

RSU

RIVISTA DI STUDI UNGHERESI

8 – 2009

© 2009 - Casa Editrice Università La Sapienza

Centro Stampa Università
P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma
www.editricesapienza.it

ISSN 1125-520X

INDICE

I. Saggi di Letteratura ungherese

- Imre Kórizs: *L'influenza del teatro antico sulla letteratura del dramma ungherese* 7
- Elena Dumitru: *Il Fuoco dell'amore: Il simbolo del fuoco nella poesia d'amore di Balassi, Petőfi e Ady* 27
- Franca Sinopoli: *L'idea di storia della letteratura europea in Babits nel quadro della riflessione sullo spazio letterario europeo durante la prima metà del Novecento* 36
- László Lórincci: *I miei ricordi su Attila József, a settant'anni dalla sua morte* 45
- Rosangela Ciani: *Un delitto gratuito, ma solo apparentemente: Il romanzo "Isola" di Sándor Márai* 55
- Katia Paoletti: *Et incarnatus est: Il silenzio come atto poetico nella poesia di János Pilinszky* 67
- Lorenzo Marmiroli: *Nemzetközi vonatkozások a vörös postakocsiban (Modelli letterari stranieri nel romanzo la Carozza cremisi di Gyula Krúdy)* 70

II. Storia

- Luciano Artese: *Un umanista abruzzese alla corte della regina Beatrice* 79
- Péter Sárközy: *L'eco della catastrofe di Messina e Reggio Calabria in Ungheria* 90
- Cecyle Tormay: *Città sul letto di morte* 97
- Alessandro Vagnini: *Monaco 1938: l'Ungheria e la dissoluzione della Cecoslovacchia* 100
- Nóra Pálmai: *Cantastorie della seconda guerra mondiale: il ruolo della tradizione popolare nella conservazione della memoria della tragedia del Don* 113
- Monika Padányi: *Un attimo di storia: Budapest-Pechino 1956: andata e ritorno* 127

III Storia dell'arte

- Katinka Borsányi: *L'arte ungherese nella stampa italiana alla Biennale di Venezia, 1928 - 1930* 141
- Zoltán Nagy: *L'incensiere di Szeged-Csorva* 154

Recensioni

- Kelemen Mikes, *Lettere dalla Turchia*, a cura di Cinzia Franchi (Angela Rondinelli) 165
- Andrea Carteny, *I partiti politici in Romania (1989-2004)* (Antonello Biagini) 167
- Giordano Altarozzi, *La Romania e la guerra di Spagna* (María Nogués) 171
- Péter Sárközy, *Il difensore della lingua ungherese, †Pál Fábri†* 173

I

SAGGI SULLA CULTURA UNGHERESE

Imre Kórizs

L'INFLUENZA DEL TEATRO ANTICO SULLA LETTERATURA DEL DRAMMA UNGHERESE

Non sono numerose probabilmente le letterature nelle quali il genere principale è rappresentato dal dramma, nella letteratura ungherese, per esempio, il genere predominante è quello lirico. Affiancato, alla fine del XX secolo, dalla prosa, come è stato dimostrato dal successo mondiale postumo del romanziere Sándor Márai (1900-1989) e dal premio Nobel vinto nel 2002 dallo scrittore, anche egli di prosa, Imre Kertész. Parla per sé che l'autore di teatro ungherese che senza dubbio ha riscosso il maggior successo in tutto il mondo, lo scrittore del romanzo *I ragazzi di via Pál*, Ferenc Molnár (1878-1952), pur avendo i propri lavori continuamente sui palcoscenici ungheresi, con la sua attività teatrale non ha mai esercitato una particolare influenza sui posteri e i suoi lavori non sono neanche oggetto di studi letterari.

Nonostante ciò, la presenza del dramma antico nella letteratura ungherese è dimostrabile fin dai tempi più remoti. La prima testimonianza della letteratura d'Ungheria, a lungo di lingua latina, è l'opera del veneziano Giorgio Sagredo, cioè del vescovo San Gherardo (dopo il 977-1046), intitolata *Deliberatio supra hymnum trium puerorum*. Si tratta del commento dei canti del *Vecchio Testamento*, recitati dai monaci nelle preghiere dell'alba (*laudes*). La presenza del dramma antico in tale esegesi della *Sacra Scrittura* – con altri elementi superficialmente conosciuti della cultura classica – non è altro che un surrogato delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (per es. Terenzio, *Andria* 68), non si può dunque parlare di vera e propria influenza classica. Gherardo del resto non nutriva un giudizio particolarmente positivo sul teatro: nelle sue invettive contro i signori e i preti divertiti dal delirio dei buffoni (*scurrarum debacchatio*), usa una definizione in sostanza antica e latina per descrivere i mimi dell'Ungheria del tempo.¹

¹ Per la storia della letteratura ungherese cfr.: P. Ruzicska, *Storia della letteratura ungherese*, Milano, La Nuova Italia, 1963; AA.VV., *Storia della letteratura ungherese I-II*, a cura di B. Ventavoli, Torino, Lindau, 2004. Per l'eredità classica nella cultura ungherese cfr.: AA.VV., *L'eredità classica nella cultura italiana ed ungherese dal Medioevo al primo Rinascimento*, a cura di S. Graciotti ed A. Di Franceco, Roma, Il Calamo, 2001; AA.VV., *L'eredità classica nella cultura italiana ed ungherese dal Cinquecento al Neoclassicismo*, a cura di P. Sárközy e V. Martore, Budapest, Universitas, 2004.

Oltre alle sacre rappresentazioni dei Misteri, definibili come drammi solo entro determinati limiti, è giunta fino a noi una sola opera teatrale della fine del Medioevo, un dramma sulla vita dei martiri, dal titolo *Tre ragazze cristiane* (*Három körösztýén leán*), conservato nel codice *Sándor-kódex*. L'influenza antica è evidente, anche se indiretta: non si tratta di altro infatti che di una elaborazione del dramma *Dulcitiuus* di Hrotswitha, scritta dalla monaca tedesca vissuta nel X secolo, insieme ad altri cinque drammi per creare la concorrenza cristiana alle sei commedie di Terenzio allora molto popolari. Le prime notizie effettive sulla comparsa del teatro in Ungheria appartengono al XV secolo: provengono soprattutto dalla corte reale e dalla cerchia della borghesia tedesca delle città, dove, secondo le testimonianze, erano molto diffusi le rappresentazioni dei *Misteri*. I temi e i protagonisti variavano nel tempo: accanto alle storie del *Nuovo Testamento* si rappresentavano anche le vite dei santi, allegorie morali – religiose e insegnamenti etici, mentre all'inizio recitavano solo i preti, in seguito salirono sul palcoscenico anche studenti e cittadini.

La moda del teatro interpretato dagli studenti si diffuse nelle città ungheresi nella seconda metà del XV secolo e abbandonando ben presto le rappresentazioni dei *Misteri*, si rivolse alle commedie antiche e ai drammi scritti dagli umanisti per gli studenti, cancellando così il carattere medievale – del resto non troppo marcato – e rinascimentale di questo genere letterario. Gli spettacoli studenteschi, stimolati anche dallo spirito protestante, erano sempre legati a qualche occasione di festività o agli esami finali: opere classiche latine e umanistiche furono rappresentate davanti a ospiti illustri. Per esempio, János Honterus (1498–1549), il più grande umanista sassone della Transilvania, scrisse ogni anno due commedie da rappresentare sul palcoscenico della sua scuola di Brassó (Braşov). Tra gli autori classici i più popolari furono Plauto e Terenzio. Le commedie di Terenzio, con il commento di Melanctone, furono pubblicate da Honterus nel 1545; János Zsámboki (1531–1584), detentore a lungo del titolo del più insigne filologo ungherese, conosciuto all'estero con il nome di Johannes Sambucus, pubblicò invece nel 1566, ad Anversa, le commedie di Plauto. Nella biblioteca del vescovo di Esztergom, János Vitéz (Johannes Vitéz, ca. 1408–1472) e del re Mattia Corvino (1452–1492), tra i codici cosiddetti Corviniani, non mancavano comunque i codici plautini e in quella del re c'era anche Terenzio. La prima edizione delle sue commedie è legata al nome di Ézsaiás Budai.

Il numero complessivo però dei drammi conosciuti in lingua ungherese fino al XVI secolo non supera i dieci: vale a dire che lo sviluppo della struttura e dei generi della letteratura ungherese non può essere immaginato

secondo gli schemi dell'Europa Occidentale. Sebbene, rispetto ai *Misteri* medievali, il mondo dei drammi scolastici dell'Umanesimo, la loro concezione rinascimentale della vita, i loro esempi antichi rappresentassero già una letteratura completamente diversa e nuova. Dove peraltro avrebbero potuto trovare ispirazione se non nella letteratura del dramma antico? Nel dramma *Gryllus*, pubblicato nel 1518, del preside della scuola cittadina di Buda, Bartholomeus Francofordinus Pannonius, si sente la forte influenza di *Captivi* di Plauto. La storia narra il ritorno improvviso dei figli ritenuti dispersi di un vecchio padre, ma il personaggio più interessante è quello – disegnato sulle orme del maestro antico – del parassita di corte, del servo capace di ingannare tutti. È dello stesso autore la diatriba moralistica *Inter Vigilantiam et Torporem*. La gara verbale è certo vinta dalla Vigilanza, ma in una brevissima scena di cruda comicità e di presa in giro dell'avversario, si riconosce la matrice plautina e umanista dei successivi drammi protestanti basati sul confronto di argomentazioni contrastanti.

Plauto fu il maestro anche di Mihály Sztárai, monaco francescano diventato predicatore protestante. I suoi drammi scritti a uso scolastico, alla metà del XVI secolo, sono costruiti secondo le regole sul genere dettate dai commentari di Terenzio di Elio Donato e dal breve trattato teorico sui generi di Euanthius.

La Tragedia in lingua ungherese dall'Elettra di Sofocle (Tragédia magyar nyelven, az Sophocles Electrájából) – citata per abitudine come *Elettra ungherese (Magyar Elektra)* – di Péter Bornemisza (1535-1585) è il dramma ungherese più significativo del proprio tempo. Nonostante fosse un'opera secolarizzata, lo spirito dell'*Elettra* di Bornemisza era quello della riforma che ispirò tra l'altro anche una traduzione in lingua ungherese di Euripide. Bornemisza è probabilmente il più grande scrittore ungherese della riforma, la sua autorevolezza è dimostrata anche dall'essere stato l'unico ad aver coltivato la letteratura demonologica fiorente allora in tutta Europa, nei suoi *Fantasmî demoniaci (Ördögi kísértetek)*. Pubblicò la sua versione dell'*Elettra* sofoclea nel 1558 a Vienna, all'età di ventitre anni, e la scrisse per influenza del suo professore di greco, Georg Tanner che proprio in quegli anni tenne delle lezioni sui tragediografi greci. Tanner a sua volta ascoltò da studente, all'università di Wittenberg, le lezioni di Melanctone su Sofocle. *L'Elettra* ungherese però non sarebbe nata senza l'aiuto degli studenti compagni di Bornemisza: furono loro a chiedergli infatti di scrivere un'opera teatrale che fosse in lingua ungherese e fosse rappresentabile sul palcoscenico (anche se non sappiamo se sia mai stata rappresentata).

La creazione della poesia, della prosa e del teatro in lingua ungherese è sentita da Bornemisza come una missione: è sua la prima lirica secolarizzata in lingua ungherese – dal titolo latino *Cantio optima* –, composta non molto prima dell'*Elettra*. La poesia dà voce ai sentimenti della solitudine dell'uomo in balia della nostalgia per Buda e mostra, con forme poetiche straordinariamente mature, la condizione del paese diviso tra l'impero turco e quello asburgico. Per la tragedia greca invece Bornemisza ricorre alla prosa. (I primi versi ungheresi scritti in metro antico sono di János Sylvester, ca. 1504-1572, trent'anni più vecchio di Bornemisza, che introdusse la sua traduzione del *Nuovo Testamento*, pubblicata nel 1541, con un prologo in distici).

La tragedia di Sofocle fu quindi il primo passo per Bornemisza nel creare un'opera in lingua ungherese e dal tema attuale. Come scrisse nell'epilogo in lingua latina: "*Se la patria soffre per la dura prigione, è meglio affrontare con forza il tiranno oppure aspettare sicuri che sia il tempo a portare cura e sollievo?*" Domanda attuale dal momento che l'*Elettra* di Bornemisza coincideva con l'incoronazione a imperatore del Sacro Romano Impero di Ferdinando d'Asburgo (da decenni detentore anche della corona ungherese). Il tiranno crudele di Bornemisza è condannato a spiare le colpe quasi per la necessità dettata dalla predestinazione annunciata della riforma. "*Il Signore Iddio procrastina la punizione delle colpe, senza però dimenticarla, anzi più tardi arriva il castigo, maggiore e terribile sarà la vendetta che non starà a differenziare le persone.*" Per quanto riguarda cioè il conflitto tra Egisto ed Elettra e poi l'omicidio del tiranno per mano di Oreste, Bornemisza si schiera decisamente dalla parte dei fratelli vendicatori: tra le due sorelle, di fronte alla risolutezza e voglia di fare di Elettra, la rassegnazione di Crisotemi risulta sterile.

Egisto nella tragedia ungherese è un personaggio addirittura più importante che nell'originale sofocleo: attraverso la sua figura Bornemisza frusta con implacabile rabbia riformatrice i feudatari del suo tempo, che sfruttano con crudeltà la popolazione. Il re – in modo del tutto estraneo al teatro antico – viene ucciso sulla scena aperta; il luogo ricorda la corte dei signori del tempo, con i tipici giullari ungheresi, lo stile dei personaggi echeggia invece alcune volte il modo di parlare dei cortigiani, in altre occasioni l'atmosfera delle preghiere o dei salmi. Non sorprende quindi che l'autore abbia rinunciato all'utilizzo dell'apparato mitologico antico: la tirannia è rappresentata dal punto di vista della severa morale protestante, l'elemento trascendentale invece dal Dio vendicatore del *Vecchio Testamento*. Bornemisza cambia in più punti anche la struttura della tragedia variando l'ordine degli episodi, abbreviando il testo, o anzi integrandolo,

e aggiunge anche scene nuove – in sostanza rimane invariato solo il filo principale. Il *Chorus* non è altro che il nome di una vecchia donna: il coro di Bornemisza è il corifeo della tragedia greca trasformato in un personaggio autonomo, mentre nel testo originale il coro delle donne di Micene è composto da persone mute. Il Pedagogo diventa un vero e proprio predicatore protestante, la figura di Filate sparisce, sostituito, accanto a Egisto, dal leccapiedi di corte chiamato Parasita. *L'Elettra ungherese* quindi può essere ritenuto un'opera del tutto originale (e nell'antichità sarebbe stata sicuramente vista come tale).

Sia sul piano della drammaturgia che in quello della lingua, Bornemisza crea quasi dal nulla il suo dramma ungherese, senza apprezzabili imitatori fino al XIX secolo. *L'Elettra ungherese* è un'opera teatrale che non ha niente da invidiare alla produzione mondiale del proprio tempo; alcuni la giudicano addirittura migliore dei lavori del poeta contemporaneo in auge, Hans Sachs. Sembra strano perciò che il lavoro di Bornemisza non fosse citato dai contemporanei e se ne è persa quasi traccia: l'unica copia giunta fino a noi riemerse da una biblioteca tedesca nel 1923. Uno dei più grandi scrittori di prosa di quel tempo, anch'egli autore di teatro, Zsigmond Móricz (1879-1942), la adattò subito al teatro moderno, senza riuscire però a rendere familiare al palcoscenico il registro biblico dell'*Elettra ungherese*. Risale a dieci anni fa la scoperta che l'*Elettra ungherese* non è del tutto unica nel suo tempo: la versione ungherese della tragedia di Euripide, *Ifigenia in Aulide*, fu pubblicata a Brassó (Braşov), probabilmente tra il 1575 e il 1580. Anche se, come testimoniano i frammenti, non si trattava di una parafrasi, bensì di una traduzione fedele, non del testo greco originale, ma forse della versione latina di Melanctone, pubblicata nella sua opera omnia a Basilea nel 1558.

Trent'anni dopo, nel 1588 o nel 1589, fu scritto il primo dramma pastorale ungherese, la *Bella commedia ungherese* (*Szép magyar komédia*).² L'autore, l'aristocratico Bálint Balassi (1554-1594) ebbe come precettore lo stesso Bornemisza, sacerdote alla corte paterna di Balassi. Non avendo il teatro in Ungheria le premesse necessarie per la sua esistenza, pochi autori perdevano tempo e talento per scrivere di temi amorosi. (Persino gli autori di teatro più quotati usavano la penna solo per le controversie religiose, come l'*Elettra ungherese* – portavoce della morale protestante). Anche l'opera di Balassi, come lo era quello del suo maestro, è una trasposizione, precisamente della terza edizione dell'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti.³ Pastori

² Edizione italiana: Bálint Balassi, *Bella commedia ungherese*, a cura di Romina Cinanni, Roma, Lithos 2004.

³ A. Di Francesco, *Bálint Balassi e l'"Amarilli" di Cristoforo Castelletti*, in AA.VV.,

e ninfe in ambiente bucolico – secondo la tradizione dell'antichità – comparivano ormai da cent'anni nelle opere teatrali italiane legate alla vita di corte. La storia di impronta plautina ha in breve il seguente intreccio: due innamorati prima separati, poi di nuovo trascinati dalla vita l'uno vicino all'altro, non si riconoscono nel momento dell'incontro. Credulo si innamora di Amarilli, ma la ragazza fedele al suo vecchio amore, non sapendo chi abbia di fronte, rifiuta il ragazzo. Gli ostacoli svaniscono solo al riconoscimento finale.

Non è forse una coincidenza biografica che Balassi scrive il dramma teatrale sugli innamorati separati e ritrovati prima del suo matrimonio sperato con una ricca vedova – in precedenza sua amante. Era sicuro di questo matrimonio, come scrisse in una sua lettera del tempo: "Se Dio mi fa vivere fino a Natale, penso di diventare un grande signore, se non per altro, per il mio arnese." Il linguaggio della commedia è molto più raffinata di quella della corrispondenza privata: i doppi sensi arguti caratterizzanti lo stile sono del resto eredità antica, riconducibile attraverso il più grande poeta di lingua latina del Rinascimento ungherese, Giano Pannonio (1434-1472), fino a Catullo. Balassi, per esempio, descrive così la donna innamorata: "*Il suo petto come un paffuto ravanello: il suo viso come una rosa rustica, le sue labbra come una piccola ciliegia matura; così bianchi i suoi denti come fior di farina; il naso sottile, allungato, come un torsolo di lattuga pelato nel passare attraverso il buco...*" (traduzione di Romina Cinanni, in Bálint Balassi, *Bella commedia ungherese*. Lithos, 2004. In originale: "*Az melle, mint egy gömbellő retkecske; az orcája, mint parlagi rózsa; az ajaka, mint egy kis megért cseresnye; oly fejér a foga, mint egy lisztláng; az orra vékon, hosszúcska, mint egy lyukon hámozott salátatorzsácska*") "*Come un quadro di Arcimboldo*" – afferma un commentatore del testo, sottolineando il connotato erotico dell'ultima metafora, aggiungendo però che Balassi, a differenza del modello italiano, si permette molto più di rado di trasformare le ambivalenze del testo in dirette allusioni sessuali.

Sebbene l'opera fosse stata anche stampata, la commedia dei costumi facili di ispirazione cortigiana non trovò terreno fertile nel periodo delle dispute religiose cattoliche-protestanti; il lavoro di Balassi rimase senza pari non solo tra i contemporanei, ma anche nella produzione dei due secoli successivi.

Se si parla dell'influenza del dramma antico sulla letteratura ungherese, si deve citare pure l'opera di István Illyefalvi, intitolata *Jephtha* e

Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento, a cura di T. Klaniczay e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai 1975, pp.389-404.

scritta in base al dramma dello scozzese George Buchanan. Più che di un dramma teatrale, si tratta di una *historia*, ma la parte che narra il capitolo 11 del *Libro dei Giudici* ha come esempio drammaturgico la tragedia euripidea *Ifigenia in Aulide*. (Il filo conduttore delle due storie è quasi identico: ambedue hanno al centro il sacrificio votivo di una figlia femmina e il tormentarsi tragico del padre.)

Numerose sono le opere teatrali scolastiche scritte nel secolo XV – XVII, indipendentemente dalla confessione religiosa (Solo i drammi scolastici rappresentati nelle scuole dei padri gesuiti oltrepassano i 5.000.) Ciononostante la prima opera teatrale “originale” di un certo rilievo fu quella pubblicata nel 1772: la *Tragedia di Agide* (*Ágis tragédiája*) di György Bessenyei. L’opera e il suo autore – György Bessenyei a Vienna come ufficiale del nuovo corpo di guardia allora istituito da Maria Teresa, ebbe una vasta formazione letteraria – sono così rilevanti dal punto di vista letterario da far datare da quell’anno la nascita della letteratura ungherese moderna dell’Illuminismo. La storia di Agide e Kleombrotos, che ha come fonte Plutarco, pur non essendo un capolavoro, è una importante pietra miliare della letteratura ungherese in cerca di una strada propria anche nell’innovazione linguistica, con lo scopo di adattare la lingua a ogni esigenza moderna e pure classica, con termini che esprimessero la cultura del tempo. Risultato fu l’aumento senza precedenti del volume della letteratura di traduzione. (Rappresenta un tassello minore, ma prezioso, del teatro di corte, l’opera lirica per marionette di stampo antico, *Filemone e Bauci*, di Joseph Haydn, in servizio presso il principe Miklós Esterházy, rappresentata nel 1773 a Eszterháza, in occasione della visita dell’imperatrice e regina Maria Teresa.⁴)

Il salto di qualità nei drammi ungheresi si nota dal 1770 in poi; i lavori di Bessenyei sono ben diversi dal teatro scolastico – soprattutto gesuita – del tempo, nella volontà, nella mentalità e nell’autocoscienza dell’autore. Il dramma ungherese si trasforma in movimento letterario, anche se fino al 1790 non esistevano neanche compagnie teatrali di lingua ungherese. È importante sottolineare che dopo lo scioglimento degli ordini monastici per ordine di Giuseppe II, è quest’ondata di traduzioni a tramandare l’eredità intellettuale degli autori-monaci dei drammi scolastici – tra cui il “Plauto ungherese”, Kristóf Simai (1742-1832.) Il dramma acquistò doppia finalità:

⁴ M. Horányi, *Il teatro italiano del Settecento in Ungheria*, in AA.VV., *Italia e Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Budapest, Akadémiai, 1967, pp. 215-227; Id., *La vita teatrale nella corte degli Esterházy*, in AA.VV., *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo*, a cura di B. Köpeczi e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai, 1982, pp. 235-241.

quella di arricchire la lingua ungherese e di nobilitare la morale attraverso un ideale umano illuminato dai tratti sempre più borghesi.

Il gesuita András Dugonics (1740—1818), nel 1776 “spurga dalla lordura” i *Menecmi* di Plauto; Antal Zechenter scrive l'introduzione alla traduzione del 1775 di Simai della commedia di Euripide, *Fedra e Ippolito*, interessante perché è la prima volta che uno scrittore ungherese parla dell'inesistenza del teatro in lingua ungherese: “chi sarà finalmente a dire: perché scrivere tragedie, se non sono rappresentate da nessuna parte?” E continua: “Oh se tale domanda non dovrebbe essere posta nella nostra Patria! Perché finché non ci sarà per grazia un vero patriota, non ci sarà teatro ungherese, e la lingua non sarà mai perfetta” (“*talán mongya valaki: minek irni Tragédiákat, ha sehol sem játszattatnak? [...] Bár ezen kérdést ne tehetnének Hazánkban! Mert addig, míg valami igaz Haza-fiúnak kegyelméből, Magyar Theatrum fel nem állítatik; soha a nyelv tökéletes nem lesz*”) — vede cioè nella traduzione teatrale un importante strumento dello sviluppo della lingua. L'ondata delle traduzioni non si dimentica neanche degli autori teatrali antichi: nel 1782 viene anche stampata una traduzione di Plauto e di Terenzio (la *Mostellaria* e l'*Andria*) di Sándor Kovásznai (1730—1792); Ferenc Verseghy (1757—1822) traduce invece nel 1792 il *Prometeo Incatenato* (*A le-bilincselte Prometheus*) di Eschilo.

La tragedia storica ungherese trova il suo esempio più significativo, all'inizio del XIX secolo, in *Bano Bánk* (*Bánk Bán*, 1819) di József Katona (1791-1830), nutrito più dall'esperienza del teatro ungherese e da Shakespeare e da Schiller che dalla tradizione antica. Anche se la figura offesa del bano (del viceré) Bánk, che uccide la sua regina per interesse del paese, riporta alla mente il tema ben conosciuto delle tragedie antiche: fino a dove può arrivare l'eroe in contrasto con le leggi della società.

Non ha origini antiche neanche l'altra opera teatrale fondamentale del secolo, *La tragedia dell'uomo* (*Az ember tragédiája*, 1860) di Imre Madách⁵ (1823-1864): è il *Faust* di Goethe a ispirare più da vicino l'epos tragico della storia dell'uomo e del futuro immaginato, dal Paradiso attraverso il falansterio e lo spazio, fino al mondo gelido oltre la cultura. Il protagonista è Adamo che guidato dal cinico Lucifero può osservare i momenti decisivi della storia e della cultura umana: la presenza della tradizione antica e nella scena che si svolge ad Atene, in cui Adamo nella veste di Milziade

⁵ La *Tragedia dell'uomo* di Imre Madách nel corso del secolo scorso ebbe 5 diverse traduzioni italiane. Cfr.: L. Pálincás, *Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese*, Napoli, IUO, 1973; A. Rossi, *Le pubblicazioni ungheresi degli ultimi cinquant'anni in Italia*, “Rivista di Studi Ungheresi”, (XVIII), 3-2004, pp. 17-44.

perde le illusioni dell'ideale della libertà e la scena romana dove, al tempo della nascita del cristianesimo, passa il tempo a bere nelle taverne con il nome di Sergiolo.

L'influenza del dramma antico nella fase del secolo XIX dominato dal Romanticismo sembra affievolita rispetto al passato e più debole che in futuro, nonostante la pubblicazione (per merito dell'autore teatrale Gergely Csiky, 1842-1891) dell'intera opera di Plauto, seguita dalla traduzione di tutte le tragedie antiche giunte fino a noi, e dei frammenti da parte János Csengery (1856-1945), traduttore dalla vita lunga e fruttuosa. Tale produzione raggiunse il suo apice letterario con l'opera omnia di Aristofane, tradotto in versi ungheresi da János Arany (1817-1883) – secondo il giudizio di molti – il più grande poeta ungherese. Nella soffocante atmosfera di perdita della speranza che seguì alla sconfitta della guerra per l'indipendenza del 1848-49 contro gli austriaci, la licenza espressiva del commediografo greco equivaleva alla libertà di parola. Pur spiegando con delle note i versi più piccanti, l'umorismo spinto di Aristofane brillava di luce popolana sulla penna del resto casta e timida fino alla pudicizia di Arany.

Appartengono al XIX secolo anche gli studi sulla letteratura greca del pensatore forse più progressista del suo tempo, Jenő Péterffy (1850-1899), soprattutto per gli studi sul teatro antico e quelli su Platone. Fu una grave perdita per gli studi letterari ungheresi che Péterffy, riconosciuto solo tardi e a fatica dalle istituzioni scientifiche, alla fine di un viaggio di pochi giorni in Italia, sul treno su cui viaggiava da Trieste a Budapest, si sparò alla testa.

“Classici sono i sogni mesti della mia anima: ai miei pensieri stanchi/ piace vestirsi di toghe dalle lunghe pieghe./ In veste dall'antica piega mi venite incontro anche adesso/ lievi pensieri, come antiche vergini che incedono / verso il tempio della dea tenendo delle ceste” (“*Klasszikus álmok az én lelkem bús álmai: fáradt / gondolatom szeret öltetni hosszúredőzetű tógát./ Régi redőjű ruhában jöttök most is előmbé / halvány gondolatok, mint régi szűzek, kosarakkal / menve az istennő szentélye felé.*”) – scrive nella poesia dal titolo *Sogni Classici* (*Klasszikus álmok*, 1910) Mihály Babits (1883-1941), guida principale e redattore, dal 1929 fino alla sua morte, della rivista “Occidente” (*Nyugat*), sulla cui pagine, pubblicate dal 1908, avvenne la svolta letteraria decisiva del XX secolo. I versi citati non aiutano a comprendere la novità rivoluzionaria di quella rivista che in nome della modernità estetica si prefiggeva di diffondere in Ungheria lo spirito e il gusto dell'Europa Occidentale, impiantando – anche se in ritardo – nella poesia ungherese, prima di tutto con la lirica di Endre Ady,

un certo simbolismo, e con i racconti dalla forza elementare e con i romanzi di Zsigmond Móricz, una prosa realista di ispirazione psicologica ancora oggi di rara profondità. I versi di Babits, in perfetti esametri dattilici non erano dunque segni di appartenenza al passato, al contrario: in quel tempo, quando i classici del passato si vestivano di versi ungheresi, rappresentavano una rarità. (La rivista "Occidente" scopre la tradizione classica solo dopo la prima guerra mondiale e la successiva rivoluzione comunista dalla vita breve. Il saggio intitolato *Verso il nuovo classicismo* (*Az új klasszicizmus felé*) di Babits fu pubblicato nel 1925.)

Contemporanea dei sogni classici è la *Laodameia* (1911), ispirata sia dai tragici greci che da Swinburne (sebbene Babits avesse inserito nel dramma anche la parafrasi della prima parte del 34° carmen catulliano). Secondo Antal Szerb (1901—1945), lo storico della letteratura ungherese di recente scoperto in Europa anche come romanziere⁶, l'opera di Babits è più perfetta dell'esempio offerto da Swinburne in *Atalanta in Calydon*. Come scrive Szerb, Swinburne è dotato di scarso talento per la forma interna, mentre la composizione della *Laodameia* è senza macchia: "Cioè che è sbiadito, nebuloso in Swinburne, è classicamente evidente in Babits, per questo l'atmosfera della *Laodameia* è molto più greca (nel senso in cui oggi immaginiamo la greicità)". Corrisponde però la figura dell'eroina, cioè quella della regina che sia in *Atalanta* che in *Laodameia* combatte contro la sorte, e il contenuto dell'inno ad Artemide della *Laodameia* ricalca l'inno iniziale dell'*Atalanta*. Il grande artista delle forme, Babits, era forse attratto dalla bravura tecnica nascosta nella tensione tra le forme greche e il sentire moderno della vita. L'ispirazione proveniva senza dubbio anche dagli studi classici universitari di Babits con il risultato delle espressioni ungheresi grecizzanti, sfruttando il ritmo potenzialmente simile delle due lingue. La *Laodameia* parla del sacrificio funebre dell'amore, un certo *nekyia*: un sacrificio evocante gli spiriti con cui la moglie innamorata costringe a tornare sulla terra l'ombra del marito. Il defunto però non risorge in virtù delle formule riprodotte con accurata precisione, né per la forza delle cerimonie, ma per il potere dell'amore e della memoria.

Babits raggiunse vette alte anche come traduttore letterario con la versione magistrale in lingua ungherese della *Divina Commedia* di Dante (1913-1921), acquistando talmente tanta autorevolezza anche con la traduzione di *Edipo re* e di *Edipo a Colono* di Sofocle da non aver avuto fino ad ora nessun rivale che osasse sfidarlo, (è in fase di realizzazione solo adesso l'adattamento moderno dell'*Edipo re*). È noto che l'ultima tragedia

⁶ A. Szerb, *La leggenda di Pendragon*, Roma, elo, 1989; *Il viaggiatore e il chiaro di luna*, ivi, 1996.

di Sofocle fu rappresentata dopo la morte dell'autore, anche Babits terminò la traduzione di *Edipo a Colono*, nel 1941, lottando contro la propria malattia mortale.

Dalla successiva produzione, ricca di influenza antica, non si può tralasciare il melodramma intitolato *Háry János*, (Giovanni Háry, 1926), opera della personalità decisiva della musica ungherese del XX secolo, Zoltán Kodály (1882—1967). L'autore, conosciuto in tutto il mondo per il suo metodo di insegnamento musicale, da giovane raccoglieva le canzoni della musica popolare, registrandole, insieme a Béla Bartók. Per merito di *Háry János*, la canzone popolare ungherese conquistò il proprio posto non solo nelle scuole, ma anche nei teatri e nelle sale da concerto. L'idea nacque dal poema epico *Il soldato veterano* (*Az obsitos*, 1843) di János Garay (1812—1853). Il veterano in questione, l'ex soldato Háry il millantatore, che per suo dire ha fatto prigioniero anche lo stesso Napoleone, è diretto discendente del *Miles gloriosus* di Plauto. In Kodály non è solo il bugiardo del mondo delle favole, ma figura popolare caratteristica del mondo contadino, rappresentante il cavaliere che impersona i desideri del popolo ungherese derubato – basta ricordare che Háry salì sul palcoscenico solo sei anni dopo la firma del trattato di Trianon, vissuto dal paese come una sconfitta senza precedenti.

Sándor Weöres (1913—1989) — *enfant prodige* apprezzato sia da Kodály, sia dai fondatori della rivista *Nyugat* — è stato forse il più grande talento dell'intera letteratura ungherese e anche se il suo interesse verso l'antichità non superava quello verso l'antico Oriente, India e Cina. L'influenza dell'antichità classica è ben riconoscibile sia nelle sue poesie che nei suoi lavori teatrali. Appartiene alle opere non pubblicate in vita il *Teseo* (*Theseus*), attinto dalla mitologia greca, scritto all'età di quindici anni nella forma di libretto, seguito, a venticinque anni, dalla *Teomachia* (1938, ma pubblicata nel 1941) sulla storia di Crono e Zeus. Classificata come “dramma-oratorio”, l'opera narra insieme alla nascita degli dèi anche quella del teatro. Weöres compose infatti la sua tragedia nella forma drammatica conosciuta più antica, quella eschilea: con pochi personaggi di cui solo due per volta sono presenti sulla scena, con i dialoghi alternati con i canti corali dei Kures. Le rigorose regole formali della tragedia antica sono però violate in determinati momenti. Contraddicendo le caratteristiche della tragedia greca, la storia non si sviluppa solamente attraverso le parole dei personaggi e del coro, in Weöres c'è anche l'azione – pur scarsa –, come per esempio l'amoreggiare tra Crono e Rea, momento creativo nel dramma della vita stessa. (Scena dall'effetto quasi scioccante nella tragedia incentrata sulle parole). Proprio la staticità dell'opera basata

esclusivamente sul testo – parente in ciò anche di Seneca – giustifica che la *Teomachia* fosse stata messa in scena un'unica volta nel 2003, da parte di una compagnia in vena di sperimentazione. Come commentò un critico sagace, Crono che divora i propri figli rappresenta il simbolo del tempo circolare e a questo tempo si ribella Rea, fino a quel momento non curante dei figli, ma che invece di Zeus consegna al marito una pietra avvolta nella coperta del neonato. Rea è aiutata dai suoi servi, i Kures che nascondono nella loro grotta il piccolo Zeus, coprendo i gemiti del bambino con il proprio schiamazzo. Zeus alla fine sconfigge suo padre e conquista il potere sull'universo. Nel mito di Crono appare anche il prototipo dell'eterna macchinazione umana rivolta alla conquista del potere, il machiavellismo puro dei discendenti cospiratori. È da sottolineare che Weöres, del tutto apolitico in tutta la sua produzione poetica, si occupa del tema del cambio di potere proprio in un genere simile. Nella *Teomachia* gli dei cospiratori agiscono convinti del ruolo assegnatogli dalle Moire, con compiti ben precisi: Oceano (fratello di Rea) è l'autore materiale della fuga del bambino, nel frattempo Gaia, madre imprigionata di Crono, cerca di perdere tempo, racconta bugie, prima di confessare a Crono che Zeus è ancora in vita. Dalle ultime due opere teatrali di Weöres invece, l'*Octopus* (*Octopus*, 1965) e *La bestia dalle due teste* (*A kétfejű fenevad*, 1968), non mancano solo le Moire che conferiscono senso agli avvenimenti, ma sparisce anche la centralità del potere derivante da Cronos. I personaggi di queste due tragedie si aggirano orfani nell'immensità del tempo storico. Non esistono più dèi che possano essere presi sul serio, c'è solo il vuoto di potere. "Abbasso la storia universale" – pronuncia il messaggio chiave Weöres in *La bestia a due teste*, tragedia scritta nella fase finale della sua produzione, negli anni Sessanta, nella palude immobile del consolidamento comunista, successivo alla rivoluzione del 1956 e alla sua ritorsione.

L'*Endimione* (*Endymion*) scritto nel 1943, in sole tre scene, prende spunto dal dramma pastorale greco, con i personaggi – Selene, Endimione, Aminta, Fillide, Coridone, coro di pastori e di pastorelle – dei drammi pastorali rinascimentali. I diversi varianti del mito hanno in comune la bellezza straordinaria del giovane Endimione, oggetto del desiderio della dea della Luna. Per farlo rimanere giovane per sempre, gli dona il sonno eterno e gli fa visita di notte, nel sonno, nella grotta del monte Latmo, dove Endimione dorme. Nel gioco di Weöres invece non è del tutto chiaro se sia Selene ad essersi innamorata, anzi la dea, che compare nella seconda scena, comincia a parlare della solitudine nei cieli, della sofferenza e della tristezza. Endimione non lo conosce neanche, è il giovane a rivolgersi a Selene, già innamorato della dea, e nonostante ogni monito della luna, non

rinuncia a lei, pur conscio del sonno eterno che lo aspetta (in senso terreno: la morte). Leggendo il dramma dall'ottica del protagonista Endimione, la conclusione non è neanche tragica: il giovane muore per il suo amore, il suo desiderio si avvera con il sacrificio della propria vita terrena, ma comunque si avvera. Quello che sembra tragico nella vita terrena, negli occhi di Endimione rappresenta la felicità senza legami, senza desideri (come se questo dramma dal soggetto antico fosse permeato del buddismo orientale così caro a Weöres).

Miklós Hubay (1918) è uno degli autori teatrali più rinomati della seconda metà del XX secolo, lo scrittore della letteratura ungherese contemporanea più tradotto in lingua italiana (negli anni Settanta insegnava letteratura ungherese all'Università di Firenze), le cui opere sono state spesso rappresentate tanto in Italia quanto in Francia. Secondo gli studiosi i lavori teatrali di Hubay hanno una propria drammaturgia e nella tradizione dei drammi antichi rappresentano il teatro dell'azione. Come scrive lo stesso Hubay: *“Pietra miliare della letteratura teatrale è quella roccia sulla quale incatenato, Prometeo discute con le potenze disumane e avide”* (*“A drámai irodalomnak sarokköve az a szikla, amelyhez kötve Prométheusz vitatkozik az embertelen és kapzsi hatalmakkal.”*) Nel dramma *Silenzio dietro la porta* (*Csend az ajtó mögött*, 1963), protagonisti un vecchio comunista, suo figlio e la moglie di quest'ultimo, Hubay cerca di fondere in modo particolarmente interessante la concezione dell'*Edipo a Colono* sofocleo con la suggestiva drammaturgia di O'Neil. *La Sfinge* (*A szfinx*, 1965) si nutre del tema della tradizione antica, ma elabora il mito classico in moderna chiave psicologica, raccontando gli antecedenti dell'*Edipo re*. Ripropone la formula della tragedia greca radicata nel mito il *Porto il fuoco* (*Tüzet viszek*, 1974), nata – per ammissione dello stesso autore – dagli “antefatti mitologici” del suicidio di un noto attore ungherese e di sua moglie. Per i drammi di Hubay, tra questi la commedia *Nerone è morto*, ambientata nella Roma imperiale, presentato al teatro Argentina a Roma nel 1974, vale ciò che hanno scritto sui suoi saggi: sono caratterizzati da larghe vedute, sicura conoscenza della scrittura, temi personali e nobile passione intellettuale.

La traduzione in esametri classici dell'*Odissea* e dell'*Iliade* di Gábor Devecseri (1917–1971), pubblicata ormai più di cinquant'anni fa, è ancora oggi senza pari, ma Devecseri ha tradotto anche tutte le poesie di Catullo e le *Metamorfosi* di Ovidio, oltre a numerose tragedie greche e le commedie di Aristofane e di Plauto. (L'unico probabilmente nella letteratura mondiale ad aver trasposto nella propria lingua il metro originale dei versi, anche

nelle parti cantate dalla metrica particolarmente complicata). Devecseri lottava in prima linea per la perfetta fedeltà – in assoluto irrealizzabile – della traduzione letteraria, senza essere per questo ostacolato nel trasformare il protagonista, nella sua versione del *Lisistrate*, in un marito e integrando la commedia con un suo prologo in versi. (Il dramma è stato tradotto anche da Erika Szepes, studiosa soprattutto di metrica e di estetica, nata nel 1946, che liberò definitivamente il linguaggio dalla pudicizia caratteristica del poeta János Arany e anche dalla censura stilistica del tempo di Devecseri, non incline per altro alla castità). La carriera di traduttore di Devecseri inizia nella cerchia di Károly Kerényi (1897–1973), che diede aiuto prezioso a Thomas Mann durante la stesura di *Giuseppe e i suoi fratelli*, lavorò in stretto contatto con Carl Gustav Jung e ancor oggi è considerato il più importante studioso ungherese dell'antichità. La cerchia di Kerényi, chiamata "Stemma", e la rivista "Isola" da lui redatta, con la loro sola esistenza rappresentavano una fonte di resistenza nell'Europa orientata al nazi-fascismo: nella compagnia umanista formatasi intorno a Kerényi, crebbe un'intera generazione di giovani studiosi della letteratura e dell'antichità. Devecseri in seguito si staccò dalle regole della traduzione professate in gioventù e alla perfetta fedeltà di contenuto e di forma, soprattutto nell'epoca della redazione dell'opera omnia di Orazio, antepose la comprensione e il bel suono della traduzione. Come traduttore-traslatore si conquistò un capitolo tutto per sé tra le opere nate sotto l'influenza della letteratura antica, presente del resto anche nelle sue opere teatrali. Tra i suoi piccoli e leggeri "giochi mitologici", scritti negli anni Sessanta, è da menzionare quello intitolato *Apollo e le Moire* (*Apollón és moirák*), in cui il dio riesce ad ottenere, ubriacando le dee della sorte, un rinvio alla morte – non ritenuto di gran valore dalle Moire – per re Admeto, reo di aver offeso Artemide. Rinvio che non è altro – secondo il finale – che la vita stessa. Il *Perseo e Gorgone* (*A Perszeusz és a Gorgó*) è uno schizzo grottesco in cui il mostro apostrofa Perseo nel modo seguente: "prima di tagliarmi la testa, / parla con me un poco! / Non è gentile trattare così una donna debole!" ("mielőtt fejem, leszeled, / beszéljess velem egy keveset! / Nem illik így bánni egy gyöngé nővel!"). Questi drammi in miniatura – spesso nati su commissione – sono rapide risposte poetiche a questioni relative alla vita, alla morte oppure all'amore. L'opera teatrale principale di Devecseri sono gli *Amori di Ulisse* (*Odüsszeusz szerelmei*), quattro atti in versi scritti nel 1957, ma pubblicati solo nel 1964. Racconta gli episodi fondamentali dell'Odissea portando sul palcoscenico soprattutto, anche a costo di tagliare parti dell'epos originale, gli elementi lirici e soggettivi. In Ulisse – protagonista lirico – Devecseri plasma se stesso: nei versi alternanti tra

di loro di Afrodite e di Atena, Ulisse è un uomo, “*che pone la verga sul nervo teso, / che ascolta le Sirene, / che vince il canto delle Sirene, / che faceva la corte anche a Elena, / che ebbe in sorte una buona casa, / che rimase sereno in tutti i pericoli*” (“*Ki vesszõt illeszt pendülõ idegre, / Ki meghallgatja a Sziréneket, / Ki legyõzi a Szirén-éneket, / Ki Helenének is tette a szépet, / Kinek jó otthont jelölt ki a végzet, / Ki derûs maradt annyi vészen át.*”

Innalzò a paradigma il mito di Filottete, ben conosciuto dalla letteratura drammatica antica, l'ingegnoso artista delle forme, anch'egli come Weöres di talento straordinario: Ottó Orbán (1936–2002). L'ultimo decennio e mezzo della vita e della produzione poetica di Orbán trascorsero nell'ombra di una grave malattia vegetativa del sistema nervoso, che attaccò il poeta nel suo *floruit* e lo torturò avanzando in modo drastico e limitandolo sempre di più nelle sue capacità. Il morbo vissuto nella vita privata prese il sopravvento anche nel contenuto e nei temi delle poesie: “*Questa non è una moderna poesia di testo, / solamente di sofferenza e di lamento, / solo gemito, solo pianto, / che attraversa la mia gola [...] non cambia paradigma, / è solo miseria, / urlata al cielo, / mentre il capitalista mi spella...*” (“*Ez nem modern szövegvers, / csak kínos és keserves, / nyögés csak, jajgatás csak, / ahogy a torkomon átsap [...] nem paradigmaváltó, / csak az égre kiáltó / nyomorúság, nyöszörgés, / miközben nyúz a törkés...*”).

