire. Un'arte, cioè, che non si limiti a riprodurre o copiare passivamente la vita nei tratti esteriori o sommariamente descrittivi, ma che cerchi d'infonderle un nuovo, più potente, più vigoroso ritmo espressivo, un'alta tensione ideologica e un fervido entusiasmo per grandi, nobili pensieri che aiuterebbero a costruire un nuovo, migliore mondo e a stabilire una più nobile, più elevata concezione etica valida per tutta l'umanità. Un'arte aristocratica e tendenziosa nel miglior significato di questa parola, in quanto indirizzata a ingentilire l'uomo, a schiuder gli nuove, eccelse

²⁷ F. X. Šalda, *Kritické projevy 2*, pag. 221.

²⁸ *Ibidem*, pag. 222.

prospettive mediante opere ad altissimo livello, giacché „le alture incitano a essere dominate, la gloria sveglia l'appetito di goderla, la forza invita a essere seguita e la bellezza esercita un gran potere attrattivo, di modo che l'una e le altre, seppure per via di finzione, conquistano e popolano, in uno splendido atto creatore, la nuova terra, la sede dei nostri aneliti, la terra pura e solare dell'avvenire.“²⁹

Ecco il punto di vista da cui parte l'autore nel valutare l'attività letteraria dei suoi coetanei e anche quella degli artisti appartenenti alle epoche più o meno remote, fra i quali si salvano, ai suoi occhi, solo coloro che raggiunsero le più alte vette dell'arte, coloro che seppero trovare un linguaggio così convincente, di così elevata efficacia poetica, che la loro eco non si smarrì nelle tenebre dei secoli e pervenne a noi come il più prezioso retaggio del passato. Fa anche l'Ariosto parte di questi spiriti eletti che formano un costante, imperituro patrimonio della civiltà europea? La risposta di Šalda non è del tutto esplicita o tale da permettere di farci un giudizio preciso, inequivocabile in proposito; da una parte egli apprezza l'apporto artistico della poesia ariosteica, la maestria nell'intrecciare le avventure dei singoli personaggi e il virtuosismo formale di cui egli fa sfoggio nelle strofe dell'*Orlando furioso*, riconoscendo forse anche con troppa condiscendenza il suo ascendente nella formazione del posteriore romanzo psicologico, mentre dall'altra, non badando a una certa contraddizione, gli nega addirittura l'accesso nella poesia contemporanea, giacché il lettore moderno, come egli pensa, difficilmente può mostrare un eccessivo interesse per il mondo della cavalleria e delle avventure stravaganti che toccano ai protagonisti nell'ambito di un mondo irrealistico e fantasmagorico. Si scorge, dunque, una evidente incongruenza o per lo meno perplessità nella valutazione šaldiana del poeta italiano: già Vl. Kybal avvertì un'altra discrepanza nel confondere, cioè, la profonda, essenziale armonia che emana dalla epopea ariosteica con il fine scetticismo e l'ironia a fior di labbra che Šalda crede, nella scia del De Sanctis, di scoprirvi.³⁰ Siamo nonostante di parere che tali incongruenze, per quanto si possa adoperare questo termine, sono piuttosto apparenti e non intaccano la intima sostanza delle argomentazioni del critico ceco il quale valuta l'Ariosto alla stregua degli stessi criteri severi e intransigenti che adopera per giudicare le altre grandi personalità del passato. Non è tuttavia da escludere, in questo caso, un certo velato ma pure ben percettibile distacco dell'autore ceco da una individualità artistica che si scosta assai dalla rigorosa, addirittura ascetica concezione che Šalda si era foggiate in quegli anni rispetto all'intimo, intrinseco significato dell'arte e la sua sublime, quasi trascendentale missione sia nella sfera estetica sia in quella etica, morale. Una concezione che favoriva apertamente, per lo meno allora (più tardi egli modificò e persino ritrattò varie opinioni pronunciate all'inizio della sua attività critica), il decadentismo e cercava d'inserirlo nella corrente della letteratura nazionale, non poteva naturalmente né troppo simpatizzare né esser del tutto conforme con un mondo poetico così lontano e diametralmente opposto al suo come era quello della splen-

²⁹ F. X. Šalda, *Kritické projevy* 3, Praga, Melantrich, 1950, pag. 431.

³⁰ Cfr. F. X. Šaldout *k padesátinám*, pag. 129.

dida, gaudente s' spensierata corte ferrarese che diede con l'Ariosto il suo frutto piú maturo. Anche nella concezione šaldiana del Rinascimento e del suo ritmo vitale con uno spiccato culto dell'individuo, che trovò un insigne rappresentante in Gobineau, si potrebbero forse scoprire certi punti di contatto con l'atmosfera decadentista del fine del secolo il cui influsso subí allora — e non poteva essere altrimenti — anche il nostro autore.

Dalle stesse premesse, enunciate da Šalda in varie occasioni e alle quali si è accennato poco prima, dalle stesse premesse dunque e da una analoga disposizione mentale prende origine e si alimenta la sfavorevole, per non dire aspra critica dell'antologia vrchlickyana *Tři knihy vlaské lyriky* (Tre libri di lirica italiana)³¹ pubblicata nel 1895 come continuazione di *Poesie italská nové doby* (Poesia italiana dell'epoca attuale)³² e divisa in tre parti: la prima è dedicata al periodo classicista e al romanticismo, mentre la seconda parte inserisce fra tanti altri solo due nomi rappresentativi: Carducci e D'Annunzio, e il resto, che deve abbracciare, secondo il traduttore, la epoca piú recente, forma, come osserva giustamente Šalda, „un mosaico poco ragguardevole degli ultimi epigoni, sono timidi ed ansimanti tentativi, per lo piú, di dar corpo a qualcosa che non riescono a esprimere, o un impasto di forme trite e banali“³³

I rapporti di Šalda con Vrchlický, ottimi prima o per lo meno assai corretti,³⁴ andavano peggiorando, man mano, per vari attriti o dissensi personali, anzitutto però a causa di una profonda incompatibilità di criteri artistici fra il rappresentante piú insigne del parnassismo ceco e l'esponente non meno illustre ed inoltre piú energico, piú espansivo e battagliero, delle nuove tendenze estetiche al cui servizio si mise con l'entusiasmo e lo zelo di un vero apostolo. La presente antologia, nonostante una scelta piú rigorosa, piú sistematica e meno arbitraria, non è molto piú riuscita della precedente, peccando dello stesso difetto fondamentale: di voler inserire, cioè, nel testo troppi nomi, di cui alcuni assai oscuri, se non addirittura del tutto insignificanti, di modo che da questa mole farraginosa appena emergono (soprattutto nella terza parte) alcuni poeti veramente importanti e dotati di spiccata fisionomia artistica. Ne nasce perciò piuttosto l'impressione di una raccolta di documenti linguistici o di un ma-

³¹ Cfr. F. X. Šalda, *Kritické projevy 2*, pagg. 302—304.

³² Questa raccolta, dedicata al poeta siciliano T. Cannizzaro, abbraccia circa un secolo della lirica italiana fra 1780—1880 con una scelta troppo vasta e frettolosa di nomi fra i quali la maggior parte, anzitutto quelli contemporanei, sono oggi quasi o del tutto dimenticati, di modo che non figurano neppure nei compendi di letteratura piú dettagliati e meglio informati.

³³ F. X. Šalda, *Kritické projevy 2*, pag. 302.

³⁴ Cfr., fra l'altro, le recensioni šaldiane di racconti di Vrchlický *Nové barevné střeby* (*Kritické projevy 1*, pagg. 156—158), dove egli ritiene alcuni bozzetti degni persino della penna di Maupassant, del poema drammatico *Troji polibeni* (ibidem, pagg. 271—276) o della raccolta di ritratti *Studie a podobizny* (ibidem, pagg. 389—397), dove rimprovera, è vero, al poeta ceco il suo metodo eclettico e vagamente impressionistico nel ritrarre i singoli autori, ma non gli nega, dall'altro canto, l'acume critico e loda la riuscita analisi estetica di alcuni ritratti. Anche piú tardi, passato il fervore battagliero ed iconoclasta degli anni giovanili, Šalda rettifica il suo giudizio interamente negativo su Vrchlický, riconoscendo, seppure con certa ritrosia e quasi a malincuore, il suo significato e l'importanza che ebbe per l'ulteriore sviluppo della poesia nazionale; cfr. in proposito, *Kritické projevy 12*, Praga, Čs. spisovatel, 1959, pagg. 146—153.

nuale di antichità che di una vera e propria antologia della lirica italiana, compilata con seri criteri estetici, quasi assolutamente priva di un più elevato valore psicologico, letterario e culturale, sociale ed etico, e che non riesce a presentarci „i veri e reali capolavori dell'arte moderna — e ciò che importa più: di una moderna cultura“³⁵

Il primo aperto attacco contra Vrchlický Šalda lo sferrò nel 1894 (cfr. *Kritické projevy* 2, pagg. 144—148), pigliando di mira un suo articolo su vari problemi generazionali; se vi mantiene ancora una certa moderazione e obiettività di fronte al poeta che prima tanto stimava, non si degna questa volta neppure di analizzare il dramma vrchlickyano *Svědék* (*Il testimone*) e *Marie Calderonová*, stronca i suoi *Poslední sonety samotáře* (Gli ultimi sonetti di un solitario, cfr. *Kritické projevy* 3, pagg. 132—143), e con la stessa veemenza impetuosa e spietata demolisce la seconda serie di saggi critici usciti dalla penna di Vrchlický, *Nové studie a podobizny* (Nuovi studi e ritratti, cfr. *Kritické projevy* 3, pagg. 371—381), seppure bisogna riconoscere che trova parole di sobria, quando anche reticente lode per alcuni altri saggi del poeta ceco. Su questo punto, per quanto riguarda il rimprovero di scarsa criticità e insufficiente rigore selettivo da parte di colui che curò la presente antologia, possiamo condividere senz'altro il parere šaldiano, mentre difficilmente saremmo disposti ad assentire ad alcuni suoi giudizi riferentisi a certe epoche o a certi autori. Non andiamo anzitutto d'accordo con la opinione del recensore, come se nella prima parte di questa antologia non ci fosse quasi niente „di cui potrebbe avvantaggiarsi il lettore nella sfera ideologica. Tutto ciò“, continua l'autore nella sua requisitoria, „che ci si presenta: quel patente disprezzo delle masse, quell'atteggiarsi tragico, gli slanci megalomani verso il titanismo che s'incagliano di solito in una vuota sensualità, la evocazione patetica del passato, il contegno declamatorio e la spettacolare grandiosità dei gesti dietro i quali si nasconde un'arida sterilità, tutto quell'apparato accademico e mitologizzante insomma — come pare tutto ciò oggi falso e mal tollerabile, anche se porta il nome di Alfieri, Foscolo, Manzoni o di qualsiasi altro corifeo il quale occupa tutto un capitolo nella storia letteraria o possiede un museo nella sua città nativa“³⁶

Solo un'eccezione ammette l'autore in questa squallida rassegna del Parnaso italiano, cioè la poesia *Sant' Ambrogio* (nella traduzione vrchlickyana *V chrámu sv. Ambrože*) di G. Giusti, „uno spirito profondo e degno d'interesse... sensibilissimo, sincero e addolorato nel profondo del suo cuore... l'uomo che seppe deridere la tirannide con una ironia bruciante ed acerba, amico di un lento, calmo sviluppo e avverso a qualsiasi rivoluzionarismo professionale... *Sant' Ambrogio* è un profondo capitolo di filosofia politica, una poesia che commuove per la sua tenerezza e lo schietto sentimento... E risulta anche attuale per noi, moderna nel miglior significato di questa parola — un'illustrazione di quell'idea di umanità che conta già quasi cinquant'anni e sulla quale continuiamo a discutere fino a oggi“³⁷. Una valutazione che ci pare, nel suo aspetto

³⁵ Cfr. F. X. Šalda, *Kritické projevy* 2, pagg. 144—148.