L'ex bambino prodigio — proprio come Filottete — possedeva un talento particolare, e come l'eroe antico anche Orbán fu raggiunto, prima dell'apice della sua carriera, dalle piaghe della malattia. Di fronte all'avanzare di questa peste Orbán si auto-esilia sull'isola simbolica dell'impotenza e della lotta impari combattuta con la paura della morte (parla da sé il titolo della raccolta poetica *Il vecchio pirata sogna nella taverna – Kocsmában méláz a vén kalóz*). Invaso anche nella sua arte dalla malattia, l'arte di antico stampo di Orbán acquista particolare peso nel periodo di sviluppo della letteratura postmoderna dallo slogan di “Anything goes”.

Accanto alla presenza del dramma antico nelle citate traduzioni e nelle trasposizioni, la sua influenza si fa sentire anche in un altro genere non meno importante, quello delle interpretazioni teatrali (e cinematografici dalla metà del XX secolo). Come scrive il conoscitore forse migliore del tema, György Karsai, punto di riferimento scientifico per le traduzioni contemporanee dei drammi greci: “Da quando Eschilo accettò l'invito di Ierone, tiranno di Siracusa, e intorno al 458 a.C. si trasferì in Sicilia, dove rappresentarono per la prima volta o di nuovo alcune delle sue tragedie, gli esperti del teatro (drammaturghi, registi, attori) vedono nei drammi antichi una possibile via di comunicazione per i loro messaggi rivolti al presente”.

La moderna rappresentazione teatrale è da considerare un eclatante esempio dell'influenza dei drammi antichi, dato che la stessa ripetuta rappresentazione è una tradizione antica: il processo ebbe inizio già nell'antichità con le successive rappresentazioni delle tragedie classiche prima nel Pireo e poi nelle altre città dell'Attica e del Peloponneso (con termine tecnico: con la *reprise*).

Bisogna comunque differenziare nel teatro moderno le rappresentazioni di ricostruzione, che "cercando di restare fedeli all'originale" non fanno altro in sostanza che mettere tra parentesi proprio la tradizione. Tale impresa è destinata all'insuccesso, viste le scarsissime notizie che possediamo sulla musica e sulla coreografia antica.

I teorici teatrali del XX secolo (tra loro Stanislavski, Brecht, Grotowski, Peter Brook) nelle loro concezioni hanno usufruito in misura diversa anche dei risultati degli studi della filologia classica. Con loro divenne sempre più centrale l'analisi del ruolo e l'interpretazione della situazione, altrettanta importanza acquistò la ricerca del filo conduttore del "messaggio" dell'autore. Il testo, classico o di scrittore contemporaneo, si trasformò in materia prima da elaborare e nel corso dell'elaborazione svelò campi di interpretazioni sempre più nuovi. Così nacque, tra l'altro, la regia dell'*Antigone* di Bertolt Brecht (Berlino, 1948), l'*Oresteia* di Ariane Mnouchkine (Parigi, 1989) e in Ungheria *Le Baccanti* (Kecskemét, Kaposvár 1978), poi il *Filottete* (Veszprém 2002), diretti da József Ruszt, regista teatrale emblematico degli anni Settanta-Ottanta. Questi spettacoli si staccavano completamente dall'originale greco per quanto riguardava la scenografia, i costumi e lo stile della rappresentazione. In *Le Baccanti* di Ruszt, per esempio, un Dioniso quasi del tutto nudo, disceso da una rete di corda che copriva la parete di fondo del palcoscenico, costrinse alla sottomissione Penteo. L'effetto omo-erotico nel dio nudo è presente anche della regia successiva di Sándor Zsótér, in cui Dioniso non spezza, ma piuttosto seduce il re incantato dalla visione del corpo perfetto.

Tra le opere teatrali della seconda metà del XX secolo, ispirate dal dramma antico, è da menzionare la *Tragedia in lingua ungherese* (*Tragédia magyar nyelven*), versione della Antigone sofoclea, che nel titolo ricorda l'*Elettra* di Bornemisza, scritta da István Eörsi (1931–2005) condannato alla prigione per il suo ruolo nel 1956. Portata sul palcoscenico nel 1988, con la scenografia che ricordava le pietre usate per le barricate del '56, con i costumi dell'epoca e con il tema centrale della sepoltura, la *Tragedia* riproponeva le domande del precedente antico: dopo una rivoluzione soffocata che cosa fa, cosa può fare il potere e l'individuo incapace di riappacificarsi con tale potere? (Nota bene: il primo ministro della rivoluzione

del 1956, Imre Nagy, condannato a morte e impiccato, non ebbe – proprio come Polinice – degna sepoltura; fu sotterrato con le mani legate dietro la schiena con il filo di ferro e con il volto girato verso il basso. La risepoltura nel 1989 di Nagy e dei suoi compagni fu l'evento emblematico del periodo del cambio di regime). Eörsi non affrontò questo tema per la prima volta: la storia ispirata dallo spirito del '68 e pubblicata nel 1971, *Hooligan Antigone* (*Huligán Antigóné*) trasferisce la tragedia antica nel mondo più quotidiano possibile della realtà ungherese, in chiave ironica-demitizzante. Come nella scena in cui Anna-Antigone vuole morire, ma viene rinchiusa in manicomio perché re Creonte-Károly non può permettersi lo scandalo della morte della nipote, o peggio, quello di essere portato in tribunale. (Il volume contenente la tragedia di Eörsi, poco dopo la sua pubblicazione, è stato ritirato dalle librerie e mandato al macero). Secondo le memorie di Eörsi, la sua *Antigone* sarebbe stata rappresentata, se il regista László Gyurkó (1930–2007) non l'avesse interpretata in senso contrario. Per la sua partecipazione alla rivoluzione anche Gyurkó aveva conosciuto la prigione, ciò nonostante fu lui a scrivere la biografia ufficiale dell'esecutore del regime di consolidamento successivo al '56, János Kádár. Scrisse anche un dramma di radici antiche sulla rivolta, dal titolo *Mio amore, Elettra* (*Sze-relmem, Elektra*, 1968) e secondo Eörsi, nello spirito di quest'ultima voleva rappresentare anche la *Hooligan Antigone*: “voleva dimostrare sulla scena che i fanatici della verità assoluta sono insopportabili, perciò c'è bisogno di figure di equilibrio: a noi serve János Kádár. Io invece scrissi proprio il contrario.”

La tragedia intitolata *Medea ungherese* (*Magyar Médeia*, 1976) di Árpád Göncz (1922) è la storia in melodramma del matrimonio fallito di Médea Deák e di András Jászó e della morte del loro figlio in un incidente automobilistico. L'autore, anche lui condannato ad anni di prigione dopo la rivoluzione del '56, poi dal 1990 al 2000 eletto Presidente della Repubblica d'Ungheria, nella sua *Medea* lega al mito antico della donna, che tradita e umiliata uccide i propri figli, le sorti delle famiglie spezzate, degli uomini ridotti alla solitudine. Nel suo saggio *Variazioni su Medea* (*Médeia-válto-zatok*, 1988), Göncz commenta così la propria tragedia: “la Medea che si è abbondantemente meritata la propria sorte per la sua cecità, passione sovranaturale, impeti malvagi, sete di vendetta, la Medea che concentra in sé tutte le offese delle donne di ogni millennio, si innalza proprio per le sue colpe ad un'eroina mitica, ad una dea”.

L'eroe femminile di Göncz però non si innalza per la vendetta e la passione omicida, ma come esempio dell'abbandono, dell'inganno, della vita derubata, in una parola si innalza ad esempio dell'esistenza umana.

La carriera teatrale di István Tasnádi (1970), ancora oggi considerato giovane tra i suoi contemporanei, iniziò con il *Tiro libero fuori tempo* (*Az időn túli szabaddobás*, 1988), scritto in giambi, per due soli attori e coro. La storia si svolge nell'ultimo secondo di una partita di palla a mano, con il risultato pari, quando a una delle due squadre viene aggiudicato un tiro libero. I giocatori, in calzoncini, si alternano discutendo sulla sorte e sulla casualità. L'opera di grande successo scritta in seguito, *Fedra – Atto finale* (*Phaidra – Végső aktus*, 2005), è di ispirazione antica non tanto nelle forme, quanto nel tema che elabora la tragedia euripidea in una concezione del tutto fuori dal comune. La stessa figura di Ippolito si scosta non poco dallo schema mitologico. L'Ippolito di Tasnádi sente un ribrezzo patologico di tutto ciò che è corporale: "Odio quando qualcuno butta la cicca della sigaretta nell'orinatoio /.../ Mi da nausea la materia prodotta dal mio rene non parlando degli altri prodotti finali della digestione. Odio dover emettere più volte al giorno gli aminoacidi provenienti dal mio metabolismo, i resti secchi inutilizzabili, l'urea e la creatinina" ("*Utálom, ha valaki a piszoárba dobja a csikket. [...] Vizolygást vált ki belőlem az anyag, amit a vesém termel, az emésztés folyamatának egyéb végtermékeiről nem is beszélve. Utálom, hogy naponta többször ki kell engednem magamból a metabolikus folyamatokból származó aminosavakat, a használhatatlan száraz maradványokat, a karbamidot és a kreatinint.*"). Al contrario, l'amico di Ippolito, Sauro – personaggio innovazione di Tasnádi – è una specie di super-maschio.

Fedra vuole avere un rapporto con questo ragazzo asessuato, codardo e schifato per principio da ogni esperienza. Lei è l'antitesi della riservatezza rappresentata da Ippolito. Già il loro primo incontro è vissuto dalla donna come uno shock erotico: al pranzo del matrimonio con Teseo, il bambino biondo, Ippolito, gioca a macchinetta con un cucchiaino sulla coscia di Fedra. Alla fine – nella sua incoscienza – parcheggia sotto le mutandine della matrigna. La donna lascia il cucchiaino nella vagina per far durare per il resto della giornata la sensazione di freddo provocata dal metallo e il cucchiaino cade solo quando di notte Teseo le strappa i vestiti. Incontro strano, in verità perverso, ma in questo piccolo episodio Tasnádi riassume la completa serie della tragedia familiare. L'invettiva dell'autore fa sì che la tragedia di Tasnádi assuma anche nel finale una soluzione particolare: senza esilio e senza giro di carrozza sul lungomare. Teseo strozza il figlio con le proprie mani. Fedra invece continua a vivere, forse perché non è colpevole, piuttosto – secondo una possibile interpretazione – vittima.

Negli ultimi tempi è stato pagato un vecchio debito della letteratura ungherese: la prima edizione della traduzione ungherese di tutti i drammi

di Seneca (redatti dal filologo classico Attila Ferenczy) e la pubblicazione di numerose nuove versioni delle tragedie greche, trascritte in ungherese – al contrario della prassi precedente – da traduzioni grezze, o modificando quelle precedenti. Tra gli autori si trovano alcuni dei poeti ungheresi più rinomati, come Zsuzsa Rakovszky, classe 1950 (Euripide: *Medea*) oppure János Térey, nato nel 1970, (Euripide: *Oreste*).

L'opera intitolata *Soap opera (Szappanopera)* di uno dei più importanti autori teatrali ungheresi contemporanei, György Spiró (1946), è stata presentata nella primavera del 2008. Spiró non ha nascosto di aver voluto portare sulle scene la versione moderna dell'*Antigone*. La storia è la seguente: alla porta della Donna suona l'Uomo, venditore di anime, e le offre un risarcimento per le atrocità subite dagli avi della Donna durante l'Olocausto. La Donna, pur sempre in difficoltà economiche, ritiene l'offerta umiliante e la rifiuta. L'Uomo non si rassegna, appoggiato a sorpresa dai figli della Donna, che senza preoccuparsi del passato approfitterebbero volentieri della somma offerta per alleggerire la loro vita di adesso – si mettono quindi dalla parte dell'Uomo. La Donna cerca con ogni mezzo di difendere i propri principi, validi, come si dimostra, solo in possesso di mezzi economici. (Non servono a niente le varie lauree, la conoscenza ad alto livello delle lingue, i numerosi lavori svolti dalla Donna che commercia anche in farmaci.) Nella lotta dei due protagonisti interviene anche il Vicino, creato da Spiró in sostituzione del Coro. Forse è merito anche suo se la Donna e l'Uomo, invece di accordarsi sull'affare, scoprono i valori dell'anima dell'altro: non ci viene detto niente sulla loro vita familiare, ma si ha la sensazione che nessuno dei due viva in un felice rapporto di coppia. Nel mondo precipitato di Spiró – annientato anche dalla scenografia volutamente povera – anche la speranza nasce già morta.

La "favola antica" su Teseo del poeta Tibor Zalán (1954), scritta nel 2008, è intitolata *Terribile soldato greco (Rettentő görög vitéz)*. L'idea non è nuova: György Németh (1956), professore di storia antica, scrisse una versione del mito per diapositive nel 1981 e nel 1984 un libro per bambini, *Favole su Teseo (Mesék Thészeuszról)*. Secondo la storia spiritosa del libro, un vecchio archeologo riesce a leggere il disco di Festo, scritto con la lineare A e lo trascrive in un libro. Anche il terribile soldato greco di Zalán non è altro che Teseo, eroe, a malavoglia, a sedici anni. Suo padre, il re ateniese Egeo, ebbe solo una breve avventura con Etra, sedotta e abbandonata. Al figlio lasciò in eredità la sua spada e i suoi sandali. Attraversando molte avventure prima di giungere dal padre, Teseo non è accolto bene dalla matrigna, Medea, ma alla fine è lei ad abbandonare la reggia insieme a suo figlio. Zalán trascrive in favola, con stile leggero, le avventure di Teseo

(e la favola termina più o meno al momento del regno di Teseo). Nell'episodio, per esempio, in cui dopo aver salvato Teseo con il filo d'oro, la principessa di Creta, Arianna sta per lanciarsi in braccio dell'eroe vittorioso, fra i due si spalanca il mare e l'innamorato Teseo promette di sposarla dall'altra sponda, non in quel frangente certo, perché ha molto da fare, molte imprese ancora da compiere, ma tornerà, sì che tornerà da lei. Il resto è ben conosciuto: Teseo non mantenne la parola data. Ma questa è già un'altra storia.

(Traduzione di Júlia Sárközy)

Elena Dumitru

IL FUOCO DELL'AMORE

Il simbolo del fuoco nella poesia d'amore di Balassi, Petőfi e Ady

“Non s'accende fuoco
Che pur non si spenga;
non esiste amor che
nel tempo si mantenga.”
(*Canzone popolare ungherese*)¹

“Quale è il senso della nostra vita senza amore? L'amore è, senza dubbio, il nostro scopo finale”, scrive György Rónay,² rammentando le parole di Zsigmond Justh su questo tema che attraversa la lirica ungherese, dal Cinquecento di Balassi, al romanticismo di Petőfi e al Novecento di Ady³.

¹ Cfr. R. Ruspanti, *Lungo il Danubio e nel mio cuore, Antologia di lirica d'amore ungherese*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996, p. 15.

² Gy. Rónay, *Petőfi és Ady között. Az újabb magyar irodalom életrajza (1849–1899)*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1958, p. 160.

³ Il presente contributo si propone di trattare un aspetto particolare e perciò ristretto della lirica dei poeti citati, rappresentato dal simbolo del fuoco. Per un quadro complessivo della loro opera, cfr. A. Szerb, *Az Udvari Ember, Gondolatok a könyvtárban*, Budapest, 1946; R. Gerézy – T. Klaniczay, *Balassi Bálint, A magyar irodalom története*, I. kötet, Budapest, 1964; S. Eckhardt, *Balassi tanulmányok*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972; I. Horváth, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982; G. B. Németh (a cura di), *A magyar irodalom története*, Budapest, Kossuth Kiadó, 1982; A. Nuzzo (a cura di), *Bálint Balassi, Canzoni per Julia*, Milano, Crocetti, 1994; B. Stoll, *Balassi-bibliográfia*, Budapest, Balassi Kiadó, 1994; I. Szabics, *A trubadúrok költészete*, Budapest, Balassi Kiadó, 1995; A. Pirnát, *Balassi Bálint poétikája*, Budapest, Balassi Kiadó, 1996; M. Dal Zuffo - P. Sárközy (a cura di), *Amore e libertà, Antologia di poeti ungheresi*, Roma, Lithos, 1997; P. Sárközy, *Letteratura ungherese-Letteratura italiana. Momenti e problemi di rapporti letterari italo-ungheresi*, Roma, Sovera, 1997; G. Szentmártoni Szabó, *Balassi kötetkompozíciójának rejtelvei*, ItK, 1999; A. Di Francesco, *Balassi szerelemfilozófiája*, in G. Szentmártoni Szabó (a cura di), *Ámor, álom és mámor. A szerelem a régi magyar irodalomban és a szerelem ezredéves hazai kultúrtörténete*, Budapest, Universitas Kiadó, 2002; S. Fekete, *Így élt a szabadságharc költője*, Budapest, 1972; D. Kozma, *Költői ősz. Petőfi Júliája*, Kolozsvár, 1985; R. Ruspanti, *Petőfi, l'inconfondibile magiaro*, Udine, 1991; F. Kerényi, *Petőfi Sándor élete és költészete*, Budapest, Osiris, 2008; A. Szerb, *Ady Endre in Magyar irodalomtörténet*, Kolozsvár, 1934; A. Karátson, *Le symbolisme en Hongrie*, Paris, P.U.F., 1969; P. Pór, *A szimbolista fordulat Ady költészetében*, Valóság, 1974; R. Ruspanti, *Endre Ady Coscienza inquieta d'Ungheria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1994; P. Sárközy, *La poesia del Modernismo ungherese*, in *Storia della letteratura ungherese*, Torino, Lindau, 2004, 2 voll.; J. Szinnyei, *Magyar írók élete és munkái* (<http://mek.niif.hu/03600/03630/html/>).

Enfatizzando questo pensiero, possiamo anche affermare che se la vita non può esistere senza amore, la letteratura, come forma di vita, non può esistere senza questo primario elemento. L'amore appare come una presenza costante, necessaria e vitale nella letteratura e, in questo contesto, la poesia diviene la modalità più complessa per l'espressione di questi sentimenti di grande intensità.

Una lettura attenta della poesia di Balassi, Petőfi o Ady mette bene in evidenza come l'immagine dell'amore si trovi spesso in una relazione molto stretta con la passione, come espressione della massima ed esplosiva carica dei sentimenti.

Primo grande poeta e prepotente individualità della letteratura ungherese, Bálint Balasi (1554-1594), nato da ricchissima famiglia della nobiltà dell'Alta Ungheria, conduce una vita sotto il segno delle grandi imprese, di guerra e soprattutto d'amore, che trovano la migliore espressione nelle sue composizioni liriche in forma di cicli dedicati alle donne amate. Fra le sue opere, "Anna versek" ("Canti per Anna"), "Júlia versek" ("Canti per Julia"), "Célia versek" ("Canti per Celia") corrispondono alla coscienza rinascimentale del poeta, mentre "Istenes énekek" ("Canti religiosi") e "Vitézi énekek" ("Canti militari") enunciano altri due temi centrali dei pensieri lirici: la fede e la vita di poeta in armi.

Nelle poesie d'amore di Balassi, che rappresentano la componente principale della sua opera, in ben 43 casi è presente il motivo del fuoco; questa statistica indica con chiarezza che, tra i quattro elementi vitali – aria, acqua, terra, fuoco – il fuoco ha un ruolo centrale nella produzione poetica del Balassi, come simbolo innegabile della sofferenza, della passione ardente e dell'amore stesso.

Il fuoco dell'amore, il *pathos* che caratterizza la fascinazione del poeta per la forza misteriosa dell'amore si riflette in una delle sue canzoni per Julia, nella quale il poeta innamorato utilizza un raffinato e suggestivo paragone con la salamandra, figura elementare caricata di significati simbolici, legati soprattutto alla capacità attribuita a questo essere misterioso di vivere, morire e rigenerarsi nelle fiamme, ragione per la quale era ritenuto dagli antichi la manifestazione vivente del fuoco. Quest'immagine seduce anche il poeta ungherese, che non può vivere senza la sua donna, così come la salamandra senza il fuoco vitale; come la salamandra trova il suo luogo nella luce delle fiamme, così il cuore del trovatore vive la sua esistenza bruciandosi nel fuoco dell'amore:

*De mit mondok? búmba, ha mint salamandra,
tűz kívül nem élhetek,*

*Azonnal elveszek, ha az kívül lések;
többet, tudom, nem élek.
(Negyvenedik: Engemet régolta...)*

*Ma che dico? in tristezza solo vibro, come la salamandra
nel fuoco torrido,
Non ne posso essere privo, poiché non lo disdico,
senza ciò non sopravvivo.⁴*

Il motivo del fuoco attraversa la lirica sentimentale di Balassi, muovendosi in uno spazio in cui il poeta gioca con le metafore, attribuendo a questo elemento essenziali connotazioni ambivalenti: da una parte il fuoco rappresenta la forza distruttrice, dall'altra costituisce la fonte assoluta della vita, la fiamma eterna che nutre l'amore:

*Ha ki akar látni olthatatlan szenet,
Nézze az én véghetetlen szerelmemet,
Ki mint Pokol tüze, örökké csak éget.
(Negyvenkilencedik: Ha ki aka látni)*

*Chi l'eterno fuoco vuole vedere,
Guardi il mio immenso amore,
Come il fuoco d'Inferno nell'infinito ardore.*

Considerato figura importante del petrarchismo europeo, Balassi utilizza spesso l'immagine poetica che viene governata dal fuoco ardente, alimentato dalla scintilla angelica della donna amata, che diviene simbolo dei più alti sentimenti, della bellezza ideale, dell'amore stesso:

*Szerelem s Julia egymás mellett állva
Reám szikráznak vala,
Gerjeszt mind a kettő, mert mindegyike lő,
nagy mindegyik hatalma:
Egyik szép szemével, másik nagy szenével
erejét rám támaszta.
(Negyvennyolcadik: Szerelem s Julia)*

⁴ Le traduzioni contenute nel presente contributo sono opera dell'Autore.

*L'uno accanto all'altra Amore e Julia
Sono scintilla mia,
Entrambi d'amore m'accendono, poiché entrambi colpiscono,
con forza che brilla:
Per l'una dei bei occhi, per l'altro dei fuochi,
sopra di me vigila.*

La particolare attenzione del poeta ungherese per questo vasto tema è stata ben analizzata nel studio di Tibor Klaniczay, intitolato in maniera suggestiva *A szerelem költője (Il poeta dell'amore)* e che considera la poesia d'amore di Balassi, senza diminuire l'importanza dei suoi canti religiosi e militeschi, "il campo più importante della creazione balassiana"⁵. La sua lirica acquista da questo punto di vista un rilievo singolare e, al tempo stesso, "questo poeta istintivo e sapiente [...] avvia la poesia ungherese verso l'amore"⁶.

Come Balassi si lega con la vita e con il canto all'universo sensibile dell'amore, anche "nell'ispirazione di Petőfi comincia ad attivarsi l'istinto continuo e totale dell'auto espressione"⁷. Sándor Petőfi (1823-1849) è considerato il poeta nazionale ungherese del romanticismo, nonché una figura chiave della rivoluzione ungherese del 1848. Iniziando molto giovane la sua attività letteraria, ha creato una poesia rivoluzionaria nei temi e nelle forme rispetto alla tradizione poetica del suo Paese. Grande poeta del paesaggio ungherese, della bellezza della campagna, Petőfi rivela con malinconia e grande affetto l'immagine della propria terra:

*Lenn az alföld tengersík vidékin
Ott vagyok honn, ott az én világom;
Börtönéből szabadúlt sas lelkem
Ha a rónák végtelenjét látom.*

(Az Alföld)

*Nella pianura, immensa come il mare
Mi sento a casa, è là il mio mondo;
L'anima mia, un aquila ch'evade per volare,
Se guardo il suo infinito tondo.*

⁵ T. Klaniczay, *A szerelem költője, Reneszánsz és barokk*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1961, p. 183.

⁶ F. Tempesti, *La letteratura ungherese*, Sansoni Accademia, 1969, p. 40.

⁷ J. Szauder: *A magyar irodalom a XIX. században*. In T. Klaniczay – J. Szauder – M. Szabolesi: *Kis magyar irodalomtörténet*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1961, p. 204.

Il paesaggio non costituisce l'unico aspetto centrale nella sua poesia; insieme alla campagna, un altro tema suggestivo che articola la coscienza profondamente umana del poeta richiama, a volte con veemenza, a volte con speranza, il pensiero della libertà, del diritto del popolo che soffre alla dignità della vita, arricchendo la visione poetica di forti messaggi di natura sociale, patriottica e politica:

*S a nép hajdan csak eledelt kívánt,
Mivelhogy akkor még állat vala;
De az állatból végre ember lett,
S emberhez illik, hogy legyen joga.
Jogot tehát, emberjogot a népnek!*
(A nép nevében)

*In altri tempi il popolo chiedeva solo,
il cibo, come un animale sottomesso;
ma l'animale è diventato uomo finalmente,
e quest'uomo dei suoi diritti ha bisogno.
Diritti dategli allora, diritti umani al popolo!*

Ma la poesia di Petőfi è anche quella che nasce dall'intimo, dall'ardente sentimento d'amore che porta lo spirito dalla gioia alla tristezza, nel fuoco della più intensa passione:

*Oh szerelem, te óriási láng!
Ki a világot gyujtod ránk,
Aztán ellobansz... tán egy perc alatt,
S örök sötétség és hideg hamvad marad.*
(Oh szerelem...)

*O, amore, te, fiamma immensa!
Che nostra vita hai accesa
Che ardi... forse un istante bello,
e lasci per eterno oscurità e cenere del gelo.*

Il fuoco costituisce per il grande poeta del romanticismo ungherese anche la fonte, l'ambiente dell'esistenza stessa, l'elemento essenziale della sua propria natura. La sua sensibilità lirica, l'inesauribile intensità della passione, le visioni uniche del poeta trovano la loro migliore espressione

in un vero inno dedicato al fuoco, una poesia intitolata con semplicità è suggestiva ispirazione *Tűz* (*Fuoco*):

*Te vagy az én elemem, tűz!...
Sokat fáztam életemben,
Szegény testem sokat fázott,
De meleg volt mindig lelkem.*
(*Tűz*)

*Tu sei il mio elemento, fuoco!...
In mia vita ho sopportato il freddo paziente,
Il mio povero corpo nel freddo si è perso,
ma l'anima m'è stata sempre ardente.*

Questa confessione sensibile, al tempo stesso intensa, totalizzante e diretta conserva la sintesi spirituale, ma anche esistenziale della personalità poetica di Petőfi, "favolosa colonna di fuoco che ha arso e ha illuminato fino al suo compimento totale"⁸, creando con vibrante fedeltà e viva fiducia un'esemplare unità di sentimenti, rimanendo sempre un generoso "soldato" della Patria, dell'Amore e della Libertà:

*Szabadság, szerelem!
E kettő kell nekem.
Szerelmemért fölláldozom
Az életet,
Szabadságért fölláldozom
Szerelmemet.*
(*Szabadság, szerelem!*)

*Libertà, amore!
Ne ho bisogno nel cuore.
Per l'amore sacrifico
La vita intera,
Per la libertà sacrifico
L'amore, passione vera.*

La chiarezza, l'essenzialità, la semplicità della lirica romantica di Petőfi acquistano già nel primo Novecento nuove e vaste dimensioni con le creazioni

⁸ Cfr.: Petőfi, *Versuri*, E. Jelebeanu (tradotto in romeno da), Editura Tineretului, București, 1961, p. 13.

del grande poeta simbolista ungherese, Endre Ady (1877-1919), la cui opera poetica e personalità rappresentano una condensazione straordinaria di una *nouvelle époque littéraire*, aperta alla ricca mentalità culturale e ideale dell'Occidente e specialmente della Francia di Baudelaire e Verlaine.

Gran parte delle poesie giovanili di Ady, scritte fino al 1899 venne inserita nella sua prima raccolta *Versek (Poesie)* che appartiene, nello spirito e nei contenuti, alla tradizione lirica ungherese del secondo Ottocento. Nessuna di queste poesie verrà inserita nella raccolta suggestivamente intitolata *Új Versek (Poesie Nuove)*, pubblicata nel 1906, dopo il rivelatore e liberatore viaggio del poeta a Parigi, e che segna il momento di rottura nella produzione poetica di Ady. Infatti, in queste nuove poesie, “caratterizzate di sonorità e soggetti talmente diversi dalla poesia ungherese precedente”⁹, emerge un Ady dallo spirito vibrante, capace di imporre la coscienza del proprio destino poetico che esprime una tensione assoluta fra vita e morte, amore e speranza:

*Halottak és elevenek
Hiába hűtnének téged,
Nincs más meleg, mint a tied.
Ki tudja nekem adni még
A te egyetlen melegséged?
(A te melegséged)*

*Morti o vivi,
Ti attaccano inutilmente,
Non c'è altro calore come il tuo.
Chi altro potrebbe darmi
Il tuo unico calore?*

Scopriamo in questo linguaggio che si manifesta attraverso la parola evocatrice, le emozioni quasi palpabili, l'universo personale di Ady, un mondo particolare ed estremamente sensoriale che suggerisce l'intima essenza delle cose.

Alla ricerca dell'“unico calore”, il poeta che si dichiara “una ferita ardente” attraversa il fuoco, il consumo di forte impatto emotivo, il darsi aversi, la tortura potente e drammatica dell'amore, ovvero dell'idea di amore e il dolore estremo come necessità per sentirsi vivo, come nutrimento indispensabile del desiderio di esistere:

⁹ M. Szabolcsi: *A magyar irodalom a XX. században*, in T. Klaniczay – J. Szauder – M. Szabolcsi: *Kis magyar irodalomtörténet*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1961, p. 292.

*Tüzes, sajtó seb vagyok, égek,
Kínoz a fény és kínoz a harmat,
Téged akarlak, eljöttem érted,
Több kínra vágyom: téged akarlak.*

*Vágy szaggatott föl, csók vérezett meg,
Seb vagyok, tüzes, új kínra éhes,
Adj kínt nekem, a megéhezettnek:
Seb vagyok, csókolj, égess ki, égess
(Tüzes seb vagyok)*

*Sono una ferita che brucia, ardente, dolente
Mi tormenta la luce, mi tormenta la rugiada,
Voglio te, sono venuto a reclamarti
Sono avido di torture: sono avido di te.*

*Il desiderio mi ha straziato, il bacio mi ha insanguinato,
Sono ferita, ardente, affamata di una nuova tortura,
Dammi tortura, tortura all'affamato:
Sono ferita, baciarmi, bruciami, bruciami.*

Il simbolo del fuoco accompagna la poesia adyana diventando un mezzo efficace per suggerire la caducità della vita, lo scorrere del tempo, l'infinito dell'immortalità. Il poeta esplora i significati più profondi dell'esistenza e del proprio annullamento per raggiungere, in una sconcertante esaltazione, il contatto con l'infinito della materia:

*Egy perc és megcsókol az Élet,
Testem vidám, lángoló katlan.
Égnek a nők, a házak, utcák,
A szívek, álmok. Minden ég
És minden halhatatlan.
(Csak egy perc)*

*Un minuto, e la Vita mi bacia
Il mio corpo è una caldaia, lieta ardente
Ardono le donne, le case, le strade
I cuori, i sogni. Tutto arde
E tutto è immortale.*

Il tema del fuoco attraversa dunque la lirica ungherese, ripetutamente ripreso nelle diverse fasi che si susseguono a partire dall'opera di Balassi e che, attraverso il genio poetico di Petőfi, giungono fino al modernismo di Ady. La passione e la vitalità delle fiamme diventano utile strumento per spaziare tra i più diversi stati d'animo, mentre il poeta, consumandosi nel compimento della propria opera, coinvolge il lettore, attraverso un tessuto denso di immagini e di simboli forti ed evocativi, nell'osservazione di un universo ricco di sfumature che riflettono pienamente il fuoco della scrittura.

Franca Sinopoli

L'IDEA DI STORIA DELLA LETTERATURA EUROPEA IN BABITS
NEL QUADRO DELLA RIFLESSIONE SULLO SPAZIO LETTERARIO
EUROPEO DURANTE LA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO*

La lettura della preziosa traduzione italiana offerta da Matteo Masini della *Storia della letteratura europea* di Mihaly Babits¹ è stata per me l'occasione, fortunata, di poter integrare un'altra voce nel discorso sulla letteratura europea. Dell'opera avevamo anche una vecchia traduzione in lingua tedesca, pubblicata negli anni Quaranta, che offriva a chi non possedeva la conoscenza dell'ungherese un'altra porta di accesso mediato al testo. Come si sa le traduzioni invecchiano, ma ciò ha un lato positivo, almeno così mi sembra, che è quello di poterle riconsiderare alla luce della loro epoca e delle motivazioni che le hanno determinate. Nel mio caso però, devo ammettere che, al di là della opportunità di poter leggere un testo straniero, l'esperienza della lettura di Babits nella mia lingua madre me lo ha avvicinato dal punto di vista della sua comprensibilità e fruizione ai fini non più solo della ricerca ma dell'impiego dei risultati di questa nell'insegnamento universitario. Fare capire agli studenti universitari italiani cos'è la "letteratura europea" non è compito facile, ma ci si deve pur provare e tanto più il compito si fa meno arduo quante più voci possiamo utilizzare traendole a tal fine dal patrimonio di coloro che nel passato ci hanno parlato sapientemente della letteratura europea non in quanto somma di letterature nazionali ma come realtà concettuale e spirituale da scandagliare e in cui navigano a vista le singole "nazioni letterarie". Perché l'importante è presentare non una voce sulle altre ma il dialogo tra le stesse nella prospettiva storico-critica attuale.

* Testo della relazione presentata al Convegno dell'Accademia di Ungheria. Roma il 18 gennaio 2008 organizzato in occasione al 100 anniversario della fondazione della rivista "Nyugat" (1908-1941).

¹ M. Babits, *Storia della letteratura europea*, trad. it. e prefazione di M. Masini, presentazione di P. Sárközy, Roma, Carocci 2004. Il volume fa parte della Collana del Dipartimento di Studi Filologici, Linguistici e Letterari della "Sapienza". Per un inquadramento di quest'opera di Babits nel contesto della storiografia e della cultura letterarie ungheresi rimando al contributo di József Pál "Canone e prassi: tre storie della letteratura mondiale pubblicate in Ungheria", presentato nell'ambito del convegno internazionale *Un'Europa da insegnare? Canone e letteratura/e europea/europee*, svoltosi alla "Sapienza", 15-16 giugno 2007, i cui atti sono parzialmente reperibili online sul sito: <http://w3.uniroma1.it/studieuropei/ilcanone/>

Fatta questa premessa, vorrei quindi passare a delineare un quadro generale in cui anche Babits trova posto all'interno di un discorso intorno a nozioni complesse come "spazio europeo", "letteratura europea", o "classico della letteratura europea". Mi si perdonerà, spero, se in questa sede dovrò tagliare molto, fare salti e concentrarmi solo su alcuni aspetti di un tema vastissimo della critica comparatistica. La definizione di uno spazio europeo costituisce infatti un argomento elettivo dello studio letterario comparatistico sin dalle sue stesse origini nel secolo XIX, ma l'interesse critico, storico e teorico, nonché strettamente letterario (cioè proprio degli stessi scrittori), per la dimensione culturale europea della letteratura è anche più longevo, non potendosi prescindere da un accenno alle radici culturali, sociali, filosofiche e antropologiche, benché eurocentriche, dell'idea stessa di "letteratura europea" tra Seicento e Settecento. A tal proposito sono stati di fondamentale importanza gli strumenti critici messi in campo da studiosi come il comparatista rumeno Adrian Marino, che dieci anni fa descriveva lo sviluppo degli studi letterari europei nei termini seguenti:

La sorte dell'Europa letteraria, da allora [XVIII secolo] sino ai nostri giorni, si gioca tra la localizzazione geografica, la somma delle letterature a partire da quelle dell'Occidente, e la percezione delle strutture comuni. Comincia a delinearsi una duplice direzione degli studi europei: una tendenza puramente storica (giustapposizioni storiche delle letterature nazionali che producono delle sintesi più o meno reali e sempre parziali) e storie tematiche (storia di soggetti, tipi, personaggi, ecc.) di tutte le letterature europee. Resta ancora, solo come progetto teorico, lo studio delle strutture estetiche e formali comuni che è una tappa inevitabile.²

Dal concetto rinascimentale di *Respublica litteraria*³, cioè dall'insieme degli scritti e degli scriventi che formano una comunità intellettuale al di là delle differenze di patria e lingua, allo sviluppo massimo della repubblica della lettere nel XVIII secolo, passando per il Seicento in cui le idee di repubblica letteraria e di letteratura europea diventano sovrapponibili⁴,

² A. Marino, "Storia dell'idea di 'letteratura europea' e degli studi europei" (1998), in: B. Didier, (a c. di), *Lineamenti di letteratura europea*, trad. it., Roma, Armando Editore 2005, p.22.

³ cfr. H. Bots-F. Waquet, *La Repubblica delle lettere* (1997), trad. it., Bologna, il Mulino 2005, pp.11-12.

⁴ Ivi, p.21.

si assiste ad un lungo processo di riduzione per cui a far parte della letteratura europea saranno, come nota Marino, le maggiori letterature occidentali, cioè quelle che avranno acquisito una più longeva fama all'estero. L'idea di "letteratura europea" diventa allora interscambiabile con quella di "Europa letteraria", sovrapposizione che favorisce una prospettiva eurocentrica in materia di canone letterario, in quanto sottintende l'idea che l'Europa abbia quale attributo l'eccellenza artistica, in primis quella letteraria, basti pensare alla lettura che Voltaire dà del secolo di Luigi XIV (1751). L'eccellenza letteraria dell'Europa funge da principio di aggregazione delle diverse patrie europee, ma al contempo è anche un principio qualitativo di esclusione nei confronti del resto delle culture non europee.

Il nesso tra cosmopolitismo europeo e nazionalismo letterario riguarderà gran parte del XIX secolo, a partire dalla pubblicazione nel 1803 della rivista "Europa" o da altri grandi prodotti culturali come gli "Archives littéraires de l'Europe" (1804-08) o le sintesi storiografiche come *La littérature du Midi de l'Europe* (1819) di Simonde de Sismondi, la *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1815) di Friedrich Schlegel. Oppure si pensi all'intervento di Giuseppe Mazzini "D'una letteratura europea" (1829), o a *Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th and 17th Centuries* (1837-39) di Henry Hallam e a numerose altre opere storiografiche dedicate allo studio della letteratura europea in epoche particolarmente fruttuose a una lettura trasversale, come il *Tableau de la littérature au moyen âge* e *Tableau de la littérature au XVIII^e siècle* (1840) di Abel-François Villemain o l'*Histoire de la littérature française au moyen âge, comparée aux littératures étrangères* (1841) di Jean-Jacques Ampère. L'eurocentrismo dell'idea di letteratura europea si manifesterà sempre più, tra Ottocento e Novecento, da un lato attraverso la progressiva occidentalizzazione del paradigma delle cinque maggiori letterature (francese, italiana, spagnola, tedesca, inglese) e dall'altro tramite la perdita del suo stesso motore storico nel modello di un "ordine simultaneo" della letteratura, quale immaginato da T.S. Eliot a partire dal suo noto saggio del 1919 "Tradition and the Individual Talent" fino al ben più ampio intervento del 1948 dedicato a *The Unity of European Culture*. Il blocco coerente della letteratura europea formato dalla sintesi tra due spiriti nazionali: il classicismo e il romanticismo costituirà l'estrema concretizzazione metacritica della metà del Novecento qual è *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) di Ernst Robert Curtius, con la quale il suo autore tentò una vera e propria europeizzazione della ricerca e della didattica letterarie.

Vista l'ampiezza delle questioni che l'idea di letteratura europea solleva da almeno due secoli, e volendomi limitare in questa occasione alla

prima metà del Novecento, in cui inquadrare anche il contributo di Babits alla rilettura sintetica della letteratura europea, è immaginabile quanto sia altrettanto complessa e molteplice la nozione di “autore modello” o “autore canonico” ad essa sottesa. Mi limiterò pertanto ad alcuni punti di riflessione, utilizzando, come ho già accennato, una prospettiva didattica volta al riuso di autori e testi – anch’essi canonici – della storia della critica occidentale novecentesca, ma che per la loro complessità e per l’immagine di letteratura ad essi sottesa rischiano di diventare per soli “addetti ai lavori”, lontani dalle letture formative delle giovani generazioni universitarie, poiché “fuori moda” rispetto al dibattito culturale e alle polemiche sollevate dai “Cultural Studies” negli ultimi due decenni⁵.

Vorrei aprire con l’immagine eliotiana e “classicheggiante” di un’Europa letteraria riconoscibile nella sua longevità, a cui però occorre che i poeti e i letterati in genere si rivolgano puntualmente per “purificarne” derive nazionalistiche, utopie totalitarie, particolarismi miopi ed esasperati. Non posso qui ricostruire il quadro dei testi ai quali faccio riferimento quando parlo di “critica dell’idea di letteratura europea”, ne traggio però, ricorrendo all’uso di Eliot e di altri, qualche elemento utile a presentare una questione particolarissima all’interno del quadro generale sin qui enunciato, la questione del “testo/autore modello”, e per estensione dell’*aspero* e sempre di nuovo a noi presente concetto di “classico” o di “autore/testo canonico” come una delle possibili vie di introduzione alla letteratura europea quale area di insegnamento universitario, nel cui ambito l’impiego del testo di Babits può trovare spazio e fortuna specifici.

Detto in altri termini, credo che possa rivelarsi molto utile focalizzare la ricerca, ad esempio, sull’idea di “modello” o di testo canonico nella storia della critica (anche di quella comparatistica) ricorrendo a una continua verifica della sua utilità sul piano della fruizione formativa. Questo allo scopo di attualizzare le questioni cardine della tradizione letteraria europea alle luce delle odierne condizioni culturali, a fronte di ben altri strumenti di costruzione dell’identità collettiva, dalla televisione a Internet, alla comunicazione multimediale e al cinema. Trattandosi di didattica rivolta a studenti universitari di varia provenienza (dagli studi di antropologia a quelli di storia dell’arte e del cinema, agli studi di lingue e letterature straniere o di lingua e letteratura italiana) che intendono specializzarsi seguendo un percorso di studi letterari europei, la scelta di praticare

⁵ Per un aggiornamento sul dibattito intorno alla centralità del testo letterario nella disputa tra “Cultural Studies” e “Comparative Literature” rimando a Jonathan Hart, “The future of Comparative Literature: North America and Beyond”, in: *Revue de littérature comparée*, 1, 2006, pp.5-21.

una via al contempo storico-erudita e analitico-critica può rivelarsi utile in quanto permette di affrontare il campo prescelto trovando la pur necessaria ricostruzione della sua tradizione all'interno della rosa dei critici selezionata a priori, costituita in questo caso dalla sequenza Curtius, Auerbach, T. S. Eliot, Babits, dove è possibile utilizzare Curtius ed Eliot non solo in quanto creatori di un'immagine specifica di letteratura europea e di una metodologia interpretativa ad essa correlata, ma anche come "contenitori" – mi si perdoni l'espressione – della tradizione erudita legata a certi termini e a certe questioni, quali sono l'idea di "classico" o quella di "canone". Nella lettura, ad esempio, di *Letteratura europea e medioevo latino* o della sequenza degli interventi di Eliot dedicati a Virgilio, "Vergil and the Christian World" (1951) e all'unità della cultura europea (1946) pubblicato in appendice a "Notes Towards the Definition of Culture" (1948) possiamo documentare al contempo il formarsi della tradizione di questi concetti e il loro reimpiego attivo in epoca medio-novecentesca, salvo poi verificare sul piano del lavoro interpretativo e della creazione letteraria il loro rispettivo contributo al riuso della tradizione.

Un esempio di relativizzazione storica, e al contempo di tesaurizzazione erudita, è la classificazione fatta da Eliot in "What is a classic?" (1945) dei diversi impieghi del termine "classico", ciascuno utilizzabile quanto gli altri a seconda del contesto di cui si parla o in cui si parla: il classico come autore rappresentativo di una letteratura; oppure in quanto tipico di un genere letterario particolare; il classico in quanto testo della letteratura greca e latina. Quel che è rilevante, però, nell'uso del termine da parte di Eliot, qualunque declinazione esso abbia, è l'idea che "classico" faccia riferimento a delle qualità che alcuni testi o autori possiedono rispetto ad altri, senza con ciò essere "migliori" di altri. Com'è noto la "classicità" consiste per Eliot nella "maturità", essa è data dalla particolare congiuntura storica, dai caratteri specifici di una certa lingua e dalla maturità spirituale della mente del poeta, che fanno sì che in un determinato momento si produca un "poeta classico", o meglio che esso sia riconosciuto a posteriori come tale.

Nel caso di Curtius, la prospettiva storica e quella didattica sembrano coniugarsi perfettamente, basti pensare al capitolo XIV di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) dedicato alla "classicità". Si tratta infatti di una piccola storia del farsi della scienza letteraria antica come classificazione della materia letteraria per generi e autori, confermata poi sulla base della nozione tardo-romana di "autore esemplare" in quanto depositario della "correttezza linguistica", la cui tradizione viene rintracciata da Curtius sin nelle lingue moderne, pur con la consapevolezza della

sua mutazione e della necessità di relativizzarne il senso. Curtius in questo si richiama proprio a Eliot e al suo interrogativo “what is a classic?”⁶.

L'andatura didattica della trattazione del tema del “classico” come “autore esemplare” è confermata, per restare nello stesso volume, da un altro luogo in cui il filologo tedesco esamina la “Formazione del canone moderno”, diversificandola per Italia, Francia, Spagna, Inghilterra e Germania al fine di dimostrarne il falso universalismo. La conoscenza comparativa della letteratura gli permette di articolare una mappa della letteratura e della cultura europea basata sulla distinzione in aree linguistiche ed esplicitamente ispirata a uno scritto del 1925 di Valéry Larbaud, in cui egli delineava una “carte intellectuelles du monde”: un'area centrale (franco-tedesca e italiana) e una serie di aree esterne, tra le quali la spagnola e l'inglese detengono un primato sulle altre dovuto sia alla loro antichità che alla loro diffusione in altri continenti. Una mappa intellettuale -dal nostro punto di vista -sicuramente eurocentrica ma che però nelle intenzioni esplicite di Larbaud doveva distinguersi in senso positivo da quella politica ed economico-imperialista⁷.

Due altri generi di “mappe” della letteratura europea, che tuttavia si ispirano alla stessa “missione” conservativa dell'unità della cultura europea, possono essere considerate l'atipica *Storia della letteratura europea* (*Az európai irodalom története*, 1934) di Mihály Babits e la breve *Introduction aux études de philologie romane* (1948) di Erich Auerbach. Babits è ispirato dall'idea di una repubblica letteraria sovranazionale *versus* ogni forma di nazionalismo, anche quello ungherese⁸, e da una profonda autoriflessione sulla crisi della letteratura europea che gli fa scrivere una storia letteraria in forma di “confessione” o di “diario”, come dice lui stesso, ad indicare cioè il filtro del gusto personale e della altrettanto intima volontà di “conservare qualcosa che era sul punto di scomparire” e di trasmettere ai lettori il senso di una continuità letteraria forte di più di duemila anni, da Omero ai primi decenni del Novecento. Se è vero che la prima parte dell'opera di Babits, così come la leggiamo oggi, esce lo stesso anno di quella ben più nota di Paul Hazard (*La crise de la conscience européenne*), in questo caso però si tratta di una coscienza europea individuale che si mette a nudo

⁶ Sul rapporto tra Curtius ed Eliot a proposito dell'idea di tradizione europea si può leggere il contributo di C. Uhlig “Tradition in Curtius and Eliot”, in *Comparative Literature*, 42, 1990, pp.194-207.

⁷ Cfr. V. Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, Paris, Gallimard 1936, pp.34-35.

⁸ Cfr. G. Cavaglià, “La vera patria: Mihály Babits e l'idea di nazione (1913-1919)”, in Id., *L'Ungheria e l'Europa*, a cura di K. Roggero, P. Sárközy, G. Vattimo, Roma, Bulzoni 1996, pp.137-146.

attraverso la propria esperienza delle opere della letteratura europea, e non di una "coscienza europea" collettiva esaminata attraverso il grande mutamento psicologico, filosofico e artistico tra Seicento e Settecento. L'idea di "autore modello" è pertanto in Babits anche ricerca di "immedesimazione", in quanto poeta e traduttore di poeti (in primis Dante) in coloro (i classici di ogni epoca e luogo d'Europa) che sembrano a posteriori aver garantito l'unità e la continuità della letteratura europea. La sua è di fatto, più che un'opera storiografica in senso erudito tradizionale, il lungo racconto di uno scrittore, costruito "distillando la materia attraverso la propria anima"⁹. Babits è molto chiaro in proposito quando dice, riflettendo sul suo metodo di scrittura e di narrazione: "a guidarmi è stato un percorso di associazioni casuali", "anche di grandi scrittori generalmente riconosciuti ho parlato soltanto quando rivestivano un'importanza sostanziale per il corso del mio pensiero"¹⁰. Infine, proprio confrontandosi con l'aspetto erudito del genere "storia letteraria" si chiede: "Perché aspirare alla perfezione, quando non è una storia quella che sto scrivendo?", affermazione, anche se in forma di domanda retorica, alquanto curiosa visto che poi il titolo e l'andamento narrativo dell'opera richiamano il lettore ad una esperienza di fruizione storica della letteratura europea lunga più di duemila anni. Ma l'aspetto più interessante del piano autoriflessivo dell'opera di Babits mi sembra riguardare direttamente lo sguardo da comparatista di cui si serve, e che è alla ricerca non tanto di una esposizione esaustiva di autori ed opere quanto di "corrispondenze" sul piano dei testi, della particolare funzione svolta da questo o da quell'autore rispetto alla sua epoca e a quelle successive, e dei generi letterari, seppure si tratta di uno sguardo "da scrittore", più che da critico letterario. Mi sembra infine utile ricordare un altro passo in cui Babits precisa ulteriormente la prospettiva della sua narrazione, laddove nel "Riepilogo e sguardo in avanti", che è un paragrafo di connessione tra la prima e la seconda parte dell'opera, sostiene che:

"Gli esperimenti tentati fino ad allora avevano dato separatamente notizie sulle letterature nazionali o sui singoli generi letterari, allineandole semplicemente le une accanto alle altre così che il lettore, avendo tempo e voglia di farlo, potesse inferire da sé le corrispondenze, dedurre la storia propriamente detta. Col diffondersi della notizia del procedere del mio lavoro, potei presto rendermi conto

⁹ Cfr. M. Babits, *Storia della letteratura europea*, cit., p.197; la prima parte dell'opera uscì nel 1934, la seconda parte nel 1935. (cfr. Prefaz. di M. Masini, p.28); una precedente traduzione, in tedesco, fu pubblicata nel 1949: *Geschichte der europäischen Literatur*, Wien-Zürich, Europa Verlag.

¹⁰ Ivi, pp.405, 406.

della necessità di una storia unitaria e coerente della letteratura europea. Il pubblico attendeva un libro del genere, e non riteneva un male se a scrivere non era uno studioso ma uno scrittore, che lo avrebbe costruito distillando la materia attraverso la propria anima. Il libro avrebbe però dovuto offrire al lettore, in maniera sufficientemente diffusa e affidabile, le informazioni di cui quest'ultimo sentiva il bisogno.”¹¹

Stesso desiderio di conservare la leggibilità della letteratura europea in quanto entità culturale unitaria nel suo momento di maggior pericolo anima, com'è noto, Auerbach, ma nel suo caso la componente “autobiografica” si manifesta indirettamente, attraverso la vocazione e la scrittura del ricercatore e del didatta che presenta, a beneficio dei suoi allievi, una prima parte metodologica con le diverse forme di studio della letteratura per poi passare ad un lungo ripercorrimto tematico (seconda parte) e storico (terza parte) della letteratura europea, a partire dal farsi della “Romània” a seguito delle migrazioni barbariche. Come dirà nel 1954 a proposito di *Mimesis*¹², e come la premessa stessa all'*Introduction* aveva già provveduto a puntualizzare, si tratta di un'opera fortemente attraversata dall'epoca storica e dal luogo in cui venne prodotta, nonché dalla propria marca autobiografica.

Sull'uropeismo di Auerbach, rivolto al contempo all'oggetto e al metodo delle proprie ricerche, ha scritto pagine indimenticabili Aurelio Roncaglia nel saggio introduttivo a *Mimesis*, dove se ne evidenzia il carattere di “forte impegno etico”¹³, ma ciò che lo rende particolare è appunto la focalizzazione su oggetti o temi di ricerca di carattere intertestuale e transnazionale, in cui scrittori di varia grandezza restano impigliati e acquistano o danno senso sulla base dello studio dei processi storici, e al contempo l'uso di un metodo che Auerbach stesso definisce “relativamente semplice”¹⁴. L'oggetto, poi, che gli sta a cuore non è questa o quella personalità letteraria in quanto tale, ma l'Europa stessa, un “universale” che equivale a “concezione di un corso storico” da cogliere certo in determinate

¹¹ Ivi, pp.196-97.

¹² Cfr. E. Auerbach, “Epilegomena zu Mimesis”, in *Romanische Forschungen*, LXV, 1954, p. 18.

¹³ Cfr. A. Roncaglia, *Saggio introduttivo a E. Auerbach, Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it., Torino, Einaudi 1956, vol.1, p.XVII.

¹⁴ Cfr. E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (1958), trad. it., Milano Feltrinelli 1960, p.14. L'intera introduzione al volume, dedicata a “Sullo scopo e il metodo” è una ricostruzione della presenza della coscienza dell'uropeismo nella romanistica tedesca ovvero quella che per Auerbach doveva diventare tout court una filologia europea.

opere letterarie, come la *Divina Commedia*, in grado di offrire una concezione paradigmatica del destino umano:

L'oggetto, nel senso più largo, è l'Europa; io cerco di coglierlo in alcuni temi di ricerca. Ciò facendo si può aspirare al massimo a penetrare i molteplici rapporti di un accadere dal quale noi deriviamo e al quale partecipiamo; a determinare il luogo al quale siamo arrivati e magari anche a intravedere le possibilità immediate che ci attendono; ma in ogni caso a partecipare più intimamente a noi stessi, e ad attualizzare la coscienza: "noi qui e ora", con tutta la ricchezza e tutte le limitazioni che ciò comporta.¹⁵

È ovvio che il modello di ricerca sulla letteratura europea, l'immagine stessa di letteratura europea e l'idea di "autore esemplare" elaborati da Curtius, così come da Babits, Auerbach o da Eliot, possono e devono essere studiati nella loro rispettiva e reciproca contestualizzazione nel quadro della storia del Novecento.

Che considerazioni trarre a questo punto e in particolare da questo breve ed esemplificativo percorso, condotto all'interno di una rosa così limitata di testi critici, tuttavia scelti proprio in quanto sviluppano una continuità di interessi e di problemi? Una tra le tante, e forse non la meno praticabile, consiste nella possibilità di una didattica che instradi alla conoscenza primaria della dimensione europea della letteratura, condotta attraverso l'analisi e il riuso del patrimonio (non solo europeo) della riflessione critica sull'argomento, partendo però da un'accurata definizione dei limiti e dunque delle particolarità del territorio in cui ci muoviamo e che abbiamo ritagliato. Perché la critica? Perché essa sembra offrire, rispetto alla letteratura, una maggiore (ma non assoluta) garanzia di indipendenza dal condizionamento della lingua nazionale sul prodotto intellettuale, sacrificando molto, certo, in termini di sintesi simbolicoartistica, ma a vantaggio dell'accesso alla fruibilità del codice della tradizione.

¹⁵ Ivi, p.27.

László Lőrinczi*

I MIEI RICORDI SU ATTILA JÓZSEF,
A SETTANT'ANNI DALLA SUA MORTE

Sono tra coloro (ma quanti potremo essere ormai?) che nel tragico dicembre del 1937 scrissero un articolo d'addio su Attila József. Avevo 18 anni ed ero al primo anno di giurisprudenza, collaboravo con "Ifjú Erdély", rivista dei giovani protestanti. Per noi di Kolozsvár quel mese si rivelò portatore di tragedia anche perché, alcuni giorni dopo, dovemmo seppellire anche István Koós-Kovács. Se lo portò via la malattia, a 27 anni. La sua poesia *Szerelem* (Amore) rappresentò un'esperienza indimenticabile per la terza generazione della minoranza ungherese, alla quale anch'io appartenevo.

Nel freddo inverno di Kolozsvár, con l'animo affranto, pensavo al fatto che entrambi erano stati redattori: Attila József alla rivista budapestina *Szép Szó*, mentre István Koós-Kovács era collaboratore interno presso il quotidiano locale *Keleti Újság*. Le esperienze che avevo avuto riguardo allo stile di vita del redattore, infatti, erano state allarmanti. Quell'estate avevo bazzicato per vari giornali di Kolozsvár, dato che mi attraeva una eventuale possibilità di lavoro; ma da quel che avevo visto, il grido che mi riempiva la bocca era: "Questo proprio no!". Il volto pallido dei giornalisti causato dall'insonnia mi spaventava sempre, ogni volta che li incontravo. La morte precoce e inaspettata di István Koós-Kovács mi aveva come un grido messo in guardia sul fatto che ero ancora in tempo per cambiare strada. Ma tra gli "interni" cambiò strada anche Endre Hegyi, mio buon amico, poeta taciturno e sensibile; mollò baracca e burattini e si iscrisse all'università – anche se un po' tardi, perché per un anno dovette curarsi i polmoni danneggiati.

Cosa sapevamo della vita di Attila József? Praticamente nulla. E come avremmo potuto saperne qualcosa? Tra l'Ungheria e la Romania vi era il blocco dei giornali; le trasmissioni della radio ungherese le ricevevamo con grande difficoltà, con l'aiuto di una lunghissima antenna, in mezzo a frastuono assordante. I libri però venivano da Budapest, li potevamo trovare nelle librerie *Ellenzék* e *Lepage*, a un prezzo salato; si poteva comprare

* László Lőrinczi (1919) noto scrittore, della minoranza ungherese della Romania, traduttore di opere romene, italiane, tedesche e inglesi. Da anni vive con sua famiglia in Sardegna. Fra le sue opere menzioniamo: *Itáliai napok* (Bucarest, 1966), *Utazás a Fekete kolostorhoz* (Bucarest, 1975).

anche a rate, però, e con grande gioia di tutta la famiglia anche mio padre ordinò un intero "Jókai economico" e una piccola biblioteca Pantheon in 30 volumi. Da studente del ginnasio, avevo sentito dire dagli studenti universitari e di teologia diverse cose sui rapporti letterari in Ungheria. Ad esempio, che la maggior parte dei giovani scrittori tiravano avanti tra le privazioni, tra questi anche Attila József, il cui volume *Medvetánc* (La danza dell'orso, 1934) mi era già capitato tra le mani e aveva avuto una grande influenza su di me. Dico sinceramente che l'accento sociale delle sue poesie mi interessava poco; la sua superba, movimentata versificazione e il suo stupefacente senso per la rima mi affascinava, riempiendomi di meraviglia e di invidia, però consideravo un talento ancora maggiore il nostro Jenő Dsida, per la musicalità della sua voce... Nel frattempo avevo anche sentito dire di Attila József che era un "comunista da Caffè", cosa della quale non mi meravigliavo, perché questo all'epoca andava di moda: chiacchierare nei Caffè. Comunque, pensai rabbrivendo, prima o poi l'avrebbe inghiottito una redazione fumosa e allora buona notte alla sua salute, al suo talento.

Un'intervista passata sotto silenzio per lungo tempo

Sulla linea settentrionale della piazza principale di Kolozsvár, di fronte al lato turrato della chiesa di S. Michele, c'è una casa con due uscite. Attraverso il suo portone abbastanza stretto c'era un gran passaggio negli anni '30, perché nel cortile della casa si trovava una famosa pasticceria. Accanto all'entrata c'era il chiosco di un tabaccaio con un banco di giornali. Ero già al liceo, quando mi accorsi che di sabato un manifesto a parte pubblicizzava il numero domenicale della giornale "Brassói Lapok", con l'inserito letterario. Iniziai a pietire i soldi per il giornale da mia madre e ogni sabato, tornando dal collegio, svoltavo verso la piazza; con una certa eccitazione, acquistavo il giornale!

Questo accadeva nella primavera del 1936. Ma di lì all'estate i miei acquisti si erano diradati, perché prima mi recai a Brassó, al campo internazionale degli scout, poi verso la fine delle vacanze al campo di lavoro volontario di Babony, vicino Bánffyhunyard, dove – sotto la guida di Károly Kós – un numeroso gruppo di studenti portava a termine lavori agricoli (spesso mi gloriavo del fatto che fosse stato Károly Kós a insegnarmi a falciare). Successivamente, una volta mi imbattei davanti al banco dei giornali in Elek Nagy (Lexi), quello che poi sarebbe diventato György Méhes, che allora lavorava già come giornalista volontario (a causa della morte del padre dovette interrompere gli studi universitari). Aveva tra le mani un numero della rivista "Korunk". Comprammo entrambi "Brassói Lapok" e iniziammo a chiacchierare. Com'è, come non è, a un certo punto finimmo

per parlare di Attila József, forse in relazione all'intervista fattagli da Tibor Molnár, intervista che in seguito sarebbe divenuta famosa (su questo argomento tornerò più avanti), o forse su "Korunk" c'era qualcosa che aveva a che fare con il poeta?

Quel che è certo è che a partire da quell'incontro si insediò nella mia coscienza una terrificante immagine dell'infanzia di Attila József: in un villaggio (poi si scoprì che era a Öcsöd) dovette fare il guardiano di maiali alti quanto un uomo...Questo ricordo Lexi lo poté prendere solo dall'intervista. Si tratta di un vero ricordo? Forse Tibor Molnár non lo riportò correttamente: magari i maiali potevano essere apparsi come mini-elefanti se comparati all'altezza del ragazzino. (Ma quell'immagine opprimente più di una volta mi si rianimò dinnanzi nel corso dei decenni quando – davanti ai negozi di Bucarest, vuoti di merci – ascoltavamo storie del tipo che nella Germania orientale il governo comunista stava sperimentando un allevamento ad andamento rapido di oche, e aveva inventato questo slogan: "L'oca è la tua salsiccia!"; in Unione Sovietica invece Krusev – a quanto si diceva – aveva posto come oggetto delle ricerche dei biologi la possibilità di una continua doppia proliferazione di vitelli nelle fattorie bovine).

Se pure non avevo letto l'intervista di Tibor Molnár allorché era apparsa (sul numero del 5 giugno 1936 del "Brassói Lapok"), ne parlai comunque abbondantemente con il suo autore. Per uno scherzo del destino, infatti, una buona quindicina d'anni dopo, Tibor Molnár divenne un mio carissimo e intimo amico di Bucarest. Ho davanti a me il suo viso sorridente, la sua figura un poco ricurva. Sapevo che negli anni della guerra lo avevano angariato con il lavoro obbligatorio, mentre dopo la "liberazione" il regime comunista rumeno lo aveva semplicemente eliminato dalla carriera giornalistica perché da giovane era stato membro della loggia massonica di Arad. Era nato a Nagyszeben, ma cresciuto ad Arad ed era soprattutto orgoglioso del fatto che negli anni venti era stato studente del ginnasio cattolico, finché il governo rumeno non aveva espulso la gioventù ebraica dalle scuole di lingua non romena.

Arad aveva tradizioni culturali. Lì era nato Aladár Kuncz, l'autore del *Fekete kolostor* (Il Monastero nero) e lì aveva iniziato la sua carriera di pubblicista l'allora provveditore agli Studi Miklós Krenner (Spectator). Ad Arad viveva György Szántó, che divenne famoso per il romanzo intitolato *Fekete éveim* (I miei anni neri); né voglio dimenticare Sándor Károly... Ad Arad c'era anche un vivace ambiente giornalistico, con un passato che faceva scuola. Ma nel periodo interbellico il suo livello iniziò a fluttuare e questo lo so appunto da Tibor Molnár che dopo una rapida corsa di decollo locale si trasferì al giornale "Brassói Lapok", sotto il gonfalone di Sándor Kacsó.

Fa parte della storia il fatto che la sua intervista ad Attila József dopo la guerra in Romania, per lungo tempo, fu circondata da un imbarazzato silenzio, dato che nel titolo ("Colloquio con il Panait Istrati ungherese") Tibor aveva infilato il nome di uno scrittore romeno trotskista! Ci volle un decennio perché potesse nuovamente essere pubblicata, nel 1956 e poi successivamente altre volte fino al 1980. Istrati, originario di Brăila e contemporaneo di Attila József, prima aveva lodato l'Unione Sovietica in un suo diario di viaggio, poi ci aveva ripensato e era passato alla critica, con accenti antibolscevichi, assomigliando in questo al nostro poeta. Tibor Molnár in sostanza voleva sottolineare la delusione di entrambi gli intellettuali di sinistra, ma anche il permanere del loro radicalismo sociale (Panait Istrati successivamente emigrò in Occidente e iniziò a scrivere in francese, congedandosi così dalla letteratura romena).

Ad ogni modo, a una lettura attuale l'intervista di Tibor rimane interessante e lapidaria. Il modo in cui aveva fissato l'analisi di Attila József del suo commovente poema *A hetedik* (Il settimo), che si integra nell'ars poetica, sebbene avvolto nelle tenebre surrealiste, appariva come un atto storico-letterario. Aveva saputo dirigere bene la conversazione e registrare in modo incredibilmente preciso quel che veniva detto.

Obiettivi poetici centrati e i "materiali sporchi"

Il custode della biblioteca del collegio, dai grigi capelli, il professor Emánuel Brüll (per un periodo era stato anche insegnante responsabile della mia classe) aveva acceso l'abbonamento a diverse riviste. A partire da quando frequentavo la quinta classe, potei leggere regolarmente la rivista *Nyugat*, ad esempio! Aveva anche apprestato una stanza per la ricerca. È qui che conobbi, mentre frugavo tra le riviste, il famosissimo linguista Attila T. Szabó; László Debreczeni, un architetto transilvano, figura del tutto peculiare, maestro delle intelaiature, e inoltre grafico straordinario; Sebestyén Köpeczi, araldico; e tra i budapestini Aladár Komlós, che mi commosse profondamente... Ed è qui che, come un lampo, apparve al mio sguardo la poesia *Születésnapomra* (Per il mio compleanno) di Attila József e il ciclo di Flóra, sulle pagine della rivista *Szép Szó*.

Le nuove costruzioni delle parole della mia dolce lingua madre, prive di ogni mistero, affascinanti nella loro semplicità, risplendevano intorno a me – come se facessero vibrare l'aria nella stretta stanza! L'ardore della coscienza poetica dai versi di *Születésnapomra* mi ricordava quello di Lőrinc Szabó... Allora nella biblioteca non c'era la fotocopiatrice, scribacchiai su un foglio la poesia con la matita per poterla leggere poi a casa: non vedevo l'ora!

Per cena la famiglia si riuniva sempre. Ascoltarono stupiti le “parole in rima” che chiudevano le strofe e inizialmente neanche capirono “*tanítani*” “insegnare” – perché lo avevo pronunciato male, separandolo in modo errato. Naturalmente ci fu subito la polemica attorno al rimbrotto rivendicativo dei 200 (pengő) mensili. Mio padre definì questa somma uno stipendio significativo, che un insegnante raramente riesce a ottenere in Ungheria. Io non avevo alcuna idea di quanto valesse il pengő.

Nel 1933 tre colleghi riformati (protestanti) organizzarono un viaggio in Ungheria in occasione dell'incontro mondiale degli scout a Gödöllő. Saremo stati una cinquantina, grandi e piccoli insieme. Nel vagone con i sedili duri capitai in un angolo in cui non si sentiva parlare che László (Laci) Makkai. Era già stato diverse volte “fuori” insieme al padre Sándor; vescovo e scrittore e ora parlava dei problemi di collocamento lavorativo dei giovani intellettuali ungheresi. Avevo ricevuto da mio padre 20 pengő per il viaggio e ascoltavo stupito Laci affermare che in Ungheria un custode di museo, ovvero un museografo di primo livello aveva uno stipendio di 80 pengő, ovvero quattro volte l'*argent de poche* che mi ero portato.

A cena sorse una discussione su quanto valesse un pengő in lei rumeni. Mettendo insieme le varie informazioni risultò che il cambio fosse uno a trenta, dato che mio padre nel 1933 aveva acquistato per me pengő a questo prezzo. “Dipende tutto dai prezzi!”, chiosò mia madre, pratica donna di casa. Ad ogni modo, rimanemmo stupefatti nell'apprendere che Attila József pretendeva seimila lei al mese come salario minimo di sopravvivenza... Da noi questo stipendio avrebbe assicurato uno stile di vita da gran signori, ma il ceto medio transilvano era lontano mille miglia da un tale stile. Per gli intellettuali all'inizio della carriera anche i milleottocento lei corrispondenti a ottanta pengő non sarebbero stati da buttar via.

La nostra valutazione familiare, tre anni dopo, nelle settimane che seguirono al secondo lodo arbitrale di Vienna venne assolutamente confermata. Il governo ungherese stabilì infatti in trenta lei il valore del cambio del pengő. Solo che nel 1940 soffiavano ormai venti di guerra, i prezzi mostravano forti tendenze inflazionistiche. Secondo la pubblica opinione sarebbe stato più giusta la proporzione uno a venti – e questo non sarebbe stato neppure lontanamente un “regalo della nazione”. Ricordo che nell'ingresso di una clinica mi misi a discorrere con un autista di mezz'età. Disse che in precedenza il suo stipendio era di tremila lei: “Che ci faccio adesso con cento pengő?”, proruppe ad altissima voce e le persone in attesa fecero cenni di comprensione col capo. “Avrei bisogno di almeno duecento pengő, per poter mantenere la mia famiglia!”, affermò e anche questo non trovò contraddittorio tra i presenti.

(Io ricevetti per la prima volta lo stipendio nel 1941, da un istituto universitario; ebbi la sensazione che l'affitto semplicemente non venisse calcolato nella somma erogata... Ma sì, che i giovani vivessero pure ancora per un po' alle spalle dei loro genitori!).

Devo confessare che quella sera non osai parlare delle poesie su Flóra, perché ero anch'io innamorato, felicemente, ma anche con amarezza, giacché ero costretto a nascondere i miei sentimenti, che comunque portavo scritti in fronte! Temevo che le mie care sorelle si sarebbero messe a ridacchiare, se avessi iniziato a sdilinquire sulla dea Flóra. Quindi tacqui e nascosi in biblioteca il tesoro conquistato dagli sguardi ironici che davò per scontati.

Un dilemma personale: la poesia di Flóra

Quell'estate, mentre mi preparavo per gli esami di ammissione all'università, "studiai" le poesie di Flóra. Frequentai assiduamente la biblioteca del collegio, aiutando a volte Edgárd Balogh nelle sue ricerche storiche, ma soprattutto lessi. Scoprii che le poesie di Flóra erano piene di riferimenti sociali e quanto fortemente esse fossero legate alla weltanschauung di Attila József. Esempio suggestivo di ciò è il paragone del poeta tra l'intensità del suo amore e i desideri "testardi" della classe operaia ovvero dei contadini, nella poesia dal titolo *Már két milliárd*:

*Úgy kellesz, mint a parasztnak a föld,
a csendes eső és a tiszta nap.
Úgy kellesz, mint a növénynek a zöld,
Hogy levelei kiviruljanak.
Úgy kellesz, mint a dolgos tömegeknek,
Kik daccal s tehetetlenül remegnek
Mert kínjukból jövőnk nem született meg,
Munka, szabadság, kenyér s jószavak."*

*"Mi sei necessaria come al contadino la terra,
la pioggia silenziosa e il terso sole.
Mi sei necessaria come alla pianta il verde
perché sboccino le sue foglie.
Mi sei necessaria come il lavoro, la libertà,
il pane e le buone parole alle moltitudini operose,
che fremono ostinate e impotenti
perché dalla loro pena il nostro futuro non affiora."*

(Già due miliardi, traduzione di Tomaso Kemeny)

E molto altro ancora – talvolta di contenuto assolutamente concreto – di illusione tesse nel suo amore il poeta “che insegna al popolo” – giacché tale appare anche nei suoi sentimenti! – quando annuncia che la donna amata deve ricambiare l’amore dell’uomo con una trasfigurazione “popolare” nel senso letterale del termine. Ero affascinato da tale agnizione!

Ma sentivo che in tutto ciò vi era anche un non so che di infantile... Un gioco con l’amore che in realtà non aveva “riferimenti” – questo ormai lo sapevo bene. Una sensazione vulcanica! Ebbrezza e sofferenza mescolate, un cocktail di trionfo e sconfitta, e le onde di questa tempesta si schiantavano su un’unica parola: fedeltà, che chiedevamo dalla donna, gettando in cambio tutto ciò che possiamo darle ai suoi piedi: ogni cosa, tutto, senza condizioni!

Intuivo che il rapporto uomo-donna alla mia età e soprattutto basandomi principalmente sulla esperienza delle letture non avrei certo saputo comprenderlo... Ad esempio l’allegoria (espressa in un concetto delicato) “i piedi (di Flóra) schiacciano i miei serpenti”. Stupito pensai a cosa avrebbe detto M. se le avessi chiesto una cosa simile; mi avrebbe considerato inetto oppure vile. Immaginai solo il caso opposto... Io avrei schiacciato, senza pensarci due volte, il maligno serpente, se avesse minacciato i suoi graziosi piedini.

Per me il ciclo poetico su Flóra di Attila József divenne un dilemma, dal momento che rispetto alla poesia di Ady si collocava su un altro polo, lontanissima da quest’ultima e in mezzo non compariva la statua d’oro di Léda o la nave del Piacere. Devo aggiungere che anche dal punto di vista della metrica il suo canto d’amore lo sentivo più scorrevole; sentivo che non poteva gareggiare con la densità simbolista di Ady. E quando anche a Kolozsvár giunse la tragica notizia del suicidio di Attila József (“si è gettato sotto il treno alla stazione di Balatonszárszó”) ero riluttante a definirlo “il più grande” poeta della generazione successiva ad Ady (“Ifjú Erdély”, dicembre 1937), come in lungo e in largo sentivo dire e leggevo ovunque. Non sapevo ancora cosa fosse il “politico” in letteratura e mi meravigliavo del fatto che si potesse tanto semplicemente, con la sola arma del silenzio respingere nell’ombra nomi come quelli di Gyula Juhász, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Lőrinc Szabó, Pál Gulyás...

Le contraddizioni di ragione e spirito

Da noi i dettagli della biografia di Attila József divennero noti solo dopo la sua morte. Udiì allora per la prima volta delle sue malattie, di cui in seguito si parlò tanto. Ma udiì soltanto che negli ultimi sei anni della sua vita aveva sofferto di malinconia. E nel flusso di informazioni c’era una strana diceria a tutt’oggi operante che parlava del fatto che determinate

misteriose forze occulte avessero condotto il poeta alla morte. Le circostanze del suo suicidio non sono del tutto chiarite. Circolava anche un'altra versione secondo la quale "era saltato tra le ruote di un treno merci in corsa".

Il 3 dicembre 1937, il giorno della sua morte, scrisse 4 lettere dirette a Budapest che la letteratura considera lettere d'addio, sebbene non testimonino l'intenzione di un atto definitivo, neppure quella scritta a Flóra. Sono piuttosto le righe di un uomo divenuto consapevole di dover cambiare in qualche modo il corso della sua vita, ma che per il momento resta circondato dalle tenebre. E forse si attenderebbe un incoraggiamento dai suoi amici... se pure ne ha, di amici. A quanto pare, attribuisce l'aver toccato il fondo piuttosto al suo cattivo stato di salute che non al fallimento dell'amore per Flóra. Eppure mi ha sorpreso il fatto che due anni fa, in occasione dei convegni per il centenario di Attila József, László Garamvölgyi, esperto criminologo della Questura di Budapest, nella sua relazione tenuta a Balatonszárszó, sul luogo della morte del poeta, presunse in modo deciso che si fosse trattato di un incidente. D'altra parte, all'epoca, anche il primo referto aveva parlato di incidente, ma in seguito la pubblica opinione aveva del tutto trascurato ciò. Secondo Garamvölgyi, Attila József, nel momento finale, voleva probabilmente passare sotto tra i due vagoni del treno merci in sosta, ma il convoglio si era avviato...e allora il colpo mortale gli aveva raggiunto la testa.

Nel 1942, quando il Partito Socialdemocratico Ungherese – facendo sfilare anche una folla di lavoratori – lo seppellì nuovamente, nel posto d'onore di viale Kerepesi, forse si sarebbe ancora potuto eseguire un esame approfondito – ma se ne perse l'occasione.

È probabile che la vera causa della sua morte resterà ormai per sempre un mistero, ovvero incerta, come tanti altri problemi che causano interrogativi nella vita di Attila József. Le sue malattie... Dopo la sua morte, rifiutai – sulla base delle diagnosi lanciate nella stampa – che un genio ungherese venisse definito malato di mente, dall'anima scissa o schizofrenico. Anche così mi meravigliavo di come il giovane uomo malinconico potesse essere tanto innamorato! E di come, pure nelle poesie composte con cura professionale, facesse risuonare i suoi sentimenti! Quindi anche quando potetti appurare che dai diciassette anni in poi aveva pubblicato i suoi volumi a scansioni per così dire regolari, e che al suo primo libro (*Szépség koldusa* – Mendicante di bellezza, Szeged, 1922) Gyula Juhász aveva scritto una prefazione di rara bellezza! A chi sarebbe potuto toccare un tale viatico, nella poesia ungherese? A nessuno... (È un vero miracolo che Gyula Juhász abbia saputo percepire infallibilmente nell'adolescente il talento mondiale!).

Rapporti familiari caotici

I suoi inizi poetici dunque non furono per nulla “scioccanti”: la letteratura ungherese lo strinse a sé con affetto con le parole di saluto del poeta infelice di Szeged. Non così la vita! A due anni e mezzo aveva perso il padre, che piantò in asso la moglie e i tre figli e se ne partì per Brăila, in quella che all’epoca era una importante città del Regno di Romania. Questi erano gli anni dei grandi spostamenti americani, così non c’è da meravigliarsi se secondo una nebulosa leggenda familiare anche Áron József si preparava a emigrare nel Nuovo Mondo per poter poi da lì sostenere economicamente i suoi orfani, ma non se ne fece niente. Rimase presso il Danubio, solo un po’ più ad est, dove poteva parlare nella lingua madre rumena.

Allo scoppio della prima guerra mondiale, come ex ussaro ungherese dovette far ritorno nella Monarchia. Non era giovane e non fu neppure inviato al fronte, bensì in una fabbrica militare, lì cosse il sapone per l’esercito fino alla fine della guerra. Qui iniziò la convivenza con una giovane, Júlia Kiss, che sposò dopo la morte di Borbála Pócze (1918). Con lei fece poi ritorno in quella che intanto era divenuta la Grande Romania.

Si può dire che Attila József non conobbe neppure suo padre, dato che su di lui non poteva avere un ricordo personale. Indubbiamente l’allontanamento del padre ebbe un’influenza negativa sulla vita della famiglia: all’eterna lotta per avere di che sfamarsi (la madre fu costretta a lasciare per un periodo i due figli più piccoli a dei genitori adottivi); seguirono gli anni della miseria, della guerra, nell’indigenza sempre maggiore in una Budapest dai negozi vuoti. Sappiamo che gli anni dell’adolescenza sono i più importanti nello sviluppo della personalità e nella vita di Attila furono questi i peggiori! Con il fisico e i nervi sfibrati entrò nell’era della Pace.

E di tutto ciò fu responsabile anche suo padre – ma il poeta non mosse mai contro di lui neppure una parola ingiuriosa! Al contrario, poco mancò che non lo celebrasse, quando scrisse di lui che “dalla sua bocca il vero era bello”. Credo che non potesse ricordare la sua voce, figuriamoci le sue parole! (E Áron József non poteva neanche essere un maestro della parola ungherese). Cercò di abbellire il suo ricordo anche attraverso la definizione di “mezzo székel” che dette di lui, di questo potremmo anche un po’ ridere, dato che è difficile che qualcuno sia “mezzo székel” se è – come scrisse sempre il poeta – “forse del tutto rumeno”...

Certo non possiamo sapere che cosa egli possa aver udito in famiglia sull’origine del padre; noi sappiamo soltanto che Aron Iosif veniva da una famiglia di origine zingara rumena della provincia di Arad, e – con la vecchia grafia rumena – ricevette negli anni ’80 dell’Ottocento il cognome Iosifu quando venne introdotta l’anagrafe di Stato (la famiglia invero per

un periodo scrisse il proprio cognome "József", magiarizzandolo volontariamente). Orbene, chiamiamolo semplicemente Áron József, dato che così lo ricordava anche il poeta. Era un uomo dal carattere strano, inquieto. Non sono io a sostenerlo, me lo disse invece la signora Juliska (quella che era stata la giovane Júlia Kiss), quando – decenni dopo – la conobbi a Temesvár. Col buon senso, infatti, è difficile comprendere perché – in un batter d'occhio – abbia abbandonato per sempre la famiglia, mentendo sul fatto di voler emigrare in America quando non gli passava neanche per la testa. Oddio, può capitare che il marito lasci la moglie per chissà quali motivi, che riguardano solo loro; ma che con questo gesto egli semplicemente abbia cancellato dalla sua vita i suoi tre bambini, come se non li avesse mai neanche conosciuti, questo è certamente incomprensibile, anzi, contrasta con il normale istinto paterno. Non mostrò curiosità per i suoi figli neanche quando dovette ritornare in Ungheria e oltretutto incontrò per caso, in una via di Pest, la figlia Jolán... ma questo incontro non ebbe seguito.

Vorrei puntualizzare che non solo secondo la signora Juliska, ma anche secondo il compagno di questa, Ferenc Pisica, le due famiglie, la famiglia d'Ungheria e quella di Romania, furono sempre a conoscenza l'una dell'altra. Per i figli József in Ungheria, dunque, non era un segreto che a Craiova nel 1924 fosse nato un loro fratellino anormale, Mircea, e neppure che Áron József, nel novembre 1937, poco prima della morte di Attila, era venuto a mancare a Temesvár. Non si sa se la notizia sia giunta immediatamente a Balatonszárszó, dove si trovavano i figli di Áron József.

Penso che la continuità dello scambio di notizie sia da intendere in senso rapsodico, talvolta con vuoti di alcuni anni. Per quanto riguarda le modalità, seppi solo a Temesvár che – secondo la signora Juliska e Ferenc Pisica – erano "persone che andavano e venivano" a recare le notizie, a volte anche attraverso la Jugoslavia, dove viveva la moglie di Pisica (non divorziarono, per questo Pisica non poté sposare Juliska).

Áron József visse quindi per lungo tempo a Craiova, con la nuova famiglia; secondo la signora Juliska il proprietario della fabbrica era una persona assai perbene, che stimava la competenza del marito e aveva accettato anche di fare da padrino al loro figlio – aveva scelto lui il nome Mircea (da lì venne il vezzeggiativo Misu).

Nonostante ciò, Áron József litigò con lui e diede le dimissioni – cominciò così un periodo di dieci-dodici anni di peregrinazione, le cui stazioni sono oggi impossibili da contare. Dopo Craiova, forse, seguì di nuovo Brăila, da lì il loro percorso li condusse a Bucarest; dopo poco si trasferirono a Dés e poi a Kolozsvár.

Rosangela Ciani

UN DELITTO GRATUITO, MA SOLO APPARENTEMENTE
IL ROMANZO *L'ISOLA* DI SÁNDOR MÁRAI

Prologo

Dopo una lettura appassionata e attenta a percepire le molte emozioni vissute dal protagonista, il professor Askenasi, ci dedicheremo alla descrizione di questo racconto fortemente retrospettivo, riordinandone gli episodi secondo le fila ben incrociate di una trama e di un ordito; trama e ordito, da noi virtualmente proiettati su un materiale narrativo sfuggente e in perenne oscillazione spaziale e temporale

La **trama** vede un viaggiatore sconosciuto approdare a Ragusa per rigenerarsi durante il mese di agosto e riflettere sui fallimenti di un primo rapporto matrimoniale e di una successiva convivenza. Ma ancorché riflettere Askenasi incontra all'hotel Argentina una bionda platino che occupa la stanza 42. Il forestiero la segue, la osserva salire le scale e formula alcune fantasie sulla donna. Cinque ore più tardi la cameriera trova la donna strangolata nella stanza. Sulla base di alcune testimonianze dei clienti dell'albergo, la polizia arresterà Askenasi per l'omicidio della bionda.

Nell'**ordito** abbiamo voluto disporre il sostrato ventennale delle tante emozioni che possono insorgere nell'arco di un matrimonio, quali dipendenza, attaccamento, fastidio, dubbi, contraddizioni, atonia, vergogna, colpevolezza, indifferenza, egoismo; siffatto ordito raccoglie pochi fatti quotidiani, mentre privilegia molte vicende sentimentali, talmente impegnative da spingere il professore alla fuga dal matrimonio. Meglio se questa fuga si prospetta sotto forma di un'evasione esaltante, rovente, anomala: un docente di Filologia e Linguistica che fugge con una ballerina! Ciò nondimeno questa bravata non preserverà il nostro amante quarantottenne dal provare nausea e rifiuto per la relazione stessa. E quasi dal primo incontro! Sì, da subito Askenasi manifesta il medesimo fastidio per l'animale femminile nutrito da Italo Svevo.