³⁶ *Ibidem*, pag. 302.

³⁷ *Ibidem*, pagg. 302—303.

complessivo, alquanto sommaria — e perché non dirlo? — ingiustamente parziale in quanto condanna per sommi capi (con l'eccezione or ora citata del Giusti) la intera produzione poetica di due generazioni, fra cui figurano nomi come Alfieri, Foscolo, Parini o Manzoni. È vero che qualcuno fra di loro sfoggia forse troppo la sua cultura classica, ormai alquanto ammuffita, da museo, e che per alcuni di essi (Alfieri, Manzoni), la lirica non risulta l'espressione più peculiare, più idonea della loro fisionomia artistica, ma dall'altro canto non si può passare sotto silenzio un'opera così significativa e addirittura rivoluzionaria nei suoi tempi, com'era, per citare solo un esempio, *Il giorno* del Parini, di cui Vrchlický ci presenta alcuni brani come prova magistrale della sua straordinaria abilità di traduttore eccezionalmente fedele questa volta allo spirito dell'originale. Ma tale duro, inappellabile verdetto che difficilmente potrebbe giustificarsi, appare comprensibile, considerato nel suo valore globale, e anzi addirittura logico, appena prendiamo atto della rivendicazione basilare che l'autore enuncia rispetto a un'opera d'arte: la sua attualità intrinseca, cioè, misurata alla stregua della capacità di affrontare validamente le ingiurie del tempo, di vincere il suo sovrano dominio, innalzandosi al di là dell'epoca che la vide nascere e conservando intatto quel fascino, quella intima, schietta forza persuasiva che commuovono il nostro cuore, toccano i nostri sensi o parlano al nostro intelletto con una insistenza e una suggestione che non seppe attenuare né affievolire il divario dei secoli. L'autore di *Sant'Ambrogio* non raggiunge invece il livello artistico né del Parini né tanto meno del Foscolo, essendo stata definita la sua poesia piuttosto prosaica, la riflessione non si scioglie, cioè, sempre in un accento schiettamente lirico, il Giusti satirico non sa mantenere il passo con il Giusti artista.³⁸ Ma l'opinione di Šalda sembra subire, rispetto al poeta toscano, piuttosto l'influsso di stimoli sentimentali e non del tutto inerenti ai criteri d'ordine estetico: nell'accento di una pietosa simpatia che finisce con provare il poeta verso la massa anonima dei soldati croati e boemi, chiamati in Italia per mantenere il popolo di quel paese nella servitù secolare degli stranieri, Šalda apprezza con ragione quello schietto sentimento di umanità che emana dai versi del Giusti e affratella gli oppressi con gli oppressori in un generoso slancio di simpatia e di compassione, spazzando le barriere che separano gli uomini e ne fanno, loro malgrado, vittime e strumento di una brutale e ottusa tirannia.

Nella seconda parte dell'antologia di Vrchlický non padroneggia Carducci, come sarebbe da aspettare, ma T. Cannizzaro, un piuttosto oscuro poeta siciliano ed emulo di M. Rapisardi, che pare aver goduto di uno speciale favore del traduttore ceco il quale gli dedicò, oltre a un cenno informativo nella enciclopedia *Ottův slovník naučný*,³⁹ nientemeno che un libro intero dove presenta un florilegio dei suoi versi⁴⁰ a fosche tinte byroniane, ma carenti di un genuino accento personale. Possiamo perciò conformarci, in questo caso, pienamente col parere di Šalda che rimpro-

³⁸ Cfr. Fr. Flora, *Storia della letteratura italiana* III, pagg. 164-165.

³⁹ Cfr. vol. V, 1892, pag. 108.

⁴⁰ Cfr. T. Cannizzaro, *Výbor básní*. Praga, Vilfmek, 1884 con una nota bibliografica del traduttore sul poeta italiano.

vera a Vrchlický di sopravvalutare indebitamente l'importanza del poeta messinese a detrimento di altre, piú spiccate personalità artistiche fra le quali manca del tutto la scapigliatura, mentre altri celebri nomi, come Pascoli o D'Annunzio, sono rappresentati in un modo piuttosto sbrigativo e poco adeguato al valore e al significato che spetta loro nel panorama complessivo della moderna letteratura italiana. Šalda accenna, in questo proposito, solo a due sommi artisti: D'Annunzio e Carducci, senza lasciarsi guidare questa volta dal suo perspicace, quasi infallibile acume critico, obbedendo piuttosto a impulsi segnalatamente intuitivi, scarsamente fondati nella realtà dei fatti. E cosí, mentre sopravvaluta fuor di modo il romanzo dannunziano, scorgendo in esso „il migliore di cui puó vantarsi in questo senso tutto l'Occidente“,⁴¹ e trascurando invece per intero il suo aspetto di poeta lirico, svilisce non meno arbitrariamente e senza valide prove il significato del Carducci. „Ci rendiamo conto,“ si limita a osservare in proposito, „che egli non è quell'audace riformatore della poesia italiana come poteva parere forse prima, la portata della scoperta che fece è veramente troppo ristretta, cosí ristretta che ne attinse tutto quello che era da attingervi... Oggi scorgiamo già chiaramente il manierismo di questa poesia troppo archeologica e troppo enciclopedica, quella dose di virtuosismo e di tendenza a grande effetto che supplisce la forza primigenia del sentimento, quell'accademismo, che ci pare ormai cosí antiquato e in netto contrasto con le tendenze moderne. Certo, non c'è dubbio che l'odierna corrente filosofica si è distanziata sostanzialmente dalle prime odi carducciane. In quei tempi il mondo viveva ancora sotto l'insegna di un panteismo pagano e materialista, preconizzato dal Carducci, mentre oggi solo pochi si mostrano soddisfatti di questo credo troppo comodo. Che strana sorte toccò a quel poeta! Rivoluzionario sulle prime e repubblicano, inneggia ormai alle antiche stirpi dinastiche in procinto di spegnersi! Ma, per colmo, scrive anche, se capita l'occasione, versi cortigianeschi — ciò che è piú significativo di quanto non parrebbe a prima vista e ricorda, per via di analogia, il tramonto del liberalismo nella sfera politica“. ⁴² Questo giudizio, anche se puó trovare per lo meno una parziale conferma là dove rimprovera al poeta bolognese un certo ripiegamento sulle posizioni conservative e un retorismo altisonante, scarsamente fruttuoso, risulta nella sua totalità troppo sbrigativo, troppo semplicista e approssimativo per poter essere preso in seria considerazione o servire come base di obiettiva, spassionata discussione; il Carducci, ad onta dei suoi difetti, debolezze o piccole manie, nonostante la rigida, poco flessibile intransigenza delle sue idee sull'arte, è senza dubbio la personalità piú spiccata, piú insigne della seconda metà dell'Ottocento che abbia avuto la poesia italiana in quell'epoca, una personalità, „anche a prima vista, senza paragone piú ricca ed aperta, piú viva e aderente al travaglio di una società in crisi di assestamento e di chiarificazione, qual era la società

⁴¹ F. X. Šalda, *Kritické projevy* 2, pag. 304.

⁴² *Ibidem*, pag. 304. Solo molto piú tardi, in una conferenza su Vrchlický pronunciata nel Teatro Nazionale il 18 febbraio 1923, l'autore pare saper apprezzare meglio la poesia del Carducci, messo a fianco di V. Hugo come i due nomi piú rappresentativi delle loro rispettive nazioni (cfr. *Kritické projevy* 12, Praga, pag. 151).

borghese italiana uscita dalle lotte per l'unità e l'indipendenza del paese e intenta a riorganizzarsi una nuova struttura culturale e politica".⁴³

Alquanto fuori posto risulta ugualmente l'obiezione di Šalda quando rimprovera aspramente al Carducci le sue velleità classicheggianti e le tendenze archeologiche, non discernendo dovutamente fra l'eloquente, patetico retorismo di un Monti o dei suoi seguaci, e i veri maestri del Carducci che egli cercò e trovò nell'Alfieri o nel Foscolo, nel loro immane sforzo di sprovvincializzare la letteratura nazionale e di conferire una nuova, più elevata dignità anche al mito, tanto profanato nei secoli precedenti. Né oseremmo tacciare con Šalda il poeta delle *Odi barbare* di aver scritto versi adulatori o di decantare addirittura gli ultimi rampolli delle monarchie in declino, perché non si deve né si può scambiare l'adulazione con la pietà e la cortigianeria con la legittima stima, non trattandosi, in fin dei conti, di una riconciliazione vera e propria con la Monarchia, anzi alcune delle sue rievocazioni storiche di questo genere (*Miramar, Per la morte di Napoleone Eugenio*, per esempio), partecipano per la elevatezza del sentimento e l'austero, solenne accento di accorata compassione a quei momenti più o meno eccezionali nella poesia carducciana di felice equilibrio fra la poesia e la erudizione, fra la spontanea intonazione lirica e il raffinato esercizio letterario. Peccato che Šalda, così sensibile agli autentici e genuini valori estetici, si sia lasciato fuorviare questa volta dalla sua avversione contra l'accademismo, la retorica e qualsiasi forma di concezione materialista che credeva di rintracciare, a ragione o a torto, nei versi carducciani,⁴⁴ oppugnati da lui recisamente nel nome di una poesia spiritualizzata, nettamente antipositivista, quasi sacerdotale, di modo che, come osserva Mathesius, egli invece di scrivere versi, pare officiarli come una messa.⁴⁵ Un grande critico, insomma, non seppe avvicinarsi a un non meno grande poeta, essendo le loro vie troppo divergenti e troppo antitetica la loro concezione dell'arte, perché potessero incontrarsi su una piattaforma comune.

Segue poi una pausa di alcuni anni, in cui non riscontriamo nessun'eco italiana nella vasta e sempre più rilevante opera critica di Šalda; solo la prima del dramma *I disonesti* di G. Rovetta, rappresentato sotto il titolo *Bezectní* sulla scena del Teatro nazionale,⁴⁶ rompe quel lungo silenzio e induce l'autore a delineare, prendendo lo spunto da questo piuttosto mediocre lavoro teatrale, il verismo del quale si era occupato già alcuni anni addietro. Occorre riconoscere che questa volta, a differenza della poco felice ed alquanto avventata diatriba contro la poesia carducciana, l'autore mostra una maggior moderazione ed equità critica nel valutare sia tutta questa corrente sia il Rovetta stesso, il quale ne è uno degli esponenti se non migliori, per lo meno più in vista. Dobbiamo ammirare

⁴³ N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana* III, pag. 308.