Se abbiamo potuto registrare le tante sfumature di questa vita matrimoniale il merito va anche alle edizioni di Adelphi, nella fattispecie alla bella traduzione curata da Laura Sgarioto, che consente al lettore e al critico italiani un'ottima sintonia con il mondo di Márai¹. Nella conclusione

¹ Sándor Márai, *L'Isola*, Adelphi, Milano, 2007.

del romanzo gli eventi si accentrano sulla signora della stanza 42, che viene strangolata senza motivo, tanto che noi abbiamo ipotizzato una pur remota discendenza di Márai dalla filosofia del delitto gratuito, freneticamente architettata nel romanzo-satira *Les Caves du Vatican*, di André Gide, edito nel 1913; vi si narra del giovane cosmopolita Lafcadio che realizza un delitto senza movente, suggestionato dalla teoria del conte Julius; ma qui, ne *L'Isola* la causa del delitto è piuttosto da ascrivere all'incomprensione universale tra uomo e donna, documentata da Sándor Márai quale fine autore di un nuovo *mystery*. Infine non possiamo resistere al vezzo di modernizzare alcune categorie dei personaggi, fondamentali in Sándor Márai: egli fa vista di fuggire dalle donne giuste, quelle che egli sa descrivere con nobiltà e competenza, come Dante Beatrice, come Petrarca Laura, prototipi che nella vita ha forse incontrato sposandone uno! Ma nella finzione si comporta da perfetto "sciupafemmine". E se il personaggio di Askenasi non si fosse lasciato prendere dai gendarmi, si sarebbe anch'egli guadagnato una bella carriera di "serial killer".

Trama

Il romanzo ebbe inizio quando gli amici consigliarono ad Askenasi un po' di sano riposo... *un paio di settimane in un posticino tranquillo.*² E lui *si mise in viaggio senza obiettare*. Lo attendeva un'estate torrida, *Achtunddreissig im Schatten*, in una Ragusa fuorimoda e liquefatta dal sole, dove la prostrazione fisica gli precludeva ogni forma di fantasia senza abbandonarsi ad una qualsiasi storia d'amore. L'eccessiva calura fu per Márai l'occasione per dare corpo al suo sensismo estetico: sinestesie nauseabonde investivano simultaneamente l'olfatto, il tatto e la vista, ma poi si spalmavano fluidamente sugli altri sensi:

"Il primo a lasciare la sala da pranzo comune fu il sudatissimo fabbricante di porcellane, il portavoce della tavola tedesca dalla battuta sempre pronta... Il fabbricante di porcellane indossa la sua divisa estiva – calzoni di tela olona gialla, camicia sportiva senza colletto sbottonata sul petto carnoso abbrustolito dal sole e coperto di peli brizzolati, bretelle decorate da ricami bavaresi che sembrano cinghie di tapparella...; altri ...se ne stavano in qualche modo al riparo dietro le imposte chiuse, tra sibilanti correnti d'aria, accanto ai loro bicchieri d'acqua minerale ghiacciata e a ciò che rimaneva dei gelati miseramente sciolti nelle coppe... Le signore indossavano abiti colorati di tessuto dozzinale, intrisi di sudore. (pp. 11-14)..."

² Tutte le citazioni interlineari corrispondono all'edizione di Adelphi di cui fa menzione la nota 1.

Unica eccezione in mezzo al gruppo di tedeschi era una donna dagli occhi grigi e dai capelli biondo cenere.....si muoveva in quell'afa appiccicosa, con la disinvoltura tipica delle donne anemiche dalla pelle bianchissima... capace di resistere alle avversità del clima. Il suo corpo rifletteva le onde termiche, come se i suoi esili muscoli fossero ricoperti...da un sottile strato di amianto". (p. 14) .

Una volta giunto a Ragusa Askenasi si fece notare per il suo aspetto trasandato e malaticcio, sicché venne indicato come *"lo sconosciuto, quello con gli occhiali"* (p. 21-23) che però non sfuggì alle mire del fato: *"La donna dai capelli biondo cenere fece due volte il giro della hall con aria annoiata. Passeggiava su e giù, l'esile figura di libellula anemica avvolta nell'abito fruscante, senza alcuna pretesa ma al tempo stesso con una sorta di passiva invadenza"* (pp. 27-28). Fatale invadenza che le fece pronunciare a voce alta e squillante il numero della sua stanza: *Zwoundfierzig, 42*, come chi volesse dare un party in camera sua. Ed eccola passare, con la schiena eretta e la testa alta, davanti all'anonimo Askenasi, che la seguì per le scale non solo con lo sguardo, mentre raggiungeva la stanza 42 situata al secondo piano. Poi l'uomo, sorpassata la preda si isolò nella sua stanza al terzo piano, dove mise a fuoco i suoi intenti più viscerali: *"È un'avventurata passeggera. Siamo in un albergo in riva al mare...Per avere un'avventura ci vuole un'avventuriera. E un avventuriero"* (pp. 118-19). *Lentamente si avviò. Discese le scale, fischiando piano. Tra sé e sé pensava: "Davanti alla porta estranea...bussa piano...abbassa la maniglia...si sente uno scatto....il cerchio si chiude..."*. (p. 119). Entrò nella stanza chiudendosi la porta alle spalle.

Il repentino aumento della numerazione che contrassegna le citazioni – da 28 a 118 – indica che in questo intervallo il testo de *"L'Isola"* presenta un ampio flash-back che noi racconteremo nel paragrafo dell'ordito, sospendendo momentaneamente il pathos della trama.

L'ordito narra la vita di Askenasi

"Aveva conosciuto la ballerina per strada, nel primo pomeriggio di una caldissima giornata di fine agosto; la donna stava salendo le scale della metropolitana davanti ad Askenasi" e per la verità, trascinando un grosso borsone come una popolana qualsiasi e vestita in maniera trasandata e senza cappello, assomigliava assai poco al tipo di donna raffinata che di norma piaceva al professore. Ma era improbabile che un uomo potesse fare a meno di accodarsi a una donna che lo precedeva ancheggiando su per una scalinata. Il professore senza esitare affiancò la donna con il pretesto di portarle la borsa da viaggio e ne afferrò i manici senza chiederne

espressamente licenza; la donna non incoraggiò l'offerta di aiuto, ma senza respingerlo si limitava a tenere la testa rivolta dall'altra parte; l'affiancamento si protrasse, la coppia si andava materializzando sulle scale nella forma di due marionette che gesticolavano, avvinghiate a un borsone: *"In silenzio, con aria quasi afflitta... camminavano uno a fianco all'altro... assorti nei propri pensieri, come una coppia di coniugi che non ha niente da dirsi, in un momento qualunque della loro monotona esistenza"* (p. 79). Giunti davanti a una pensione la sconosciuta liquidò il professore con un *"Merci"* recuperando la borsa. Soltanto allora si scrutarono per un po', immobili e naturalmente in silenzio, lei stizzita, lui apparentemente confuso, ma solo apparentemente; in realtà si stava risvegliando nell'uomo che un tempo era stato socialmente compito, il predatore determinato. Determinato a sorprendere! E la sorpresa: *"Vide che lì vicino c'era un piccolo bistrot, frequentato da vetturini – i camionisti di oggi (N.d.A.) – si sedette a uno dei tavoli sul marciapiede ordinò un boccale di birra, ma non la toccò nemmeno. Alle tre devo essere in istituto, pensò; tuttavia la cosa gli parve impossibile, neanche per quell'ora avesse dovuto trovarsi in Africa... Quanto dovrò restare ad aspettare?.....Adesso potrebbe anche venir fuori. Gli pareva di essere lì da moltissimo tempo, da quarantasette anni..."* Finalmente la ballerina, dal grazioso nome di Eliz, *sempre senza cappello*, scese dalla pensione per invitarlo: Venez disse *"in tono incolore."* (p. 80).

La storia cominciò in modo *sconveniente* eppure Askenasi sentì di essere nel giusto, una personale convinzione che si sarebbe protratta attraverso tutte le sue relazioni amorose contemplate in questo romanzo. Dopo aver trascorso la notte con la ballerina, omettendo volutamente di avvertire la moglie Anna per provocare una rottura definitiva, nel far ritorno a casa da lei, con la quale aveva vissuto quindici anni, si sentiva diverso, tranquillo, perfino buono, come chi ha compiuto l'atto irreversibile che gli permette di chiarire. *"Sua moglie era seduta su un poltrona accanto alla finestra, vestita di tutto punto in abito da giorno...Askenasi si sedette sul bordo del materasso di fronte a lei e scosse la testa...Che bella donna... bellissima. Molto più bella dell'altra. Era quasi sul punto di dirglielo..."* (pp. 80-83). Avrebbe anche voluto descrivere ad Anna quella storia meravigliosa e comunicarle la gioiosa esperienza, ma *"Le parole che lui conosceva così bene – da filologo e comparatista (N.d.A.), delle quali sapeva indagare le radici più remote e oscure.....adesso gli sembravano strumenti rozzi e inservibili, ricavati da una materia grezza ed estranea"* (p. 83). Come sempre, in ognuna delle sue opere, la qualità delle teorizzazioni linguistiche e gli stessi testi prodotti da Sándor Márai rivelano una forte immedesimazioni in questi nobili materiali! In specie la teoria della comunicazione

silenziosa, in lui così genuina e innovativa, è ancor' oggi tema di studi socio-linguistici: senza parole i due coniugi si guardavano in viso con una nuova innocenza dettata dalla reciproca nudità morale, che si era generata dopo il tradimento e Askenasi sentì *“di non aver mai discusso con nessuno con tale foga, profondità e ricchezza di argomenti”*, giudicandola, ora, la più forte, perché Anna si era vestita, Anna aveva atteso, Anna non piangeva e non parlava: *“Anna sapeva benissimo cosa significava se una notte Askenasi, dopo quindici anni di matrimonio, non tornava a casa a dormire”* (p. 86). E ora Anna stava ritrovando quella semplicità che aveva contraddistinto la coppia durante l'antica passione, la freschezza dell'incontro, quando erano ancora due estranei; poi con la consuetudine matrimoniale e la caduta del mistero *“...era cominciato il pudore”*, quando l'uomo aveva scoperto nella moglie la funzione materna. Questo pudore Anna volle metterlo da parte tentando il recupero dell'uomo; chiuse a chiave la porta, scostò le lenzuola dal letto e cominciò a spogliarsi; si abbandonò, si offrì sul letto a occhi chiusi, *“completamente nuda come su un tavolo operatorio. Cominciarono a baciarsi...I due corpi si spingevano arrendevoli l'uno contro l'altro... due corpi che sapevano tutto l'uno dell'altro, ...anche due stomaci, due fegati, due milze...È chiaro che non è questo, pensò tristemente Askenasi... I due corpi si servivano a vicenda, come se si passassero il pane o il sale ...E poco dopo: È evidente che Anna si sbaglia, il corpo non conta niente...È una specie di prova di destrezza, come la coppia di acrobati coreani al varietà”* (pp. 89-90).

Ad Askenasi veniva spontanea la metafora dell'acrobata poiché si era già accaparrato la rete su cui cadere attraverso la complicità con Eliz, e fu così che dopo aver cinicamente rimboccato le coltri alla moglie esausta per l'ultimo amplesso, lasciò per sempre la casa, illudendosi che il nuovo amore fosse bisognoso di una tale sollecitudine da non concedergli neppure il tempo di fare bagaglio!

“Aveva trascorso all'incirca tre mesi insieme alla sconosciuta quando si rese conto con immenso stupore che nella pratica la felicità...assomigliava assai poco a quel che si era immaginato. ...In realtà la felicità andava inventata di volta in volta... e in generale era più snervante e molesta che rasserenante e piacevole. I mesi che trascorse in compagnia della sconosciuta – mentre Anna rimaneva la donna nota – gli ricordavano a volte il suo periodo di ferma, l'anno di leva che va affrontato con spirito gioviale perché, sebbene faticoso e ingrato, fa pur sempre parte della vita.” (p. 91): Askenasi si lasciava vivere senza opporsi alle stranezze che Eliz programmava per lui, come biancheria e cravatte su misura; si adattava ai capricci dell'estranea, ben inteso a non farsi coinvolgere nel profondo, e illuminato dalla sorniona

contezza che la storia con la ballerina sarebbe ben presto finita. "Eliz... non rappresentava in alcun modo l'altra riva" ma neppure sarebbe tornato indietro verso gli antichi equilibri, rappresentati da Anna, *la donna giusta*³, perché ormai aveva imboccato la strada delle domande senza risposta. Egli si meravigliava di quanto fosse laboriosa la strada della felicità; "e poi, sì, poi forse sarebbe arrivato da qualche parte – così pensava".

"Anna era la madre e la casa dei genitori...dalla quale un giorno bisogna allontanarsi per sempre, quando si è ormai adulti, si portano i baffi, si dispone di denaro proprio e di un'amante...Tutto intorno ad Anna era razionale e pulito, e la sua bocca e le sue mani avevano un odore buono e familiare...Eliz era molto più interessante, ma lui la toccava sempre con sospetto,...a volte sentiva addirittura la necessità di lavarsi le mani o di fare il bagno" (pp. 93-95).

Eliz era una donna istintiva, avida della vita sotto le forme più svariate, s'intratteneva a parlare con gli animali, non disdegnava conversazioni, perfino discussioni con i mendicanti; consumava gli oggetti della sua stanza, poi al mercato coperto, prendeva in mano ogni cosa, soprattutto ciò che luccicava; al mercato Eliz assaggiava, annusava, e gioiva! Ciò nonostante il racconto che Askenasi faceva del periodo di vita trascorso con la ballerina in una camera d'albergo e poi in un appartamento era sotteso da quella malinconia che egli giocava a chiamar felicità. Gli episodi che condivideva con lei, per strani e buffi che fossero, li presentava con distacco: "Ad esempio doveva aspettare Eliz sotto un albero...a un'ora precisa, come per un turno di guardia, e lei arrivava, con notevole ritardo, anzi spesso non arrivava affatto..." (p. 92). Quanto alle amicizie di Eliz, che si muovevano tra residenze lussuose e bizzarre Askenasi non seppe mai di preciso se si trattasse di cercatori d'oro, commercianti di pollame...o autori di fama...Egli non voleva sapere perché, in concreto, non gradiva condividere i momenti di quell'esistenza femminile: tutto il periodo vissuto con la ballerina non fu che una gioia dimidiata, una felicità limbica – mancava di fatto l'Amore divino – sopportata con una noia esistenziale, totalizzante! Azzardiamo nel dire che Askenasi era dilaniato dalla noia – quella specie che taluni definiscono leopardiana ed esistenziale – benché egli stesso mentisse su Eliz: "A volte era difficile sopportarla, ma non era mai noiosa, alternava momenti di ridicolo slancio verso il sublime a fasi di quieta prosaicità, ma nonostante questo restava una donna semplice e tremendamente sincera, e tutto fuorché misteriosa." (p. 102).

³ Cfr. R.Ciani, *Cuori gentili ammantati di mystery...* in R.S.U, Roma 2005, p. 207-18, dove si racconta l'insofferenza di un marito per la propria moglie innamorata, la donna giusta.

Di fatto Askenasi era l'artefice indiscusso della propria noia: accompagnava la ballerina ai ricevimenti come osservatore distaccato, elencava le doti dell'amante senza entusiasmo perché senza amore, ricalcando il personaggio del gentiluomo anaffettivo, che già incontrammo ne *La donna giusta*, quel Peter che abbandonò inaspettatamente la moglie perfetta e innamorata per dedicarsi completamente alla nuova vita coniugale con la sguattera. Orbene ne *L'Isola* il docente di linguistica lascia Anna, la donna giusta per seguire Eliz, la ballerina, confermando al lettore questa non rara attitudine dell'essere umano a costruire e distruggere, a compiacersi e disprezzarsi, a soffrire e torturare. *“In quindici anni Anna non aveva saputo dare una risposta alla domanda (esistenziale sull'amore, N.d.A.); perciò adesso stava chiedendo a Eliz, e se nemmeno lei fosse stata in grado, sarebbe andato oltre, avrebbe chiesto a chiunque avesse incontrato strada facendo. Finora con gli strumenti della ragione non era riuscito ad ottenere nulla, non aveva nemmeno potuto rivolgere la sua domanda direttamente a chi conosceva la risposta – direttamente all'“idea”, come la chiamava lui –, costretto a continuare la ricerca con strumenti più dozzinali, equivoci e impuri quali il corpo e i sensi”* (pp. 103-4). Spesso rifletteva e, spiando Eliz che dormiva accanto a lui, si domandava *“perché di fatto non esiste l'appagamento? recriminava su l'imperfetto appagamento che Eliz poteva offrirgli”* (pp. 106-7).

Sándor Márai, che ne *La recita di Bolzano* aveva caratterizzato i protagonisti principali con gentile sensualità e vibrante sessualità – quelle formanti artistiche di cui l'uomo-scrittore era riccamente sostanziato, ne *L'Isola* fece in modo che le relazioni amorose di Askenasi si esaurissero e si spegnessero nella più crudele delle considerazioni da parte dello stesso: *“Ma che strani movimenti, i movimenti dell'amore! ...cos'altro può essere questo mordersi, abbrancarsi afferrarsi per il collo, questo disperato battere con i pugni, con le unghie e con i denti sulla porta chiusa, questo rabbioso frugare in un corpo estraneo...una scena di collera...una resa dei conti?”* (p. 138).

Al colmo dell'insoddisfazione e delle contraddizioni che gli causava il rapporto, Askenasi *“abbandonò Eliz, con sincero rammarico...costretto a prendere atto del proprio fallimento”* (p. 108).

Termina qui l'exkursus sulla vita del professore, di quel periodo precedente al viaggio da noi trattato sotto il nome di **ordito**, in cui abbiamo riportato in sequenza gli episodi centrali della vita di Askenasi, il matrimonio con Anna e l'abbandono di Anna, la convivenza con Eliz e l'abbandono di Eliz. Lasciamoci alle spalle il passato e riallacciamoci al *mystery* del viaggio!

La trama si riallaccia all'episodio della 42

"Quando era entrato nella stanza, inchinatosi cortesemente sulla soglia...la sconosciuta era in piedi accanto alla finestra con una spartito in mano e stava cantando. Una dilettante...mette un po' tristezza vedere una giovane donna che se ne sta tutta sola in una stanza d'albergo a cantare sottovoce con uno spartito in mano...(p. 158)...lei non capiva cosa volessi fare. Poveretta, lei mi aveva semplicemente invitato, anche lei, come le altre... ma un giorno uno perde le staffe e dà una botta sulle mani...Purtroppo lei ha ritratto le mani quando volevo afferrargliele...E così l'ho presa per il collo (p. 173).....si era trattenuto solo per poco nella stanza 42, forse otto o dieci minuti...e alcuni minuti prima delle quattro si era allontanato a mani vuote e senza alcun bagaglio" (p. 122).

*"La cameriera era entrata nella stanza 42 verso le sette, la polizia aveva cominciato a interrogare il personale dell'albergo dopo il tramonto, intorno alle otto (p. 123) Il fabbricante di porcellane, che nel pomeriggio aveva giocato a carte sulla terrazza, molto più tardi aveva incontrato lo sconosciuto all'ingresso dell'albergo...portando con sé un grosso bagaglio (p. 121). Nei fatti il professore, pensando che... non è la bontà a riscattare l'uomo...bensì il delitto..." (p. 134) si prendeva la sua prima vera licenza dal matrimonio, dal sesso, dai libri e lentamente passeggiava a mani vuote lasciandosi invadere dalle sensazioni. Percepiva, respirava: *"Finora ho letto il giornale, pensò pieno di vergogna e di stizza, non ho mai guardato il cielo, ho letto giornali, dizionari e riviste...Scosse la testa...ormai devo solamente vivere. Si diresse verso il caffè."* (pp. 130-33).*

Un delitto gratuito

Chiunque volesse cercare tra le righe del racconto un segno di rimpianto o di rimorso nei confronti della bionda vittima rimarrebbe deluso; qui abbiamo solo pietà e un lieve rammarico; qui sentiamo raccontare inverosimili giustificazioni per un delitto gratuito del quale, confrontando nel dettaglio circostanze e motivazioni, proveremo a dissertare su un precedente letterario a noi noto. Ne *Les Caves du Vatican* di André Gide, pubblicato in Italia sotto il titolo *I sotterranei del Vaticano* leggiamo del giovane polacco Lafcadio che, venuto in contatto con il conte Julius, teorico del delitto gratuito, pregusta di spingere uno sconosciuto giù dal treno Roma-Napoli: *"Lafcadio, benché abbia gli occhi chiusi, non dorme; non riesce a dormire: Il vecchietto che sento lì, avanti a me, crede che io dorma"* pensava. *"Se io socchiudessi gli occhi, lo vedrei che mi guarda..."*

"Fratanto il sole era tramontato; già gli ultimi riflessi della sua gloria s'attenuavano e Flerissoire li contemplava estatico... Il treno correva lungo

una scarpata che attraverso il finestrino si scorgeva illuminata dalla luce che proiettava ogni scompartimento... “Chi lo vedrebbe?” pensava Lafcadio. “Lì, vicinissimo alla mia mano, sotto la mia mano, la doppia maniglia di chiusura che io posso smuovere facilmente; questa porta che, aprendosi improvvisamente, lo lascerebbe capitombolare in avanti; una piccola spinta basterebbe; egli cadrebbe nella notte come un masso; non s’udrebbe nemmeno il suo grido...Chi lo saprebbe?”...

“Flerissoire non gettò nemmeno un grido. Sotto la spinta di Lafcadio e dinanzi all’abisso bruscamente aperto ai suoi piedi, egli fece un gran gesto per trattenersi, la sua mano sinistra afferrò lo stipite liscio dello sportello, mentre egli...gettava la destra indietro, lontana al di sopra di Lafcadio... che...sentì un artiglio orribile abbattersi sulla sua nuca; abbassò la testa e diede una seconda spinta, più impaziente della prima; e Flerissoire non trovò più nulla cui aggrapparsi a eccezione del cappello di castoro che afferrò disperatamente e portò con sé nella caduta.”

Dopo alcune ore, in un elegante salotto romano, ritroviamo l’aitante polacco preoccupato soltanto per l’imprevisto del cappello, che avrebbe vanificato ogni gratuità dell’omicidio: privo di rimorsi e con il medesimo atteggiamento mentale di Askenasi, Lafcadio disquisisce con il conte Julius: “Non è difficile trovare un motivo per un delitto”. Il conte Julius, che sta progettando un romanzo sull’argomento è, ancora ignaro dell’azione compiuta ai danni dell’anziano viaggiatore, che poi il destino rivelerà essere suo cognato, di ritorno a Napoli dopo una breve visita a Roma. Julius pacatamente replica: “Senza dubbi...ma precisamente io non ne voglio. Non voglio nessun motivo per il mio delitto; mi basta motivare il delinquente. Sì; io pretendo portarlo al delitto senza una ragione, a commettere un delitto assolutamente immotivato”. Poi entusiasmandosi alquanto prosegue: “prendiamolo adolescente: voglio che da ciò si riconosca l’eleganza della sua natura, ch’egli agisca soprattutto per gioco, e che abitualmente preferisca il piacere al suo stesso interesse”. Nell’ebbrezza del suo nichilismo Lafcadio aggiunge: “S’egli sa prestare occhio al demone delle curiosità, credo che il suo allievo sia maturo”⁴

È sorprendente che si ritrovi in Gide l’accento ad demone della *curiositas* già da noi rilevato in *Malebolge*⁵, e considerato causa della ribellione di Lucifero; citazione che va di pari passo con l’auto denuncia pronunciata da Askenasi seduto al caffè: “...come chi è già arrivato in porto, e

⁴ A.Gide, *I sotterranei del Vaticano*, Mondadori-De Agostini, Novara 1986, pp. 233.

⁵ In un recente articolo su *Malebolge* in fase di pubblicazione sulla rivista *Linguistica e Letteratura*, ed. Ateneo, citiamo San Bernardo per quanto concerne il seme della caduta insito nel primo grado della superbia che è la *curiositas*.

ha mangiato il frutto dell'albero della conoscenza" (p. 139). Senza voler scendere troppo alle radici di questo albero possiamo però affermare, sulla base delle reciproche documentazioni, che per Gide e per Márai il massimo della *curiositas* consistesse nell'oltrappassarela vita degli altri! nel raggiungere rabbiosamente l'altra sponda! Anche se entrambe le tesi possono rappresentare una fase circoscritta del loro pensiero, speculativo al maschile.

Come ne *Les Caves* così ne *L'Isola* il nichilismo filosofico diventa stile, anche per la gradualità con cui assistiamo alla levitazione dell'impulso omicida durante gli anni che vanno dalla giovinezza alla maturità: "...le sue mani avevano accarezzato il collo della donna, aveva sussurrato parole senza senso, i suoi denti avevano sottoposto l'altra bocca a un duro interrogatorio... ma quella vertigine, quello spasmo, quell'impeto violento che proiettano verso l'altra sponda erano sempre mancati...all'ultimo momento"... si era tirato indietro, accontentandosi del piacere, del godimento" (p. 140). Già aveva farneticato sull'idea di fare a pezzi Eliz: "...meditò se per un uomo fosse una soluzione morale o immorale quella di uccider la donna alla quale è legato e dalla quale non riesce a liberarsi in nessun modo" (p. 116) "...forse avrei dovuto tempestarla di pugni. Magari sventrarla, farla a pezzi" (p. 117).

Sintonizzato su questi e altri simili pensieri, alleggerito di tutte le aspettative da parte della società che aveva sfidato compiendo l'atto supremo, Askenasi all'imbrunire s'imbarcò per l'isoletta antistante Ragusa, dove nel ricondurre la sua anima a Dio volle esternare che il suo delitto, gratuito ma solo in apparenza, aveva una motivazione esistenziale!

Askenasi, un Platone deluso dal suo stesso Iperuranio!

"L'isola aveva la forma di un rettangolo irregolare; si elevava sul mare come una piccola montagna smarrita, abbandonata a sé stessa, che scruta il mondo e non ce la fa più a tornare in seno alla sua numerosa famiglia..... Non era più giorno e non era ancora sera; il cielo si estendeva vuoto sopra di lui, non si vedevano corpi celesti, né luna né stelle: era chiaro, ma di un chiarore strano, come quello che può esserci **sotto la superficie del mare**" (pp. 153-154). La contemplazione del mare, appena citata ricorda un passo del Fedone, in cui il filosofo postula la possibilità che l'essere umano viva sott'acqua e veda l'universo attraverso di essa: "...crediamo di abitare in alto sopra la terra; allo stesso modo di uno il quale, abitando in mezzo alla **profondità del mare**, s'immaginasse di abitare su la superficie e vedendo, attraverso l'acqua il sole e le altre stelle, **credesse cielo il mare...**"⁶.

⁶ Platone, *Fedone*, 109, c.

Non riteniamo occasionale che il pensiero di Askenasi fosse sintonizzato su Platone, del quale egli stava rivendicando, a suo modo l'Idea!

Mentre il giorno cedeva alla sera Askenasi raggiunse il sommo di quel fazzoletto di terra verdeggiante, trovandosi solo per la prima volta in vita sua e *“si rese conto di aver vissuto fin dalla nascita in mezzo a una gran confusione.....Era circondato dagli alberi, e in mezzo alla piccola radura vi era una roccia piatta, un masso di forma squadrata, simile a un altare sacrificale pagano;.....si sedette sulla roccia squadrata e cominciò ad ascoltare il mare”* (pp. 154-156).

Quando la luna culminò sull'isola erano le dieci e mezzo di notte e la consuetudine di coricarsi a quell'ora lo indusse a spogliarsi: era infastidito per il fatto di non poter mettere in forma gli abiti sullo schienale di una sedia; prima però volle svuotare le tasche della giacca, poi del gilet, da ultimo quelle dei pantaloni, sia le anteriori che le posteriori, come nel rito serale in casa sua. *“...Con la giacca aveva finito; se la sfilò, la tastò con cura e con sua grande sorpresa nella parte interna del risvolto trovò infilzato uno spillo che il sarto si era dimenticato di togliere – ma cos'è dunque uno scrittore senza “il particolare”? – Appese la giacca a un ramo basso...e raddrizzò le maniche”* (p. 161). Dentro un minuscolo medaglione teneva due fotografie: il ritratto del padre da giovane, con i favoriti di moda, un ritratto impostato che non gli ispirò nessuna somiglianza né tanto meno familiarità; e così avvenne per la figlia: *“il ritratto inanimato e inespressivo di una neonata paffuta che sgranava gli occhi sul mondo senza curiosità, con aria perplessa”* (p. 162). Con stolido distacco dagli affetti e insulso interesse per gli oggetti valutò la stragrande quantità di ciarpame che ogni sera tirava fuori per rimetter tutto in tasca la mattina successiva; notò in particolare il numero delle chiavi che avevano imprigionato stanze, lettere, cose ormai futili; gettò lontano le chiavi che andarono a colpire la roccia.

Finalmente si liberò anche della biancheria per prepararsi, nudo, al colloquio supremo. *“Era come se potesse vedere il laboratorio del proprio pensiero, la struttura che lo produceva, non tanto il cervello...con la sua consistenza farinosa, bensì quell'altra struttura, la centrale che opera ai fini pratici della ragione, pervasa da un'energia ignota, e le parole sono soltanto il prodotto di questa forza, le sue impacciate interpreti”* (pp. 164-165). Ma il pover'uomo prese coraggio per cantargliela al Padreterno a proposito dei continui, incessanti disagi che la sua vita comportava, in ogni situazione, ogni giorno, ogni minuto: *“È anche possibile che nel suo complesso l'opera sia perfetta, non saprei. Ma i dettagli sono imperfetti. ...Guarda, anch'io mi sono dovuto arrampicare fin quassù per restare finalmente da solo con Te e trovare il coraggio di chiedere...Amore, che razza di parola.*

Ma Tu lo sai bene, l'hai inventata Tu...Un'invenzione divina, dico sul serio. Come doveva essere bello una volta, quando si trattava veramente di questo...Io non ho mai avuto nient'altro per la testa. Ti confesso che ho fatto tutto solo per questo. Io volevo il meglio, l'espressione più pura, volevo tradurre il Tuo testo nella lingua della vita così come l'avevi formulato in origine...purtroppo, sembra che non sia possibile...Mi hai ingannato! Uno è coscienzioso e devoto e cerca un principio, anzi il principio...e invece trova dei pezzi di carne, che il più delle volte si vendono per denaro... Dio mio, Dio mio...perché mi hai abbandonato?" (pp. 167-174).

Quando la brezza del mattino spazzò le brume della notte Askenasi vide il motoscafo che si avvicinava e si appoggiò sfinito al tronco del più vicino albero. I gendarmi rimasero imbarazzati al suo cospetto! "Poco dopo uno degli ispettori si sfilò l'impermeabile e glielo gettò sul corpo nudo e tremante. Askenasi fu invitato a salire sul motoscafo e una volta a terra fu spinto a forza dentro una vettura, che partì ad alta velocità. Quelli che dicevano di averlo conosciuto, tra cui il fabbricante di porcellane, che risiedeva all'albergo Argentina, sostennero di averlo visto, attraverso i finestrini, con quel sorriso beffardo e feroce ancora sul volto" (p174).

Katia Paoletti

ET INCARNATUS EST

Il silenzio come atto poetico nella poesia di János Pilinszky (1921-1981)

“Vorrei scrivere come se stessi in silenzio”

Poeta, saggista e drammaturgo, János Pilinszky ha profondamente influenzato la poesia ungherese del dopoguerra. Dalla tensione fra la sua fede cattolica e l'agonia intellettuale deriva la relazione sia con il misticismo sia con l'assurdo. La critica non si ferma di fronte all'eccellenza della qualità estetica del suo lavoro, ma finisce inevitabilmente col soffermarsi sulla posizione etico-religiosa di Pilinszky che, con le sue poesie e i suoi scritti e la sua intera esistenza, delinea con estrema intensità e autorevolezza una dimensione esistenziale, privata. La sua grandezza non è nell'abbondanza linguistica, ma nella differenza spirituale. Egli è stato denominato poeta cristiano, parimenti poeta cattolico e l'uso della terminologia e dell'immaginario cattolico nella sua opera sostengono tale tesi. I suoi articoli e molte sue poesie appaiono su diversi giornali cattolici; nel 1957 fa parte della redazione del settimanale cattolico “Új ember”. Egli ha sempre rifiutato queste etichette, ma certamente possiamo considerarlo un poeta religioso.

Nasce a Budapest nel 1921 da madre tedesca e padre polacco. Termina gli studi secondari presso la Scuola degli Scolopi, si iscrive a Legge. Nel 1944 è chiamato a prestare il servizio militare: passa gli ultimi mesi della guerra da un campo di concentramento all'altro. “...*come il paesaggio dopo una bufera di neve/ si acquieta e ritrova la strada di casa,/ in qualche modo così si forma,/ si organizza di grado in grado/ il dialogo tra l'uomo e Dio,/ tra lo sfacelo e il nascere...*”

Il silenzio dell'integrità artistica 'dopo Auschwitz' è un dato di fatto. La moltitudine delle testimonianze umane dai campi di prigionia ha stretto il prezzo della verità, della realtà, della comprensione più di quanto le comuni parole siano in grado di fare. I poeti europei che si sono formati in queste circostanze tragiche hanno continuato a scrivere con una disperazione consunta, una speranza ridotta all'osso, una particolare ironia. Ma Pilinszky per come è, un religioso appassionato, ha trasposto la questione su altre dimensioni, più tradizionali ma forse più intimamente rilevanti, più acute. “*Vorrei scrivere – egli ha affermato – come se stessi in silenzio*”.

Non è solo tra i poeti moderni, particolarmente quelli della sua generazione e della sua esperienza, ad avere questa ossessione per il silenzio personale. Come fanno i santi indiani che rifiutano di parlare finché la verità giunge attraverso di loro, o come Socrate fa prima di emettere le sue sentenze o come Cristo davanti ai suoi accusatori. Il silenzio può essere una ragionevole forma di dialogo. Ma Pilinszky, che raramente è ironico e mai profetico, ci rende consci di un "altro" silenzio: *"Misura il tempo/ ma non il nostro tempo,/ il presente immobile delle schegge,/ i gradi del ponte levatoio,/ la neve del patibolo invernale,/ il silenzio dei sentieri e delle radure,/ nel supporto del frammento/ la promessa del Dio Padre."* È impossibile non sentire che lo spirito della sua poesia aspira alla massima nudità e a diventare inerme come la postura di Cristo sulla croce. Il suo silenzio è il silenzio di quel preciso momento, subito dopo il grido. In tutto ciò che scrive, emerge continuamente una domanda: quali parole sono adeguate a questo istante, quando i chiodi di ferro si fissano nelle piaghe, con una eterna immobilità che nemmeno le mani o i piedi possono muoversi?

Ecco il momento di sospensione che disegna l'intera vita e opera artistica di Pilinszky. Non per suggerire che la sua poesia sia necessariamente cristiana, ma i componimenti sono nulla se non parte di una chiamata a Dio. Si tratta però di un Dio che sembra non esistere. Non assenza, ma imminenza di un Dio del tutto differente da ciò che il cristianesimo dogmatico ha immaginato. Un Dio dalle qualità negative. Ma questo Dio ha onnipotenza più che sostanza: egli è la Verità. Noi raggiungiamo questa verità soltanto attraverso ciò che è stato sofferto, che si sta soffrendo e gli oggetti che partecipano di questa sofferenza. La cosa misteriosa è che in Pilinszky la qualità nuda e intima di questa verità si fonde con la massima intensità spirituale. La rivelazione di questo Dio particolarmente solo è il punto focale di tutta la sua opera. In ogni componimento troviamo lo stesso centro nevralgico: il silenzio post apocalittico, dove i chiodi restano nella mano e le ferite non possono parlare. L'ampio ambito del sentimento religioso di Pilinszky sembra concentrarsi su questa fissazione: le uniche direzioni possibili di movimento provengono dalla ferita dei chiodi o dalla carne. Nelle poesie d'amore di Pilinszky "lui" è separato da "lei" così come la carne è separata dai sensi e dalla speranza e come lo spirito è separato da ogni forma di consolazione. Come possono i suoi pochi, poveri oggetti, le sue prospettive enormemente vuote come nella primissima pittura religiosa diventare così vive e luminose? Sebbene la cultura cristiana sia stata spogliata brutalmente e la vera condizione umana esposta in tutta la sua bruttezza, cresce ancora al di fuori la poesia, le cui parole sono colme di significato. Qualcosa è stato detto ma non altera la realtà né il silenzio.

Molto di più, la realtà è redenta. I simboli stessi dell'orrore sono le medesime cose che egli ha redento. Non sono redente in senso religioso, ma in un senso del tutto umano, da qualche parte nel sistema nervoso delle pulsazioni (Paul Claudel), un improvviso tentativo di resistenza che riconosciamo come poetico. Su questa strada la poesia di Pilinszky dimostra a se stessa di essere quasi un'attività religiosa. Ma l'obiettivo principale è altro, un'attitudine e più che quella uno sforzo prolungato verso una certa fedeltà che coinvolge l'intera vita di Pilinszky: l'insistenza sul pagare lo scotto delle sue parole con la sua vita conferma l'autorevolezza delle sue opere. E per questo, esse acquistano una dimensione esistenziale. Una particolarità che non trova affinità con altri poeti ma piuttosto con figure come Van Gogh, alcune caratteristiche di Dostoevskij e soprattutto con Simone Weil (la scrittrice morta nel 1943 in Inghilterra, convertitasi nel 1938 al cattolicesimo per cui egli tradusse l'intera opera in lingua ungherese) e Pierre Emmanuel. In particolare, la natura delle loro lotte interiori, il temperamento ai confini della santità. Da una parte la morsa stretta e dura della verità rivelata della nostra condizione finale, dall'altra un sentimento più umano, intensamente mistico e doloroso, il pathos del suo mondo sensuale. Quando tutte le forze dell'anima sono incentrate su ciò che è ultimo, finale e non possono essere modificate, sebbene sia sempre orribile, l'angoscia è indistinguibile dalla gioia. Ecco il punto di sospensione, il momento creativo. È come l'eclissi del sole: ogni immagine della vita misera in tutti i suoi limiti materiali, terreni ha un'aureola di luce. Così finalmente non sentiamo repulsione. Il risultato non è confortante, ma terapeutico. Egli non contempla solo l'esistenza, soffre, concependo un destino per se stesso simile a quello di Cristo. La sua poesia è la quinta essenza, incomparabile nella sua forza e compattezza, delle tragedie, torture, crimini, punizioni, fallimenti, solitudini, fede disperata e mancanza di speranza in un mondo devastato e desolato. In un'intervista egli afferma: *“Ho la sensazione di impugnare un disco e di farlo girare ed esso mi sta quasi strappando un braccio ma non devo lasciarlo volare, perché andrebbe nella direzione sbagliata. In generale, una poesia è buona quando, come un disco, improvvisamente la lasci andare ed essa vola via libera”*. Perfino la sua profonda fede trascina con sé un senso di colpa: *“Noi siamo la croce di Cristo”*, annota nel suo diario, *“la mia esistenza crocifigge Cristo”*. Quest'anima solitaria si piega sotto il peso di un tale orribile crimine, tutta protesa al misticismo.

Lorenzo Marmioli

NEMZETKÖZI VONATKOZÁSOK A VÖRÖS POSTAKOCSIBAN
(MODELLI LETTERARI STRANIERI NEL ROMANZO
LA CAROZZA CREMISI DI GYULA KRÚDY)*

Krúdy Gyula Budapesten élt a XIX. század végén, a XX. század elején – vagyis pontosan akkor, amikor a főváros szellemi és gazdasági fejlődése a tetőpontján volt. A művészeti és irodalmi szempontból is virágzó fővárosi kulturális életnek nincs mit irigyelnie Béctől és Párizstól: olyan írók vesznek részt tevékenyen a magyar irodalmi életben, mint Molnár vagy Mikszáth; a „Nyugat” és „A Hét” c. folyóiratok terjesztik a nemzeti és nemzetközi kultúrát; olvasókörök születnek, kávéházak nyílnak – olyan helyek, ahol a budapesti értelmiségnek lehetősége nyílik az egymással való találkozásra és eszmecserére.

Nem csoda, hogy Krúdy fővárosi író: műveiben a budapesti polgári életet festi le (és egyben saját életét is), melynek főszereplői újságírók, színésznők, bankárok: polgárok. Jelen írásomban Krúdy *A vörös postakocsi* c. művében megjelenő „nemzetközi vonatkozásokkal” szándékozom foglalkozni.

Először is ki kell emelni a könyv újkori, XX. századi jellegét: a fejezetek kialakítása nem lineáris (a kritika még ma is vitatja, hogy a könyv vajon regény-e, avagy novellák gyűjteménye). Az író összekeveri az írás szerkezetét, és gyakran félre is vezeti az olvasót, játszik vele. Ezért sokszor nehezen követhető például, hogy mikor van szó a műben álmokról, és mikor a valóságról.

A történet maga egyébként egyszerűnek és „könnyűnek” nevezhető, mivel teljesen hiányzik belőle a cselekmény: ha Flaubert álma az volt, hogy regényt írjon a semmiről, ez Krúdynak sikerült. Két színésznő, Klára és Szilvia, Budapestre költözik (akárcsak Krúdy), hogy színházi munkát keressen, majd véletlenül összetalálkoznak az újságíró Rezeda úrral. Ő az utolsó romantikus lelkületű férfi Magyarországon, és szerelmes Klarába; Klára viszont „Magyarország legbüszkébb emberével”, Eduárd Alvinczival szimpatizál. A szerelmi háromszög ugyanakkor nem teljes: valójában – Krúdy iróniájának köszönhetően – Alvinczi nem tudja (vagy nem emlékszik

* Testo della relazione presentata al primo convegno dei laureandi dei dottorati di ricerca in italianistica organizzata all'Università di Szeged, 25-26 aprile, 2008. La versione in lingua italiana sarà pubblicata nel prossimo numero della rivista dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, "Corvina", in corso di stampa.

rá), hogy ki is az a Klára. Csak a mű befejezése mutat majd kifelé a szereplőkre (és életükre) jellemző általános mozdulatlanságból.

Krúdy *Az Ezeregyéjszaka meséi* példáját követi (ahogyan teszi ezt még világosabban a másik művészeti ciklusában, a *Szindbád*ban is), és *A vörös postakocsi* meta-regényként való interpretációját sem lehet kizárni: értelmezhetjük úgy is, hogy maga Rezeda úr (azaz Krúdy alteregója) írta a könyvet, ahogyan tette azt Jevgenyij is az *Anyegin*ben. A regényben a színésznők olykor elbeszéléseket olvasnak, máskor álmaikat és tapasztalataikat mesélik el, vagy meséket mondanak: a meta-regény logikája lehetőséget teremt az író számára ahhoz, hogy játsszon az igazsággal, melynek következtében zavarba hozza az olvasót, aki már csak nehezen tudja eldönteni, elhiggye-e a főszereplők szavait, vagy sem. A határ igazság, álom és ábránd között valóban nagyon vékonyan húzódik *A vörös postakocsiban*, s ezért minden kimondott (leírt) szó gyanúsnak hat.