⁴⁴ Che non si tratti di un materialismo vero e proprio, dimostrano, del resto, molti versi suoi, fra i quali anche quelli ora citati, dove il poeta pare anzi propenso all'idea di una vaga divinità come fonte di giustizia e forza motrice della storia.

⁴⁵ B. Mathesius, „Skeptik portrétuje bohostrůjce“ (Lo scettico ritrae il creatore di Dio). *F. X. Šaldovi k 22. prosinci 1932* (A F. X. Šalda in occasione del 22 dicembre 1932), Praga, Girgal, 1933, pag. 98.

⁴⁶ Il dramma fu rappresentato per la prima volta nella traduzione di F. S. Procházka il 3 maggio 1898.

di nuovo l'intuito di Šalda e lo straordinario acume introspettivo con cui ha saputo abbozzare in alcuni tratti fermi e vigorosi il profilo del drammaturgo italiano che, maturato nel clima verista, scambia spesso la violenza con la forza e raggiunge in alcune scene una indubbia virtuosità, senza rendersi però conto che ciò non significa ancora l'arte e tanto meno la poesia, giacché „un certo sfoggio esibizionista non ha altro scopo che occultare la mancanza della propria individualità artistica e poetica, sostituita in questo caso da una chiassosa, oleografica brutalità“.⁴⁷ Si tenga presente che questa opinione anticipa di alcuni decenni il giudizio complessivo e fino a certo punto definitivo, che la posterità si era formato rispetto al romanziere e drammaturgo verista, sopravvalutato, senza dubbio, nella sua epoca e messo quasi a pari livello col Capuana o addirittura col Verga, anche se non gli si può negare la capacità di creare talora caratteri forti ed espressivi, ben inquadrati nell'ambiente della società borghese che forma, di solito, lo sfondo dei suoi drammi. Tutta la tragedia, constata Šalda, è imperniata intorno a un tema centrale, cioè l'asservimento dell'uomo dalla ottusa e cieca fatalità che lo assoggetta e spinge ad azioni estranee alla sua volontà. In ogni caso, prosegue il nostro autore, si tratta di una dimostrazione caratteristica del verismo che non si presenta, secondo lui, come „una tendenza chiaramente delineata, ma risulta piuttosto una disposizione d'animo e di temperamento con germi di tutti i movimenti sorti nell'Europa occidentale, anzitutto del romanticismo, del naturalismo e del decadentismo... A quasi tutti gli esponenti della tendenza verista è estranea qualsiasi elaborazione artistica e poetica, sostituita senza scrupolo con un effettismo brutale e una specie di materialismo nervoso. Abbiamo qui da fare, se non m'inganno, col positivismo o il naturalismo di stampa occidentale, adeguato alla tempra italiana che si compiace della finzione romantica, di un certo idealismo verbale, loquace e concentrato intorno a un intreccio drammatico“.⁴⁸ L'interesse per il verismo, così patente, così vivo agli inizi della carriera letteraria del grande critico ceco, pare essere frattanto assai scemato e il suo entusiasmo per la nuova tendenza spuntata sull'orizzonte della letteratura italiana di cui prima tanto gli sarebbe piaciuto vedere tradotte le opere più significative, si è notevolmente raffreddato, sebbene il giudizio dell'autore, per quanto si riferisca a questa nuova scuola, non sia del tutto negativo; egli riconosce, lealmente, i meriti di questa corrente, il suo contributo positivo alla cultura nazionale e tutto quel fecondo fermento di nuove idee e nuove esigenze estetiche, non imitate pedestremente secondo i modelli stranieri, ma adattate all'indole e alla mentalità del proprio popolo. Il verismo non si limita, insomma, a una meccanica o frettolosa imitazione di modelli stranieri, poiché implica ed assimila, come riconosce del resto anche lo stesso Šalda, vari germi romantici, capaci di ulteriore sviluppo, e può persino sfociare nel decadentismo (è nella scapigliatura, per esempio, che trapela qualche velleità di questo genere), ma non è perciò lecito omettere certi tratti peculiari ed inconfondibili che conferiscono a questa tendenza una fisionomia individuale, *sui generis*,

⁴⁷ F. X. Šalda, *Kritické projevy* 4, Praga, Melantrich, 1951, pag. 156.

⁴⁸ *Ibidem*, pag. 155.

differenziandola nettamente da analoghe correnti europee. Di ciò purtroppo Šalda non pare tener gran conto: il naturalismo come espressione di un certo programma artistico ed ideologico (cfr., per esempio, i suoi violenti attacchi contro Zola e il naturalismo francese in genere) non gli sta più tanto a cuore come prima, anzi prova di fronte ad esso una certa indifferenza, se non addirittura mal celata avversione.

Al celebre romanziere italiano Antonio Fogazzaro Šalda dedicò un succinto necrologio⁴⁹ in cui stima e sottopone a un sommario esame valutativo la sua opera di prosa, appoggiandosi in linea di massima sul Croce e condividendo il suo severo e non del tutto equo giudizio sul romanziere vicentino, senza accorgersi che dietro il profondo dissidio fra i postulati della ragione e l'assillante problematica religiosa si nasconde l'artista che „rappresenta la prima, ben chiara rottura del mondo culturale e morale ottocentesco, della fede nel reale, nella scienza positiva, l'insorgere di una sensibilità perplessa e decadentistica, la rivincita del lirismo e dell'inquietudine romantica“.⁵⁰ Su questo punto non c'è dubbio che Fogazzaro si avvicina sia al D'Annunzio sia ai crepuscolari o all'esperienza pascoliana, splanando la strada alle nuove correnti che conducono, attraverso il movimento vociano, al futurismo o, se si vuole, fino all'Ungaretti o Montale e la poesia ermetica.

L'anno 1911 segna una data importante nella vita di Šalda, per quanto si riferisce al nostro tema: l'avvenimento, cioè, che diede nuovi, fecondi stimoli al nostro autore, schiarì vari suoi dubbi o perplessità e gli dischiuse più ampie prospettive per il viaggio in Italia, intrapreso in aprile e maggio di quell'anno e il cui riflesso possiamo seguire in una collana di brevi saggi, acuti schizzi e felici trovate che si confondono, s'intrecciano e s'integrano a vicenda, formando un insieme ricco d'incentivi e di suggerimenti per la posteriore attività šaldiana sia nel campo della critica che della propria creazione artistica. L'autore raccolse le impressioni di questo viaggio in sette articoli apparsi dapprima nella terza pagina del quotidiano *Národní listy*,⁵¹ inseriti poi nel volume *Časové i nadčasové* e raccolti infine nel *Kritické projevy*.⁵² Eccone l'elenco: La natura e il suolo italiano, Il fascino di Roma, Sulle orme dei paleocristiani, In cerca della bellezza ellenica, I primitivi greci, Dal crepuscolo greco e infine Adriano e il barocco classico romano.

Non siamo informati dettagliatamente sull'itinerario dell'insigne viaggiatore in Italia e sappiamo solo che a Roma si era fermato fra il 22 aprile e il 30 maggio per tornare poi, dopo una breve sosta in Firenze e Venezia, in patria, ma è solo ed esclusivamente Roma che s'impose alla sua attenzione e gli dettò pagine in cui predomina l'interesse per l'aspetto architettonico, monumentale dell'Urbe e per i riflessi dell'arte ellenistica, reperibili nell'area della Città Eterna. Solo il primo capitolo include alcune rapide impressioni sul paesaggio toscano o umbro, ma anche lì, anziché

⁴⁹ Pubblicato nella rivista *Novina* 4, pagg. 350—351; cfr. *Kritické projevy* 8, Praga, Čs. spisovatel, 1958, pag. 311.

⁵⁰ N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana* III, pag. 363.

⁵¹ Tutto il ciclo comprende sette capitoli pubblicati come segue: 4, 11, 18, 25 giugno, 2, 9 e 23 luglio 1911.

⁵² Cfr. F. X. Šalda, *Kritické projevy* 8, pagg. 155—185.

sentire l'incanto della natura italiana nel suo complesso e nella varietà dei molteplici aspetti che essa presenta, l'autore segue piuttosto le orme della presenza umana che diedero, da tempi immemorabili, un carattere così precipuo ed inconfondibile alle ridenti colline dell'antica Etruria: „Il paesaggio italiano,“ constata Šalda, „per lo meno quello toscano o umbro, non è nient'altro che un giardino; né il campo né il bosco, ma proprio il giardino. E ti vengono in mente centinaia di versi latini, greci o italiani, se vedi gli olmi intorno ai quali si avviticchia l'edera, i lauri in fiore, vibranti di un ronzio appena percettibile delle api, la vite appesa a guisa di una ghirlanda fra le pertiche o due alberi, o infine un arancio in forma di pergola. Questa natura pare, direi, piú addomesticata e piú affabile che la nostra, rimaneggiata dal continuo lavoro umano che le ha impresso il suo suggello . . . Il paesaggio toscano mi fece sempre l'effetto di una scena sulla quale si svolgono i discorsi dei filosofi peripatetici; hai l'impressione che esso partecipi ai tuoi pensieri e se ne interessi, desideroso di sapere dove si avviano e a quali conclusioni approdano. Il giardino italiano rappresenta un prolungamento della casa e la natura italiana, viceversa, sembra un prolungamento del giardino — questo sarebbe, grosso modo, il rapporto del paesaggio italiano con quello nostro.“⁵³

Neppure i giardini delle aristocratiche ville romane si sottraggono a questo anelito di chiara, equilibrata armonia e di preciso ordine costruttivo che pare accomunare l'intero paesaggio al di là delle Alpi: „I parchi romani sono senza eccezione parchi architettonici che escludono l'irruenza dell'indisciplinata natura. Appartengono allo stesso genere dei giardini come, per esempio, il parco di Versaglia: dappertutto domina il calcolo, il proposito, l'intenzione, la logica. Il disegno viene intersecato dalle assi orizzontali, tutto si raccoglie in grandi masse compatte che si subordinano alla prospettiva, sbarrano lo sfondo, apprestano o graduano certi effetti prospettici. I mirti e gli allori sono tagliati di modo da imitare i muri, i viali di querce si chiudono in volte e tutta la superficie è ritmata, divisa in capitoli e pervasa da un plastico senso architettonico. Le file di cipressi formano portici; e il parco ti fa l'impressione di una sola terrazza, scalinata, balaustrata — insomma una scena dove si rappresenta la commedia umana di alta società, le quinte allestite a bella posta per i drammi ben coscienti e premeditati. Così si presenta, in linea di massima, non solo il celeberrimo parco della villa d'Este a Tivoli, ma anche quello della villa Borghese e Doria-Pamphill, così era anche il parco della villa Ludovisi, ormai distrutta, e tanto ammirata una volta da Goethe. E così erano anche i giardini luculliani che si stendevano sull'odierno Pincio, i giardini di Sallustio e Mecenate, invadenti con il loro sfarzo esuberante il Quirinale e l'Esquilino. L'ideale che si prefiggeva l'architetto romano era „opus urbanissimum“, cioè come se si dicesse nella lingua nostra: un'opera della natura civilizzata, ingentilita e resa umana.“⁵⁴

Ci sia lecito di constatare che in questo punto Šalda coincide quasi pienamente con l'altro coetaneo e amico suo J. S. Machar il quale ci diede, nel capitolo Monti Albani della sua famosa *Roma*, una affascinante, seppure alquanto idealizzata ed immaginaria descrizione della natura italiana

⁵³ *Ibidem*, pagg. 155—156.

⁵⁴ *Ibidem*, pagg. 156—157.

e in specie dei dintorni dell'Urbe;⁵⁵ è il medesimo panorama della Campagna romana, „deserta, malinconica, grandiosa e magica, piena di sole e di ombra“⁵⁶ al quale tributa anche il nostro viaggiatore un commosso elogio: „La Campagna romana, *Ager Romanus*, non ha, s'intende, niente di comune con *l'opus urbanissimum*, non è civile né colta, almeno no al primo colpo d'occhio. Bisogna cercare dapprima i suoi rapporti verso la cultura, ma trovati una volta, capirai che cosa è la Campagna: il più splendido e magnifico cimitero del mondo, così austero e monumentale che non ne incontri un altro uguale — privo di ogni gretta vanità, di cattivo gusto e di sciatto, insipido sentimentalismo. La culla e insieme la tomba della grande e vigorosa cultura, di una delle più grandi che mai si ebbero al mondo . . .“ Non c'è perciò da meravigliarsi, continua Šalda nelle sue riflessioni, „che passò tanto tempo prima che la bellezza e l'aspetto così particolare dei dintorni di Roma fossero rivelati e stimati come meritavano. Molti illustri scrittori visitarono Roma e rimasero sordi di fronte alla sua tetra, severa grandiosità, unica nel suo genere: non la sentì né Montaigne, né Milton, né Gray. Solo Chateaubriand, il gran mago della parola, rimase colpito dalla sua sublimità e ne raffigurò tutto ciò che aveva di particolare, l'austera taciturnità e la tragica, silenziosa monumentalità. Ed è strano che soltanto il romanticismo che scoprì il sentimento della natura, abbia scoperto anche il senso storico e morale della Campagna romana“.⁵⁷

Questa è anche indubbiamente una delle ragioni per cui gli risulta tanto caro l'insigne pittore del classicismo francese Poussin: „Non conosco nessuna migliore iniziazione a Roma e ai suoi tesori naturali che i paesaggi di Poussin. Quel secolari magnifici alberi che si ergono al cielo con tanta solennità e con tanta enfasi eroica, quel terreno mosso dal ritmo di tanta, serene linee, quelle città dalla pianta rotonda da cui il fumo si alza come salendo da altari di pietra, le gole tra le rocce donde scaturisce un ruscello come un sottile filo d'argento, scandendo senza tregua attorno nel silenzio il suo mesto esametro vergiliano — ecco la scena delle tragedie romane, intuite dall'insigne genio poetico di Plutarco e di Corneille.“⁵⁸

Dopo Zeyer e Machar dunque neppure Šalda seppe sottrarsi al fascino del paesaggio romano e ci piace immaginarci che forse anche lui vagava per quella sterminata pianura, che si dilettava dell'aspetto verdeggiante e tutto ringiovanito di vaste praterie dove pascolavano mandrie di buoi e scorrazzavano torme di cavalli semiselvaggi, forse anche lui si fermava, come Jan Maria Plojhar, „con i pastori che si erano fatte le loro dimore nelle antiche dirute tombe romane, oppure si riposava all'ombra dei templi e dei palazzi diroccati dell'epoca imperiale“ fra le colonne ingiallite e semisgretolate, guardando gli „interminabili acquedotti, dorati dal sole, che scorrevano per la Campagna come lunghe file di esametri e cantavano la gloria di Roma“.⁵⁹

⁵⁵ Cfr. J. S. Machar, *Řím* (Roma). Praga, Grosman Svoboda, 1907, pagg. 130—136.

⁵⁶ J. Zeyer, *Jan Maria Plojhar*. Praga, Vyšehrad, 1950, pag. 116.

⁵⁷ F. X. Šalda, *Kritické projevy* 8, pagg. 157—158.

⁵⁸ *Ibidem*, pag. 158.

⁵⁹ J. Rosendorfský, „Roma nell'opera di Julius Zeyer e Josef Svatopluk Machar.“ *Études romanes de Brno* 1, Praga 1965, pagg. 90—91. Cfr. anche la traduzione italiana del romanzo *Jan Maria Plojhar*, curata da U. Urbani (Trieste 1932).

Due sono i poli (fuori dell'appena menzionato capitolo introduttivo dedicato alla natura italiana) attorno ai quali gravita piú appassionato, come è stato già detto, l'interesse dell'autore: Roma e l'arte ellenica. Due temi che pur possono esser ridotti a un solo motivo centrale, alla ricerca insistente della bellezza che gli si rivela nel triplice suo aspetto: il paesaggio, la storia e l'arte. Ed è anzitutto Roma che gli palesa, come una volta a Goethe, la meravigliosa sintesi della civiltà greco-latina, è il suolo di Roma che gli schiude, attraverso la sua storia piú che bimillenaria, il panorama delle singole tappe evolutive dai primi albori della scultura greca, grave, ieratica e sorta sotto l'egida dell'arte orientale, fino al patetico, movimentato linguaggio del barocco papale.

Se le altre città italiane non hanno, dopo tutto, segreti da nascondere dinanzi al viaggiatore un po' meno frettoloso, anzi gli si rivelano spontaneamente al primo incontro, „Roma è invece astratta e complicata. Firenze e Venezia hanno il loro *genius loci*, ma Roma ha di piú: il suo *genius orbis* che non abbraccia solo la Città, ma l'intero *orbis terrarum*“.⁶⁰ Mentre l'orgoglio di Venezia consiste nella pittura e Firenze si vanta delle sue immortali opere di scultura, „Roma eccelle nell'architettura — un'architettura molto tipica e veramente monumentale, vale a dire spassionata, obbiettiva, astratta . . . A chiunque vuol accostarsi a Roma, sia un amatore d'arte o un semplice viaggiatore, a ognuno essa richiede un vero, intenso sforzo mentale. Roma non vuol essere goduta, ma deve essere risolta“.⁶¹

Vi si valuta giustamente, in quelle pagine, la parte che ebbe l'Urbe nella lunga, travagliata storia dell'arte mediterranea: di ricevere, cioè, piuttosto i valori artistici anziché di foggiarli col proprio sforzo intellettuale, di coordinare e rielaborare gli impulsi ricevuti, imprimendo loro il suggello di qualcosa di definitivo, perentorio: „Roma è nell'arte un grande adempitore e realizzatore. Per due volte determina in modo decisivo lo sviluppo dell'arte, per due volte consecutive rappresenta il suo culmine e compimento. La prima volta essa conclude l'arte antica con la tardiva arte cesarea e l'altra volta integra il moderno movimento rinascimentale con il magico barocco, così spesso e stolidamente calunniato, che solo ormai, negli anni piú recenti, comincia a ricuperare la stima degli storici d'arte. Mentre le altre città cadono in un sogno letargico e si spengono lentamente, Roma comincia appena a destarsi per superare, a passi giganteschi, tutti i risultati finora raggiunti, conferendo loro un nuovo senso, una nuova prospettiva e nuovo significato. Essa ricava le estreme possibilità contenute in questa o quella struttura, scatena un'intera orchestra di forze elementari e foggia dalle singole parti e da varie forme disperse un nuovo complesso sistema. Se operano altrove l'istruzione, il gusto o il sentimento, operava in Roma anzitutto l'intelletto, ma quell'intelletto stava ai comandi di un rarissimo fattore che solo di rado s'incontra nell'arte: la volontà. L'arte romana, sia quell'antica degli Imperatori, o quella moderna, barocca, è espressione di una enorme volontà ed energia che si assoggettò l'intelletto e ne fece un suo docile strumento. In ciò consiste la singolarità della fisionomia artistica che ci offre Roma e colui che abbia compreso

⁶⁰ F. X. Salda, *Kritické projevy* 8, pag. 159.

⁶¹ *Ibidem*, pag. 159.

questo suo tratto precipuo ne rimane profondamente colpito. L'arte vi funziona come un sistema di segni il cui senso e significato furono dettati da una volontà inflessibile, una delle più inflessibili che mai si erano affermate in quel duro, vigoroso mondo. Pare come se l'antico verso *sic volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas* fosse servito di motto all'architettura romana. Puoi disapprovare i singoli dettagli, manifestare dubbi sull'opportunità o no di alcuni mezzi espressivi, puoi scartare o respingere il modo in cui fu adoperata questa o quella parte, puoi parlare di arbitrio o di violenza — ma l'insieme ti appassiona sempre e ti si assoggetta in modo che tu devi riconoscere la necessità di tutto ciò, devi arrenderti alla fine e darti per vinto, perché hai di fronte una volontà che si sottomise il mondo della ragione e lo convertì in un sistema dialettico, mettendolo interamente al suo servizio. Qui puoi intuire che la ragione serve appena per essere eco della stessa volontà e per provare quello che essa le comanda. Se fosse scarso ed insignificante l'intelletto che soggiogò la volontà, ciò non proverebbe naturalmente niente e offrirebbe uno spettacolo piuttosto triste e penoso: ma l'intelletto che accompagna qui la volontà, è ricco, vigoroso e gagliardo — ecco in che consiste il fascino e lo splendore di questo spettacolo e in pari tempo un certo brivido, uno sbigottimento che solo qui puoi sperimentare con tanta intensità. Se sei riuscito a comprenderlo, hai compreso anche l'andamento e gli eventi di questo mondo in tutta la loro schiacciante verità irrazionale, o meglio soprarazionale.⁶²

L'aspetto, sotto il quale si presenta Roma a Salda è vario e assai complesso, eppure univoco, schiettamente omogeneo, nella sua sintesi complessiva. Vario e complicato, in quanto ai molteplici incentivi ed interessi che determinano e stabiliscono il rapporto del nostro scrittore verso la Città Eterna, ed univoco, invece, rispetto ai risultati ai quali egli giunge, mentre segue, per esempio, le vicende dell'arte greca nel suolo di Roma, il suo espandersi e il lento, inesorabile declinare, o forse meglio la successiva trasformazione nell'arte cesarea, „fredda e monumentale, avvezza a dominare piuttosto che ad affascinare e a insinuarsi“.⁶³ Un'arte anonima e impersonale, come ogni grande arte che „sorge e si espande in virtù di forze molto superiori a quelle di un individuo, il quale se ne avvede e si nasconde dietro la sua opera. Basta confrontare l'arte contemporanea con questa arte antica per rendersi conto di ciò che le fa difetto. Non è il gusto né il sentimento, neppure la sagacità, in fin dei conti, né l'intelletto, tutto ciò sono cose irrilevanti che solo allora acquistano il significato e l'importanza se sono messe in servizio di una ferrea volontà collettiva, avviata verso la grandezza, di una energia prodigiosa che trova la sua estrinsecazione unicamente nella forma e nella legge. E in ciò consiste l'incanto imperituro di Roma: di giungere continuamente e per vie sempre più profonde a questa conoscenza“.⁶⁴ Ecco lo stile romano, tal quale lo intuisce e interpreta l'autore di questi saggi, „una grandezza purificata fino alla spiritualità, all'astrazione... un'arte impersonale e soggetta alle leggi che servì d'esempio a tutti gli spiriti maturi, desiderosi

⁶² *Ibidem*, pagg. 159—160.