Úgy gondolom, fontos kiemelni a regény anti-bovarizmusát. Kétségtelen, hogy Flaubert nagy hatással volt Krúdyra: *A vörös postakocsi* tulajdonképpen nem más, mint Klára 'érzelmeinek iskolája' (*L'éducation sentimentale*). Ahogyan Krúdy, úgy ő is vidékről érkezik a Városba, majd egyrészt a nagyvilági élet és társaság tagja lesz (ami bálakat, tánctermetket, kávéházakat jelent); másrészt betekintést nyer mindabba a „rosszba”, ami a *soirée*-ben és a *Belle Epoque*-ban rejtőzik, ezáltal tanúságot téve az új írók helyzetéről. Klára, a magyar Bovaryné, Debrecenből költözik Budapestre, tele reménnyel, irodalmi és színészi ambíciókkal, mindez azonban csak ábránd: amikor összeveti elképzeléseit a valósággal, mindig csalódnia kell. A regényben ezért éppúgy tetten érhető Klára érzelmeinek iskolája, mint ahogy Frédéricé részét képezi a *L'éducation sentimentale*-nak. Úgy gondolom, hogy a *L'éducation sentimentale* egyébként egy a *Bovaryné*t ellenpontosító mű: a nő – talán éppen női mivolta miatt – szabad utat enged az érzéseinek és a szerelemnek, ez azonban csak „irodalmi” szerelem: érzelmeit, vágyait olvasmányai alapján alakítja ki. Ez persze (sajnálatos módon) nem csak az ő esetében van így, hanem többnyire mindenkiében, annak ellenére, hogy valós életünk nem egyezik (nem is egyezhet) meg azzal, amit a regényekben látunk. Frédéric belső világa ezzel szemben – talán mert ő egy XIX. századi férfi – folyamatosan alakul, és be is végzi lelki fejlődését, leépülnek benne az „irodalmi”, álmodozó vágyakozás és érzelmek.

Krúdy – ahogy Boccaccio is a *Decameron*ban (ami egyébiránt Rezeda úr szerint a legszebb könyv a világon) – művét főleg a nőknek ajánlja, akik – úgy véli – veszélyben vannak, mivel ők, lelkük általában érzelmesebb mivolta következtében, hajlamosabbak rá a férfiagnál, hogy „elvesszenek”

az irodalomban és az álmodozásban. Ahogy Goethe megírta a *Die Leiden des jungen Wertherst*, hogy megóvja a fiatalokat a *Schwärmerei* (túlságosan nagy szenvedély) veszélyétől, az érzelem túltengésétől, ugyanúgy Krúdy is szeretné (látszólag) eltántorítani az olvasót az irodalomtól. Az szerinte ugyanis méreg:

„Holott tulajdonképpen senkinek sincs szüksége az irodalomra. Az emberek sokkal boldogabbak volnának, ha nem volna irodalom. Tovább is születnének, szeretnének, meghalnának. A nagy, gyönyörűséges Életnek semmi köze sincs az apró, sűrű betűcskékhez. Az írók, mint egy titkos szövetség, századok óta mérgezik az emberek lelkét, hogy maguk meg tudjanak élni. A meséik, dalaik mind arra valók, hogy nyugtalanságot, zavart idézzenek elő az emberi lelkekben. És ha egy családba beköltözött az irodalom édes mérgé, ott nyomon következik a boldogtalanság. Az írók feleségei mind szerencsétlen asszonyok. Szilveszter barátom tizenhat esztendő óta fölakasztotta magát.”¹

A regényt ugyanakkor nem csak nosztalgikus, a régi világról “ábrándozó” könyvként értelmezhetjük, hanem *Bildungsromanként* is: Klára Rezedával fogja az érzelmek iskoláját végigjárni (és befejezni), és – hála a Városban szerzett tapasztalatainak – nem lesz belőle egy újabb, csalódott Bovaryné.

A vörös postakocsit főként a francia és az orosz irodalomhoz fűzik jól kivehető világirodalmi kapcsolatok, ugyanakkor találunk benne utalásokat a spanyol (Rezeda Don Quijoténak mondja magát), az olasz (Dante és Boccaccio), a német (Goethe, von Kleist) és az angol (Thackeray, Dickens) irodalomra is. De az említetteken kívül is tele van Krúdy regénye különböző nevekkkel, magyar és külföldi valóságos személyekre történő célzásokkal. Ilyenek például: Kossuth Lajos Bródy Sándor; Milán szerb király; Újházi, Jászai Mari, Ferenc József császár; stb.

Rezeda úr, a szerző alteregója, mélységesen beteg az irodalom miatt. Amikor fiatal korában elolvasta a „legnagyobb orosz költő”, Puskin *Jevgenyij Anyeginjét*, a mű főszereplőjével (Jevgenyijjel) és annak barátjával (Lenszkijjel) azonosította magát. Ekkor kezdődött Rezeda betegsége, ezután pedig mindig azonosul az egyes regények szereplőivel: egyszer Pecsorin lesz, máskor Henry Desmond. Ámbár Puskin (Goethehez

¹ Krúdy Gyula: *Utazások a vörös postakocsin*. Szépirodalmi, Budapest, 1977, p. 92.

hasnólón) az *Anyegin*t az *irodalmi család* ellen írta; Rezeda vagy azért „írta” a regényt, *mert fiatal*, vagy mert ő az utolsó romantikus ember Budapesten; tévedésből azt gondolta, hogy ő is egyfajta Anyegin és Lenszkij, és úgy is viselkedik: olykor unott, borús, szívbeteg a *spleen* vagy a *chandrà* miatt, máskor forróvérű. Szeret párbajozni is, mintha a középkor vagy a romantika idejének embere lenne. Röviden tehát megállapíthatjuk, hogy saját világában él.

Nem véletlen, hogy *A vörös postakocsi* az *Anyegin*ből vett idézettel kezdődik:

„A múzsa csak a szerelemnek
Tűntével jött meg. S mostan ím
Kísérlet ez: ha megegyeznek
Dalomban érzés, eszme, rím.
Szabad a költő, nincs keserve,
S a kis lábat megénekelve,
Gyarló versében s szeszély
Itt-ott magáról is beszél,
S bár még borúsnak látszik a szem,
De könnyét rég elsírta már.”²

Ezen idézet alapján – Puskin *Anyegin*jével párhuzamot vonva – úgy is értelmezhetjük a regényt, mint Rezeda művészeti alkotását és visszaemlékezését. Vagyis tekinthetünk rá meta-regényként (mint amilyen *Az Ezeregyéjszaka meséi* is): Rezeda kigyógyult az irodalomból, és most már szabad a szerelméről írnia – akárcsak Jevgenyijnek. Olyan is akar lenni, mint Jevgenyij, beteg és nosztalgikus; melankóliája pedig határtalan: ő az utolsó igazi romantikus lélek Pesten. Ez a romantika azonban már idejétmúlt: Krúdy korában Magyarországon már csak *polgárok* élhetnek, „igazi” költők pedig már nincsenek.

Alvinczi talán a régi Magyarországnak: Rákóczi és Petőfi Magyarországnak az utolsó képviselője. Krúdy leírásában tatár kánokhoz hasonlatosan jelenik meg: a honfoglalás az őseinek köszönhető, ő pedig, a vörös postakocsin járva Budapestet, szülőföldjéről álmodozik, Ungról. Alvinczi Oblomovval hordoz hasonló jegyeket. Ahogyan Goncsarov az *Oblomov*ban a régi, lassú, oroszországi nemesi életről ír, azokról az időkről, amikor még nem a pénz számított, hanem a büszkeség, úgy Krúdy is Alvincziben egy hasonló életmódot körvonalaz, másfélét, mint amilyen a

² Krúdy Gy.: *i. m.* pp. 7 és 112. (A. S. Puskin: *Evgenij Onegin*. Eksmo, Moszkva, 2001, p. 41.)

nosztalgikus érzületű Rezedáé. Alvinczinek is, akárcsak Oblomovnak, van egy hű szolgája: Szilveszter. Továbbá, amikor először találkozunk Alvinczivel, Oblomovhoz hasonlóan ő is selyemkaftánt visel. Mindkettő nemes és hanyag életet él, akárcsak a tatár kánok. Alvinczinek ugyanakkor nincsenek barátai, nincsen mellette egy olyan ember sem, mint amilyen Stolz Oblomovnak: ő egyedül él, büszkeséggel telve.

A regényben egyébként is számtalan az orosz irodalomra történő utalás, és sok ponton megjelenik a vele való kapcsolat: az irodalmi kritika (Szauder³, Kalavszky⁴) már kidomborította Krúdy hőseinek „szláv karakterét”; ugyanakkor úgy vélem, hogy egyfajta „orosz hangulatról” sem lenne téves beszélni *A vörös postakocsival* kapcsolatban. Többször előkerül ugyanis a regényben Oroszország: Alvinczi például fiatal korában Szentpéterváron járt, ahonnan más emberként tért vissza Magyarországra; a színésznek tökéletes orosz férfiakról beszélgetnek; a nihilista Bonifác Béla Szibériában tett utazást. Ahogy a regényben fellelhető példákban is kitűnik, a határtalan Oroszország elbűvöli Krúdyt. Érdekes ugyanakkor, hogy bár Krúdy sokat utazott, Oroszországban sohasem járt. Ez annyit tesz, hogy amikor Oroszországról ír, vagy az orosz hangulatot kívánja felidézni, kénytelen az olvasmányaira támaszkodni és orosz írókra hagyatkozni: vagyis – akaratlanul vagy sem – Krúdy sok mindent emel át írásába Turgenyevtől vagy Puskin-tól.

Fontos számára – ahogyan kora művészeti-irodalmi irányzatai (pl. a szecesszió) és alkotói (Csáth Géza, Ady Endre stb.) számára is – a Kelettel való kapcsolat: úgy gondolom, hogy *A vörös postakocsiban* Krúdy a francia irodalomból épp *Az Ezeregyéjszaka meséi*-féle vonalat (az „elmondás”, mesélés örömét), az orosz irodalomból pedig a keleti hagyatékot vette át. Stílusa hasonlít Turgenyevére: bizonyos szomorkás, nosztalgikus atmoszféra jellemzi. Ugyanakkor biztosan ismerte Csehovot is, és olvasta Lermontovot: írásmódjában ugyanis jól érzékelhető Csehov *Három nővére*-nek és *Cseresznyés kertjének*; Lermontov *Korunk hőse*-nek (Rezeda úr azonosítja is magát vele); Turgenyev *Egy vadász iratainak* (Rezeda úr egyszer idézetet is olvas belőle), *Apák és fiúkjának* (a magyar regényben egy egész fejezet szól a nihilizmusról), és *Nemesek fészkének* a hatása.

Tolsztojjal és Dosztojevszkijjal nem találok különösebben szorosnak Krúdy kapcsolatát: talán az ő témáik túl messze állnak tőle. A regényben

³ Szauder J.: *Krúdy hősök*. In: U.ő: *Tavaszi és őszi utazások*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980, pp. 16-35.

⁴ Kalavszky Zs.: *Rezeda Kázmér a Puskin-t író Anyegint olvassa*. "Ex-Symposion", Nr. 46-47, 2004, pp. 43-52.

ugyan felsejlik valami az *Ivan Iljics halálából*, de ennél több nem igazán történik.

Jelentősek a regény (és Krúdy) francia irodalommal való kapcsolatai is. Nem csak Flaubert neve kerül elő, hanem az id. Alexandre Dumas (Madame Louise Monte Cristóként üdvözli Alvinczit), az ifj. Alexandre Dumas (Madame Louise egyik álneve „kaméliás hölgy”), De Musset, Sand, Balzac (*Illusions perdues*), Maupassant, Lesage képe is felsejlik. Feltételezhetően hatott Krúdyra Nerval művészete is. A *vörös postakocsira*, akárcsak Nerval *Sylvie*-ére, hasonló hangulat és hasonló színek jellemzőek – mintha az olvasó és a szereplők félig csukott szemmel járnának. Mindkettőben álomszerű köd borítja a világot: nehéz megkülönböztetni, mi igaz, és mi hamis ebben az álomban. Krúdy Flaubert-hez hasonlóan mutatja be a polgári életet, míg a nemesi és művészeti életről az orosz írókra jellemző leírást ad. De nem csak írókat, hanem újságírókat, politikusokat és művészeket is megemlít/idéz (Bashkirtseff, Sarcey stb.). Jelentős még Dickens és Thackeray hatása (a regényt megelőző *Levél Kiss Józsefhez* c. rész véleményem szerint utalás/idézet a *Vanity Fair*ből).

A *Vörös postakocsinak* fontos eleme az irónia is: nem igazán lehet megérteni, mit is gondol valójában a szerző. Írjon akár Rezedáról, Alvincziről vagy a színésznőről, valahol mindig ki lehet érezni a sorokból a halk iróniát:

„A magyar történelem tanára, Porubszky Pál, midőn befejezte tündöklő előadását a Jagellókról (ahogyan csak a régi, vidéki professzorok tudtak beszélni, akik a kemény magyarokat nevelték), célzást tett, hogy nemcsak a történelemben vannak hősök, hanem a körülöttünk zajló életben is... (Később ugyancsak Porubszky Pál, a magyar irodalom tanára, Bessenyei gárdistahadnagy gyönyörű élettörténetéhez hozzáfűzte, hogy manapság is vannak költők, velünk, mellettünk, és szemünk láttára bontakozik tehetségük... S a költő ismét Rezeda úr volt, mert hiszen a költői pályára óhajtott lépni, miután szerelmében csalódott. Így nevelték akkor a tanárok az ifjúságot!).”⁵

Krúdy előszeretettel játszik a szereplőkkel és az olvasóval egyaránt: teszi ezt valószínűleg azért, mert tisztában van vele, hogy például Rezeda viselkedése (s így magáé Krúdyé is) szép és kedves ugyan, de ugyanak-

⁵ Krúdy Gy.: i. m. p. 114.

kor lehetetlen és fölösleges a XX. századi Budapesten: megjelenik tehát a regényben az önironikus ember képe is.

Nem könnyű meghatározni a könyv tárgyát. Fentebb tettem már említést az irodalomról mint méregről. Máshol azonban az álom fontossága hangsúlyos a regényben:

„Mindig... Éjjel az ágyban a szívem fölött imára kulcsolom a két kezemet, és a szememet lehunyom, nehogy az utcai gázlámpa világosságánál bármit is lássak. És mindig csak azt rebegek a szívemben, hogy: Istenem, Krisztusom, Máriám! Engedjétek meg, hogy mindig ilyen boldog lehessek életemben, mint most. Sohase legyek szerelmesebb. Sohase legyen más szerelmem, mint az, akit jóformán sohasem látok. Ne is legyek soha az övé, és ne is foghassa meg sohasem a kezemet! Ne is lásson, ne is gondoljon rám... Csak én mindig szerethessem, és sohase ábránduljak ki belőle, mint az apácák nem gyógyulnak meg soha Szent György lovag iránt érzett szerelmükből. Hát nem jobb és nem szebb ez így, mintha verekednék naponta a korhely férjemmel vagy szeretőmmel?”⁶

Itt ismét nehéz pontosan megérteni, mit is gondol a szerző. Úgy vélem, Krúdy fontosnak tartotta az álmokat (nem véletlen, hogy egyik művé az *Álmoskönyv* címet kapta) és az ábrándozást. Ugyanakkor tisztában volt azzal is, hogy ezeknek semmi helye nincs az újkori, modern világban. Mindennek ellenére Krúdy-Rezeda úr azért élete végéig hitt az álmokban.

⁶ Krúdy Gy.: *i. m.* p. 106.

II

STORIA

Luciano Artese

UN UMANISTA ABRUZZESE ALLA CORTE DELLA
REGINA BEATRICE*

Nei suoi epigrammi, scritti nel 1484 e solo di recente dati alle stampe, il fiorentino Ugolino Verino, platonico amico del Ficino, proprio alla fine del libro secondo ricorda, quale metaforico difensore delle muse in Pannonia, Girolamo Fortis da Teramo¹, un umanista apparentemente sconosciuto che da qualche tempo, al seguito di Beatrice d'Aragona, era presente alla corte corviniana e probabilmente doveva godere di un certo ascendente in quell'ambiente se il Verino, che aspirava a essere invitato in Ungheria, ritenne di dovergli dedicare l'epigramma di cui abbiamo detto².

Qual era stato il percorso che aveva portato il Fortis da una piccola città del regno ai fasti della corte ungherese? Quello che qui propongo è un primo tentativo di ricostruzione biografica, che certamente dovrà essere integrato da ulteriori studi, ma credo che già dalle attuali conoscenze risulti chiaro come la vicenda del Fortis si collochi pienamente in quella fitta rete di rapporti culturali e personali che caratterizza l'umanesimo italiano del quattrocento, che ha i suoi centri in Firenze e Napoli e che, soprattutto dopo il matrimonio tra Mattia e Beatrice d'Aragona, stabilirà quell'importante legame culturale con la terra magiara, nel segno dell'umanesimo, di cui hanno ampiamente scritto studiosi notissimi³.

Cominciamo col dire che il Fortis (o Forti o Forte) nacque nei primi decenni del XV secolo, a Teramo una città piccola, della parte settentrionale del Regno di Napoli, ma importante per la sua posizione di confine. La

* In occasione dell' "Anno del Rinascimento" bandito per l'anno 2008 dal Ministero della Pubblica Istruzione ungherese pubblichiamo il testo dell'intervento del professor Artese presentato al convegno *Kolozsvár térben és időben*, organizzato a Kolozsvár (Cluj-Napoca) il 16 ottobre 2008. L'Autore ringrazia l'associazione "Kolozsvár Társaság" e in particolare l'amico Prof. Péter Egyed per l'invito.

¹ M. Muzii, *Storia della Città di Teramo, ms. Asbh. 1261 della biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze*, a cura di Luciano Artese, Teramo, Biblioteca Provinciale "M. Delfico", 1993; Alessio Tulli, *Catalogo di uomini illustri per santità, dottrina e dignità usciti in diversi tempi dalla città di Teramo*, in Teramo, per Consorti e Felcini MDCCLXVI, pp. 53-56; N. Palma, *Storia della Città e Diocesi di Teramo*, V, Teramo, Cassa di Risparmio, 1978 (I^a ed. 1836), pp. 132-143; L. Artese, *Nuove fonti per la storia teramana: una lettera di Girolamo Fortis a Giovanni Antonio Ferrofino*, "Notizie dalla Delfico", 1995, n. 3, pp.4-8.

² Ugolino Verino, *Epigrammi*, a cura di Francesco Bausi, Messina, Sicania 1998, p. 279; si tratta dell'epigramma 52 del secondo libro.

³ Mi limito a citare, *Italia e Ungheria all'epoca dell'umanesimo corviniano*, a cura di Sante Graciotti e Cesare Vasoli, Firenze, Leo S. Olschki, 1994.

famiglia, una delle più importanti della città, era pienamente coinvolta nelle sanguinose lotte tra fazioni che lacerarono la città per quasi due secoli. In particolare i Fortis furono tra i capi della fazione che si opponeva alla dominazione sulla città dei potenti duchi d'Atri gli Acquaviva. Questo aspetto è significativo, poiché nei rapporti che il Fortis ebbe con altri importanti intellettuali dell'epoca di cui subito diremo, tendeva costantemente a presentarsi come una sorta di pellegrino esule, anche se in realtà esule dovette esserlo veramente per pochi anni tra il 1459 e il 1461, gli anni cioè durante i quali Giosia Acquaviva prese effettivamente il potere sulla città instaurando una sorta di aspra tirannide⁴, cessata poi nel novembre del 1461.

Con pochi dubbi possiamo ritenere che egli studiò a Napoli probabilmente tra la fine del regno di Giovanna e l'inizio di quello di Alfonso I d'Aragona e fu probabilmente nella città che prese i voti divenendo sacerdote. In questo primo periodo credo debba collocarsi un breve componimento poetico manoscritto dedicato a Lorenzo Valla: una descrizione delle isole Diomedee, le isole Tremiti: *Ex erroribus Hieronimi Fortis Theramani ad Laurentium Vallam De insulis Diomedeis*⁵. Poiché il Valla scomparve nel 1457 il componimento deve collocarsi negli anni precedenti. Il titolo e il contenuto sembrano suggerire che già in quegli anni il Fortis aveva compiuto viaggi verso est al di là dell'adriatico. Si tratta infatti di una breve ma intensa narrazione di un pellegrinaggio compiuto dall'autore alle isole Tremiti. Il Fortis descrive prima l'aspetto scosceso delle isole viste dal mare, quindi lo sbarco nell'isola di San Nicola, l'ascensione all'abbazia dei monaci lateranensi, la visita agli *ex voto* nella chiesa di S. Maria, il colloquio con il vecchio sacerdote che racconta dei diversi miracoli. Infine il riposo notturno, turbato dallo stupore per il canto delle rondini diomedee che lo induce a rammentare negli ultimi versi la leggenda del Tidide, di Diomede alle cui vicende dopo la conquista di Troia si faceva risalire la nascita delle isole adriatiche. Credo sia indubbio il carattere autobiografico della composizione: il viaggio narrato insomma fu effettivamente compiuto. Lo scritto costituisce una significativa testimonianza di un qualche rapporto con il Valla che molto probabilmente incontrò a Napoli prima del 1448 nell'ambito della corte aragonese.

⁴ Per le vicende legate alla signoria di Giosia Acquaviva su Teramo, con i riferimenti all'esilio degli oppositori e in particolare della famiglia Forti, cfr.: Muzio Muzii, *Storia della città di Teramo*, cit., pp. 32-37; N. Palma, *Storia della Città e Diocesi di Teramo*, III, cit., pp. 302-308; Francesco Savini, *Il comune teramano nella sua vita intima e pubblica [...]*, Roma, Forzani e c. tipografi del senato, 1895, pp. 245-253.

⁵ Cfr. appendice.

È questo l'unico documento in nostro possesso precedente il 1459. Da questa data in poi disponiamo invece di più notizie: sappiamo che il Fortis era certamente già conosciuto, sia in generale negli ambienti culturali e diplomatici italiani, sia dal nuovo Re di Napoli Ferdinando I d'Aragona, che, in un documento oggi non reperibile, lo definiva già a quella data "chiaro e nobile"⁶. Certamente inoltre in quello stesso anno egli fu presente a Teramo, proprio quando la città diventava dominio del duca d'Atri Giosia Acquaviva. Girolamo, infatti, insieme agli esponenti delle famiglie che si erano opposte alla dominazione acquaviviana, fu espulso dalla città; la sua famiglia trattenuta in ostaggio e prigioniera nella fortezza che l'Acquaviva aveva fatto costruire a ridosso di una porta cittadina. Dopo aver partecipato ad alcuni tentativi degli esuli di rientrare con la forza mettendo la città sotto assedio, tentativi peraltro falliti, riuscì avventurosamente a salvare la madre e la sorella dalla prigionia presso la fortezza dell'Acquaviva⁷. Tutta la famiglia si pose al sicuro nella vicina Ascoli Piceno, al riparo dalle ritorsioni di Giosia. La tirannide dell'Acquaviva durò circa due anni e così l'effettivo esilio del Fortis, ma da quella data iniziarono una serie di peregrinazioni tra Ascoli, Roma, Siena e Teramo sulle quali disponiamo di diverse notizie grazie alle lettere che il Fortis inviò all'arcivescovo di Zadar, il veneziano Maffeo Vallaresso. Zadar era dominio Veneziano ma strettamente legata al contesto slavo e al vicino regno d'Ungheria. Il Vallaresso cercò di creare nella sua corte un centro di cultura umanistica a cui con ogni probabilità partecipò almeno occasionalmente il Fortis⁸. Comunque fu certamente duraturo il legame sia con l'arcivescovo sia con il fratello Giacomo Vallaresso, che fu protonotaro apostolico ed ebbe un qualche ruolo nelle vicende pontificie di quegli anni.

⁶ Alessio Tulli, *Catalogo di uomini illustri per santità, dottrina e dignità usciti in diversi tempi dalla città di Teramo*, in Teramo, per Consorti e Felcini MDCCLXVI, pp. 53-56.

⁷ "Ego matrem sexagenariam et sororem et parvulos nepotes, quos obsides in oppidulo quondam nam munitissimo Tyrannus adhibita custodia servari diligenter mandarant: ope celitum adiutus e faucibus truculentae belluae non modo evulsi, verum etiam Asculum civitatem propinquam perduxit: ubi fere tota familia nostra sedem fixit.", lettera a Maffeo Vallaresso, da Tolentino del 18 marzo 1461, Biblioteca Vaticana, ms. Barb. latino 1809, c.185. Dei due tentativi di rientrare in armi in città non si fa alcuna menzione nelle storie cittadine.

⁸ Sul Vallaresso cfr.: Giuseppe Praga, *Zara nel rinascimento*, "Archivio storico per la Dalmazia", 1935, pp.303-323; Jadranka Neralić, *Judicial cases in the court of Maffeo Vallaresso, archbishop of Zadar (1450-1494)*, "Review of Croatian History", (1/2007), pp. 271-291. Peraltro il Vallaresso fu autore di una grammatica latina, cfr. A. Segarizzi, *Una grammatica latina del secolo XVI*, "Atti del regio istituto veneto di scienze lettere ed arti", 1915-1916, pp. 90-96.

Dalla lettera del 1461 sopra citata, sappiamo che durante la permanenza ad Ascoli fu ospitato da un "Kallimachus senensis", da identificare senz'altro con il senese Domenico Callimaco che si trovava nel Piceno al servizio papale. Il Callimaco era peraltro un collezionista antiquario di cui risultano i legami con Lorenzo de' Medici a cui fornì alcuni oggetti preziosi⁹. Fu proprio questi che inviò il Fortis per una missione alla corte del Papa Pio II, Enea Silvio Piccolomini¹⁰. Certamente ebbe qualche contatto diretto con Pio II o con ambienti vicini alla sua famiglia, inoltre nel 1462, grazie all'intervento del già ricordato Giacomo Valleresso, protonotaro apostolico, fu per breve tempo al servizio del Cardinal S. Marco e cioè Pietro Barbo che di lì a poco sarebbe succeduto al Piccolomini come Paolo II¹¹. I Vallaresso e il Barbo erano dunque legati, questi d'altra parte godeva di un beneficio ecclesiastico proprio a Zadar nella diocesi del Vallaresso; il Fortis potette così a sua volta stabilire un rapporto certamente importante con il futuro papa.

Tra il '62 e il '63 si recò a Siena al servizio per alcuni mesi del Cardinale Senese¹², e cioè Francesco Todeschini Piccolomini, nipote di Pio II, Vescovo della città, che proprio quell'anno era stato nominato Cardinale dallo zio. Todeschini Piccolomini è personalità significativa e l'ambiente che in quegli anni si riuniva attorno alle figure del papa stesso e del nipote, costituiva parte importante dell'umanesimo italiano. Sicuramente i contatti del Fortis con personaggi come Francesco Filelfo o Giovanni Marrasio¹³ e, soprattutto, Giovanni Antonio Campano, ebbero origine da questa permanenza senese. Sempre dalla lettera al Ferrofino, veniamo a sapere che, concluso il servizio presso il Piccolomini, tornò in Patria, intorno dunque al 1465, richiamato dai fratelli e dai famigliari nuovamente coinvolti nelle lotte tra fazioni¹⁴. Certamente però nella sua decisione di ritornare, importante fu il fatto che nel 1463 il noto umanista Giovanni Antonio Campano, che, come detto, certamente il Fortis aveva conosciuto a Siena, era stato fatto da Pio II vescovo di Teramo. Il Campano era profondamente legato, personalmente

⁹ cfr: *Lorenzo de' Medici: collector of antiquities, a cura di L. Fusco e G. Corti*, Cambridge, Cambridge University press, 2006.

¹⁰ Lettera del Fortis a Maffeo Vallaresso, 18 marzo 1461, cit.

¹¹ "Reverendus pater dominus Jacobus valaressus non destitit in me mirificam beneficentiam ostendere, qui apud dominus Cardinalem Sancti Marci mihi locum adinvenit", lettera a Maffeo Vallaresso del 13 dicembre 1462, Biblioteca vaticana, Barb. Lat. 1809, c. 211.

¹² Lettera a G. A. Ferrofino del 7 aprile 1469, Firenze, Bibl. Riccardiana, ms. 969, cc. 85r-86r, pubblicata in Luciano Artese, *Nuove fonti per la storia teramana*, cit.

¹³ Il Fortis ricorda e saluta il Filelfo nella lettera al Ferrofino; Il Marrasio gli dedicò dei componimenti.

¹⁴ Lettera al Ferrofino, cit..

e culturalmente ad Enea Silvio Piccolomini, di cui scriverà poco dopo la vita. Quindi si capisce come la morte di Pio II nel 1464, mentre cercava di dare avvio alla crociata contro il Turco, l'elezione di Pietro Barbo, che certamente non ebbe rapporti facili con gli umanisti, spinsero il Campano a raggiungere effettivamente la sede della diocesi, cercando a Teramo una situazione di calma e protezione. Poco tempo dopo lo raggiunse il Fortis che rientrato in città fu nominato tra i canonici della cattedrale. I rapporti tra i due non furono idilliaci, abbiamo una lettera del Fortis del 1466 in cui questi si lamenta del fatto che il Vescovo gli abbia intercettato la corrispondenza con il già citato protonotaro apostolico Giacomo Vallaresso¹⁵. Si capisce bene perché il Campano non si fidasse del Fortis: sappiamo infatti dei difficili rapporti di tutto l'*entourage* di Pio II con il nuovo Papa, per cui nel momento in cui i prelati e gli intellettuali che erano stati più vicino al precedente papa subivano, in varie forme un ridimensionamento del ruolo, un personaggio come il Fortis doveva apparire quantomeno ambiguo dati i suoi legami sia con i Piccolomini sia, attraverso i Vallaresso, con gli ambienti di Paolo II. In sostanza dunque il Campano temeva che dal Fortis potesse partire qualche notizia tendente a metterlo in cattiva luce presso il Pontefice. Inoltre in quegli anni si svolse un'aspra polemica tra i canonici e il Vescovo per questioni relative ai benefici ecclesiastici, a cui certamente partecipò anche il Fortis¹⁶. Questi comunque rimase due anni in città, ristabilendo nell'ultimo periodo migliori rapporti con il Campano; evidentemente la posizione ambigua in cui, forse suo malgrado, era venuto a trovarsi, non favorì neanche una sua ulteriore ascesa nella considerazione pontificia, altrimenti non si comprenderebbe come mai nell'agosto del 1468, accettasse il semplice incarico di pubblico maestro che il comune de L'Aquila gli offrì; da notare che questa, è l'unica circostanza di cui si parla nelle lettere sostenuta anche da un documento conservato presso l'archivio di stato de L'Aquila¹⁷.

L'anno seguente si aprirono però nuove prospettive: abbandonò l'incarico aquilano per recarsi a Napoli, dove, grazie all'amicizia del

¹⁵ "Campanus aprutinatorum antistes litteras ad me tuas interceptit. Is est amicorum estimator ignarus. Nam illis adhaesit, qui perfidia et omnium flagitio sonum sordibus obruti vivat", Bibl. Vat., Barb. Lat. 1809, cc.685-686, lettera a Giacomo Vallaresso da Teramo del 30 gennaio 1466. sul contrasto del Fortis col Campano cfr. Flavio de Bernardi, *Un vescovo umanista alla corte pontificia: Giannantonio Campano*, Università gregoriana, Roma, 1975, pp. 171-184.

¹⁶ de Bernardi, op.cit., p. 182.

¹⁷ Raffaele Colapietra, *Profilo dell'evoluzione costituzionale del comune aquilano fino alla riforma del 1476*, "Archivio storico italiano", 1960, p. 174, il Fortis fu nominato *praeceptor ludi* il 4 agosto 1468. cfr. poi la lettera da Napoli al Ferrofino del 7 aprile 1469, cit.

potente segretario Antonello Petrucci, potette essere assunto tra gli scribi regi della corte aragonese¹⁸.

Di questo periodo è la lettera del 1469, inviata da Napoli a Giovanni Antonio Ferrofino a cui ci siamo già riferiti. Oltre che per le vicende biografiche in esso narrate, questo scritto è interessante poiché ci permette di notare come il Fortis fosse ormai preso dal suo lavoro di segretario: vi sono infatti citati personaggi come Guidoboni Cavalchino, segretario del duca di Milano, un Filippino da Lodi sempre dell'ambiente milanese, e infine chiede al Ferrofino di fare da intermediario per l'invio di un'importante missiva diplomatica ad un certo Padre Paolo da Monfalcone (di cui non ho alcuna notizia) che si trovava per qualche missione diplomatica alla corte del re di Francia. Da notare peraltro che la lettera si conclude con un componimento poetico di un qualche interesse¹⁹.

Da un'altra lettera del 1471, a Maffeo Vallarosso, sappiamo che essendo tornato a Teramo, forse per un breve soggiorno, si ammalò seriamente durante il viaggio, rimanendo bloccato per molti mesi a L'Aquila. Ma dal tono della lettera da cui emerge la volontà di tornare a Napoli, si può con ragionevole certezza pensare che in seguito tornasse nella capitale del regno al suo servizio presso la corte aragonese²⁰.

Su questo periodo napoletano non abbiamo documenti, ma non mancano testimonianze molto significative. La dimestichezza del Fortis con il sovrano è ricordata da uno storico teramano del cinquecento, Muzio Muzii, il quale narra che il Fortis svolse anche la funzione di cappellano di corte e probabilmente quella di precettore del figlio di Ferdinando, quel Federico che poi divenne Re nel 1496²¹. Ma cosa più interessante è il fatto che nella Biblioteca Capitular y Colombina, di Sevilla abbiamo rintracciato tre brevi componimenti poetici dedicati ai lavori che il Re aveva realizzato nel porto di Napoli²², sicura traccia di un'opera poetica più vasta, oggi forse perduta, con la quale l'umanista, esaltando le opere di Ferdinando d'Aragona, cercava di rafforzare la sua posizione a corte. Nel manoscritto spagnolo ai testi del Fortis segue una composizione sul medesimo argomento di Antonio Beccadelli, il Panormita. Infine riprova della posizione assunta nell'ambiente aragonese è il fatto che Giovanni Pontano dedicasse un

¹⁸ "urgente privato negotio in aulam Serenissimi Regis Ferdinandi me tandem contuli; atque ibi nactus maximam liberalitatem clarissimi equitis Antonelli secretarii, locum inter scribas regios optineo", Lettera al Ferrofino, cit.

¹⁹ L. Artese, *Nuove fonti*, cit.

²⁰ Bibl. Vat., Barb. Lat. 1809, cc. 590-591.

²¹ Muzio Muzii, *Storia della città di Teramo*, cit., pp. 52-53.

²² Biblioteca Capitular y Colombina, sevilla, Misc. 7-3-7, cc. 7v-8r.

Carme proprio al Fortis: si tratta dell'egloga 41 del I libro dell'*Eridanus* che titola *Ad Fortem teramanum consolatoria*, da collocarsi intorno al 1482²³. Nel componimento il Pontano intende consolare il Fortis per la morte di un amico morto in difesa della sua patria, un certo Camillo caduto, secondo il Palma, al servizio della contessa Giovanna di Celano²⁴, ma al di là del contenuto il fatto che un personaggio come il Pontano, in quegli anni al massimo del successo e dell'influenza a corte, dedicatesse un componimento all'umanista abruzzese, ne indica definitivamente l'inserimento a pieno titolo nell'umanesimo meridionale. Peraltro nella città partenopea il Fortis si confrontò con l'arte tipografica da poco introdotta; curò infatti, probabilmente tra il 1470 e il 1480, l'edizione di uno dei più noti poemi cavallereschi del trecento: *Inamoramento de Rinaldo*²⁵; un poema anonimo, ma spesso attribuito ad un Miser Dino Fiorentino. Il Fortis premise all'edizione da lui curata, una dedica in ottave a Gelardino Belardino di Amelia²⁶, che pochi anni prima dell'edizione era stato inviato a Teramo per sedare le lotte tra le fazioni cittadine. Intorno a tale edizione, di cui si conosce solo una copia presso la British Library, si verificò un equivoco, durato quasi un secolo: infatti il Palma occupandosi del Fortis per il quinto tomo della sua opera, rispondendo ad una lettera di Gaetano Melzi, passatagli da Melchiorre Delfico, ritenne di poter considerare il Fortis autore del poema, portando nell'errore lo stesso Melzi²⁷. Molti anni dopo, nel 1907 del *Rinaldo* si occupò Pio Rajna il quale scrisse a Francesco Savini per avere delucidazioni in merito. Il Savini comunicò al grande filologo quanto aveva letto nel Palma sia riproponendo il Fortis come autore del poema, sia collocando la missione di Belardino Gelardino a Teramo nel 1461 e la stampa nel 1485 '86²⁸. Il Rajna dimostrò invece ampiamente, polemizzando con il Savini, che l'autore del poema non era certamente il Fortis, che scrisse invece la dedica e curò l'edizione, e che la venuta del Gelardino a Teramo doveva collocarsi poco tempo prima dell'edizione stessa e della

²³ Joannis Joviani Pontani, *Carmina*, a cura di J. Oeschger, Bari, Laterza, 1948, pp.415.

²⁴ N. Palma, *Storia della Città e Diocesi di Teramo*, V, cit., p. 132.

²⁵ *Inamoramento de Rinaldo*, Napoli, [Riessinger, 1475], l'unica copia conosciuta alla British Library. Numerose furono poi le edizioni nel corso del XVI secolo: nel catalogo della B. L. il Fortis è indicato dubitativamente come autore.

²⁶ Su tale personaggio cfr.: *Regis ferdinandi I instructionum liber*, "Museo di scienze e letteratura", vol. VI°, 1859, p.275, dove comunque viene chiamato Berardino Gerardino di Amelia.

²⁷ Palma, op. cit.

²⁸ Lettera del Savini al Rajna del 16 maggio 1907, Bibl. Marucelliana, Firenze, Carte Rajna, ins. XII.2.87.

composizione della dedica²⁹, probabilmente intorno alla seconda metà degli anni '70.

Ma anche se non fu l'autore del poema, certamente l'edizione curata e la dedica al Gerardino aumentarono la sua fama di letterato e poeta e ne rafforzarono la posizione a corte facendo sì che potesse essere tra quegli intellettuali che raggiunsero Beatrice d'Aragona in Ungheria. Purtroppo non abbiamo documenti specifici relativi a questa fase, il Fortis viene però segnalato tra i lettori della regina nel volume di Albert Berzeviczy su Beatrice d'Aragona sulla base di documenti d'archivio³⁰. Non credo però che egli partisse già nel 1475, anno del matrimonio di Beatrice e Mattia. Credo invece che la partenza possa datarsi ai primi anni '80, dato che, come abbiamo visto, dei primi anni '80 è l'egloga del Pontano, che non fa assolutamente alcun riferimento, neanche velato, ad una assenza del Fortis da Napoli; mentre nel 1584 quando il Verino gli dedica l'epigramma, doveva aver già raggiunto la terra magiara da qualche tempo. Insomma credo che la partenza vada collocata tra il 1482 e il 1483.

Infine dobbiamo brevemente tornare sull'epigramma del Verino, poiché ci fornisce alcune indicazioni interessanti: l'autore infatti chiama il Fortis gloria delle lingue greca e latina in Pannonia e come tale protettore in quelle terre delle Muse. Queste espressioni non potevano essere solo encomiastiche è evidente che esse scaturivano da un'effettiva attività poetica svolta dal Fortis presso la corte ungherese, la quale evidentemente era conosciuta anche in Italia. È poi di grande interesse sapere che l'umanista abruzzese scrivesse anche in greco, in un secolo in cui la conoscenza di tale lingua si diffondeva solo in alcuni ambienti dell'umanesimo. Di tale produzione sembra non essere rimasta traccia, anche se non si può escludere che ulteriori sondaggi negli archivi europei (penso ovviamente all'Italia e all'Ungheria, ma anche alla Francia) possano dare risultati interessanti.

In Ungheria il Fortis morì nel 1489, tale data sembra essere certa alla luce di un importante documento: sappiamo infatti che Maria Pereira Noronha, moglie del potente signore della città dell'Aquila, Pietro Lalle Camponeschi, nel 1490 distribuì mille ducati ungheresi d'oro in doti per le fanciulle povere, ducati inviati dalla Regina d'Ungheria in memoria del defunto Girolamo Fortis³¹. È molto significativo che per ricordare il

²⁹ Pio Rajna, *Frammenti di un'edizione sconosciuta del Rinado di Montalbano in ottava rima*, "La Bibliofilia", IX (1907), pp.132-149, alle pp. 146-147: *Appendice 1: Le deduzioni illegittime tratte dalla dedica napoletana*.

³⁰ Albert Berzeviczy, *Beatrice d'Aragona*, Milano, Dall'Oglio, 1974 (ed. orig. Budapest 1908), p. 163.

³¹ La notizia in Palma, op. cit., V, p. 133 che cita le perdute *Memorie aquilane* del de

poeta la Regina d'Ungheria si rivolgesse ai Camponeschi se consideriamo gli storici legami della famiglia aquilana con i Magiari, fu infatti Lalle Camponeschi, avo di Pietro, che nel 1347 aveva offerto la città dell'Aquila a Lodovico d'Ungheria, durante le ben note vicende dell'invasione del Regno di Napoli; e inoltre la famiglia, e forse lo stesso Pietro Lalle, avevano avuto significativi contatti con Giovanni da Capestrano durante la sua permanenza aquilana. Né d'altra parte si può escludere che lo stesso Fortis abbia lasciato indicazione di versare la donazione in sua memoria alle fanciulle dell'Aquila, quasi a voler ricordare i difficili rapporti con la sua Teramo che segnaronò tutta la sua vicenda intellettuale e umana.

Appendice: De Insulis Diomedeis.

Isole Diomedee sono dette le Isole Tremiti, giacché diverse narrazioni collegano queste isole alle leggende dell'eroe greco Diomede figlio di Tideo. Questi dopo la vittoria nella guerra di Troia sfuggì a fatica ad una congiura ordita dalla moglie infedele e in seguito fu portato da una tempesta in Adriatico. Giunto sul luogo dove ora sorgono le Tremiti, egli gettò in mare tre sassi portati da Troia, dai quali sorsero le isole. Alla morte dell'eroe i suoi compagni furono trasformati in uccelli, le rondini diomedee, una specie tuttora presente nell'isola che si caratterizza per il tipico verso che ricorda un lamento umano. Sarebbe dunque stato sepolto nell'Isola di San Nicola nel luogo dove poi sorse la chiesa di Santa Maria e il convento benedettino.

Abbandonata dai benedettini la chiesa passò nel 1237 ai cistercensi, abbandonata meno di due secoli dopo cadde in rovina finché non fu affidata insieme al convento ai Canonici regolari lateranensi, i monaci che appunto il Fortis dovette incontrare. Le Tremiti costituivano un porto essenziale per la navigazione nell'Adriatico verso levante. Esse offrivano riposo, ristoro e protezione dai pirati. Per questo la chiesa di Santa Maria divenne un'importante meta di pellegrinaggio per i naviganti che l'arricchivano di ex voto legati a vicende di mare. Il carme del Fortis riproduce con efficacia quell'atmosfera del viaggio e del pellegrinaggio.

Ritiis il quale a sua volta fa, dice il Palma, riferimento a "più istrumenti".

**Ex erroribus Hieronimi Fortis Theramani ad laurentium Vallam
De Insulis Diomedeis.³²**

Insula fluctisono quae cingitur undique ponto
Unum habet accessum difficilemque viam
Nam circumpendent praeruptis omnia saxis
Areaque in summo vertice lata patet
Virginis hic surgit candenti marmore Templum
Nautarum innumeris nobile muneribus
Naufragium licet hic picta spectare tabella
Et remum et lacerae fragmina quoque ratis
Aenea nocturno lampas quae lumine fulget
Signa dat erranti lucida navigio
Protinus expositi sacratam ascendimus arcem
Numen adorantes candida Virgo tuum
Ecce senex narrat miracula plura sacerdos
Nostra que celesti corpora lustrat aqua
Dum nox obscura mundum caligine cecat
Atque fovet dulcis pectora quequae sopor
Obstupeo volucrum quas audio forte querelis
Humanos gemitus quilibet esse putet /
Namquae olim captae post diruta pergama troiae
Haec loca Tytiden classe petisse ferunt.
Et socios natis volitasse per aera pennis
Quos maris in volucres verterat ira Deum.
Hos igitur scopulos et Dulcia littora servant
et plaudunt quotiens greca carina venit.