⁶³ *Ibidem*, pag. 162.

⁶⁴ *Ibidem*, pag. 163.

di raggiungere mète piú elevate e non eccellere solo per le loro doti personali — non importa se si chiamavano Michelangelo o Goethe. Tutto l'individuale si fuse in una immensa, concentrata volontà, tendente al grandioso, al monumentale: ecco l'ultima nota personale che vi si può percepire".⁶⁵

Interessantissimo e molto caratteristico per il modo di pensare Šaldiano è il terzo capitolo Sulle orme dei paleocristiani. Il cristianesimo non si presenta naturalmente all'autore come un fenomeno fortuito, contingente, ma in funzione di una necessità storica, estrinsecatasi in un duplice aspetto: come un processo rivoluzionario e nello stesso tempo come una specie d'involuzione: processo rivoluzionario nella sfera dei sentimenti e d'involuzione nel campo della struttura quale ritorno all'arcaismo, alle primitive forme dell'arte greca preclassica. La cultura e le istituzioni romane svilupparono, cioè, e assolutizzarono, addirittura, l'egocentrismo dell'uomo antico: il diritto, la legislazione, la filosofia, così come la poesia o le arti figurative, conoscevano solo ed esclusivamente l'individuo: „È fuori d'ogni dubbio che qui si era affermato fino all'estremo limite un unico principio, avendo dato tutti i risultati che era in grado di dare. E tu ti avvedi, in pari tempo, che era necessario che sorgesse un altro, opposto principio, perché se no, il mondo si sarebbe irrigidito su una sola posizione; la rivolta era semplicemente indispensabile per l'ulteriore sviluppo dell'umanità.“⁶⁶ Šalda non sente, come per esempio Machar che si è occupato del medesimo tema, il prurito di semplificare la storia, riducendola in un contrasto troppo pronunciato fra la luce e le tenebre,⁶⁷ ma percepisce ed interpreta il cristianesimo con una molto piú serena obiettività e perspicacia critica, accentuandone anzitutto l'aspetto sociale ed estetico. Ed è un indiscutibile merito del nostro autore che ridonda a suo onore, di additare cioè coraggiosamente l'assillante problema sociale, trascurato finora o tenuto in scarso conto dagli storiografi o critici d'arte: „La Roma antica,“ osserva egli in proposito, „era spietata con i poveri. Vivevano male, proprio come vivono male adesso nelle grandi metropoli odierne, a Parigi, Londra, Pietroburgo, nelle affollate città americane... Bisognerebbe vedere, almeno da lontano, la squallida miseria di una capitale continentale per farsi una giusta idea della disperazione che s'impadronisce del cuore e dell'animo di questi esseri diseredati... Il cristianesimo è un solo grido della miseria, dell'orrore e dello strazio in quei tempi, una disperata protesta contro il positivismo morale, l'aridità, il gretto egoismo ed il cinismo.“⁶⁸

Ma un non meno profondo sconvolgimento rappresenta, agli occhi di Šalda, il cristianesimo sul piano estetico; l'autore, appoggiandosi sull'autorità di A. Riegel, Fr. Wickhoff e anzitutto C. Brandi,⁶⁹ si rivolge energica-

⁶⁵ *Ibidem*, pag. 182.

⁶⁶ *Ibidem*, pag. 166.

⁶⁷ Cfr. *Etudes romanes de Brno I*, pagg. 101—104.

⁶⁸ F. X. Šalda, *Kritické projevy* 8, pag. 165.

⁶⁹ Storici d'arte della scuola viennese, studiati e conosciuti a fondo da Šalda; il primo gli insegnò che non esistono fasi di decadenza nella storia dell'arte e gli fece scoprire i pregi estetici dell'arcaica scultura greca, mentre l'altro gli schiuse una nuova, insolita prospettiva dell'architettura romana che seppe formarsi, attraverso vari secoli, un suo proprio, specifico stile; forse piú fecondo ed intenso ancora fu l'influsso di Brandi e della

mente contro le opinioni che scorgevano nell'arte paleocristiana solo la decadenza, l'imbarbarimento e la corruzione del buon gusto classico, rifiutandosi di riconoscere che si tratta piuttosto di un organico, seppure travagliato e complicato sviluppo di fronte alla serena, equilibrata perfezione formale dell'arte antica: „Si parlava di decadenza e di fine là dove spuntava invece l'aurora di una nuova era, ciò che significherebbe implicitamente qualcosa di primitivo, rude ed aspro. L'arte paleocristiana non corrispondeva per niente alla classica armonia romana; di bellezza non vi si poteva affatto parlare, anzi saltava agli occhi una certa bruttezza dei tipi effigiati. Ma con l'andar del tempo i criteri cominciarono a cambiare e oggi ci rendiamo conto che bisogna ampliare essenzialmente il concetto della bellezza di modo che abbracci ogni necessità evolutiva, ogni tappa di sviluppo nei suoi tipici aspetti . . . Il carattere retrogrado di quest'arte non era che apparente; solo colui che adottò il relativamente basso criterio⁷⁰ dell'arte romana poteva giudicare così, mentre al livello più elevato dello sviluppo complessivo balza fuori la necessità storica di un'arte nuova, dei suoi compiti e della sua missione. La pittura moderna, come noi oggi la intendiamo, non avrebbe potuto nascere neppure, se lo sviluppo avesse ristagnato sul livello dell'arte romana; la pittura moderna percepisce la figura soltanto come un atomo spaziale, la medesima figura rispecchia in essa lo spazio e se ne fa l'intermediario — ciò che è del tutto estraneo all'arte romana.“⁷¹

Dopo i seguenti due capitoli dedicati all'arte ellenica attraverso un mezzo millennio, incontriamo di nuovo il riflesso di Roma nel capitolo conclusivo dove l'autore, prima di tornare in patria, prende definitivamente congedo dalla Città Eterna. La visita della Villa Adriana a Tivoli gli rivelò o per lo meno riconfermò un nuovo aspetto artistico dell'Urbe: il barocco come espressione di uno spirito genuinamente locale che sovrasta all'ultima fase dell'arte romana, culminante nella mole grandiosa delle terme di Caracalla o di Diocleziano. Il barocco che ivi gli si manifesta di colpo in tutta la sua imponente e quasi schiacciante monumentalità — e badiamo che questo saggio rappresenta uno dei primi coraggiosi tentativi nella moderna letteratura ceca di rendere giustizia a quell'epoca così calunniata nelle sue ulteriori manifestazioni — è, secondo lui, l'estrinsecazione più autonoma, più schietta ed evidente di quell'aspetto peculiare ed inconfondibile che caratterizza l'Urbe, a cominciare dalla prima sua fase, chiamata da Šalda il barocco imperiale, attraverso il cristianesimo e lo splendido episodio rinascimentale, fino alla nuova, rigogliosa fioritura nel Seicento. Non importa molto, se sia sorto questo stile in Italia o altrove (l'autore non esclude, del resto, influssi orientali), quello che conta è „la rinuncia all'antico tipo di bellezza ellenica, di equilibrio statico e di armonia chiusa in sé stessa, mentre le esigenze del

sua opera *Die Renaissance in Florenz und Rom*, recensita da Šalda in *Volné směry* VII, pag. 204. Cfr. anche J. B. Svrček, *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění* (Le lotte e contese di F. X. Šalda nel campo delle arti figurative). Praga 1947, pagg. 207—211.

⁷⁰ L'autore non pensa riferirsi certamente a un basso livello dell'arte romana in generale, ciò che sarebbe in netto contrasto con le sue asserzioni sulla sintesi che rappresenta per lui il grado più elevato del criterio intellettuale.

⁷¹ F. X. Šalda, *Kritické projevy* 8, pag. 167.

tempo e il senso di una oscura angoscia anelano a una bellezza complicata e dinamica, esaltata fino al massimo spiegamento delle forze, alla polifonia delle singole componenti. Tutte le funzioni vengono ampliate e rivalutate, essendo esacerbata come mai prima la avidità dei sensi. Ti rendi conto che l'arte s'ingegna a camminare di pari passo con la vita straripante, bollente di foschi e dolorosi presentimenti e di un arcano tormento. L'antica arte astratta, restia al pieno godimento della vita, deve capitolare di fronte a un'arte nuova, ansiosa di servirle da stimolo e di svegliare in un tumultuoso impeto tutto ciò che stava sommerso finora in un sogno ingenuo di beata subcoscienza".⁷² L'arte e la cultura avevano raggiunto con il barocco il suo apice e il massimo di forza espressiva, ma non si tratta più dell'equilibrato ed armonioso mondo antico, né della apollinea serenità dell'uomo pagano, in netto contrasto con la cupa ascesi cristiana, l'epoca anzi sembra portare sulla fronte il segno fatale di un male senza rimedio, è un lento ma ineluttabile declino di un mondo troppo raffinato, troppo morboso e insanabilmente individualista, condannato a sparire per sempre dalla ribalta della storia, ma mentre Machar si ostina nell'avvolgere quello stesso mondo esaurito e decrepito in un manto smagliante di poetica illusione, addossando alquanto arbitrariamente al cristianesimo, „il veleno dalla Giudea“, la responsabilità della sua decadenza, Šalda invece non si lascia ingannare dalle apparenze, per quanto seducenti ed attendibili potessero sembrare, e coglie molto più precisamente nel segno, mentre constata un clima di certa aridità spirituale, di disequilibrio e vago scontento che trova fra l'altro la sua espressione nel misticismo venuto dall'Oriente a Roma dove fece molti proseliti. Il cristianesimo non vinse dunque l'antichità, argomenta Šalda, ma essa stessa si spegneva lentamente come una lampada priva di olio: „era gravemente malata già prima che fosse scoppiata la lotta decisiva. La filosofia antica giunse da sé stessa quasi ai medesimi risultati preconizzati dal cristianesimo: negazione della pienezza e forza vitale. Non è un caso se i cristiani che rifiutavano tutti i sistemi filosofici dell'antichità, fecero eccezione con lo stoicismo; si resero conto di una parentela spirituale.“⁷³ E viceversa, Roma si prese per lo meno nella sfera dell'architettura una specie di rivincita sul suo temibile rivale, giacché proprio il cristianesimo, nonostante avesse imposto al mondo una nuova dottrina etica, non seppe giungere, attraverso parecchi secoli, a una sua peculiare espressione architettonica: „Una forma dell'arte romana resistette più di tutte le altre al nuovo spirito cristiano e mai, in fin dei conti, si diede per vinta nel suolo di Roma: l'architettura. Cristo ammoniva, è vero, i suoi discepoli di non versare mai il vino nuovo in otri vecchi — ma i cristiani a Roma costruivano, durante una gran parte del Medioevo, i loro templi esclusivamente nello stile pagano, romano . . . Il cristianesimo apportò, senza dubbio, un nuovo concetto della vita, un nuovo fermento spirituale, ma questo fermento si rivelò poco efficace di fronte alla forma artistica foggiate da lunghi secoli ed esso stesso finì per adattarsi a questa forma . . . E questa antica forma architettonica dominò di tal guisa l'Urbe, che nessuno tentò neppure di

⁷² *Ibidem*, pag. 184.

⁷³ *Ibidem*, pag. 185.

risolvere nel nuovo spirito i problemi architettonici concernenti la costruzione di edifizî sacri. Lontano da Roma, là sui confini dell'antico Impero, dove non pesava la sua tradizione fra i barbari, sorge lo stile romanico e gotico in cui si costituisce per la prima volta il nuovo spirito e il nuovo contenuto.⁷⁴

L'idea di Roma e il suo riflesso nel campo dell'idee non può non corrispondere all'intima indole di Šalda, né smentire i lineamenti principali della sua fisionomia di poeta e storico dell'arte: di cercare, cioè, la verità, per quanto elevato fosse il prezzo con cui bisogna pagarla e arduo il cammino per conseguirla. Ecco perché egli combatteva così strenuamente ed entrò in lizza con un ardore così appassionato per quella stessa verità che tanto gli stava a cuore e che egli voleva spogliare a ogni costo degli effimeri o falsi attributi conferitile dalla comoda conciliante tolleranza degli uni o l'ostinato conservatorismo degli altri. E lo stesso sforzo di sintesi, la stessa sollecitudine ad abbracciare la totalità degli aspetti parziali ed a costruirne una visione complessiva, informa anche le sue meditazioni su Roma. Proprio in quella città egli crede di trovare la risposta ai vari problemi che gli si affacciano e che pretendono la soluzione. L'autore mostra qui una viva sensibilità e uno straordinario acume critico — le stesse facoltà mentali, del resto, che dominano l'intera sua opera letteraria e che si riflettono anche, com'è naturale, nel suo rapporto verso la Città al cui fascino non può sottrarsi come tanti artisti e letterati prima e anche dopo di lui e che svela al suo sguardo attento i segreti nascosti sotto le vetuste rovine delle terme, delle basiliche e dei palazzi monumentali. Questo è il Šalda che ci parla dalle pagine dedicate a Roma. Pagine ispirate agli stessi alti, nobili ideali di verità nella vita e nell'arte che documentano un elevato livello della sua preparazione scientifica e lo stesso impellente anelito etico, la stessa rigorosa, intransigente concezione dei valori morali come la troviamo dovunque nella sua vasta opera di poeta e critico letterario. Una analoga visione di Roma, sia detto qui tra parentesi, come città barocca ed imperiale, tendente ad effetti giganteschi e carica di passioni sovrumane, si riscontra in due autori più giovani che visitarono l'Italia e ce ne lasciarono una preziosa testimonianza: Karel Čapek in *Italské listy* (Lettere italiane) e Zdeněk Kalista in *Italský skicář* (Libro di schizzi italiani), tutti e due, anche se partendo da diverse premesse ideologiche, pur concordi nello scorgere il tratto più peculiare dell'Urbe nel desiderio di potenza, nel suo anelito di egemonia mondiale, alla quale „sembra mai voler rinunciare quella massa immensa, quel blocco vivo in mezzo alla Campagna“ e che trovò proprio nel barocco la sua espressione più conforme e più convincente, „il punto focale intorno al quale vibra l'intera storia di quella città“.⁷⁵

Un anno più tardi Šalda scrisse una modesta glossa informativa alla traduzione in ceco di alcune liriche pascoliane, curata da M. Votrubová-Haunerová,⁷⁶ dove avvalorava in poche scintille righe la personalità artistica del poeta romagnolo senza cercar però di penetrare più in profondo e cogliere la intima sostanza della poesia pascoliana; la sua valutazione

⁷⁴ *Ibidem*, pag. 168.

⁷⁵ Z. Kalista, *Italský skicář* [Libro di schizzi italiani]. Praga, Petr, 1928, pag. 95.

⁷⁶ Cfr. *Novina* V, pagg. 113—116, 144—148, 179—183.

appare questa volta così generale, così sommaria, che ci dice ben poco sull'individualità artistica di questo insigne poeta e il più temibile demolitore del mito carducciano.⁷⁷ Bisogna avvertire, oltracciò, a questo proposito che Pascoli non è siciliano, come opina erroneamente Šalda, ma romagnolo che insegnò solo qualche anno all'Università di Messina e si sentì sempre attaccatissimo al paese natio dove si rifugiava ogni volta che era libero dagli obblighi del magistero. Allo stesso poeta torna Šalda ancora una volta, dopo molti anni, quando dedica una nota marginale alla traduzione ceca dei *Poemi di Ate*,⁷⁸ rivelando purtroppo in questo caso una sorprendente incomprensione della lirica pascoliana che gli pare anacronistica, incapace di commuovere o comunque arricchire il patrimonio della letteratura nazionale: „Viene già troppo tardi da noi e non ha niente da offrirci come poeta. Nei suoi migliori versi canta la zolla toscana e romagnola, celebra il contadino e vignaiolo della sua terra, mostrandosi sensibile non solo verso il paesaggio, ma anche verso il lavoro dell'uomo.“⁷⁹ Il poeta delle *Myrtcae* e dei *Poemi Conviviali* pare che non abbia più niente da dire al critico ceco.

Roma schiuse a Šalda le porte del barocco, facilitandogli la comprensione del suo spirito e la scoperta della sua vera, primordiale sostanza, mentre il maggior poeta del barocco italiano Torquato Tasso lo indusse di nuovo a soffermarsi su quell'epoca, ad abbozzarne i tratti più salienti e a cercar di stabilire l'apporto positivo di questa tendenza per la cultura europea in generale. Questo saggio importante, pubblicato dapprima sotto il titolo *Historický Torquato Tasso* (Lo storico Torquato Tasso) nel quotidiano praghese *Venkov*, ci presenta la figura di „un poeta non meno illustre che infelice — infelice perché vittima dei tempi in cui visse, e grande per esserne diventato l'espressione più autentica“,⁸⁰ ma oggi non ci può interessare molto dal punto di vista dell'analisi critica, limitandosi l'autore questa volta piuttosto a seguire e commentare le singole tappe della vita movimentata del Tasso,⁸¹ così che il pregio più valido del presente articolo consiste nel modo come il poeta viene inserito nella sua epoca all'incrocio fra il Rinascimento e il barocco. Egli è il primo artista, opina Šalda, che fa pienamente parte dell'epoca barocca, ciò che risulta agli occhi di lui piuttosto un vantaggio che un motivo di biasimo, giacché „al barocco non si riconosce tuttora il merito che gli spetta e il Rinascimento continua ad essere sopravvalutato“; ma questa illazione non corrisponde per niente alla realtà e fa un gran torto al „convulso, maestoso e pur così incantevole ed affascinante barocco“, mentre il Rinascimento altro non è che „un'antesala del barocco, un sogno più o meno ir-reale di letterati immersi nelle loro chimere e di puristi linguaioli — un sogno mai compiuto, mai tradotto in atto, essendo la irrealizzabilità un simbolo concettuale di tutte quante le visioni germogliate dall'esalta-

⁷⁷ Cfr. F. X. Šalda, *Kritické projevy* 9, Praga, Čs. spisovatel, 1954, pagg. 87—88.

⁷⁸ *Básně o Ate* nella versione ceca di O. Babler, Olomouc 1932.

⁷⁹ *Saldův zápisník V*, pag. 59.

⁸⁰ F. X. Šalda, *Kritické projevy* 10, Praga, Čs. spisovatel, 1957, pag. 342.

⁸¹ Šalda si basa, in questo articolo, sulle ricerche di G. Campori e anzitutto di A. Solerti, autore della monumentale *Vita di T. Tasso* in tre volumi e della non meno importante opera *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo XVI*.

zione degli intellettuali, invasati dall'ideale di astratta perfezione". Ma nel barocco si erano invece incorporate, prosegue l'autore, oscure forze elementari „che foggiano un uomo nuovo, ansioso di assoggettarsi la complicata realtà della vita ed esprimerla in una equivalente forma artistica". E di tal modo ebbe origine un'arte nuova, „antiascetica nel suo intimo essere, sonora e sontuosa, destinata ad annunziare che l'uomo riuscì del tutto a signoreggiare sé stesso e che ha il diritto di andar superbo della sua umanità, strappandola per la prima volta alle tenebre e alle incertezze della subcoscienza, sistemata in una complicata struttura razionale — il barocco. E così, sia la grande arte drammatica di Corneille, sia l'arte epica del romanziere Balzac che esalta la volontà dell'uomo e il suo slancio impetuoso verso l'assoluto, risultano in fin dei conti un'arte barocca: un'arte orgogliosa che magnifica l'animo umano, inebriato delle sue conquiste".⁸²

Accertata in tal modo l'essenza del barocco e stabiliti per sommi capi i suoi tratti più salienti, l'autore si accinge ad esaminare il rapporto di questa corrente ideologica con la cultura nazionale. Il barocco, com'è noto, non godeva buona fama fra i Cechi, essendo stato identificato generalmente con le tendenze reazionarie e ottusamente dommatiche del cattolicesimo, imposto ai paesi boemi dopo la battaglia della Montagna Bianca (1620) come l'unica religione che potevano professare i sudditi e divenne per questo il simbolo della feroce contrariforma e del trionfo della Chiesa sulla rivolta contro la casa d'Asburgo. Šalda non nega che il barocco servì in Boemia agli interessi stranieri e che può esser ritenuto quindi l'espressione più confacente del cattolicesimo nella sfera dell'arte; ma, si domanda poi, non sarebbe forse lecito affermare — qui l'autore prende evidentemente le mosse dalle sue osservazioni esposte nelle pagine precedenti — che già l'architettura della Roma imperiale presenta molti elementi barocchi e il fatto che „l'anima ceca aveva scansato il barocco del Seicento e Settecento, rimanendo ingenuamente meditativa al modo dei Fratelli boemi, rinchiusa con una schiva remissione nel 'paradiso del cuore,"⁸³ tornò infine a suo svantaggio, mentre noi, i contemporanei, abbiamo dovuto riguadagnare quello che fu trascurato dai nostri avi... Oggi il barocco non costituisce più per noi nessun pericolo, ci si manifesta invece come un'epoca che ha fatto già il suo tempo, non possiamo contestargli grandezza né potenza creatrice e siamo perciò in grado di giudicarlo spassionatamente, con piena obiettività, senza prendere partito né contro né pro.⁸⁴

Šalda aveva in gran pregio il barocco come una tendenza che, ad onta di certe divergenze o disparità, converge in un netto contrasto fra il naturalismo e la spiritualità, fra l'assoluto dell'asceti e la relatività del sensualismo vitale di cui si riempie l'anima dell'uomo moderno, e gli dedicò molta attenzione che, invece di scemare, pare anzi aumentare nel corso del tempo, come prova, fra varie altre testimonianze, dipese attraverso tutta la sua vasta opera critica, l'esteso e ben documentato

⁸² F. X. Šalda, *Kritické projevy* 10, pag. 342.