***Dai viaggi di Girolamo Fortis teramano a Lorenzo Valla: delle
Isole Diomedee***

L'isola che è circondata dal mare risonante di flutti da ogni parte
ha un unico accesso e una difficile via,
infatti tutto intorno si protendono rocce scoscese
e sulla vetta si apre una superficie spaziosa.
Qui sorge un tempio della Vergine di marmo rilucente
Illustre per innumerevoli doni dei naviganti.

³² Biblioteca comunale di Como, ms. 3.2.45.; c. 76r-v.

Dei naufragi qui è possibile osservare le tavole dipinte
e un remo e i frammenti di qualche battello lacero
la bronzea lampada notturna che risplende di luce
e dà luminosi segnali alla nave errabonda.
Appena sbarcati saliamo sul colle consacrato
invocando, o candida Vergine, il tuo favore.
Ecco un vecchio sacerdote narra molti miracoli
e bagna i nostri corpi con acqua celeste.
Allora la notte offusca il mondo di oscura caligine
e un dolce sopore ristora qualunque petto.
Stupisco degli stridii di uccelli che per caso odo
chiunque potrebbe credere che siano un umano gemito;
e infatti una volta presa e poi distrutto Pergamo di Troia,
dicono che il Titide abbia portato la flotta in questi luoghi
e che i compagni, spuntate le penne, abbiano volteggiato in aria
poiché l'ira degli dei li aveva trasformati in uccelli marini.
E dunque custodiscono questi scogli e questi dolci litorali
e battono le ali ogni qual volta sopraggiunge una chiglia greca³³.

³³ Per questa traduzione sono debitore all'aiuto competente del Prof. Maurizio Ciappi del Liceo Cicognini di Prato che ringrazio.

Péter Sárközy

L'ECO DELLA CATASTROFE DI MESSINA E REGGIO CALABRIA
IN UNGHERIA

Le lotte comuni del Risorgimento rafforzarono ulteriormente i sentimenti di simpatia e di amicizia che si erano progressivamente formati tra l'Italia e Ungheria nei nove secoli precedenti, da quando il primo re cristiano ungherese, Santo Stefano, aveva chiesto la corona d'Ungheria a Roma e i Benedettini italiani erano venuti in terra ungherese a convertire la popolazione alla cultura del Cristianesimo occidentale. Da quando all'inizio del Trecento gli Angioini di Napoli salirono sul trono ungherese (Carlo Roberto e suo figlio, Luigi il Grande) la presenza degli italiani (commercianti, umanisti, ambasciatori e uomini d'armi) fu continua in Ungheria, alla corte del Palazzo Reale di Buda, prima di tutto all'epoca dell'imperatore Sigismondo e del re Mattia Corvino.¹ Nel Cinquecento e nel Seicento italiani e ungheresi lottarono insieme contro il turco in terra magiara, fino alla liberazione di Buda e di tutto il territorio del Regno Ungarico, voluta da papa Innocenzo XI e combattuta da tanti eroi italiani.² Nel corso del Risorgimento il popolo italiano e quello ungherese lottarono insieme per la loro indipendenza contro lo stesso nemico, l'Impero Asburgico, e quindi tanti ungheresi parteciparono al grande movimento dell'unificazione dell'Italia, come membri della spedizione dei Mille di Garibaldi (così il generale Stefano Türr, o il colonnello Lajos Tüköry, caduto a Palermo nel 1860) o della Legione Ungherese organizzata da Lajos Kossuth, il quale visse per 34 anni in esilio a Torino.³ Non possiamo dunque meravigliarci che, dopo le battaglie vinte, tanto in Italia quanto in Ungheria si sia formato un vero clima di amicizia tra i due popoli.

Nella seconda metà dell'Ottocento l'opinione pubblica ungherese manifestava grande simpatia per l'Italia e per gli Italiani, interesse che ebbe come conseguenza un continuo pellegrinaggio degli intellettuali ungheresi, spinti da nostalgie esotiche⁴ verso le bellezze della natura e della cultura

¹ P. Sárközy, *Letteratura ungherese – Letteratura italiana. Momenti e problemi dei rapporti letterari italo-ungheresi*, Roma, Sovera 1997.

² *Storia dell'Ungheria*, a cura di P. Hanák, G. Motta e R. Tolomeo, Milano, Franco Angeli 1996.

³ M. Jászay, *Il Risorgimento vissuto dagli ungheresi*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2000.

⁴ A. Di Francesco, *Nostalgie esotiche. L'Italia nella letteratura ungherese di fine secolo*, in *Venezia, Italia, Ungheria tra Decadentismo e Avanguardia*, a cura di Zs. Takács e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai 1990, pp. 197-220.

italiane. Nello stesso tempo in Italia cominciarono a scoprire la letteratura ungherese, le poesie di Sándor Petőfi, chiamato dal Carducci “il Tirteo della libertà”, vennero tradotte in lingua italiana insieme ai romanzi di Mór Jókai, Ferenc Herczeg e Ferenc Molnár, il cui capolavoro, *I ragazzi di via Pál*, divenne il primo, grande bestseller ungherese in Italia (oltre che in patria). Le opere dei romanzieri ungheresi vengono tradotte dagli eccellenti traduttori bilingui della città di Fiume, città italiana appartenente dal 1788 al 1918 alla corona ungarica, acquistando così un posto importante per la narrativa ungherese nella cultura italiana di tutto il primo Novecento.⁵

Il “mito italiano” nella cultura ungherese cominciò proprio nel 1848, quando, in seguito alla notizia dei moti di Palermo, il maggiore poeta ungherese, Sándor Petőfi, scrisse la sua ode *Italia*.⁶ E non si ebbe soltanto la partecipazione di ungheresi alla lotta in Italia ma anche quella della legione italiana del colonnello Alessandro Monti alle guerre d'indipendenza del popolo ungherese⁷; negli anni Sessanta, inoltre, il popolo ungherese aspettava l'arrivo del Garibaldi in terra ungherese, come attestano non solamente le opere letterarie ma anche le canzoni popolari dell'epoca.⁸ Alla fine del secolo nella cultura ungherese era ben radicato il mito dell'Italia, che si manifestava tanto in nell'esodo degli ungheresi verso le città italiane quanto nelle opere letterarie ungheresi del primo Novecento.⁹

In quest'atmosfera di amicizia e di amore per l'Italia e per gli Italiani arrivò in Ungheria la terribile notizia del terremoto che devastò la città

⁵ R. Ruspanti, *L'immagine romantica di Petőfi in Italia*, “Rivista di Studi Ungheresi”, 13-1988, pp. 11-20; P. Sárközy, *Le traduzioni delle opere letterarie italiane in Italia*, “Rivista di Studi Ungheresi”, 16-2002; Id., *Fiume, punto d'incontro della cultura italiana e ungherese nell'Ottocento*, in Id., *Letteratura ungherese – Letteratura italiana*, cit., pp. 180-195.

⁶ S. Petőfi, *Poesie*, a cura di F. Tempesti, Milano, Nuova Accademia 1965, pp. 113-115; Gy. Illyés, *Petőfi*, Milano, Feltrinelli 1960.

⁷ L. Pete, *Il colonnello Monti e la Legione italiana nella lotta per la libertà ungherese*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2003.

⁸ R. Ruspanti, *Leco e il mito del Risorgimento italiano in alcuni scritti e canti popolari ungheresi*, “Rassegna Storica del Risorgimento”, 1980, pp. 149-152; J. Szauder, *Immagini del Risorgimento italiano nella narrativa ungherese del secondo Ottocento*, “La cultura del mondo”, Roma, 1975, 1-3, pp. 17-24.

⁹ P. Sárközy, *Il mito dell'Italia nella cultura ungherese del Novecento*, in Id., *Letteratura ungherese – Letteratura italiana*, cit., pp. 91-100. Cfr. i capolavori della letteratura ungherese del “mito italiano”: F. Riedl, *Magyarok Rómában*, 1899; A. Szerb, *A harmadik torony*, Budapest, 1936, *Utas és holdvilág*, 1937; I. Vas, *Római rablás*, 1962; M. Fenyő, *Ami az Odysseiából kimaradt*, 1963; L. Cs. Szabó, *Római muzsika*, 1970; cfr.: *Italia e Ungheria dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, a cura di P. Sárközy, Budapest, Universitas 1998.

di Messina e tutta la Calabria. Come in tutta l'Europa anche in Ungheria l'opinione pubblica fu colpita dalla tragedia della popolazione dell'Italia meridionale. I giornali e le riviste ungheresi nei primi numeri del nuovo anno pubblicarono lunghi servizi con fotografie sulla distruzione e sulle drammatiche situazioni umane e si cominciò subito a organizzare e a inviare gli aiuti. Siamo ancora lontani dalla decisione del governo italiano di uscire dalla Triplice Alleanza. All'inizio del secolo l'Italia era uno Stato "amico" e l'Austria-Ungheria inviò le sue navi militari e commerciali che si trovavano nella zona mediterranea a salvare i sepolti vivi sotto le macerie, ad aiutare i sopravvissuti e a portare medicine e viveri.

Il primo giornale ungherese che diede la notizia della tragedia fu il quotidiano "Pesti Hirlap" (Giornale di Pest) nel numero del 29 dicembre, cioè il giorno seguente il terremoto (p. 8). Non si sapeva ancora molto, si sapeva soltanto che l'osservatorio di Trieste aveva segnalato un terremoto di estrema intensità, che per le sue caratteristiche doveva essere causa di enormi devastazioni, con epicentro nello stretto di Messina. Si sapeva che diverse navi erano state mandate da Catania e da Napoli nella zona colpita. Nel numero del 30 dicembre si leggono già le prime notizie sulle distruzioni e sulle vittime (pp. 9-10). Il giornale informava i lettori che il terremoto era stato accompagnato da un forte "tsunami", che vi erano migliaia e migliaia di morti e, tra questi, anche il vescovo di Messina, Monsignor Derrico. Il numero del 30 dicembre del "Pesti Hirlap" dà ampia eco alle notizie sull'anarchia che si stava diffondendo in seguito al terremoto: interi quartieri erano in fiamme, i carcerati fuggiti dalle prigioni stavano già derubando i poveri sopravvissuti, il numero dei morti accertati oltrepassava i centomila.

Nel numero del 2 gennaio 1909 di un altro quotidiano di Budapest di diffusione nazionale, "Pesti Napló" (Diario di Pest) si legge una cronaca di tre pagine sul "Terremoto italiano" (*Az olasz földindulás*) con sottotitoli come: "Duecentomila morti, un miliardo di danni", "È stata devastata una cultura bimillenaria" (*Az olasz földindulás. Kétszázézer halott, egy milliárd kár. Évezredek kultúra pusztult el*). Il corrispondente di Roma del giornale firmò il suo articolo con la data del 1° gennaio. Parla dell'"eroica città" di Messina, già colpita nel 1740 dalla pestilenza e nel 1783 da un grave terremoto; racconta la distruzione di Reggio Calabria, Palmi, Seminara e Sinopoli. Il giornale dà le prime notizie anche sulle vittime austriache e ungheresi, tra queste la cantante ungherese Paola Koralek, che la sera del terremoto aveva cantato al Teatro dell'Opera nel ruolo di Aida: dopo

le prime scosse si gettò dalla finestra del terzo piano dell'Hotel Trinacria e fu trasportata con la frattura delle braccia all'ospedale di Palermo. Il giornale informa anche sul telegramma di cordoglio del Primo Ministro del Governo Ungherese, Sándor Wekerle, mandato all'ambasciatore italiano di Budapest, il Principe Avana.

Il numero del 3 gennaio informa i lettori sulla sepoltura di 60.000 morti a Messina (tra questi anche i prigionieri delle carceri rimasti incatenati), sul lutto nazionale e sullo stato di emergenza in Italia meridionale contro l'anarchia e il sciacallaggio. I lettori ungheresi poterono leggere della partenza della regina Elena da Napoli verso Reggio Calabria al bordo dell'incrociatore russo "Slava", dove avrebbe lavorato insieme alle crocerossine; il re d'Italia invece si recò a Messina e il papa avrebbe mandato un aiuto di un milione di lire per i terremotati. Sul giornale vengono pubblicati i primi nomi degli ungheresi dispersi che, in base a informazioni dei parenti, dovevano essere a Messina nel momento del terremoto: del procuratore reale Dott. Pál Tassy e del deputato Imre Hódossy non si avevano notizie; invece il signor József Feuermann, direttore dell'agenzia della Società di Navigazione Ungherese "Adria" a Messina, rimasto illeso insieme alla sua famiglia, era già partito in treno per Budapest, per rientrare in patria. Fu lui a raccontare al corrispondente romano del giornale che, nel momento del terremoto, nel porto di Messina si trovavano tre navi commerciali ungheresi, l'"Andrássy", la "Matlekovics" e la nave "Nagy Lajos"; le ultime due, danneggiate dal maremoto, erano state trasformate in ospedale di emergenza, mentre la "Andrássy" trasferiva i feriti più gravi a Palermo. Sulla nave italiana "Regina Margherita" vennero trasportati i cantanti dell'Opera di Messina, le signorine Koralek e Perilli e il baritono Bastergi; veniamo anche a sapere che il direttore d'orchestra Cossina era morto, sepolto dalle macerie.

Nei giorni successivi cominciano a essere pubblicate le prime informazioni sulle tragiche conseguenze del terremoto. Il titolo del servizio del 6 gennaio porta la notizia di 40.000 morti ancora insepolti e del pericolo di epidemie ("*Negyvenezer temetetlen halott*"). Nel numero successivo possiamo leggere degli aiuti ungheresi: si era formato un consiglio, per organizzare e coordinare le azioni spontanee delle varie città ungheresi con quelle del governo, guidato dal primo ministro Wekerle, dal cardinale Kolos Vaszary, arcivescovo primate, e dal ministro del commercio, Ferenc Kossuth, figlio di Lajos Kossuth. Il 9 gennaio arrivò a Trieste la nave "Szent László" con a bordo con alcuni superstiti ungheresi, tra questi i due studenti universitari Miklós e Péter Blesey.

I quotidiani dell'epoca già pubblicavano fotografie ed esistevano anche settimanali illustrati. Tra questi uno dei più importanti era il "Vasárnapi újság" (Corriere della Domenica), della casa editrice Franklin, il cui editorialista era il più famoso scrittore ungherese dell'epoca: Kálmán Mikszáth, i romanzi del quale (*L'ombrello di San Pietro, Il fantasma di Lublo, Il fabbro che non sente*) erano tradotti anche in italiano.

Il primo numero del settimanale nel 1909 uscì la prima domenica, il 3 gennaio, pertanto non vi potevano ancora essere notizie o foto sulla tragedia di Messina; ma sulla copertina di grande formato del secondo numero, del 10 gennaio, si vedono già le foto sulla distruzione di Reggio di Calabria e di Messina con i morti distesi sul molo. Il numero dedicato quasi interamente alla catastrofe viene aperto dall'editoriale del prelado Antal Nemes, che racconta la storia della città, dalla fondazione nel 730 a. C. e ne presenta le bellezze: la cattedrale normanna, la fontana di Nettuno, oramai distrutte dal terremoto. Le foto delle devastazioni si trovano alle pagine 25-26, inserite nelle colonne del romanzo *Fekete város* (La città nera) di Kálmán Mikszáth, pubblicato a puntate sul settimanale. I numeri del 17 e del 24 gennaio riportano anch'essi foto della tragedia (pp. 45-54, 71-73): i morti distesi sulla riva del mare, soldati che scavano tra le rovine, l'ospedale da campo di Ardore, il Municipio di Messina in fiamme. Il "Vasárnapi újság" del 17 gennaio pubblica l'articolo del giornalista corrispondente Imre Bihari (pp. 51-54), il quale nel momento del terremoto si trovava nell'albergo Trinacria di Messina.

Si potrebbe ancora continuare la "rassegna" della stampa ungherese d'epoca¹⁰ dei primi due mesi dell'anno 1909; rassegna che, oltre a dimostrare la "maturità" dell'informazione mediatica ungherese all'inizio del Novecento, dà anche testimonianza dei sentimenti di cordoglio e di solidarietà degli ungheresi con il popolo italiano.

Sulla tragedia dell'Italia meridionale vennero dati alle stampe due libri verso la fine dell'anno. L'autore del primo, *Immagini di Messina e impressioni sul terremoto dell'anno 1908* (*Messinai képek és Olaszországi impresziók az 1908-ik évi földrengések idejéből*, Budapest, 1909), l'avvocato Gida Hódossy si trovava nel momento del terremoto con la sua famiglia a Taormina per passarvi la notte di San Silvestro. Egli descrive le scene

¹⁰ Abbiamo potuto consultare le annate dei seguenti quotidiani nazionali: *Az Újság, Pesti Hírlap, Pesti Napló, Magyar Hírlap* e le riviste *Vasárnapi Újság, A hét, Új idők*. Cfr.: B. Dezsényi – Gy. Nemes, *A magyar sajtó 250 éve (I 250 anni della stampa ungherese)*, Budapest pp. 250, P. Sárközy, *Libri e lettori in Ungheria*, in *Storia dell'Editoria dell'Europa*, Firenze, Shakespeare C., 1996, e in Id., *Roma, la patria comune*, Roma, Lithos 1996, pp. 200-207.

che vide alle stazioni ferroviarie, piene di feriti e di fuggiaschi, mentre con il primo treno possibile – la notte stessa di Capodanno – partivano da Catania per Palermo e da lì, in nave, per Napoli. Il libricino non offre nulla di nuovo tranne un pettegolezzo: l'avvocato Hódossy sostiene infatti che il terremoto di Messina sarebbe stata la punizione di Dio perché il 25 dicembre, nel giornale “Il telefono” di Messina, era stata pubblicata una poesia di sette strofe sacrileghe che si chiudevano così: “O bambinello mio / Vero uomo, vero Dio/ Per amor della tua croce / Fa sentir la nostra voce / Tu che sai che non sei ignoto / Manda a tutti un terremoto”...

L'altro libro si deve al conte Tamás Erdődy: *Messina és Reggio*, uscito a Győr nella collana *Biblioteca delle ragazze* (“*Lányok könyvtára*”). Nel capitolo *Distruzione di Messina e di Reggio* (*Messina és Reggio pusztulása*) l'autore ci racconta che stava già ultimando il suo libro quando arrivò la terribile notizia del terremoto, e decise pertanto di recarsi sul posto. Il due gennaio si presentò al ministero ungherese di Vienna e all'ambasciata italiana per chiedere i permessi, poi viaggiò con un treno di aiuti fino a Roma, dove si organizzava le squadre dei volontari stranieri. Partirono in 500, tedeschi, francesi, russi e ungheresi, vestiti con l'uniforme dei soldati italiani con la scritta “Pro Sicilia e Calabria”, ricevendo in dotazione anche pistole e 100 cartucce. A bordo dell'incrociatore russo “Makarov” vennero trasportati da Napoli a Messina, dove trovarono al loro arrivo la città ancora in fiamme, in uno stato di distruzione totale. A Messina il conte fu inserito in una squadra di pompieri. Egli descrive come cercarono di liberare con picconi dalle rovine 23 sopravvissuti e molti cadaveri e come affrontarono con le armi i banditi dediti allo sciaccallaggio e che tagliavano le orecchie e le dita dei morti (e dei feriti) per poter rubare orecchini e anelli d'oro; i banditi catturati venivano fucilati sul posto. L'equipaggio della nave “Makarov” riuscì a salvare il tesoro della Banca di Sicilia (20 milioni di lire) e a consegnarlo alla Marina italiana; compiuta la missione, la stessa nave trasportò 300 feriti a Palermo. I numeri della tragedia, nel resoconto dell'autore, ammontavano a 200 mila morti, 350 mila feriti, 100 mila malati a causa di epidemie, 5 mila persone impazzite per gli orrori vissuti.

La reazione più interessante alla tragedia dell'Italia meridionale si deve a Cecyl Tormay, una delle scrittrici più conosciute del primo Novecento ungherese, redattrice della rivista “*Napkelet*”¹¹, la quale dopo il terremoto pubblicò la sua confessione sull'orrore che sentiva alla notizia della distruzione totale di Messina e di Reggio, per la morte di migliaia e migliaia di

¹¹ G. Cavaglià, *Un écrivain oublié: Cecyle de Tormay*, in Id. *L'Ungheria e l'Europa*, a cura di K. Roggero, P. Sárközy e G. Vattimo, Roma, Bulzoni 1996, pp. 257-263.

abitanti della Calabria e della Sicilia, dove due anni prima aveva compiuto un lungo viaggio. Lo scritto *Le città sul letto di morte* (*Városok a ravatalon*), che pubblichiamo integralmente in appendice, comparve prima nella rivista "Napkelet" del 1909, poi nel suo volume *Küzdelmek, emlékezések* (*Lotte e ricordi*, 1937).

Proprio prendendo in considerazione questo grande amore degli Ungheresi per l'Italia e per il popolo italiano possiamo comprendere la profonda delusione, non dei politici ma degli intellettuali ungheresi, nell'estate del 1915 alla notizia dell'ingresso dell'Italia nella prima guerra mondiale contro la "Triplice" alleanza, cioè contro la Germania e la Monarchia Austro Ungarica.¹² Ne dà testimonianza il numero "antiitaliano" della rivista "Nyugat" del 16 giugno 1915 con l'editoriale del poeta Mihály Babits, grande ammiratore dell'Italia (come prova il suo inno all'*Italia* del 1908), traduttore della *Divina Commedia*. Come ha scritto Tibor Melczer: "Un attacco così disperato come quello con cui si presentò al numero "antiitaliano" della rivista poteva scaturire solo dalla penna di uno che sentiva di essere tradito dall'"essere" maggiormente amato, l'amante più cara dopo la "donna" che nulla può sostituire, la patria. ... Ed ora, nell'estate del 1915 l'uomo innamorato, anche nella sua delusione e nella sua disperazione copre di parole schiaccianti, prese da Dante "l'amata divenuta infida 'Non donna di provincie ma di bordello!'"¹³

¹² M. Jászay, *La Triplice Alleanza nella politica italiana e austro-ungherese*, in *Venezia, Italia, Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, cit., pp. 23-36.

¹³ T. Melczer, *Un poeta europeo. Liberalismo, cattolicesimo, nazionalismo ed europeismo nell'opera di Mihály Babits*, in *Venezia, Italia, Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, p. 327.

Cecyle Tormay

CITTÀ SUL LETTO DI MORTE*

Si ferma il sangue nel cuore e orripilata si ritrae l'immaginazione dinnanzi alla realtà delle allarmanti notizie che giungono dall'Italia. Laggiù, sotto i mari di azzurra acqua, invisibili e misteriose forze hanno smosso le profondità. La terra si è mossa, il mare ha abbandonato il suo letto e muggiando, gridando, rantolando in una mortale onda distruttrice si dileguò, ignorando la Vita.

Le sponde sorelle di Messina e Reggio dormivano tranquille nella tiepida notte invernale del Meridione e giù, nello stretto, dormivano con loro i mostri addomesticati in mito: Scilla e Cariddi, lo scoglio pieno di secche, il turbinante risucchio. Sopra la piramide dell'Etna che giunge a toccare il cielo, l'alba ormai prossima prometteva il sereno e nella città che pacificamente respirava l'unico, piccolo impero della morte era, sotto le palme, il famoso bel cimitero posto sul lato digradante e sempreverde di Messina.

Fu un attimo. La terra scricchiolò e a un grido cinquantamila persone si svegliarono, come rendendosi conto dell'orrore della morte, che trasformò l'intera regione nel suo regno. Le strade e le piazze fluttuarono, come un'ondeggiante palude la terra montò e si sollevò, i muri vacillando si incrinarono, la facciata delle chiese si spaccò, i tetti, le torri, i balconi precipitarono in un mucchio e, con tremendo fragore, la città crollò. I suoi laboriosi abitanti, come mutilate rondini, si aggiravano lamentandosi tra le rovine. Coloro che, sanguinanti, impazziti, si erano rifugiati nelle strade finivano per calpestarsi l'un l'altro. I vivi, a un richiamo, gridavano il nome dei morti ... da sotto le macerie, gli agonizzanti salvavano soltanto morti e l'orrore – con i suoi mille tormenti, con ribelli impropri, con la sua preghiera rantolante si mescolava al muggire del mare, che tuonando tornava a ritirarsi nel suo letto. Lontano dalle sponde stava, pietrificata, la massa d'acqua, come se avesse voluto raccogliere le forze. Poi, rizzando la cresta, senza freni si scagliò sull'ammasso di rovine della città. D'improvviso, le lampade si spensero, i fari affondarono nelle rade e sulle vie dal buio pesto infuriarono latranti onde. Gorgogliando, si riversarono sulle fenditure dei muri, trascinando con sé tutto ciò che raggiungevano, spazzarono via quanto ancora restava in piedi: soffocarono la vita che agonizzava.

* Cecyle Tormay, *Városok a ravatalon*, in Id., *Küzdelmek, emlékezések*, Budapest, Génusz 1937, pp. 321-325. Traduzione italiana di Cinzia Franchi.

Allorché la nera ondata, recando la sua preda, ritornò ondeggiando nel suo irrequieto letto, tra le macerie di Messina il caldo sangue umano si era ormai mescolato con il freddo fango. Mentre sul mare, tra le carcasse delle navi spezzate, l'acqua aveva rimosso il patrimonio della ricca regione costiera, tra i vegliardi che annegavano e i fanciulli che emettevano grida acute, insieme con i quali a un tempo si inabissarono la memoria di ieri e la speranza del domani.

La terra ancora non riusciva a placarsi, sempre nuove scosse la squassavano e nella foschia che saliva dalle acque tutto appariva impenetrabile, buio come se mai più sarebbe potuto farsi giorno ... ma poi, con un'agghiacciante esplosione, albeggiò: nel cuore della notte, a ovest, spuntò un'alba di fuoco. Le travi dei muri crollati si incendiarono e, come fiaccole funebri, sfavillavano sopra Messina. Al chiarore delle loro fiamme, alcuni coraggiosi marinai si spinsero tra le macerie per salvare delle vite, mentre la feccia fuggita di prigione, saccheggiando devastò, rapinò e uccise in mezzo alla devastazione.

Il rantolo dell'agonia si udiva per tutte le devastate sponde di Sicilia e, come eco terribile, dall'altra sponda rispondeva la Calabria. Villa S. Giovanni, Bagnara, Palmi e le altre scogliose città sprofondarono lungo il tragico stretto di mare, nelle cui profondità le radici infuocate dell'Etna e del lontano Vesuvio, che si intrecciavano, ripresero vita, uscirono fuori in quella fatale notte di lutto. Lo scoglio di Scilla e il piccolo villaggio di pescatori che su di esso sorgeva scomparsero per sempre. Di Cariddi si perse ogni traccia nel suo vortice, del vecchio, ostinato Faro non rimase in piedi neanche una pietra. Il fondo del mare mutò e così le due rive, sopra di esse, in lunga fila, giacevano sul catafalco le città e l'alba non riconobbe più lo splendido paradiso d'Italia.

Il fuoco crepitante, la terra tremante, le acque agitate, l'aria mortale si allearono contro il superbo Granello di polvere che osa darsi il nome di dio della natura. I quattro elementi primordiali mossero una titanica lotta, mai vista fino ad allora, per spazzar via l'uomo e la sua opera.

Invano si cerca, nelle nebbie della storia, la memoria di una simile distruzione. Città e nazioni sono scomparse; la guerra, la pestilenza, il terremoto e il furore delle acque hanno fatto scomparire nel nulla un'infinità di creazioni dell'uomo, ma, da quando la Terra esiste, mai si era verificato un evento che, nello stesso istante, avesse lasciato dietro di sé tanti morti. Centinaia di migliaia di persone furono annientate dall'immensa morte che Messina e Reggio, come un tempo Pompei ed Ercolano, affratellò per l'eternità. Su di esse ormai volteggiano le nere nuvole gracchianti dei corvi, tra le loro rovine i cadaveri insepolti, sulle loro sponde i mendicanti

infreddoliti, seminudi, affamati; mentre fuori, sul mare, sotto il peso degli esuli feriti, le navi a lutto tagliano con difficoltà le agitate acque ...

Il mare, che dal profondo si era impennato, rientrò tra gli scoglie, ma la sua memoria distruttiva rotolò in un'immensa lacrima lungo tutta l'Italia. Il vento, che urlante mugghiava nella funesta notte, da allora si chetò e il suo stormire sopravvive solo come un grande, doloroso sospiro. La fiamma delle fumanti rovine dalle città si spense, ma il fumo si distese sopra le acque e ricoprì il suolo italiano di un velo nero, su cui, tra mendicanti, agonizzanti e gente impazzita avanzava un funerale senza fine.

Il mondo, scosso, guarda in lontananza, mentre la sua mano inconsapevolmente ritrova quel grande gesto umano che porge aiuto, dà sollievo e sostiene. Qui, sulle rive del Danubio, le lacrime scorrono più calde che altrove. Il ricordo della comune sofferenza lega i cuori delle nazioni come un'alleanza armata. Noi piangiamo un fratello, il fratello della nostra trascorsa sventura. L'ungherese non dimentica, nell'animo di ognuno di noi vive la consapevolezza che ai nostri antenati esuli l'Italia offrì una seconda patria e ai nostri grandi che non avevano un ricovero offrì rifugio. Aiutiamoli dunque a spianare la via sommersa dalle rovine, che poi ricondurrà alla loro patria più angusta i tanti, piccoli anonimi che ora non hanno più un tetto. Ciascuno sacrifichi quanto può, e se pure il suo contributo dal punto di vista della quantità fosse minore di quello delle nazioni occidentali, l'Italia grata lo accetterà, giacché sa bene che i ricchi donano, mentre chi è povero divide ciò che ha. (1908)

Alessandro Vagnini

MONACO 1938

L'UNGHERIA E LA DISSOLUZIONE DELLA CECOSLOVACCHIA*

L'Europa centro-orientale nel periodo interbellico rappresentava un'area di grande instabilità dove si scontravano rivalità di carattere politico e etno-nazionale diretta conseguenza delle decisioni prese a Versailles nel 1920¹. La Cecoslovacchia, nata nel periodo interbellico dalla spartizione dell'Austria-Ungheria, presentava al suo interno un complesso intreccio di nazionalità alcune delle quali, come la magiara e la tedesca, mantenevano forti riserve nei confronti di Praga. I confini tracciati durante la Conferenza della Pace di Versailles avevano garantito al paese il controllo di regioni a prevalente presenza ungherese e tedesca aprendo un profondo solco nei rapporti con i Paesi vicini². Negli anni successivi inoltre numerosi ufficiali e funzionari cechi furono assegnati nei distretti a maggioranza tedesca e magiara, mentre coloni agricoli cechi erano stati incoraggiati a insediarsi in quelle aree ottenendo le proprietà rese disponibili dalla riforma terriera. Tali episodi avevano suscitato il risentimento delle minoranze senza però sfociare in un'aperta opposizione al nuovo regime. La situazione della comunità tedesca nei Sudeti avrebbe assunto un nuovo significato nella seconda metà degli anni Trenta quando il governo della Germania, ormai nelle mani del partito nazionalsocialista, iniziò a richiedere con forza la revisione dei trattati di pace e la riunificazione di tutte le comunità tedesche al Reich. La rimilitarizzazione della sponda sinistra del

¹ Della numerosa bibliografia dedicata all'Europa centro-orientale tra le due guerre ci limitiamo a citare, R. W. Seton-Watson, *Treaty revision and the Hungarian frontiers*, London, Eyre and Spottiswoode, 1934; C. A. Macartney, *Hungary and Her successor. The Treaty of Trianon and its consequences 1919-1937*, Oxford University Press, London - New York - Toronto, 1937; M. Toscano, *L'Europa fra le due guerre*, Rizzoli, Torino 1966; F. D'Amoja, *Declino e prima crisi dell'Europa di Versailles: studio sulla diplomazia italiana ed europea, 1931-1933*, Giuffrè, Milano 1967; L. Valiani, *La dissoluzione dell'Austria-Ungheria*, Il Saggiatore, Milano 1985; P. Fornaro, *Crisi postbellica e rivoluzione: l'Ungheria dei consigli e l'Europa danubiana nel primo dopoguerra*, FrancoAngeli, Milano 1987.

² Per un quadro generale delle vicende cecoslovacche, cfr. A. Chiribiri, *Storia della Cecoslovacchia 1918-1948*, CELID, Torino 2000; M. Dowling, *Czechoslovakia*, Arnold, London 2002; M. Clementi, *Cecoslovacchia*, UNICOPLI, Milano 2007. Sui rapporti con l'Ungheria, cfr. I. Romsics, *Magyarország története a XX században*, Osiris, Budapest 1999; E. Di Nolfo, *Storia delle relazioni internazionali 1918-1999*, Laterza, Roma 2002; A. Biagini, *Storia dell'Ungheria contemporanea*, Bompiani, Milano 2006; P. Fornaro, *Ungheria*, Unicopli, Milano 2006.

Reno del 1936 e l'annessione dell'Austria nel marzo del 1938 rappresentano le tappe di un chiaro programma revisionista, cui avrebbe ben presto fatto seguito la campagna in favore della riannessione dei territori cecoslovacchi abitati da tedeschi, cui Hitler teneva particolarmente e dove nel frattempo era sorto il Partito tedesco dei Sudeti (*Sudeten Deutsche Partei* – *SdP*), movimento d'ispirazione nazista, guidato da Konrad Henlein, che aveva ben presto sviluppato una accesa propagando filo-tedesca.

Qualsiasi studio che si proponga di affrontare la questione delle rivendicazioni ungheresi verso la Cecoslovacchia, non può tralasciare la speranza, che pure animava taluni ambienti magiari, di un parziale accoglimento delle proprie richieste in base al rispetto della inconfutabile appartenenza delle zone meridionali della Slovacchia alla nazione magiara. Nel rispetto degli articoli della Società delle Nazioni si sarebbe potuta ottenere almeno una parziale, pacifica revisione dei confini; a questo fine non si era smesso neanche di sperare in un eventuale consenso britannico. Il fallimento di questa linea moderata divenne evidente con il consolidarsi del sistema di Versailles nel corso degli anni Venti.

Quando Hitler, archiviata la pratica viennese, indirizzò le proprie mire verso la Cecoslovacchia, a Budapest ci si convinse che fosse arrivato il momento tanto atteso per ottenere una favorevole revisione del trattato del Trianon. Nel frattempo il governo britannico guidato da Chamberlain si orientava verso una politica di *appeasement* con la Germania, nella vana speranza che le concessioni fatte alle ambizioni dei nazisti fossero sufficienti a scacciare il pericolo di un conflitto. A questo punto dovremmo aprire una breve parentesi per accennare ai rapporti che in questo periodo intercorrevano tra l'Ungheria e gli altri membri della Piccola Intesa. Per quanto negli ultimi tempi si fossero registrati sensibili miglioramenti nelle relazioni reciproche, la Jugoslavia e la Romania continuavano a rappresentare una minaccia alla realizzazione dei piani magiari. L'atteggiamento che i due paesi avrebbero tenuto di fronte a una possibile espansione ungherese in Slovacchia costituiva di per sé un deterrente sufficiente a qualsiasi azione da parte magiara. Per i comandi ungheresi era di vitale importanza evitare l'uso della forza; le capacità del paese non erano ancora adeguate a sostenere un confronto diretto, senza dimenticare i costi eccessivi di una simile politica, che Budapest non era assolutamente in grado di sostenere, rendendo inevitabile la scelta di un rapido avvicinamento ai governi di Bucarest e Belgrado per eliminare qualsiasi minaccia proveniente da sud. In Cecoslovacchia si cominciava solo ora a comprendere l'entità dell'isolamento in cui quel governo era stato sospinto dalla efficace azione diplomatica tedesca e dalle paure delle cancellerie occidentali. Il governo di Praga

iniziò a prendere in considerazione l'eventualità di concessioni all'Ungheria ammettendo la possibilità di un accordo che prevedesse il ritorno all'Ungheria dei territori ceduti, situati al di là della linea di demarcazione del 1° gennaio 1919. Aperture di questo genere, per quanto positive nell'ottica magiara, non sarebbero comunque state accettabili per il governo ungherese che ambiva a ottenere molto più di quanto i cecoslovacchi fossero disposti a concedere. Con la fine dell'indipendenza austriaca, gli ambienti militari magiari avevano inoltre iniziato a progettare un'azione in Cecoslovacchia, mentre il Ministero degli Esteri cercava di ottenere un miglioramento nei rapporti con la Jugoslavia, al fine di assicurare la stabilità dei propri confini meridionali. Il governo magiario si era infatti convinto della necessità di iniziare dei colloqui diretti con la Jugoslavia, affidandone la direzione a György Bakách-Besseney, allora ambasciatore a Belgrado, il quale si dimostrò abile diplomatico nel presentare la posizione ungherese, consistente nel chiedere poco o nulla a Belgrado, riservandosi ampi compensi ai danni dei cechi. Gli ambienti militari, ben rappresentati dalle posizioni assunte dal capo di stato maggiore della *Honvédség*, generale Jenő Rátz, erano inoltre particolarmente favorevoli ad un'azione diretta, nella convinzione che la Germania avrebbe prima o poi provocato con la sua politica espansionista la frammentazione della Cecoslovacchia e che l'Ungheria non avrebbe potuto esimersi dall'intervenire a sua volta. Rátz era inoltre convinto che una volta ottenuta la regione carpatica, l'Ungheria sarebbe stata in grado di proseguire il proprio percorso revisionista conducendo una politica autonoma, libera quindi dai condizionamenti di Berlino³. Molti ungheresi, pur insistendo per l'avvio di una collaborazione, temevano però l'espansionismo tedesco nell'Europa centrale e speravano di limitarne gli effetti mantenendo saldi contatti con il governo italiano e cercando di emarginare quegli esponenti politici che più sembravano vicini alle posizioni naziste. Il 13 maggio infatti il presidente del Consiglio Kálmán Darányi, che aveva fortemente sostenuto i movimenti di estrema destra, diede le dimissioni sostituito da Béla Imrédy, il quale si mostrò intenzionato a mantenere una chiara linea filo-italiana, cercando di sostenere una politica nazionale in grado di garantire maggiore autonomia

³ "Il capo di Stato Maggiore ha affermato la necessità che l'Ungheria sia ricostituita integralmente nelle sue frontiere naturali dei Carpazi e delle Alpi Transilvaniche [...] esaudite le rivendicazioni verso la Cecoslovacchia, l'Ungheria cercherà di realizzare quelle verso la Romania, con l'intenzione di ottenere la restituzione integrale della Transilvania". Archivio Storico Ministero Affari Esteri (AUSME), AA. PP. 1931-1945, *Ungheria 1938*, Busta 27, Il Ministro a Budapest, Vinci, al Ministro degli Esteri, Ciano. Rapporto personale segreto 1922/605, Budapest, 14 aprile 1938. Allegato, rapporto segreto, Budapest, 13 aprile 1938.

rispetto alla crescente influenza tedesca. Particolarmente importante per Budapest era impedire che i tedeschi dilagassero verso la Slovacchia e i Carpazi, prima che le forze magiare avessero l'opportunità di ottenere il controllo di quelle regioni.

Il dialogo avviato con la Piccola Intesa portò inoltre alla fine dell'agosto 1938 alla firma degli accordi di Bled, che riconobbero il diritto degli ungheresi alla parità negli armamenti⁴. In questa occasione le posizioni di Jugoslavia e Romania risultarono significativamente distanti da quelle ceche, mostrando per la prima volta i segni del progressivo disfacimento della solidarietà all'interno della Piccola Intesa⁵.

Un altro elemento che emerge osservando l'attività della diplomazia ungherese in questo periodo è rappresentato dal rapporto con la Polonia. I due paesi, che storicamente intrattenevano buoni rapporti, si trovavano entrambi nella scomoda condizione di dover puntare sulla Germania per ottenere vantaggi territoriali ai danni della Cecoslovacchia, temendo al tempo stesso la crescente potenza del Reich, che i polacchi cercarono di ostacolare proponendo un accordo con l'Ungheria per la costituzione un "baluardo difensivo" a oriente della Germania, che facesse perno su una eventuale frontiera comune ungaro-polacca, da stabilirsi in seguito alla spartizione del territorio cecoslovacco⁶.

Il 28 marzo 1938 Henlein si era recato a Berlino per incontrare Hitler e ricevere istruzioni sul comportamento da assumere nei confronti del governo di Praga. Il piano del Führer prevedeva una serie di agitazioni da parte della minoranza tedesca e la formulazione da parte della SdP di richieste politicamente inaccettabili per il governo cecoslovacco. In ossequio alle direttive di Hitler il 24 aprile Henlein rese pubblici i decreti di Karlovy Vary, con i quali si richiedeva ufficialmente la concessione di uno statuto di larga autonomia per il Sudetenland e per il movimento nazista. La situazione rischiava di provocare un confronto militare con la Germania e nonostante gli aiuti promessi da Francia e Gran Bretagna, la Cecoslovacchia si trovava in una situazione particolarmente critica. La posizione ufficiale presa dalle potenze occidentali non corrispondeva però ad una reale disponibilità all'utilizzo della forza; il governo di Parigi temeva infatti di dover affrontare la Germania senza alcun aiuto materiale da parte dei britannici i quali sembravano anch'essi poco propensi ad accettare il rischio di un conflitto per difendere gli interessi di Praga, preferendo

⁴ *Diplomáciai Iratok Magyarország Külpolitikájához 1936-1945* (DIMK), Akadémiai Kiadó, Budapest 1970, I Kötet, doc. 271.

⁵ *Ibid.*, doc. 286.

⁶ *Ibid.*, doc. 237.

piuttosto continuare ad esercitare una pressione diplomatica su Beneš per convincerlo ad accettare le richieste della minoranza tedesca. Il governo guidato da Neville Chamberlain non era infatti disposto a sacrificare la possibilità di un accordo generale sull'Europa, che si ostinava a ritenere possibile, proprio mentre a Berlino Hitler firmava una direttiva segreta per l'attacco alla Cecoslovacchia, da iniziarsi entro e non oltre il 1° ottobre 1938. Il governo ceco, all'oscuro di questi eventi ma comunque intenzionato a resistere alle minacce tedesche, il 20 maggio aveva ordinato una mobilitazione parziale in risposta ai contemporanei movimenti della Wehrmacht in prossimità del confine. Chamberlain alla ricerca di una soluzione pacifica alla crisi, decise di tentare una mediazione, incaricando Lord Runciman di recarsi a Praga per convincere un riluttante Beneš ad accettare l'idea di un compromesso con la minoranza tedesca in cambio della garanzia per i diritti della Cecoslovacchia⁷. Il governo britannico volle tuttavia mantenere un basso profilo, preferendo presentare il viaggio di Runciman come un'iniziativa personale, benché questi fosse accompagnato da un numeroso staff. Giunto nella capitale cecoslovacca Runciman si incontrò con Beneš e il presidente del Consiglio Milan Hodža e con numerosi esponenti della comunità tedesca. In questa atmosfera, dopo lunghe discussioni, il governo cecoslovacco decise di compiere un passo decisivo pubblicando, il 2 settembre, un piano che accoglieva la quasi totalità delle richieste di Henlein, il quale nel frattempo, seguendo le direttive di Berlino, sosteneva una politica aggressiva, che di fatto precludeva qualsiasi possibilità di conciliazione. Il 7 settembre sostenitori del SdP passarono all'azione provocando violenti disordini nella città di Ostrava, cui le forze dell'ordine reagirono con durezza, provocando in tal modo la rottura delle trattative. Henlein a questo punto, su invito di Hitler, giunse nella capitale tedesca per mettersi a disposizione dei tedeschi e collaborare all'organizzazione di un corpo di "volontari" che avrebbe dovuto svolgere attività di propaganda e prendere parte a successive azioni sul territorio cecoslovacco.