⁸³ Si allude qui al famoso scritto di A. Comenio *Il labirinto del mondo*, pubblicato nel 1631.

⁸⁴ F. X. Šalda, *Kritické projevy* 10, pag. 343.

saggio *O literárntm baroku cizím i domácm* (Del barocco letterario straniero e nazionale).⁸⁵ Bisogna stabilire, anzitutto, secondo l'autore, che cosa è il barocco e quali sono i tratti principali che lo caratterizzano. In nessun caso può identificarsi, osserva, con la contrariforma cattolica, giacché la sua massima fioritura coincide, per esempio in Germania, con il luteranesimo; il barocco gli appare piuttosto come „una autonoma struttura stilistica che scaturisce, in certe condizioni storiche, da un sentimento comune dell'uomo moderno, pervade tutta l'Europa occidentale e si estingue dopo due secoli verso la metà del Settecento.“⁸⁶

Il primo quesito che bisogna porsi, afferma l'autore, è il seguente: in che modo sorse il barocco e quali sono i suoi rapporti verso la precedente epoca rinascimentale? Abbiamo già potuto constatare piú di una volta le scarse simpatie che nutrice Šalda verso quella tendenza che „cerca, è vero, di affrancare l'uomo dai dommi ecclesiastici, rilassando la sua fede, ma si tratta piuttosto di una *velletas* che di *voluntas*, piuttosto di uno scatto subitaneo che di fermo, disciplinato impegno; gli umanisti s'intendono bene, in verità, con i canoni della Chiesa e non si peritano talvolta di travestirli in miti addirittura pagani. Il Rinascimento s'inebria di una chimera estetizzante ed antiquaria, cerca di ridestare l'antico mondo greco e d'innestarlo sul tronco del cristianesimo occidentale... per foggiarne una libera personalità umana e non si rende conto che svelle l'individuo dalla compagine tradizionale, senza saper inserirlo nella nuova struttura sociale. Nei migliori suoi rappresentanti è retta questa tendenza da un eroico titanismo teso fino agli estremi limiti, ma in pari tempo abbastanza indeterminato. Chi troppo abbraccia poco stringe — e questo antico proverbio dimostra di esser valido anche di fronte al piú ardito titanismo rinascimentale che vedo ne *Gli eroici furori* di G. Bruno. Il Rinascimento pare anzi, nella sua media, una specie di rifugio protetto contro la intemperie, a riparo di nuove idee, un giuoco con dei concetti professionali e ristretti nel loro stantío ed antiquato ambiente dottrinario; un'età di scienze occulte, di laboratori e gabinetti di studio, chiusi ermeticamente contro la vita.“⁸⁷ Di fronte al Rinascimento in cui Šalda fa risaltare con uno scarso senso di serena equanime obiettività un certo schematicismo e staticità ideologica, gli si presenta il barocco come l'aurora di un'era nuova, carica di drammatica tensione, „bipolare ed antagonistica contro la univocità del Medioevo e del Rinascimento. Il barocco è dualista: si basa su una scossa violenta, sul terreno vulcanico di una crisi vitale ed implica un intrinseco dissenso concettuale: da una parte l'accettazione della vita e della natura, la sete di conoscere e di godere, dall'altra, la negazione della stessa vita, il desiderio di schivarla, l'ascesi... Entrambi questi poli si stimolano e si eccitano a vicenda, raggiungendo così la massima intensità. Il senso terrestre lotta contro l'oppressione del sacrificio, il quale lo paralizza di continuo nelle sue conquiste, ma esso, invece di assiderarsi, pare accendersi sempre piú, assumendo talvolta forme mostruose o invertite.“⁸⁸ Il contrasto fra queste due tendenze si riduce

⁸⁵ Cfr. *Šaldův zápsník* VIII, pagg. 71—77, 105—126, 187—182, 232—246.

⁸⁶ *Ibidem*, pag. 71.

⁸⁷ *Ibidem*, pagg. 74—75.

⁸⁸ *Ibidem*, pag. 105.

sostanzialmente in un dissidio fra il razionalismo e l'irrazionalismo; mentre il Rinascimento pare all'autore „sobrio, accademico e talvolta persino arido e anemico“,⁸⁹ nel barocco salta agli occhi un esacerbato esibizionismo sensuale, patente sia nella tendenza mistica, altamente apprezzata da Šalda, sia nella poesia profana. Uno dei suoi rappresentanti piú spettacolosi e meno degni di essere imitati è per lui G. B. Marino, giudicato però in questo saggio secondo criteri tradizionali e ormai in gran parte sorpassati, come un artista pomposo, grandiloquente e di effetti grossolanamente vistosi, che „rappresenta i bassifondi del barocco anziché le sue vette“,⁹⁰ mentre oggidì, pur riconoscendo i vizi e i limiti della sua poesia, non gli si nega il merito di aver notevolmente arricchito con una straordinaria esuberanza visiva l'arte della parola, additandole una nuova via che conduce, attraverso il romanticismo, fino al Baudelaire, Verlaine e il simbolismo in genere con cui lo collega la stessa appassionata ricerca dell'armonia musicale e di audaci metafore, una sonora vertigine di prestigio, raffinatamente calcolato incantesimo.

Come spiegarsi questa troppo evidente predilezione di Šalda per il barocco e dall'altro canto le sue scarse simpatie verso il Rinascimento che pur ebbe una parte così insigne e rilevante nella storia delle idee moderne? Non è da escludersi, a questo proposito, come accenna Svrček, l'influsso di Ruskin⁹¹ e non si può neppure negare la sua aperta avversione contro il famoso apologista della cultura rinascimentale J. Burckhardt;⁹² ma crediamo tuttavia che il principale movente di questo atteggiamento bisogna cercarlo in ben altro: nell'autore stesso, cioè, nel mondo di idee e di sentimenti che lo animano e determinano i suoi criteri etici ed estetici, nella sua concezione eroica, quasi trascendentale dell'arte, nella continua ed appassionata ricerca della personalità „come la piú alta mèta della esistenza umana... un mondo autonomo ed indipendente che l'uomo si era costruito, dopo un immane sforzo, dalla natura e contro la natura.“⁹³ Šalda era in sostanza un uomo religioso, seppure decisamente antidommatico ed eterodosso, cosicché non si sentiva legato a nessuna Chiesa e a nessuna confessione, essendo per lui „la religione e la religiosità qualcosa al di sopra delle Chiese“,⁹⁴ ma riconosceva tuttavia l'esistenza di „un essere superiore, atto ad unire il corpo con l'anima, e questo essere superiore s'identifica con lo spirito proteso verso l'assoluto ed ansioso di conseguirlo, quand'anche sa che quaggiú mai potrà raggiungerlo;“⁹⁵ in

⁸⁹ *Ibidem*, pag. 106.

⁹⁰ *Ibidem*, pag. 119.

⁹¹ Ruskin fu molto studiato e meditato da Šalda; cfr. il suo saggio „John Ruskin“ in *Kritické projevy* 5, pagg. 13—23, *Kritické projevy* 11, pagg. 45—53, o J. B. Svrček, *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění*, pag. 148.

⁹² Šalda accenna addirittura a lui come all'autore „di libri diventati ormai catechismi storici ed estetizzanti di vari begli spiriti e puristi“, *Kritické projevy* 10, pag. 342.

⁹³ *Šaldův zápisník* III, pag. 107.

⁹⁴ *Šaldův zápisník* VI, pag. 123.

⁹⁵ *Šaldův zápisník* V, pag. 337; l'interesse dell'autore per i problemi religiosi, che gli s'immedesimano non di rado con questioni di ordine morale in genere, può seguirsi attraverso tutta la opera šaldiana, dall'opuscolo *Umění a náboženství* [L'arte e la religione, Praga 1914], fino agli ultimi anni della sua vita, anche in *Šaldův zápisník*, ad onta di un'opinione contraria di M. Blahynka (cfr. *Kulturní tvorba*, 14 dicembre 1967) si riscontrano vari cenni e riflessioni in proposito. Cfr anche, fra i contributi piú recenti,

questa disposizione mentale, nella dinamica tensione fra i vari poli opposti che egli ravvisa e segue attraverso la esistenza umana bisogna cercare la intima e piú vera ragione della sua simpatia per il Seicento europeo il quale pare meglio confarsi all'indole e alle premesse ideologiche da cui parte il critico ceco.

Concludendo il suo saggio sul poeta sorrentino, Šalda stabilisce, sulla scia del Carducci, certe analogie fra il Tasso e Dante, infirmate però, se non addirittura annullate dal contrasto basilare che scorge fra i due poeti: la forza di volontà. E cosí, mentre il Tasso non riesce a reggere ai duri colpi che gli infligge il destino avverso, „Dante porta infranto e con fermezza l'onere toccatogli in sorte, la sua grande tensione interna non degenera mai in nervosismo ed egli rimane un animo armonioso ed integrale.“⁹⁶ Dante è per Šalda il maggior poeta politico che abbia mai avuto l'Europa e che non appartiene solo ed esclusivamente all'Italia, ma la cui universalità oltrepassa lo stretto orizzonte nazionale, abbracciando prospettive molto piú vaste e spaziose: „Durante il Risorgimento si voleva scorgere in lui un profeta dell'unità nazionale; no, egli era molto di piú, si preoccupava piuttosto dell'avvenire che del passato. Era cosmopolita e non nazionalista, pensando alla redenzione di tutta la Cristianità; è un perfetto chierico . . . Gli Stati nazionali che cominciarono a formarsi alla fine del Medioevo per conseguire solo nel tempo presente la loro unità, stanno al polo opposto del pensiero dantesco; si oppongono, cioè, alla concezione di un'autorità universale a cui egli aspirava.“⁹⁷ Dalla stessa concezione unificatrice, tendente a ridurre i vari aspetti dell'opera e della personalità dantesca a un unico nucleo intellettuale e creatore, parte anche il discorso commemorativo di Šalda, pronunciato in occasione del seicentesimo anniversario della morte del poeta.⁹⁸ Il conferenziere, fedele come di solito alla sua esigenza „di sintesi, capace di trovare e porre in luce l'intero uomo nel rigoglio ed equilibrio armonioso di tutte le sue componenti,“⁹⁹ si propone di seguire il processo evolutivo del poeta che, prendendo le mosse dalla coscienza di appartenere a una determinata civiltà municipale, in questo caso fiorentina, approda alla mèta piú elevata che raggiunse nella Divina commedia e che s'immedesima, attraverso un fervido amor patrio, con la civiltà universale, basata sulle leggi d'amore spirituale e di comunanza fraterna fra i membri della stessa Chiesa mistica. Il segreto del genio dantesco consiste, secondo Šalda, in un perfetto accordo fra la volontà e l'intelletto, egli è „il primo poeta nel senso moderno, versato nella scienza contemporanea ed armato di tutto lo scibile di cui disponeva l'epoca, senza crollare sotto quell'onere che non infiacchí le sue forze creatrici, ma anzi le incitò e fomentò“.¹⁰⁰ Espulso da Firenze, superò definitivamente il patriottismo locale e all'audace volo del suo

J. Brabec, „Šaldova vůle k integraci“ (La volontà d'integrazione in Šalda) in *Orientace* 1967, n. 4, pagg. 26—30 e l'articolo di V. Černý in *Lidová demokracie*, 11 giugno 1967.

⁹⁶ F. X. Šalda, *Kritické projevy* 10, pag. 366.

⁹⁷ *Šaldův zápisník* VI, pag. 145.

⁹⁸ La conferenza, tenuta il 25 ottobre 1921 nell'aula magna dell'Università Carlo IV, fu pubblicata nello stesso anno come fascicolo particolare *Básnická osobnost Dantova* (Praga, Borový).

⁹⁹ *Šaldův zápisník* III, pag. 35.

genio non bastarono piú neppure le frontiere dell'immaginario Impero italo-romano: „il Nazionale cede il posto al Sovrannazionale, si converte, o meglio si trasfigura nell'Umano mediante la suprema fusione in un'armonia universale e addirittura cosmica.“¹⁰¹ Solo negli ultimi anni, fra le strettezze e le miserie dell'esilio, fra le lunghe peregrinazioni di corte in corte, di castello in castello, riuscí il poeta ramingo a staccarsi definitivamente dalle cose di questo mondo e a giungere a quel supremo distacco che lo mette al di là dei partiti, dei rancori e delle passioni personali, ormai, „quando si placarono i suoi istinti, quando si è calmato il via vai della vita attiva e sulla sua anima si è inarcata la volta sterminata e crepuscolare della vita contemplativa con i suoi eterni valori...“, non gli spettava piú di operare, ma di vedere e contemplare. Non solo il mondo, ma anche l'intelletto — per lo meno una certa specie dell'intelletto — si è scostato da lui e nel gran silenzio che lo ha avvolto egli considera ormai ogni fenomeno della vita nella sua fatidica particolarità e lo esamina rispetto al suo valore complessivo per la comunità“.¹⁰² L'elemento attivo viene così subordinato, nel poema dantesco, all'elemento contemplativo, giacché solo di tal modo può compiersi la spersonalizzazione dell'individuo: la civiltà umana diviene la civiltà celeste. Dante ha raggiunto nel *Paradiso* le vette piú elevate del misticismo, ma anche questo misticismo Šalda lo interpreta a suo modo: non si tratta di una mistica passività né mera contemplazione rannicchiata in sé stessa, mentre anche l'eternità viene qui concepita come una specie di cittadinanza collettiva. La vita meditativa si identifica così con il nascere „di un'anima infervorata dall'anelito di perfezione e noncurante della propria individualità che le sarebbe d'ostacolo nell'ulteriore cammino. Ma ciò non vuol dire che è passiva: cerca di abbracciare, e abbraccia anche con tutta la tensione del suo amore l'Universo, lo sorregge e lo serve nello stesso tempo, essendo attiva nel piú alto senso di questa parola“.¹⁰³ E il Paradiso non può dunque essere, sotto questo aspetto, nient'altro che una perfetta armonia di tutto il creato, la spiritualizzazione della vita terrestre, ma una spiritualizzazione che riflette ed interpreta la realtà di quaggiú, e perciò il poeta „neppure nei momenti di massimo rapimento percepisce la terra come onere, giogo ed ostacolo: la sua mente si innalza dalla terra al cielo per tornare di nuovo alla terra“.¹⁰⁴ Palpita, nella *Divina Commedia*, una profonda, incrollabile fede in una organica unità dell'intero mondo materiale, sí che nella visione dell'esistenza oltremondana il poeta raffigurò il simbolo della sua stessa vita spirituale e della grazia sovrumana che gli si è rivelata. Sotto tale riguardo il regno dell'oltretomba gli si presenta molto piú reale di quanto potrebbe apparire a prima vista, essendo l'amore il movente basilare che lega l'individuo alla collettività e lo mette in armonia con il cosmo; l'amore non come un postulato morale, ma piuttosto una forma essenziale, conferita dalla natura all'uomo come un dono spirituale, *l'amor che muove il sole e l'altre stelle*. E così Dante, afferma

¹⁰⁰ F. X. Šalda, *Básnická osobnost Dantova*, pag. 17.

¹⁰¹ *Ibidem*, pag. 19.

¹⁰² *Ibidem*, pag. 21.

¹⁰³ *Ibidem*, pag. 26.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pag. 27.

Šalda, non è né può essere un personaggio tragico, giacché non è tragica la vita di uno il cui pensiero s'innalza in un audace volo nelle sfere mai prima raggiunte: Dante si erge davanti a noi come colui che seppe „ricondurre l'amore alla sua sorgente primordiale, alla Grazia divina, e diede un nuovo senso alla vita di quaggiù come la più alta funzione della convivenza civile... Il suo miracolo non è trascendentale, ma terrestre, riguarda la vita dell'uomo, e in ciò consiste la sua autentica validità. Egli innalzò per tutti i posteri, e quindi anche per noi, le lotte e gli affanni della esistenza quotidiana a una festa di forza gioiosa e di fede nella vita".¹⁰⁵ Forse in nessun altro saggio o medaglione critico di Šalda si estrinseca con tanta fervorosa convinzione la ricerca di una sintesi, di una visione unitaria, in cui „il giudizio critico è effetto di massima concentrazione creatrice che s'ingegna, mediante ogni opera d'arte, a verificare la sua fede nella poesia e cerca la via, attraverso vari conflitti, verso una nuova integrazione“;¹⁰⁶ pare che qui abbia raggiunto il suo culmine la forza intuitiva dell'autore, il suo pathos etico vibrante di nobile e quasi ieratico afflato e il culto dell'eroismo che egli proietta tanto nelle vicende individuali quanto nei destini di tutta la umanità.

Dopo questa drammatica, altamente significativa ed appassionata testimonianza che ci ha lasciato l'autore sul mondo italiano e la sua cultura, interpretata in modo da illustrare e approfondire con grande perspicuità ed acume critico vari problemi che più lo assillavano, non riscontriamo nella ulteriore produzione letteraria di Šalda nessun altro contributo che potrebbe svegliare in qualche modo il nostro interesse; è, come se la fiamma che divampò con tanta intensità e calore incandescente nel saggio dantesco, si fosse consumata repentinamente per estinguersi quasi del tutto, covando, semisenta, sotto la cenere delle antiche lotte e discussioni appassionate. Possiamo quindi registrare in proposito, salvo la traduzione di un saggio di B. Croce su Schiller¹⁰² ed il proemio per la edizione ceca del libro di B. Chiurlo *Nahá země*,¹⁰⁸ solo due modesti contributi: una recensione della monografia dell'insigne slavista A. Cronia su P. Bezruč¹⁰⁹ e una nota sulla persecuzione degli Sloveni in Italia durante il regime fascista.¹¹⁰ Anche la poesia *Benátky horečné* (La Venezia febbricitante) sul tema di reminiscenze carnevalesche potrebbe forse essere eco di alcuni ricordi personali.¹¹¹

Resta di menzionare, infine, gli articoli o i succinti cenni bibliografici su vari scrittori italiani dal Medioevo fino all'epoca presente, pubblicati fra gli anni 1895—1906, nella enciclopedia *Ottův slovník naučný*. Eccone l'elenco: G. Chlabrera, P. Chiari, S. Farina, S. Ferrari, A. Firenzuola, A. Fogazzaro, T. Folengo, U. Foscolo, N. Franco, A. Fusinato, T. Gherardi del Testa, A. Ghislanzoni, G. Giusti, C. Goldoni, C. e G. Gozzi, T. Grassi, G. Guarini, F. D. Guerrazzi, O. Guerrini, Jacopone da Todì, G. B. Niccolini,

¹⁰⁵ *Ibidem*, pag. 31.

¹⁰⁶ Cfr. J. Brabec, „Šaldova vůle k integraci“, pagg. 28—30.

¹⁰⁷ Cfr. *Saldův zápisník* I, pagg. 187—192, 213—218, 254—255.

¹⁰⁸ Cfr. B. Chiurlo, *Nahá země*. Udine 1929, pagg. 5—8.

¹⁰⁹ Cfr. *Saldův zápisník* VII, pag. 187.

¹¹⁰ Cfr. *Saldův zápisník* III, pagg. 382—383.

¹¹¹ Cfr. *Saldův zápisník* I, pag. 123.

J. Passavanti, I. Pindemonte, A. Poliziano, E. Praga, A. Pucci, P. Rolli, G. Trissino. E ci sarebbe da aggiungere, nella stessa enciclopedia, la voce sul Rinascimento,¹¹² dove l'autore espone in sostanza le stesse opinioni che abbiamo avuto l'opportunità di seguire già nelle pagine precedenti.

Ecco il ritratto di F. X. Šalda, per quanto risulta dal nostro modesto contributo, ritratto di un audace ed intelligente innovatore che riuscì a riallacciare la letteratura nazionale alle tendenze più vive, più produttive della cultura europea; e anche i suoi contatti con l'Italia, seppure piuttosto saltuari e poco sistematici, ne sono una prova assai convincente. Abbiamo potuto verificare, in tal modo, uno dei tratti più peculiari e più significativi che si riscontra nell'attività critica dell'autore ceco: una impellente necessità d'integrazione, di uno sguardo sintetico e oscillante, come osserva J. Grossman,¹¹³ fra due poli antagonistici, dall'assoluto positivo all'assoluto negativo, determinati tutti due dal rigoroso postulato etico, senza che l'autore tenga sempre il debito conto del testo d'arte di cui si occupa e senza che cerchi d'indagarne con spassionata obiettività la vera recondita sostanza. Ne risulta che il rapporto fra l'oggetto e il soggetto, fra il critico e l'opera d'arte presa da lui in esame, viene posto, di solito, sulla base di una interpretazione spiccatamente personale, individualista,¹¹⁴ come è lecito constatare, per esempio, nel caso del poema dantesco, valutato da Šalda secondo criteri intenti a condensare tutti gli aspetti della Divina Commedia in un unico foco visuale. Ma comunque sia, egli si rivela anzitutto in questa orbita come un innovatore ed intrepido propugnatore di nuove idee e concezioni estetiche alle quali procurò l'accesso, grazie all'autorità, di cui godeva, nella contemporanea letteratura ceca. Ciò che non è sicuramente un esiguo, trascurabile merito e possiamo comprovarlo anche oggi, trenta anni dopo la scomparsa del maggiore critico che mai hanno avuto le lettere ceche.

¹¹² Cfr. *Ottův slovník naučný* XXI. Praga 1904, pagg. 544—547.

¹¹³ Cfr. J. Grossman, „Ideologie synthetismu“. *Generace* 1946, n. 6, pagg. 13—18.

¹¹⁴ Cfr. anche il numero šaldiano di *Slovenské pohľady* in occasione del secondo decennio della sua morte (1957, n. 4) con articoli di A. Matuška, V. Černý, M. Pišút e anzitutto di M. Bartko „Šaldův vztah k Tainovi, Hennequinovi a Guyauovi“ (Il rapporto di Šalda verso Taine, Hennequin e Guyau), pagg. 367—380.