La diplomazia internazionale aveva intanto proseguito nella ricerca di una soluzione "pacifica", che sembrava essersi materializzata nel momento in cui Hitler e Chamberlain si erano incontrati a Berlino. Il governo cecoslovacco era intenzionato a resistere alle minacce naziste e solo il deciso ultimatum franco-britannico, con il quale si invitava Praga ad accogliere le richieste di Berlino in cambio della garanzia occidentale sulle nuove frontiere, spinse Beneš a cedere di fronte ad un Hitler che

⁷ Dopo la firma dell'accordo di Monaco, Chamberlain avrebbe costituito un nuovo gabinetto nominando Runciman Lord Presidente del Consiglio, carica da questi mantenuta fino alla scoppio della seconda guerra mondiale.

ormai pretendeva delle concessioni anche nei confronti delle rivendicazioni di polacchi e ungheresi. L'Ungheria aveva infatti deciso di sostenere la Germania anche attraverso un intervento armato, abbandonando così la posizione moderata assunta nel mese di agosto, quando incontrando Hitler gli ungheresi avevano rifiutato di considerare un'azione militare a breve termine in considerazione dell'impreparazione del proprio esercito e per le possibili reazioni negative delle potenze occidentali. Nel frattempo Budapest tentava però di stabilire contatti con i nazionalisti slovacchi di monsignor Jozef Tiso, il quale sembrava per altro ben disposto nei confronti delle rivendicazioni ungheresi⁸. Altro argomento particolarmente delicato era il ruolo dei magiari, rappresentati dalla Lega popolare dei magiari di Cecoslovacchia (*Csehszlovák Köztársasági Magyar Népszövetségi Liga*) fondata nel 1931 e guidata dal conte János Esterházy⁹, esponente di spicco del Partito Nazionale Cristiano Sociale (*Országos Keresztény Szocialista Párt*), di cui divenne presidente nel dicembre 1932, e che sosteneva una politica di larghe autonomie per i territori ungheresi. Eletto al Parlamento nel collegio di Košice (Kassa) nel 1935, Esterházy avrebbe rappresentato il principale esponente della comunità magiara anche nel periodo successivo all'indipendenza slovacca. Nel corso del congresso dei partiti magiari del giugno 1936 venne costituito il Partito Unificato Magiario (*Egyesült Magyar Párt*) di cui Esterházy sarebbe stato il leader. Dopo aver rifiutato la contemporanea proposta di Beneš di entrare nel governo cecoslovacco, Esterházy continuò a sostenere pubblicamente un programma revisionista intrattenendo a tal fine rapporti cordiali con rappresentanti italiani, britannici e polacchi con i quali furono intarprese nel corso del 1938 delle conversazioni sul problema della minoranza magiara in Slovacchia.

Il 21 settembre gli ungheresi lanciarono un'intensa campagna anti-ceca; si tenne a Budapest una dimostrazione di massa che chiese il ritorno dell'Alta Ungheria alla Corona di Santo Stefano mentre Imrédy reclamava con forza la separazione delle "aree magiare" dalla Cecoslovacchia e l'autodeterminazione per slovacchi e ruteni. La debolezza di fronte alle pretese tedesche aveva nel frattempo provocato una crisi di governo a Praga, cui fece seguito l'insediamento di un nuovo gabinetto, presieduto dal generale Jan Syrový, che il 23 settembre ordinò la mobilitazione delle forze cecoslovacche.

⁸ DIMK, I Kötet, doc. 403.

⁹ Figlio di una delle principali famiglie della nobiltà magiara, Esterházy János (Nyitraújlak 1901 - Mírov 1957) avrebbe svolto un ruolo di primo piano nel panorama politico slovacco.

La situazione subì un'improvvisa evoluzione quando, su iniziativa di Mussolini, i rappresentanti delle grandi potenze accettarono di sedersi al tavolo delle trattative incontrandosi a Monaco. La Conferenza si svolse tra il 29 e il 30 settembre 1938 alla presenza dei primi ministri di Germania, Italia, Regno Unito e Francia¹⁰, portando alla stipula di un accordo sulla cessione al Reich di un territorio con una superficie di oltre 25.000 Km², che le autorità ceche avrebbero dovuto abbandonare entro il 10 ottobre 1938; furono inoltre definite le disposizioni relative alla composizione di una *Commissione Internazionale*, incaricata di definire l'esecuzione delle clausole territoriali, e dei *Protocolli addizionali* relativi alle rivendicazioni ungheresi e polacche¹¹. Il ruolo di Mussolini in sostegno delle rivendicazioni magiare fu particolarmente significativo, contribuendo a definire la discussione della questione nell'ambito della Conferenza¹². Mussolini si assunse il compito di presentare la posizione magiara mentre il Führer, ormai certo della vittoria, non sembrava particolarmente interessato a discutere le istanze di Budapest. Il punto di vista ufficiale italiano sulle rivendicazioni ungheresi consisteva nel totale accoglimento delle medesime. La Cecoslovacchia doveva quindi "restituire" i territori rivendicati dai magiari, concedendo anche il diritto di autodeterminazione alle altre nazionalità. In aiuto dell'Ungheria venne anche il governo jugoslavo, il quale era disponibile ad appoggiare Budapest nella questione cecoslovacca in cambio della rinuncia alle pretese magiare sulla Vojvodina¹³. Il risultato della Conferenza di Monaco rappresenta senza dubbio un grande successo per la politica revisionista di Budapest e costituisce una tappa importante nel processo di avvicinamento dell'Ungheria alle forze dell'Asse nei confronti del quale lo stesso Horthy si espresse con toni di grande stima e gratitudine¹⁴.

Nel mese di ottobre, in base a quanto stabilito nel corso della Conferenza di Monaco la Cecoslovacchia cedette alla Polonia l'area di Těšín (Teschen) mentre i contatti avviati con i magiari, che continuavano

¹⁰ Hitler si era precedentemente incontrato a Kufstein con Mussolini per concordare una comune linea d'azione. Cfr. R. Mosca (a cura di), G. Ciano, *L'Europa verso la catastrofe*, Il Saggiatore, Milano 1964; J. W. Wheeler-Bennett, *Il Patto di Monaco: prologo alla tragedia*, Feltrinelli, Milano 1968; R. De Felice, *Mussolini il duce. Lo Stato totalitario, 1936-1940*, Einaudi, Torino 1996; R. De Felice (a cura di), G. Ciano, *Diario*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2006.

¹¹ DIMK, I Kötet, doc. 423.

¹² A Monaco in rappresentanza del governo magiario era presente il ministro degli Esteri István Csáky.

¹³ DIMK, I Kötet, doc. 396.

¹⁴ Al riguardo basterà citare le due lettere scritte all'indomani della Conferenza dal Reggente ed indirizzate a Hitler e Mussolini. *Ibid.*, docc. 430 e 431.

a presidiare in forze il confine, sembravano ancora lontani dal raggiungere un qualche risultato tangibile.

Appellandosi ai protocolli addizionali, il 1° ottobre l'Ungheria aveva infatti chiesto l'apertura di un negoziato per la delimitazione di una nuova frontiera, avviato poi nella località di Komárom il 9 ottobre. Della delegazione cecoslovacca, guidata da Tiso, faceva parte anche István Parkányi, ministro per la Rutenia Subcarpatica. Gli ungheresi erano invece rappresentati dal ministro degli Esteri Kálmán Kánya e dal ministro della Cultura Pál Teleki. Le trattative si protrassero senza risultato per tutto il mese di ottobre, mentre la possibilità di raggiungere un compromesso si faceva sempre più difficile a causa delle eccessive pretese magiare, rispetto alla posizione ufficiale cecoslovacca che ruotava intorno alla creazione di una regione autonoma magiara¹⁵. Le difficoltà di una soluzione diplomatica e i preparativi militari avviati su entrambi i lati del confine spinsero a questo punto Praga a proporre la cessione dell'area del Csallóköz (attuale provincia di Žitný), la creazione di un porto franco a Komárom e uno scambio di popolazione. Di fronte all'impossibilità di trovare un accordo, la sera del 13 ottobre, mentre Kánya dichiarava fallito il negoziato, Budapest faceva appello alle potenze dell'Asse. Il 27 ottobre il ministro degli Esteri tedesco, Joachim Ribbentrop, giunse a Roma per discutere la questione con gli alleati italiani, con i quali venne concordato di invitare a Vienna i rappresentanti di Ungheria e Cecoslovacchia¹⁶. Il successivo arbitrato del 2 novembre 1938 impose alla Cecoslovacchia la cessione di un'area di 11.833 Km², inclusa le città di Kassa (Košice), Munkács e Ungvár¹⁷. L'opinione pubblica ungherese accolse ovviamente con grande favore la decisione della potenze arbitrali, così come la comunità magiara di Slovacchia, dove nel frattempo si era costituito il Partito Magiario Slovacco (*Szlovenszói Magyar Párt*) sotto la direzione di Esterházy, il quale avrebbe anche fatto parte della delegazione che accolse Horthy nel corso della sua visita a Kassa nel novembre 1938. Al tempo stesso Esterházy scelse comunque di rimanere in Slovacchia dove avrebbe continuato a svolgere la propria attività politica per tutto il periodo della seconda guerra mondiale. Nonostante i buoni risultati ottenuti con l'Arbitrato di Vienna il governo ungherese continuava a richiedere ulteriori rettifiche territoriali a proprio vantaggio e si preparava a sferrare un'operazione militare in Slovacchia e in Rutenia

¹⁵ Gli ungheresi proposero la cessione di un'area di oltre 12.000 km² e un plebiscito nel resto della Slovacchia per decidere l'eventuale annessione della regione all'Ungheria.

¹⁶ DIMK, I Kötet, doc. 616.

¹⁷ Ibid., doc. 621. Nei territori ceduti all'Ungheria vivevano circa 590.000 magiari, 290.000 slovacchi e 37.000 ruteni.

sub-carpatica (Kárpátalja)¹⁸, che avrebbe rischiato però di compromettere i rapporti con i tedeschi¹⁹.

Nel frattempo il panorama politico magiario aveva subito un sostanziale mutamento quando, nel febbraio del 1939, il conte Teleki aveva sostituito Imrédy alla presidenza del Consiglio²⁰. Questo cambio della guardia, seguiva un processo iniziato alla fine di dicembre con le dimissioni di Kánya dal Ministero degli Esteri, cui aveva fatto seguito un consistente riordino della diplomazia magiara, che aveva coinvolto sia la sede centrale del Ministero che le varie legazioni. Nel suo discorso programmatico Teleki dichiarava comunque l'intenzione di proseguire sulla linea tracciata dai suoi predecessori, sostenendo una politica di collaborazione con l'Asse, senza tralasciare la tradizionale amicizia con la Polonia.

Il 13 marzo 1939 Tiso e Durcanský, leaders del movimento indipendentista slovacco, incontrarono a Berlino Hitler e Ribbentrop. Hitler espone con chiarezza ai rappresentanti slovacchi che se questi non avessero immediatamente appoggiato il Reich attraverso una dichiarazione d'indipendenza, la Germania avrebbe lasciato campo libero alle ambizioni espansioniste degli ungheresi, i quali secondo le informazioni fornite da Ribbentrop erano in procinto di varcare in forze il confine ruteno²¹. Nelle stesse ore a Budapest l'ambasciatore tedesco Erdmannsdorf si incontrava con Horthy cui propose di associarsi ad un'operazione tedesca in Boemia attraverso un intervento in Kárpátalja²². Il pomeriggio del giorno successivo Tiso rese pubblica la dichiarazione d'indipendenza della Slovacchia, mentre Hitler dichiarava pubblicamente che i disordini in corso in Cecoslovacchia rappresentavano

¹⁸ Per un'analisi approfondita delle ambizioni magiare nei confronti di Slovacchia e Rutenia nel periodo interbellico, cfr. C. A. Macartney, *Hungary and Her successor...* cit., pp. 200-250; F. Csilla, *Iratok a kárpátaljai Magyarorság történetéhez 1918-1944*, Fórum Intézet - Liliium Aurum Könyvkiadó, Dunaszerdahely 2001.

¹⁹ Cfr. L. Dombrády, *Army and Politics in Hungary, 1938-1945*, Columbia University Press, New York 2006, pp. 9-12. Gli ungheresi predisposero comunque l'inizio di attività di sabotaggio in territorio cecoslovacco, utilizzando i paramilitari della Rongyos Gárda.

²⁰ Sulla figura di Teleki in questa fase, cfr. Juhász G., *A Teleki-Kormány külpolitikája, 1939-1941*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1964.

²¹ All'incontro, nel corso del quale Hitler aveva esortato Tiso a proclamare immediatamente l'indipendenza della Slovacchia, erano presenti anche Ribbentrop e i generali Brauchitsch e Keitel. *Documents on German Foreign Policy* (DGFP), Series D, vol. IV, docc. 196 e 202. La notizia della visita di Tiso venne ripresa dalla stampa ceca e ben presto venne a conoscenza delle altre cancellerie europee. *Documents on British Foreign Policy 1919-39* (DBFP), Her Majesty's Stationery Office, London 1946, Third Series, vol. 4, doc. 226.

²² La proposta venne accolta con grande entusiasmo dal Reggente, il quale confermò in una lettera indirizzata al Führer di aver già preso adeguati provvedimenti. DGFP, Series D, vol. IV, doc. 199.

una minaccia per la sicurezza tedesca giustificando in tal modo l'intervento della Wehrmacht in Boemia e Moravia²³. Mentre la Wehrmacht penetrava in Boemia anche i ruteni cercavano di costituire un governo indipendente facendo appello alla protezione tedesca²⁴. L'Ungheria, che accoglieva di buon grado l'indipendenza slovacca, si preparava quindi ad intervenire a sua volta per stabilire la propria sovranità sui resti della Cecoslovacchia. Gli slovacchi accolsero con una certa sorpresa il riconoscimento del governo ungherese, che era giunto già nelle prime ore del 15 marzo. Ovviamente questa decisione non rappresentava una rinuncia da parte magiara alle rivendicazioni nei confronti della Slovacchia, verso la quale al contrario si indirizzavano ancora le speranze di Budapest. Secondo fonti slovacche infatti già in quelle prime ore si erano avuti degli scontri lungo la frontiera in prossimità di Ungvár. A questo punto tre reggimenti ungheresi attraversarono il confine presso Munkács iniziando la conquista della Rutenia²⁵. La resistenza opposta dalla milizia indipendentista rutena del governatore Augustin Vološin fu inefficace e il 18 marzo i magiari furono in grado di prendere posizione lungo il confine polacco occupando la linea ferroviaria Munkács-Stryj. Il generale Béla Novákovics assunse a questo punto il comando dell'amministrazione militare provvisoria, lasciando il campo ai funzionari civili solamente nel maggio successivo²⁶.

Il 17 marzo il ministro degli Esteri ungherese comunicò ai rappresentanti diplomatici tedeschi l'intenzione di aprire un negoziato sul confine slovacco-ruteno con il pretesto che la linea in vigore rappresentasse solamente una partizione amministrativa dell'ormai decaduto stato cecoslovacco e abbisognasse quindi di una rettifica sulla base della nuova situazione politica, che vedeva l'Ungheria padrona della regione rutena. I magiari sottoposero a questo punto ai tedeschi una mappa nella quale il confine era spostato di una decina di Km ad ovest di Ungvár (Užhorod), verso Sobrance e poi oltre, fino al confine polacco²⁷. Le richieste ungheresi erano fondate sulla considerazione che i ruteni rappresentassero la

²³ DBFP, Third Series, vol. 4, doc. 238.

²⁴ DGFP, Series D, vol. IV, doc. 236.

²⁵ Ibid., vol. IV, docc. 215 e 217. Per un quadro complessivo delle operazioni ungheresi in Kárpátalja, cfr. A. Vagnini, *Momenti di storia ungherese. Politica e diplomazia*, Nuova Cultura, Roma 2008, pp. 43-58.

²⁶ La regione sarebbe stata annessa ufficialmente con il *Decreto n. 6200/1939* del 23 maggio 1939. Cfr. L. Brenzovics, *A magyar kormányzat Kárpátalja politikája, 1939-1941*, in Csilla F. (Szerk.), *Kárpátalja 1938-1941. Magyar és ukrán történelmi közelítés*, Regio könyv, Budapest 2004, pp. 87-117.

²⁷ Le trattative successive avrebbero portato alla cessione all'Ungheria di una striscia di territorio comprendente le località di Stakčín e Sobrance.

maggioranza della popolazione nella regione contesa e che preferissero il regime magiario a quello di Bratislava, presupposto questo tutto da dimostrare. Gli ungheresi erano inoltre intenzionati a garantire la sicurezza dell'area di Ungvár e i collegamenti ferroviari con la Polonia a nord del corso del fiume Ung²⁸. I tedeschi avevano nel frattempo assunto una posizione favorevole rispetto alle nuove richieste magiare esercitando pressioni anche sulle autorità di Bratislava, giunte a Vienna il 18 marzo per siglare il "Protocollo di Protezione". A questo punto venne costituita una commissione ungaro-slovacca per la delimitazione del confine che avrebbe svolto la propria attività fino al 22 marzo, preparando una bozza di accordo mentre i magiari, pressati dall'esigenza di ottenere il controllo delle zone rivendicate prima che il trattato tedesco-slovacco entrasse in vigore, cercavano ove possibile di ottenere il controllo di fatto del territorio. Questo provocò l'avanzata dei reparti magiari in prossimità del fiume Ung.

All'alba del 23 marzo le forze ungheresi sferrarono un attacco partendo dalle loro postazioni nella rutenia subcarpatica con l'intenzione di spingersi verso ovest, sorprendendo i reparti slovacchi completamente impreparati. Nel settore nord questi ultimi disponevano di un battaglione di fanteria e due batterie d'artiglieria mentre a sud, intorno alla località di Michalovce, era schierato un gruppo comprendente quattro battaglioni e diversi pezzi d'artiglieria. Oltre questa prima linea difensiva si trovava una terza formazione che fungeva da forza di manovra e al tempo stesso da riserva insieme ad un gruppo di cavalleria e ad alcuni corazzati schierati nei pressi di Martin²⁹. Questi reparti avevano però una scarsa capacità di resistenza, soprattutto a causa dei seri problemi di collegamento dovuti all'assenza di efficienti linee di comunicazione. Le condizioni della *Honvédség* alla vigilia delle operazioni erano senza dubbio superiori a quelle dei vicini slovacchi. Le forze armate magiare avevano attraversato un'intensa fase di riarmo nei mesi precedenti e pur se ancora lontani dal disporre di una forza militare dalle alte capacità, gli ungheresi disponevano comunque di uno strumento adatto ad assicurargli il raggiungimento di buoni risultati contro un nemico inferiore di numero. I reparti motorizzati magiari erano del resto in buone condizioni di operatività, così come l'aviazione, ed erano stati equipaggiati con materiale di fabbricazione italiana e tedesca. Le forze schierate per l'operazione comprendevano le unità del VII Corpo d'Armata del generale András Littay, che potevano contare anche su un discreto numero

²⁸ Non secondaria era anche la necessità di spingere a fondo l'inseguimento degli ultimi sbandati appartenenti alle forze di Vološin che si stavano concentrando nell'area di Ulic.

²⁹ Altre unità, soprattutto artiglieria, si trovavano presso Bratislava, Banská Bystrica e Trenčín.

di corazzati³⁰. Le forze slovacche erano invece costituite dai resti dell'esercito cecoslovacco, che pur disponendo di un buon equipaggiamento e di una altrettanto apprezzabile preparazione si trovavano in fase di evidente confusione e assolutamente impreparate allo scontro.

Le truppe magiare avanzarono rapidamente sorprendendo in un certo senso anche i tedeschi i quali non si aspettavano che l'azione venisse condotta con tale determinazione. La velocità dei movimenti dei reparti honvéd non impedì però agli slovacchi di tentare un concentramento in prossimità di Michalovce, da dove il giorno successivo venne sferrato un contrattacco. Nuovi combattimenti si svilupparono quindi verso Závadka, dove si trovavano le punte avanzate ungheresi, che furono quindi respinte verso il fiume Okna in prossimità di Nižná Rybnica dove, nella mattinata del 24, venne sferrato un massiccio attacco di fanteria cui le truppe ungheresi risposero con vigore utilizzando l'artiglieria. Dal cielo intanto, il 25 marzo, l'aviazione ungherese aveva iniziato a colpire i campi di Spišská Nová Ves. Mentre i comandi slovacchi si preparavano ad un'ulteriore spinta offensiva, le pressioni dei rappresentanti tedeschi portarono a un cessate il fuoco che interruppe i combattimenti lungo tutto il fronte³¹, benché scontri sporadici si registrassero fino almeno al 31 marzo. In quelle ore gli slovacchi avevano comunque continuato ad ammassare truppe lungo la linea del fuoco e per il 26 marzo potevano schierare circa 15.000 uomini nei dintorni di Michalovce³². Una simile situazione lasciava presagire un prossimo contrattacco che tuttavia, se effettuato, si sarebbe probabilmente risolto in un fallimento a causa della superiorità dei reparti ungheresi. La determinazione dei tedeschi impedì comunque ulteriori combattimenti, stabilizzando la situazione e favorendo il raggiungimento di un accordo. In conseguenza di questi avvenimenti, con il trattato firmato il 4 aprile a Budapest la Slovacchia rinunciava ad un'area di 1.697 Km² lungo la frontiera orientale con una popolazione di 69.930 abitanti³³.

La dissoluzione della Cecoslovacchia poteva a questo punto dirsi compiuta e gli ungheresi potevano legittimamente sentirsi soddisfatti per i grandi risultati ottenuti destreggiandosi tra le ambizioni e le rivalità delle grandi potenze e l'ostilità dei propri vicini, che sapientemente assecondate

³⁰ Si trattava di 70 carri L35 dell'Ansaldo, 5 carri leggeri FIAT 3000B e blindati Crossley.

³¹ DGFP, Series D, vol. IV, doc. 238.

³² Si trattava di aliquote del 202° Rgt. di Artiglieria da Montagna e del 41° Rgt. Fanteria, a cui si erano aggiunti reparti del 7° e 17° Rgt. Fanteria, assistiti da 3 carri leggeri.

³³ Per quanto riguarda le vittime del conflitto, i dati ufficiali slovacchi fanno riferimento a 22 morti, mentre le perdite ungheresi sarebbero state di 8 caduti e una trentina di feriti.

avevano portato alla realizzazione di una tappa importante nel processo di ricostruzione territoriale ungherese. La crisi della Cecoslovacchia aveva significato inoltre la fine della Piccola Intesa e dell'accerchiamento dell'Ungheria e con essa scompariva l'influenza francese nell'Europa danubiana sostituita ora dalla crescente potenza dell'Asse. L'adesione dell'Ungheria al Patto Anticomintern avvenuta il 25 febbraio 1939 e l'uscita dalla Società delle Nazioni, rappresentano altrettanti tasselli di una concreta strategia politica che aveva portato coscientemente la leadership magiara a sostenere l'espansionismo tedesco e a lavorare con tenacia per la definitiva sconfitta della Cecoslovacchia³⁴. A partire dalla primavera del 1939 sarebbe dunque iniziato un nuovo periodo della storia ungherese, che se pur di breve durata avrebbe dato ai magiari l'illusione di essersi finalmente liberati dai penalizzanti vincoli imposti dal trattato del Trianon.

³⁴ Sul definitivo allineamento dell'Ungheria alla politica dell'Asse, cfr. C. A. Macartney, *October fifteenth: A history of Hungary 1929-1945*, 2voll., Edinburgh 1957; G. Réti, *Hungarian-Italian Relations in the Shadow of Hitler's Germany, 1933-1940*, Columbia University Press, New York 2003.

Nóra Pálmai

CANTASTORIE DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE

*Il ruolo della tradizione popolare nella conservazione della
memoria della tragedia del Don*

Nel corso della millenaria storia europea ci sono sempre stati cronisti che annotavano per i contemporanei e per i posteri gli avvenimenti della collettività. Le cronache e le gesta, e così anche i cronisti e cantastorie, sono generi e figure letterari sopravvissuti come tali fino alla diffusione della carta stampata, e di conseguenza completamente scomparsi dal panorama culturale contemporaneo dominato dalla diffusione tecnologica di massa delle informazioni. Ciò nonostante esistono diversi episodi nel corso della storia novecentesca che videro rinascere le antiche figure dei cantastorie, i quali fecero riemergere un frammento importante della tradizione popolare.

Soldati italiani e ungheresi vissero a fianco la sconcertante tragedia del Don, e dalla loro drammatica esperienza nacque uno dei racconti, o potremmo dire una delle epopee collettive più interessanti dell'epoca moderna. I vari episodi del trauma della seconda guerra mondiale furono ricordati, elaborati e commemorati in un'ampia produzione letteraria, ma in questa sede vorremmo prendere in esame soltanto alcuni dei momenti letterari che risultano poco analizzati dalla critica letteraria, vale a dire il ruolo della tradizione popolare nella conservazione della memoria del trauma vissuto. Dopo una breve ricapitolazione dei quadri culturali post-bellici, nel corso della nostra riflessione affiancheremo due autori i quali pur provenienti da contesti linguistici e culturali diversi, nel loro processo elaborativo letterario percorrono entrambi le vie della stessa tradizione orale di una memoria ritualizzata. Elia Marcelli e Sándor Gellért furono entrambi "figli del popolo", vissero entrambi l'esperienza della guerra da soldati semplici, videro l'orrore eterno degli scontri sanguinosi senza comprendere le vere ragioni di questo spargimento di sangue. Ed entrambi ricorsero agli antichi strumenti dei loro padri per narrare la paura, per raccontare le storie degli eroi anonimi, per rendere memoria ai caduti, e per ricucire con il loro racconto la ferita del dolore, e le piaghe dell'identità distrutta dalla tragedia.

Nel quadro storico italiano, la campagna militare di Russia del '41-'42 rappresenta la macchia vergognosa di un regime sconfitto. Tuttavia l'Italia al termine della guerra rimane al di fuori dall'area d'interesse dell'Unione

Sovietica, quindi l'immagine del soldato italiano invasore dell'impero comunista – pur mantenendo aspetti contraddittori – riuscì comunque a conservare una parvenza di legittimità. Non fu così per l'altro alleato della Germania di Hitler che inviò altrettanti soldati sul fronte orientale, ma che dopo la guerra si ritrovò occupato e alleato dell'Impero che durante la guerra aveva invaso¹. Il Governo Ungherese inviò 250 mila soldati sul fronte orientale di cui neanche la metà tornò in patria. Lo scenario politico ungherese, stravolto dopo la guerra, ha steso un pesante silenzio su questa tragedia; i reduci vennero isolati, perseguitati ed emarginati e soprattutto vennero immersi in un profondo oblio o meglio in una rimozione collettiva forzata. Finché nel 1972 István Nemeskürty scrisse un saggio polemico sul lutto collettivo mancato². In seguito, tra il 1979 e 1982 un'equipe cinematografica diretta dal regista Sándor Sára e dal drammaturgo e scrittore Sándor Csoóri realizzò un documentario seguito dallo "sguardo vigile del regime" su questo episodio sepolto della storia ungherese del Novecento. Ebbero un compito tutt'altro che facile. Anche se i "cronisti" del Don erano ancora vivi e relativamente attivi in quegli anni, rimanevano comunque cittadini di seconda categoria, spesso mandati al confino, controllati, gravati delle false accuse, che riguardavano soprattutto l'aver preso le armi contro l'Unione Sovietica e aver partecipato a un'invasione allo scopo di occupazione dell'U.R.S.S. Nel corso delle interviste del documentario vennero alla luce non soltanto i tragici e tristi ricordi di guerra, ma anche l'ansia, la paura e gli effetti dell'intimidazione subita successivamente. Era molto difficile far parlare questi reduci che per tutta l'esistenza avevano portato il fardello dei tremendi ricordi, e che dovettero rimanere muti non soltanto durante la guerra, ma anche in un tempo di pace, e dovettero tacere non soltanto gli orrori della guerra, ma anche quelli della pace. Il documentario realizzato venne trasmesso dalla Televisione Ungherese nel 1983, in 25 puntate, ciascuna della durata di un'ora, e suscitò forti polemiche. Una prova della tensione con cui venne accolta l'iniziativa erano le frequenti interruzioni della trasmissione, e gli orari notturni impossibili in cui venne trasmessa. La versione cinematografica ridotta intito-

¹ Per una bibliografia in italiano sul ruolo dell'Ungheria nella seconda guerra mondiale vedi: A. Biagini, *Storia contemporanea dell'Ungheria*, Milano, Bompiani, 2006, AA.VV., *Dalla liberazione di Buda all'Ungheria del Trianon*, a cura di F. Guida, Lithos, Roma 1996. F. Guida, (a cura di) *L'epoca Horthy. L'Ungheria tra le due guerre mondiali*, Lithos, Roma 2000; *L'Ungheria e l'Italia nella seconda guerra mondiale*, F. Guida, a cura di Lithos, Roma 2002.

² I. Nemeskürty: *Requiem egy hadseregért*. (Requiem per un esercito), Budapest 1972.

lata, “Fuoco martellante”³ venne per un periodo programmata nelle sale cinematografiche, ma il volume realizzato in base al documentario, pubblicato in ottantamila copie, fu ritirato e distrutto poche settimane dopo la pubblicazione, e soltanto recentemente è stato pubblicato un volume che contiene alcune delle interviste tratte dal documentario originale⁴. La ragione del palese timore da parte dei quadri politici dell’epoca era il dubbio se si potesse mostrare ad esempio l’amore nato tra un sergente ungherese e una maestra russa, tra l’altro impegnata nello spionaggio, mentre il marito della maestra combatteva sul fronte. Tra le scuse c’era anche la lunghezza del documentario: i dirigenti della televisione sostenevano che nemmeno sul movimento operaio ungherese fosse stato mai stato realizzato un documentario così lungo. Ma i problemi erano altri, che fino alla svolta politica del 1989, in realtà, non sono stati mai superati. Tuttavia l’episodio della memoria “nata e negata” suscitò molte riflessioni anche pubbliche. “La società ungherese dalla coscienza diluita si è confrontata con la memoria traumaticamente rimossa del proprio passato inconfessabile. L’ansa del Don – l’apocalisse ungherese – racconta infatti che il passato rubato e inenarrabile non ha distrutto soltanto la vita dei sofferenti e dei loro cari di allora, ma ha dissolto e ha fatto assopire la capacità di autoriflessione di un’intera nazione”⁵.

La loro grandiosa iniziativa potrebbe essere affiancata a quelle di Nuto Revelli⁶ e Guido Bedeschi,⁷ i quali, allo stesso modo degli ungheresi furono dei progetti significativi che hanno avuto un ruolo particolarmente importante nella formazione della coscienza e della memoria collettiva italiana sulle vicende del fronte orientale.

Sul versante del canone letterario decenni di forzata rimozione che seguirono la guerra in Ungheria non hanno solo censurato e condannato all’oblio molti autori e testi, ma hanno anche stravolto la lettura di quei pochi che potevano essere pubblicati. Il canone letterario ungherese, fortemente plasmato dopo la guerra su un’idea di letteratura realista, ha accolto Miklós Radnóti, Antal Szerb, Andor Ede Gelléri, Bálint Görögy, ma le opere

³ *Pergőtűz* (1983.)

⁴ G. Tál e I. Raffai, (a cura di) *Hol vannak a katonák?* [Dove sono i soldati?], Új Horizont, Budapest 2005.

⁵ József N. Pál: *Halottainkat el kell siratnunk, hogy cselekedeteiket kritikusan értékelhessük* [Dobbiamo piangere i nostri morti per poterli giudicare con la giusta critica,] in *Kortárs* 1999/10 p. 107.

⁶ N. Revelli: *La strada dei daviai*. Einaudi, Torino, 1966.

⁷ G. Bedeschi: *Fronte russo:c’ero anch’io*, a cura di, Mursia Milano, 1982.

dei reduci del Don, come per esempio il romanzo intitolato *Destra-sinistra, destra sinistra* di György Nemes⁸, oppure i testi che narrano l'inferno di gelo dei campi di prigionia di István Örkény⁹ e di István Simon sono molto meno noti non soltanto al pubblico, ma anche alla critica letteraria contemporanea. Come del resto anche in Italia, il canone del neorealismo, pur sostenendo la necessità di una letteratura come cronaca, o come testimonianza, tuttavia emarginò molti dei testi della memorialistica¹⁰ pubblicati nell'immediato dopoguerra, soprattutto se l'argomento di questi non rientrava nella tematica della Resistenza, la quale in quegli anni ebbe una funzione importantissima nella ricostruzione dell'identità collettiva italiana.¹¹ Sia nel caso italiano che in quello ungherese si tratta di una memoria ferita che al livello della coscienza collettiva ha prodotto materiali letterari e documentaristici con numerose analogie tra di loro. Basti qui menzionare i lavori di raccolte di testimonianze dirette, che pur in contesti d'arrivo assai diversi, ma comunque compiono una funzione ben precisa di conservazione di questa memoria ferita.¹² Nel *corpus* delle testimonianze è facile rilevare le stesse ricorrenze tematiche-strutturali, che tra l'altro sono le stesse ricorrenze rintracciabili nel *corpus* dei romanzi memorialistici dedicati al nostro argomento. Infatti, esaminando sia i testi italiani che ungheresi di questo *corpus* di testimonianze e di memorie, emerge il quadro del "pensiero collettivo" teorizzato da Maurice Halbwachs¹³. Le strutture narrative di questi testi secondo l'idea del racconto collettivo corrispondono a una sorta di logica spaziale temporale e materiale che si poggia sulla memoria delle percezioni. Nella teoria della memoria collettiva, a proposito della coerenza dei ricordi, si parla di un "pensiero collettivo" che detta le leggi della percezione e del ricordo individuale: "La coesione di questa memoria riguarda il fatto che i ricordi che essa evoca sono coerenti, come devono esserlo i fenomeni (oggettivi) al di fuori di noi. Ma è la stessa causalità

⁸ Gy. Nemes: (1910-1988). Il suo romanzo *Bal-jobb, bal jobb* [Destra-sinistra, destra-sinistra] è stato pubblicato a Budapest, ma soltanto nel 1983.

⁹ I. Örkény: (1912-1979): scrittore di teatro e di narrativa ha pubblicato il romanzo sulle sue memorie del campo di prigionia *A lágernek népe* (Il popolo dei lager) nel 1946 a Budapest.

¹⁰ Cfr. N. Gallo: *La narrativa italiana del dopoguerra* In: *La Società*, n. 2. 1950; e G. Manacorda, *Le polemiche letterarie del dopoguerra* In: *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1996*, Editori riuniti, Roma, 2000.

¹¹ Cfr. N. Pálmai: *Il neorealismo e il mito d'origine postbellico*. In: *L'ombra del nemico. I romanzi italiani del Fronte Orientale della seconda guerra mondiale*. Tesi i dottorato. Roma, 2006. pp. 19-43.

¹² Cfr. J Pihurik: *Naplók és memoárok a Don-kanyarból 1942-1943*. [Diari e memorie dall'Ansa del Don, 1942-1943] Budapest, Napvilág kiadó 2007.

¹³ M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano 2001.

naturale che lega le cose e i pensieri dello spirito a proposito di queste cose. Le leggi naturali non sono nelle cose ma nel pensiero collettivo, in quanto le esamina, e ne spiega a suo modo le relazioni. (Da allora si capirà meglio che la rappresentazione delle cose evocate dalla memoria individuale non è che un modo per prendere coscienza della rappresentazione collettiva che si rapporta a queste stesse cose). C'è, in altri termini, una logica della percezione che si impone al gruppo e che lo aiuta a capire e ad accordare tutte le (impressioni) nozioni che gli provengono dal mondo esterno: logica geografica, topografica, fisica, che non è nient'altro che l'ordine introdotto dal nostro gruppo nella sua rappresentazione delle cose dello spazio."¹⁴ Il racconto collettivo dell'esperienza del fronte orientale crea una memoria collettiva che trae la propria forza dal vissuto comune, e crea un'insieme di cronache che va a comporsi in un'epopea popolare singolare nella storia europea del Novecento. Il trauma della guerra ha scosso e ha portato in superficie le reazioni più arcaiche e spontanee, gli strati più sommersi della collettività sia negli aspetti sociali che culturali.

All'intero di questo quadro culturale e letterario dell'elaborazione del trauma bellico la tradizione popolare e orale ha un ruolo assai particolare sia in Italia che in Ungheria. I canti, le storie ritmate o rimate ripetute davanti ai vari pubblici sono degli potenti stabilizzatori della memoria. In Italia questa tradizione si è fortemente conservata nella poesia dialettale.

*E là davanti a Nikolajevka,
dove che i russi stavano a sparà,
c'è restato anche Martinà,
sulla neve, col fucile in man!*¹⁵

Ed è proprio la tradizione popolare di canti e poesie dialettali che indica quali sono gli strati culturali più profondi e arcaici ai quali l'individuo e la collettività si accosta nell'esigenza di capire, di elaborare e di superare l'esperienza bellica. In Italia, accanto alle poesie di Filippo Tartufari¹⁶, Maurizio Ferrara¹⁷, Nino Scardala¹⁸ e Augusto Jandolo¹⁹, il testo più interessante è quello di Elia Marcelli *Li romani in Russia*,²⁰ uno dei

¹⁴ M. Halbwachs: Op. Cit., p. 112.

¹⁵ G. Fusco: *La lunga marcia*, Milano, Longanesi & Co, 1961, p. 176.

¹⁶ F. Tartufari: *Du' risate e un sospiro. Sonetti romaneschi*, Torino, 1946.

¹⁷ M. Ferrara: *Er comunismo co' la libertà*. Roma, 1978.

¹⁸ N. Scardala: *La Madonna della vittoria*, Avezzano, 1941.

¹⁹ A. Jandolo: *Cento poesie vecchie e nuove*, Milano, 1939.

²⁰ E. Marcelli: *Li romani in Russia*, Roma, 1988.

capolavori dell'intera produzione dialettale della letteratura italiana del Novecento. Elia Marcelli (1915-1998) tra il 1939 e il 1943 ha partecipato a quattro campagne di guerra come sottotenente di complemento, distinguendosi per l'impegno militare, ma anche per uno sforzo di alfabetizzazione di molti soldati. Dopo il rientro in patria, che lo vede ferito e invalido di guerra, compone il poema che narra la storia dei soldati sul fronte russo, e con il suo poema nasce una delle opere dialettali in romanesco più curiose e particolari sull'esperienza bellica. Il grande affresco in versi, attraverso le vicissitudini di alcuni personaggi più rilevanti, riporta le tematiche e le strutture narrative presenti anche negli altri testi di tematica simile, come l'immagine del nemico, l'immagine del soldato italiano, la percezione alterata del tempo e dello spazio, la rappresentabilità del dolore, e la grande allegoria della steppa come luogo d'incontro con l'immensità e con i confini dell'esistenza umana. Accanto a queste tematiche nell'opera di Marcelli è presente anche un forte tono di protesta che risulta il motivo dominante che lo distingue dalle altre produzioni letterarie simili, visto che questi ultimi – fino all'apparizione dei testi di Nuto Revelli²¹, e di Cristoforo Moscioni Negri²² – sono caratterizzati da un atteggiamento di rassegnazione. Ne *Li romani in Russia* si trovano episodi, come quello per esempio della messa al campo, che rappresentano quindi un'eccezione rispetto alle tematiche collettive, e non soltanto per l'argomento, ma anche per il tono di sgomento, di protesta, di rabbia, che negli altri testi spesso è molto più assopita.

²¹ N. Revelli: *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia*; Ed. Panfili, Cuneo, 1946 poi Einaudi, Torino, 1967.

²² C. Moscioni Negri: *I Lunghi fucili*. Einaudi, Torino 1956.

*“Ma quello che mi fece più impressione
fu, prima de partì, la Messa ar Campo,
tra quer quadrato de la Divisione
destinata a un destino senza scampo.
La sentimmo co’ tanta devozzione
Come succede a chi môre e nun môre
E spera solamente ner Signore.
(...)*

*Ma pe’ me, lo spettacolo più triste
fu er discorso der prete dall’altare:
«Soldati, – sbraitava – Dio v’assiste,
perché andate a combatte pe’ salvare
Cristo Gesù da l’orde comuniste!»
Giggi, ar solito disse: «A me, me pare
Che si so’ lorde, basterà lavallo:
nun c’è mica bisogno d’ammazzalle!»*

*Lui la pijava a ride; ma quer prete
strillava forte, co’ la croce in mano:
«Questa è una Guerra Santa! Combattete
pe’ la Fede der popolo cristiano,
e ner segno di Cristo vincerete!
Quer giorno, da San Pietro in Vaticano,
da ogni torre d’Italia, da ogni chiesa,
ogni campana sônerà a distesa!»*

*«E in battaja – diceva – ricordate
de nun avé rimorsi de coscienza.
Lo so che Cristo ha detto «Nun odiate!»
Odià er nemico è un male, è delinquenza!
Dovete amàllo: basta che sparate!
Perché, er vostro dovere, è l’obbedienza:
Dio come regna? Co’ la gerarchia!... »
Io sbottài «Un accidente che ti pïa!»*

*La verità, purtroppo, è come er vetro
ch’è trasparente si nun è appannato,
e per nasconne quello che c’è dietro
basta ch’uno apre bocca e je dà fiato!
Cristo, l’ha rinnegato pure Pietro,*

*e Giuda, pe du'sòrdi, l'ha baciato;
e le parole, più so' ricercate
più t'hai da domannà chi l'ha pagate!*²³

Il poema in ottava rima di Marcelli è una delle testimonianze più particolari ed è unico nel suo genere letterario, soprattutto per il fatto che si tratta di un'opera orale che fino al 1988 non fu mai trascritta e pubblicata, solo ed esclusivamente recitata dal suo autore. Nel panorama letterario solo un poema popolare scritto da poeta ungherese Sándor Gellért, reduce anch'egli della stessa campagna di Russia presenta qualcosa di simile. Sándor Gellért nacque a Debrecen nel 1916, e crebbe come figlio adottato di un maestro elementare. Si distingueva per talento, e percorrendo il difficile destino di molti simili "figli del popolo" da bracciante riuscì comunque a ottenere la laurea universitaria. Il suo talento fu scoperto da Pál Gulyás nel 1941, infatti nell'antologia dei *Poeti ungheresi d'oggi*²⁴ accanto alle poesie di Attila József, Jenő Dsida, József Erdélyi, Gyula Illyés ecc., troviamo tre poesie di Gellért. Partecipò alla campagna militare del fronte sovietico, e dopo il rientro si stabilì in un paesino della Transilvania, a Mikola dove fu maestro di scuola elementare fino alla morte avvenuta nel 1988.

La sua poesia prima della guerra fu caratterizzata soprattutto dal tono ironico, scherzoso, con il caratteristico linguaggio della tradizione popolare ungherese. Infatti, forse uno degli equivoci della sua "fortuna" nasce dal fatto che Gellért viene inserito – pur modestamente – dalla critica nel movimento populista («strapaese») ungherese.²⁵ Questo movimento, che ebbe un ruolo importante nel panorama letterario ungherese tra gli anni '20 e all'inizio degli anni '40, si diramò in due esperienze stilistiche tra loro piuttosto differenti. I rappresentanti più illustri, come Gyula Illyés, György Sárközi, o in parte Mihály Babits, e Lőrinc Szabó con alcuni autori ungheresi oltreconfine come Dezső Győri, Jenő Kiss, László Szabédi ecc., ebbero rinnovato la tradizione di un realismo poetico di carattere descrittivo. Essi seguirono sostanzialmente quella svolta della poesia ungherese che si verificò nel primo dopoguerra e che influenzò l'intero pensiero letterario ungherese del Novecento. L'altra esperienza stilistica del movimento populista «strapaese» ungherese invece si rivolse alla tradizione popolare arcaica e mitologizzante, e pose come obiettivo la realizzazione di una poesia magica, un certo "surrealismo"

²³ E. Marcelli: Op. Cit. p. 154.

²⁴ L. Vajthó: (a cura di) *Mai magyar költők* [Poeti ungheresi contemporanei], 1941.

²⁵ Cfr.: P. Sárközy: *La rivista «Nyugat» e la poesia moderna nella letteratura del primo '900* In: *Storia della letteratura ungherese*, Lindau, Torino, 2002-2004. p. 164.

popolare.²⁶ Molti dei rappresentanti di quest'ultima esperienza, per esempio Péter Veres, Pál Szabó, István Sinka, e lo stesso Sándor Gellért furono testimoni del mondo rurale, di una cultura contadina che si trovò assai distante non soltanto dal canone letterario, ma anche dall'altra esperienza populista qui menzionata. Il volume delle poesie scelte di Gellért fu pubblicato nel 1983 con il titolo *A magány szikláján* [Sulla roccia della solitudine].

Tuttavia l'opera più interessante risulta il poema di Sándor Gellért, intitolato *La guerra degli ungheresi*²⁷, che fu pubblicato nel 2000, ben dodici anni dopo la morte dell'autore. Si tratta di un testo che durante la vita dell'autore – molto similmente al caso di Elia Marcelli – fu soltanto recitato in occasione delle personali esibizioni del poeta. Lajos Kántor²⁸ ricorda così l'esibizione di Gellért: “Frequentavo il primo o il secondo anno dell'Università Bolyai, quando al corso di letteratura ungherese fu organizzata una serata d'autore dedicata a Gellért con la lettura de *La guerra degli ungheresi*, recitata dall'autore stesso. Ascoltai tutta la recita che durò più di un'ora. Non aveva davanti né fogli di appunti, né un libro, ma lui continuava a recitare inarrestabile, fino ché verso la metà del poema si arrestò per un attimo. Lui stesso sorpreso dell'interruzione continuò dopo pochi istanti. Alla fine fu accolto da un applauso appassionato del pubblico, che mi ricordo ancora con grande intensità.” Il suo poema, o raccolta di poesie militari è senza pari nella letteratura ungherese moderna. In quest'opera continua a registrare le sue esperienze vissute dal punto di vista del semplice contadino, ora diventato soldato, ma al contempo realizza un monumento in versi di tutto quanto ebbe vissuto durante “l'avventura” bellica. Anche nel poema di Gellért sono presenti le caratteristiche tematiche del *corpus* del Don, come la vita del soldato nel caposaldo (*Bogár Imre vasban* [Imre Bogár ammanettato]), episodi di crudeltà gratuite (*Az akasztott betyár* [Il bandito impiccato]), la paura di morire (*Vadlibák az égen, holló a vállamon* [Oche selvagge sul cielo, corvi sulle mie spalle]) ecc., ma la tematica dominante rimane l'intento di conservare il ricordo degli eroi, e dei soldati caduti. Infatti, una delle funzioni principali della memoria culturale, anzi, il suo nocciolo antropologico²⁹ è proprio quello di

²⁶ Cfr.: B. Pomogáts: *A tárgyias költészettől a mitologizmusig* [Dalla poesia oggettiva al mitogismo] pp. 41-42 In: *A népi líra irányzatai a két világháború között*, [I movimenti della poesia populista tra le due guerre mondiali] Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981

²⁷ S. Gellért: *A magyarok háborúja* (La guerra degli ungheresi), Literator, Nagyvárad, 2000.

²⁸ Lajos Kántor *Gellért Sándor-olvasat* (2007) <http://www.forrasfolyoirat.hu/0710/kantor.pdf>.

²⁹ Cfr. A. Assmann: *Ricordare, Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 35-67.

custodire il ricordo dei defunti e di creare un vincolo sociale e culturale che leghi i vivi ai morti, e che garantisca un nome che viene consegnato alla posterità, attribuendo in questo modo un significato "eterno" alla loro esistenza. Nei testi, emerge infatti sovente questo aspetto: portare a casa il ricordo del compagno caduto, e di conservare il suo nome per sempre nelle coscienze dei familiari e della collettività.

*Túl a falun a dombtetőn
volt egy gyászos kis temető,
magyar fiúk sírja felett
nyíltak ott a fakeresztek.*

*Rég volt az, hogy Jakab László
kihajtott Boldirevkából,
azóta tán a holtaknak
csonjaik is elporladtak.*

*Szól a kakas hajnaltájban
már megint Boldirevkában,
kukorékol az ól mellett,
de a holtak fel nem kelnek.*

*Lehet, hogy a sírjuk felett
sincsenek meg a keresztek
és már csak én látom őket
hajlatán a dombtetőnek³⁰*

Nel corso del poema appaiono molti nomi, episodi, che a prima lettura non sembrano di un'importanza rilevante, eppure è proprio questa l'asse portante dell'intera struttura dell'opera: raccontare le vicende di coloro che non sono tornati. Il luogo dove si è consumata la tragedia si trova in una distanza irragionevole, coperta da un velo di miti e leggende. In questo caso quindi il luogo del ricordo si stabilizza nel racconto. E come

³⁰ Riportiamo qui una traduzione letterale dell'originale: [Oltre il paese e la collina / vi fu un piccolo cimitero avvolto nel lutto / sopra le tombe di ragazzi ungheresi / fiorirono le croci di legno. Quanto tempo è passato da quando Jakab László uscì da Boldirevka / da quell'ora forse / le ossa dei morti non sono che polvere. Il gallo canta al chiaror del giorno / canta accanto alla stalla / di nuovo a Boldirevka / ma i morti non si alzano. Chissà, se sulle loro tombe / le croci si sono distrutte / solo io che li vedo / all'ombra di questo colle.] *Amikor Bolderivkában jártunk* [Quando ci trovammo a Bolderivka] In: S. Gellért, *op. cit.* p.139.

altri luoghi commemorativi, che sovente emergono sugli stessi scenari drammatici della storia o che hanno comunque dei diretti riferimenti a essi, anche lo spazio del racconto, o nel nostro caso il poema, è uno spazio che testimonia una sofferenza esemplare per tutta la collettività. Queste iscrizioni scritte con il sangue ed espresse nella forma del racconto hanno un valore particolare nella memoria storica, e nello specifico nella memoria nazionale. I versi recitati intorno al focolare della collettività rendono immortale il nome del soldato, e rendendone immortale il nome, lo custodiscono in una specie di variante laica della vita eterna. Sconfiggendo così la dimenticanza viene sconfitta la morte stessa, la quale è riuscita a “portare via” l’uomo solo in parte, visto che non è riuscito a portare via il suo nome, il suo ricordo.

*És ti bajtársaim, halottak és élők,
vajon mit szólnátok, ha a főregélőt
úgy eltemetnék, hogy örök híre veszne,
ha csend borulna a szép magyar versekre.³¹*

Questi uomini, soldati caduti in una guerra assurda e irrazionale, che non hanno una tomba, un luogo dove i loro cari possano andare a piangerli, ricevono il dono del ricordo del nome, all’interno del racconto, che come nei tempi più remoti sconfigge il silenzio, l’oblio e gli abissi del passato non trasmesso, come appunto lo racconta in modo toccante Nuto Revelli: “Ogni tanto, nei paesi delle valli, della pianura, delle Langhe, arriva una cassetta di zinco che contiene i resti di un caduto di Russia. Sono i resti dei nostri morti prima del disastro, quelli sepolti nei cimiteri militari delle retrovie, e recuperati da Onorcaduti. Risultano irrecuperabili tutti i morti del dicembre 1942 e del gennaio 1943, scomparsi lungo il percorso delle ritirate, e tutti i morti della prigionia. Sono decine di migliaia, la maggior parte considerati dispersi, cioè né vivi né morti. Riposeranno per sempre nelle sterminate pianure dell’Ucraina o nelle fosse comuni di Tambov, Oranki, Taskent...”³².

Nel poema di Gellért non troviamo espressioni dirette di protesta e di indignazione, ma nemmeno i segni della rassegnazione. Egli è consape-

³¹ [Cari miei compagni, cosa direste / se il cantastorie fosse seppellito, e se i bei versi ungheresi, si perdessero per sempre / avvolti nel tacere.] *Vadlibák az égen, holló a vállamon* [Oche selvagge nel cielo, corvi sulle mie spalle] In: S. Gellért, *op.cit.* p. 106.

³² N. Revelli: *La strada del davai*, Einaudi, Torino 2004. p. xxxv.

vole di rappresentare un punto di vista anomalo rispetto ai "tradizionali" racconti di guerra:

*Petőfi adjutáns volt Bem apó mellett,
de én nekik csak a csontcsillagig kellek,
kár volt ezt is adni, mert ameddig élek,
maradok egyszerű magyar közlegénynek.*³³

La protesta di Gellért è rappresentata – come anche nel caso di Marcelli – dal tono ironico del poema, dai grandi sbalzi del livello di emotività e di coinvolgimento. Questo linguaggio molto popolare, colmo dei modi di dire e delle immagini della tradizione ungherese rurale a volte appare addirittura come se lo stesso linguaggio consapevolmente rappresentasse il divario tra il "grande potere" amorfo e indefinibile, il quale decise e ordinò la guerra, e la gente, il soldato semplice che ne deve subire le conseguenze, e che ci muore dimenticato e ignorato da tutti. "Il punto di partenza da cui mi muovo e sempre la realtà che ho visto e che ho sentito. Da questo cresce la poesia, la poesia dell'individuo o la poesia della comunità. Dobbiamo immaginare questa opera e i suoi canti come un grande albero. Dal tronco crescono i rami, e in punta dei rami ci sono le foglie attraverso le quali l'albero respira. Le foglie di questo grande albero, ovvero di questa epopea, sono rappresentate dalle poesie. Ma forse non ho scritto un'epopea, ma il canto del destino ungherese nella prima metà del XXmo secolo." – dice l'autore della propria opera.³⁴

Del poema non esiste una traduzione italiana e dal punto di vista della nostra riflessione l'aspetto forse più importante è in realtà questo interessante paragone di come appunto la stessa esperienza vissuta provochi una memoria e un'elaborazione verbale strutturata similmente non soltanto all'interno dello stesso contesto culturale, ma in contesti relativamente distanti tra di loro come quello italiano e ungherese. Ed entrambi i casi richiamino un ritorno simile agli strati popolari e arcaici dell'espressione letteraria collettiva³⁵. I segni linguistici hanno un forte potere di

³³ [Petőfi fu aiutante accanto a Bem / di me hanno bisogno solo per darmi una stella di ossa / ma non avrebbero dovuto darmi nemmeno questa, perché io in tutta la mia vita / rimango un semplice fante ungherese] *Vadlibák az égen, holló a vállamon* [Oche selvagge nel cielo, corvi sulle mie spalle] In: S. Gellért, *Op.Cit.* p. 100.

³⁴ S. Gellért: *op. cit.* p. 4.

³⁵ Dall'esperienza del Don è tratto anche un altro poema ungherese interessante, intitolato *Un soldato cammina nella neve* (Budapest, 1978) di Béla Vihar (1908-1978)

stabilizzazione di un ricordo, e se questi segni linguistici sono in una struttura ritmica e in forma di canto o di versi, essendo fissi e invariabili, hanno una capacità evocativa ancora maggiore rispetto ai racconti orali o scritti in prosa. I canti e i versi assumono una funzione pressoché rituale nel rievocare il ricordo e nel poterlo tramandare, in modo analogo alla tradizione di canti e versi dell'antichità o a quella delle popolazioni rurali.³⁶

Una delle domande "conclusive" che inevitabilmente ci rimanda all'apertura della nostra riflessione è in che misura sia avvenuta una certa stabilizzazione simbolica di questa tragica esperienza. In che misura si è appunto conservata l'esperienza del Don in Italia e in Ungheria nei testi canonici, ovvero nella costruzione della memoria culturale collettiva. Ora, considerando canone il principio normativo che in un quadro di coerenza ritualizzata o culturalizzata cerca di conservare e di rafforzare ciò che è utile per la costruzione dell'identità collettiva attuale, i testi analizzati appaiono in entrambi i contesti come un frammento della memoria collettiva piuttosto dislocata. Certamente sono inseriti nella memoria collettiva di alcuni gruppi più ristretti, o che più direttamente sono stati coinvolti nel medesimo trauma, come per esempio i vari corpi militari, i quali in Italia soprattutto hanno avuto una certa continuità sia per quanto riguarda l'organizzazione che per l'identità di gruppo. Nella loro memoria ritualizzata, questi testi hanno un ruolo vivo che richiama il gruppo a un'appartenenza assai ben definita. In Ungheria invece, la totale sconfitta, e il successivo

³⁶ Accanto alle raccolte di testimonianze orali e alla poesie dialettale, naturalmente vi è un fenomeno diffuso di iniziative individuali che vedono pubblicati numerosi diari, memorie e racconti sulla campagna in Russia. E mentre il corpus dei testi analizzati in questo lavoro è composto di testi che oltretutto hanno avuto una diffusione e una relativa fortuna editoriale, ci sono numerose pubblicazioni la cui importanza è strettamente, forse esclusivamente legata alle realtà locali. Oltre i testi già citati bisogna infatti menzionare alcuni testi di diaristica e di memorialistica che a partire dagli anni successivi al conflitto si andavano pubblicando, a volte in modo semi-clandestino o artigianale su tutto il territorio italiano, come per esempio i *Fanti in Russia* di Aldo Mazzara (1943), *Battaglie sul Don* di Cesco Tomaselli (1945), *È niente se si torna* di Ettore Sacco (1945), *In Russia. Memorie di un alpino redivivo* di Egidio Franzini (1946), *Cristo con gli alpini* di don Carlo Gnocchi (1946), *Uomini e tedeschi* di Armando Borelli e Anacleto Benedetti (1947), *Con l'armata italiana in Russia* di Giusto Tolloy (1947). Per i diari e memorie ungheresi pubblicati si rimanda alla bibliografia della monografia di Judit Pihurik (J. Pihurik, *Naplók és memoárok a Don-kanyarból 1942-1943*. [Diari e memorie dall'Ansa del Don, 1942-1943] Budapest, Napvilág kiadó 2007). Questi testi, come quelli che continuavano a essere pubblicati, e continuano a esserli praticamente fino ai nostri giorni, tendenzialmente non sono giunti al grande pubblico, ma hanno un ruolo particolare nelle realtà collettive minori, che sono legati ai vari territori e al contesto più stretto che circonda l'autore stesso.

diretto coinvolgimento nell'area di interessi dell'Unione Sovietica sconvolsero molti aspetti dell'identità collettiva e interruppero la continuità della conservazione della memoria, e insieme a molti altri episodi della seconda guerra mondiale, il ricordo della tragedia del Don appare in una lontananza quasi irraggiungibile. Non è un azzardo sostenere che per quanto riguarda la costruzione dell'identità collettiva ungherese, la rivoluzione del 1956, in quanto forte espressione dell'esigenza di ricostruire l'identità politica, culturale e nazionale, ha un ruolo assai più fondativo, e più vivo nell'intera comunità che qualsiasi altro episodio della storia ungherese contemporanea. Di conseguenza considerando gli approcci storiografici e della critica letteraria, i testi della tragedia del Don e il relativo apparato critico-interpretativo sono collocati in una dimensione di latenza, o forse ancor di più in una dimensione di rimozione. Vale a dire in un certo archivio dell'immaginario collettivo, il quale è poco accessibile. Ciò significa che per l'identità collettiva contemporanea, l'esperienza della tragedia, associata direttamente alla sconfitta della guerra, rimane marginale e lontana. Forse questa memoria specifica della sconfitta bellica, sociale ed economica risulta davvero marginale nel consolidamento di una diversa identità collettiva volta a stimoli del passato e del presente distanti da questo capitolo storico.

Il passato non è qualcosa di presente per sua natura, ma viene creato culturalmente dai posteri. E se ci soffermiamo sulla grande metafora della steppa presente in ciascuno di questi testi, utilizzando il linguaggio dell'arte della memoria classica, possiamo dire che il grande *mnemotopos* della steppa infinita, il luogo di *questa* memoria, si trova al di fuori della topografia leggendaria viva, quindi, custodita in un archivio simbolico, sia in Italia che in Ungheria al di fuori dall'immaginario fondativo della collettività. E anche se questo frammento della storia non fa parte dei processi contemporanei di ri-creazione dell'identità, è comunque sopravvissuto in questo patrimonio di testimonianze scritte e trascritte, che esige analisi e interpretazioni adeguate, se non altro per essere degnamente inserito nel contesto culturale-letterario dell'epoca che l'ha prodotto.

Monika Padányi

UN ATTIMO DI STORIA
BUDAPEST-PECHINO 1956: ANDATA E RITORNO*

A settembre, dopo le dovute preparazioni, prendemmo posto sul treno russo che, per tredici giorni, divenne la nostra casa, club culturale, salotto e sala prove. Fortunatamente in Russia i binari dei treni sono più distanziati fra loro e per questo i vagoni sono più spaziosi. Nei corridoi abbiamo fatto gli esercizi alla sbarra, aggrappandoci al corrimano e allungando le gambe nel *developpé*, dentro gli scompartimenti.

Il Governo cinese aveva provveduto generosamente al nostro viaggio. Il cibo era buono, abbondante, non mancavano dolci, sigarette e bevande: come in un albergo di prima classe, il personale del treno, trattandosi della Transiberiana, era russo. Tutto andò a meraviglia per un po', ma pian piano cominciarono i cambiamenti: un giorno non c'era la birra, un altro mancava il vino, poi sparivano le sigarette, la frutta e, alla fine, diminuirono anche le porzioni sui piatti.

Il capotreno, compagno Nikita Ivanovic (il Signor Rossi), sul marciapiede delle varie stazioni vendeva senza ritegno, sotto i nostri occhi, le provviste "risparmiate". Intervenne il capo, con tutta la sua autorità, per sistemare la faccenda, ma non durò molto (questa è una parte rilevante del racconto, perché più tardi, in conseguenza degli eventi, tornerà a galla prepotentemente).

Non vedevamo l'ora di arrivare a Harbin e scendere dal treno. Eravamo così affamati, che avremmo mangiato qualsiasi cosa. Oddio, desiderio più che accontentato: al pranzo ufficiale di protocollo, fra tante pietanze irri-conoscibili, ci servirono persino il serpente fritto. Qui cominciò il nostro duro impatto con la fantasiosa cucina cinese, con i bastoncini, con i nidi di rondine, con i germogli di bambù e le "uova dicento giorni".

Per noi, figli della puszta, queste leccornie sembravano incommestibili, e la totale assenza del pane rendeva ancora più profonda la nostra

* Dopo aver letto il volume *Poeti ungheresi e la rivouzione de 1956*, Monika Padányi, che ormai da diversi anni vive in Italia, ci ha inviato queste sue memorie sulla rivoluzione del 1956 e del viaggio in Cina del Complesso artistico dell'Esercito dello Stato Ungherese (complesso di c.ca 200 musicisti, cantanti e ballerini di cui l'autrice del contributo faceva parte come ballerina) nei giorni della rivoluzione. Il viaggio si è svolto tra settembre e dicembre 1956. Pubblichiamo volentieri questa testimonianza preziosa di "Oral History" sulla rivoluzione ungherese del 1956 in seguito alla sua pubblicazione nella rivista "Palomar" n° 30.

disperazione al pensiero di un buon piatto di gulash. Solo più tardi, nel Sud della Cina, abbiamo trovato sul tavolo quelli che sembravano panini umidicci, cotti al vapore, dal colore grigiastro e dal sapore insipido. Era un piatto a sé, e alla nostra domanda, l'interprete ci disse che il nome di questo strano panino era "Nuvolette sul cielo azzurro":

In Ungheria si dice che ogni miracolo dura tre giorni. Dev'essere così, perché, in poco tempo, la nostra padronanza dei bastoncini era già ammirevole e andavamo a caccia di germogli di ogni genere e perfino delle "uova di cento giorni".

Così ebbe inizio la nostra tournée: Shenyang, Pechino, Tientsin, Nanchino, Vuhan, Shanghai, Hangtsu, Canton, la Grande Muraglia, musei, pagode, antichi e nuovi monumenti, fiumi, lo Jang Tze, Hoan Ho, i laghi dorati e le montagne dipinte di viola.

In quel periodo stava già crescendo la nuova Cina e ovunque potevamo vedere il contrasto fra antico e nuovo. Mi piaceva osservare gli usi, le abitudini della gente. Ho visto le vecchie signore con i piedi fasciati, con un'andatura che faceva ricordare i fiori nel vento, i bellissimi bambini con i pantaloni non cuciti, aperti sotto il sederino che, in caso di urgenza, potevano cavarsela da soli senza tanti problemi. Poi c'era una cosa sorprendente: la ginnastica per strada. In tutta la Cina, ovunque e diverse volte al giorno, la gente si riversava nei cortili delle fabbriche, sui terrazzi degli uffici, nei parchi, o si fermava addirittura per strada, per fare un po' di ginnastica al suono della musica trasmessa dagli altoparlanti: poi, come se niente fosse, le persone riprendevano la propria attività.

"Immaginate una cosa del genere da noi, in Ungheria?" ridevamo tra noi, vedendoli la prima volta. Dopo qualche tempo però, avremmo capito che c'era molto da imparare ... Chissà se ancora oggi, in Cina, la gente si ferma per fare ginnastica? Chissà se quando arriva un ospite di riguardo, vanno ancora alla stazione a riceverlo con le bandierine e i fuochi d'artificio, come hanno fatto per noi? Ogni giorno portava qualcosa di bello, qualcosa di nuovo – e noi, sempre più innamorati, immersi nella Cina fino all'anima.

Quello che mi colpì particolarmente fu il teatro cinese. La letteratura drammaturgica e la recitazione fiorivano al tempo della conquista mongola, e la loro origine è riconducibile all'arte circense e all'esibizione fieristica. Nel XIII secolo l'evoluzione di quest'arte prevedeva già regole severamente codificate e richiedeva attori multifunzionali, ognuno doveva saper fare il cantante, l'acrobata, il giocoliere; la mancanza degli scenari obbliga l'artista a essere anche mimo, a usare gesti stilizzati, simbolici, che per un pubblico cresciuto in un'altra tradizione sono difficili da comprendere.

Un giorno ci portarono all'Opera di Pechino, dove si esibiva il più acclamato artista della Cina: Mei Lang Fang. Ci lasciammo incantare dagli eroi e dalle eroine che attraversavano torrenti, ruscelli, montagne e fiumi, cavalcavano, creavano le folgori, provocavano gli elementi, si facevano padroni del ciclo e della terra, subivano e comandavano l'universo cosmico.

La protagonista, una graziosa fanciulla, cantava come un uccellino e manovrava lance e sciabole durante le acrobazie guerresche come un giocoliere. Solo dopo lo spettacolo, nel suo camerino, ci siamo accorti che in realtà era un gentile signore sui sessant'anni, il grande, ineguagliabile Mei Lang Fang, il cui modo di fare teatro ha influenzato Berthold Brecht e Stanislavskij, chissà se la Cina di oggi si ricorda del grande Mei Lang Fang? E chissà se nel repertorio del Teatro dell'opera di Pechino c'è ancora il Sun Wu-ku'ng, il "Re delle scimmie".

C'è un altro personaggio il cui nome non è mai stato dimenticato da chi ha partecipato a questo viaggio: Pun Fei, l'interprete. Non dormiva mai, non mangiava mai, perché, sempre, qualcuno aveva bisogno di lui in ogni ora del giorno e della notte. Era un mistero come fu capace di reggersi in piedi per mesi, sempre gentile, sorridente, disponibile. Frequentava l'Università di Budapest, parlava la nostra difficile lingua con tanta buona volontà, ma non riusciva a evitare certi strafalcioni formidabili che ci procuravano spesso un grande divertimento.

Una volta a Shenyang, alla cena d'addio, il sindaco disse che sull'esempio del nostro complesso, anche nella città avrebbe preso vigore la vita culturale. Pun Fei ha tradotto così: "Appena voi ve ne andate, qui tornerà la cultura", Oppure a Canton, durante la visita in una cooperativa di banane, al solito discorso ufficiale di benvenuto, Pun Fei sparì improvvisamente, Dopo un imbarazzante silenzio corsero a cercarlo e lo trovarono sotto una pianta di banana con la testa fra le mani, disperato: "Tornate", ci ha detto, "rispondete in ungherese, tanto è lo stesso. Non capisco una parola di cantonese".

Caro Pun Fei, potessi mandare un falco magico a Shanghai, mi sembra che tu sia nato lì, per portarti il nostro abbraccio!

Osservando la vita di tutti i giorni, cercavamo di capire che strada avrebbe preso e dove sarebbe andata la Cina. Oh, naturalmente, "costruiva il socialismo" come tutti noi dell'Est, ma ci sembrava che lo facesse a modo suo. Avevamo la sensazione che Mao non fosse tanto deferente verso il "grande padre della rivoluzione", il compagno Stalin. Lo deducevamo da diversi segnali, per esempio i muri degli edifici non erano tappezzati con gigantografie di Josif Vissarionovich, come lo erano obbligatoriamente e

servilmente da noi. Erano tappezzate con le sue, giustamente, con quelle di Mao. Lui ha fatto molto per la Cina, spesso ci raccontavano i nostri interlocutori, felici e fieri perché ormai da tre anni nessuno moriva di fame nel paese! Letteralmente, s'intende. Eravamo nel 1956.

Siamo andati a vedere la gigantesca costruzione della Grande Diga sul Hoan Ho, da una collina osservavamo le migliaia di persone che andavano e venivano portando sulle spalle i materiali necessari al lavoro. Un formicaio impressionante di esseri umani. A tutti noi veniva in mente l'antico Egitto dei Faraoni. Né una scavatrice né un bulldozer. Alla nostra domanda risposero che, per facilitare il lavoro, stavano già arrivando dall'Ungheria e dalla Cecoslovacchia badili e carriole, e alla vista dei nostri occhi spalancati ci hanno spiegato pazientemente che si deve dare pane e lavoro a milioni di persone.

Mi viene in mente l'unico episodio dissonante ma abbastanza significativo che ci fece capire i sentimenti della gente verso i Sovietici: in un parco qualche ragazzotto, vedendo l'uniforme, cominciò a tirare dei sassi verso alcuni di noi, gridando "Sulien, Sulien", cioè "Russi, Russi". Quando i nostri finalmente capirono la situazione, si presentarono dicendo "Suniali, Suniali", cioè "Ungheresi, Ungheresi", allora i ragazzi si avvicinarono e a gesti chiesero scusa, stringendoci la mano e dandoci pacche sulle spalle.

Mao Tze Tung. Devo raccontare la cena che venne offerta per un'occasione speciale che non ricordo. Eravamo invitati pure noi. Presenziava anche lui, ci dissero, ma rimanemmo scettici fino all'ultimo momento. Gli organizzatori, all'entrata dell'enorme sala, ci misero in fila indiana per poter sfilare vicino a Mao, che sarebbe stato seduto su una piccola pedana, raccomandandoci di non cercare di stringergli la mano, Poiché eravamo più di seicento persone, sarebbe stato per lui un'immensa fatica.

Naturalmente capivamo. Ci bastava vederlo da vicino e poi raccontare ai posteri che "una volta fummo a cena con Mao". Entrando non potevamo vederlo immediatamente a causa delle grandi colonne, dovevamo fare una svolta a novanta gradi per passargli davanti e accorgerci improvvisamente, all'ultimo momento, che tutte le persone gli stringevano la mano. Forse qualcuno non ha resistito alla tentazione di toccare il grande Mao Tze Tung e gli altri seguivano l'esempio, Siamo rimasti disorientati. Che facciamo? Possiamo essere maleducati tanto da salutarlo solo con un cenno della testa? Non sia mai! Dobbiamo pure ringraziarlo per il bellissimo viaggio. Così non solo gli abbiamo stretto la mano, ma gliel'abbiamo anche scossa ben bene secondo l'usanza ungherese, dicendo di cuore: "Hsie, hsie", grazie, grazie. Solo dopo ci siamo accorti che le due persone accanto a lui gli reggevano il braccio inerte.

Tutto è andato a meraviglia per un mese o più, quando una mattina a Shanghai, nella sala della colazione dell'albergo, irrompe un ragazzo dell'orchestra, bianco come un lenzuolo, con il terrore sulla faccia, dicendo sull'orlo dello svenimento che carri armati russi stanno sparando a Budapest. C'è la rivoluzione in Ungheria. L'ha trasmesso la BBC

Nella grande sala la notizia è passata di bocca in bocca come un'onda che si ritira, si è spenta ogni voce, è sceso il silenzio. Il sangue si è gelato nella vene. Abbiamo provato uno sgomento enorme, Poi il caos. L'onda è tornata portando urla confuse, isteriche. Non può essere vero! Perché carri armati? Perché sparano su di noi? Perché ci ammazzano? Cadaveri per le strade, come può essere. Non è vero, è una bugia.

Invece sì, era un incubo inverosimile, ma disgraziatamente vero.

Il nostro capo, il tenente-colonnello, era presente in sala, ignaro di tutto pure lui. Un attimo dopo, di corsa ai telefoni a chiamare casa, La linea telefonica non funziona. Chiamare l'ambasciata a Pechino, non risponde. Chiamare le ambasciate vicino all'Ungheria, i cechi, i romeni, gli austriaci, niente da fare. L'Ungheria era isolata dal mondo. Eravamo inebetiti.

Nel frattempo arrivarono le autorità cinesi e cercarono di tranquillizzarci in qualche modo.

Forse neanche loro sapevano più di noi.

La sera, durante lo spettacolo, l'atmosfera era irrespirabile, i nervi a fior di pelle. Nessuno aveva voglia di sorridere.

I canti patriottici nel repertorio del coro richiamaivano i secoli passati, quando gli ungheresi erano il baluardo della libertà e per la difesa dell'Europa versarono molto sangue. Quella sera quei canti si colorarono di rosso scuro, pieni di cupi presagi.

I giorni non passavano mai e le notizie che arrivavano con il contagocce erano contraddittorie. Noi, lacerati per i nostri cari lasciati a casa, eravamo disperati. Sul giornale ufficiale del Governo poche righe dicevano che qualche facinoroso creava disordine a Budapest. È ridicolo. In un regime di dura oppressione non esistono facinorosi. O tutti zitti a testa bassa senza respirare, o il popolo, che non sopporta più la schiavitù, si alza in piedi e si batte per la sua libertà. Questo è successo nel mio paese.

Le autorità cinesi vedendo il nostro stato d'animo proposero di sospendere gli spettacoli, andare a Hang Chou, la Venezia d'Oriente come la definiva Marco Polo, riposare e aspettare che le acque si fossero calmate. Volevano alleviare le nostre sofferenze. D'altronde stavano ospitando duecentoventi rappresentanti dell'esercito di un paese che era in aperta guerra con la grande Unione Sovietica. Non doveva essere semplice neanche per loro.

Noi chiedemmo di poter completare la tournée com'era stabilito. Ormai mancava poco alla fine. Ci assecondarono.

Tornammo a Pechino dove il Ministro degli Esteri, Chu Eu Lai, fece un gesto d'incredibile valore umano: con un aereo speciale inviò a Budapest il nostro organizzatore ungherese, che all'arrivo, sotto la bandiera della Repubblica Popolare Cinese, venne prelevato e portato alla Radio, dove poté fare un appello alle famiglie dei membri del Complesso Artistico dell'Esercito in tournée in Cina, perché facessero giungere, per quanto possibile, delle lettere alla nostra sede entro dodici ore.

L'aereo tornò in Cina e il nostro organizzatore portò con sé tante notizie tranquillizzanti, che però parlavano anche di morti e del terrore che imperversava nel nostro paese.

Nelle tragedie ci sono a volte anche piccoli raggi di sole, come la lettera di una giovane moglie di un ballerino, che abitava alla periferia della città: "Caro Frici, non ti preoccupare, noi stiamo tutti bene, i bambini, tua madre, tuo padre, io. C'è solo un inconveniente, un carro armato russo in cucina che, per una manovra sbagliata, è scivolato giù dalla strada e ha sfondato il muro, ma la casa è ancora in piedi e noi non ci siamo fatti niente".

Qualche spettacolo ci aspettava ancora prima del gala di addio a Pechino. Intanto pensammo bene di privare le nostre divise di ogni segno militare, perché non sapevamo più chi fossimo e chi rappresentassimo, Così rassomigliavamo all'armata brancaleone.

I nostri ospiti non erano tanto tranquilli riguardo al nostro ritorno verso l'Unione Sovietica, verso la Siberia, al punto da cominciare a prospettare il ritorno verso Canton, verso il Mare del Sud della Cina. Forse sarebbe più prudente, dicevano. Ci rendemmo conto che questa spontanea proposta, da parte del Governo cinese, era qualcosa di eccezionale e perfino commovente. Ma noi ugualmente declinammo anche questa proposta, volevamo andare a casa per la strada dalla quale eravamo venuti.

Nell'ultimo spettacolo a Pechino, il teatro era gremito di illustri spettatori. Arrivò l'ordine che, a fine della rappresentazione, nessuno doveva andare a cambiarsi. Adunata su palcoscenico, verrà il Ministro Chu En Lai, a fare un resoconto della situazione politica in Ungheria e, conseguentemente, della situazione internazionale.

Non chiedevamo di meglio. Stanchi, emozionati, pronti sulla scena a sipario chiuso. Si presenta Chu En Lai con quattro interpreti, due ungheresi, studenti universitari a Pechino, e due cinesi. Parla più di un'ora con grande cognizione, noi pendevamo dalle sue labbra, ci pareva di capire e condividere ogni affermazione, ogni sfumatura, ogni illazione.

Poi ci augura un fortunato ritorno in patria e se ne va con i suoi interpreti. Noi, un po' intontiti, in balia delle varie emozioni, ci guardammo l'un l'altro e ci chiedemmo cosa abbia detto, alla fine, nessuno aveva capito il vero senso del suo discorso.

È così che ho avuto una lezione della diplomazia orientale ad alto livello, il giorno dopo, mentre preparavamo le valigie, da parte del Governo arrivarono i regali per ognuno di noi: un lungo cappotto di morbida pelle, foderata di pelliccia – era dicembre, faceva comodo – e un braccialetto fatto di piccoli rettangoli intagliati finemente, infilati su due elastici.

Quindici anni dopo ho portato questo braccialetto a un orafo di Arezzo, per far incastonare ogni rettangolo con una piccola cornice d'oro. Un mio collega e amico, anche lui presente in Cina, Lászlo Seregi, che poi è diventato un famoso coreografo, conosciuto nel mondo – vedendomi portare questo gioiello, mi domandò se l'avessi fatto credendo che fosse avorio.

No, sapevo che non era d'avorio. Ho fatto incastonare in oro i miei ricordi della Cina.

Il ritorno

Di nuovo a Harbin. Fa freddo, nevicava, non ci sono le scolaresche con le bandierine e i fuochi d'artificio come all'arrivo. Addio serpente fritto, addio Cina ...

Un vecchio dimesso, sulla banchina della stazione, si fermò fra noi, mentre caricavamo i nostri bagagli, ci guardava con un'espressione strana e non si muoveva. Non era cinese. Forse russo. Eravamo sul punto di chiedergli di spostarsi un po' più in là, quando ci siamo accorti che piangeva. Le lacrime inondavano il suo viso e tremava. Forse sta male, e ha bisogno di un medico. Volevamo chiamare aiuto, quando cominciò a parlare in uno stentato ungherese. Balbettando dall'emozione, ci raccontò che era stato prigioniero di guerra, deportato in un lager all'estremo della Siberia, insieme ai prigionieri politici, poi smistato di qua e di là, perse i contatti con gli altri, rimase solo fra estranei, dimenticato. Alla fine della guerra non riuscì a trovare il modo di farsi rimandare a casa. L'avranno dichiarato morto e nessuno lo avrà cercato.

Più tardi, liberato dal lager, gli fornirono un documento russo con il cognome storpiato, ma non il passaporto che serviva per lo spostamento all'interno del paese. Sopraffatto dagli eventi si arrese. Si sposò, ebbe dei figli. Era la prima volta che sentiva parlare la sua madre lingua e rivedeva i suoi connazionali. Chiedemmo se potevamo fare qualcosa per lui, ma non volle niente. La sua vita doveva finire lì, dove l'aveva scaraventato la bufera della guerra, della follia umana. Sradicato, dimenticato.

Forse i suoi figli guardavano questo padre con indulgenza e compassione, quando parlava in una strana lingua e raccontava di un lontano paese che gli era rimasto nei ricordi e nel cuore ...

Rimanemmo profondamente scossi da quest'incontro. Una paura ancestrale s'insinuò nel nostro animo. Chi è che governa la nostra vita e per quale disegno?

Noi in quel momento avevamo poca fiducia. Stavamo prendendo posto sul treno russo verso la Siberia ed ecco arriva la sorpresa. Le autorità russe gentilmente ci invitano a Mosca per fare degli spettacoli. Alla prima stazione russa ci aspetterà una delegazione di alti ufficiali per definire i particolari. Lieti di ospitare la nostra Compagnia. Mancavano solo baci e abbracci.

Immediata la reazione di tutti: No! Assolutamente no! Niente spettacolo a Mosca, andiamo a casa.

Sapevamo che la rivoluzione era finita e quel che era successo dopo potevamo solo immaginarlo.

Alla stazione russa ci ricevettero in pompa magna. Nella delegazione erano in bella vista tre generali con tante medaglie sul petto che sembravano un albero di Natale, e diversi ufficiali. C'era pure la banda del paese. Dal treno scesero il nostro capo, l'organizzatore e nessun altro. I russi si avventarono su questi due e, fra baci e pacche sulle spalle, sbirciavano verso il treno, aspettando il resto della compagnia. Quando capirono l'antifona, fecero finta di niente e, con fare cordiale, salirono sul treno e trascinarono giù, a sorpresa, chi trovavano. Nella sala d'attesa, sui tavoli imbanditi, c'era ogni ben di Dio, dal caviale allo champagne, frutta fresca esotica e vodka a volontà. Brindiamo all'amicizia russo-ungherese.

Stranamente gli ungheresi erano tutti astemi o facevano capire che stavano male di stomaco. I russi ingoiarono il rospo sorridendo, aggiunsero un altro vagone al treno, salirono e ripartimmo verso Mosca.

Nei vagoni ristorante era ritornato lo splendore. Mangiare, bere, fumare a volontà. Vino della Giorgia, caviale a mezzogiorno e sera, aringa affumicata con la cipolla per aperitivo, e i generali e gli ufficiali sempre fra noi. Si meravigliarono un po' che fra i duecentoventi ungheresi nessuno parlasse il russo, cosa strana perché a scuola era obbligatorio come seconda lingua. Beh, noi siamo adulti, oramai, e l'abbiamo dimenticato. Santo cielo, come faremo a sopportarli? Avevamo ancora otto lunghi giorni prima di arrivare a Mosca!

I generali videro la nostra renitenza e misero sotto torchio il nostro capo. Doveva convincerci ad accettare l'invito. Inutilmente ripeteva che eravamo stanchi per la lunga tournée cinese, le persone anziane dell'orchestra soffrivano di ipertensione, e poiché l'invito non era previsto, ci

era giunto a sorpresa, non eravamo in condizioni fisiche di affrontare un *tour de force* di questa portata. Non avendo potuto fare regolarmente gli esercizi per diversi mesi, la nostra *performance* aveva perso il suo livello abituale e non sarebbe stato corretto dare spettacoli sotto tono all'esigente pubblico moscovita. Per di più anche i costumi dei ballerini avevano subito un grande logorio e avevano la necessità di essere rinnovati. Ritourneremo un'altra volta.

Questi argomenti, qui spiegati in poche frasi, durarono per tutto il viaggio, ma non convinsero i nostri interlocutori. Questi ufficiali, non contenti di sedersi fra noi a pranzo e a cena, giravano tutto il treno, entrando anche negli scompartimenti con sempre più mal celata prepotenza. A ogni fermata scendevano a telefonare per informare chi di dovere della nostra disposizione d'animo e risalivano sempre più scuri in volto. Più passava il tempo e più aumentava la pressione, noi, compatti come un muro, dicevamo l'unica parola che in quei giorni conoscevamo del russo. "Niet". I più educati aggiungevano anche "spasibo", grazie.

Il tenente-colonnello nostro capo era fra l'incudine e il martello, pardon, fra falce e martello. Essendo militare doveva obbedire agli ordini dei superiori, ancor più se erano russi, ma noi non eravamo militari, solo impiegati civili.

Eravamo già sotto Mosca quando si sono arresi. In parte. Chiesero quasi umilmente, per salvare la faccia e in nome della proverbiale ospitalità russa, di scendere dal treno e passare due giorni a Mosca come semplici turisti, poi ripartire. Dormirete all'albergo Metropol, sulla Piazza Rossa, basta un pigiama e lo spazzolino da denti, i bagagli rimangono sul treno.

Dopo lunghe discussioni accettammo la proposta più per il nostro capo, comprendendo la sua posizione di militare, che per i russi. Però abbiamo chiesto l'assoluto silenzio stampa.

Ci chiesero cosa desideravamo fare per prima cosa, appena scesi. Rispondemmo unanimemente: un bagno. Pensavamo alle camere d'albergo, dove avremmo alloggiato, anche se non potevamo immaginare come avrebbero fatto a procurarci al minimo cento camere d'albergo, da un'ora all'altra, per lo più nell'hotel Metropol, il più prestigioso a quei tempi.

La soluzione ci lasciò a bocca aperta. Gli autobus si fermarono davanti al più bello e grandioso bagno turco che io abbia visto in vita mia. L'atrio sembrava la biglietteria di una stazione, con tanti sportelli con le tendine abbassate, chiuse. Al centro una lunga tavola con il rinfresco per il dopo bagno, con il solito caviale, frutta, vodka e champagne. In giro non si vedeva nessuno. Com'era cambiato il trattamento, però, pensando all'andata verso la Cina!

Tutto il bagno svuotato, disinfettato, tirato a lucido aspettava solo noi. Poi arriva un uomo con una piccola valigetta, guarda intorno spaesato e comincia a bussare a una delle finestre. Nessuno apre. Continua a bussare sempre più forte e alla fine impreca ad alta voce, Qualcuno sposta la tendina e una voce dice al cittadino che deve andarsene, il servizio è sospeso perché ci sono ospiti stranieri. Olio sul fuoco. Lui deve avere il suo bagno alla faccia degli stranieri, quali che siano. Pssss ... , si sente dire, zitto, sono ungheresi. Lui si gira verso di noi, si calma immediatamente e con il senso di colpa sul viso dice: "Izvinite (scusate), e con la sua piccola valigetta sparisce in fretta.

La sera al teatro Bolshoj c'è il Lago dei Cigni. Non hanno mica cambiato programma per noi? E cos'avranno detto alle persone che avevano i biglietti per quella sera già da mesi, e non poterono entrare? Non l'abbiamo appurato, ma abbiamo conosciuto e gustato la magica realtà della forza della dittatura, dove, come nelle favole, ogni cosa è realizzabile con un ordine. E a noi hanno sempre parlato di democrazia.

Ci siamo vestiti tutti in divisa, quella spoglia di ogni distintivo. Volutamente. E così ci siamo presentati al Sacratio della Cultura per una protesta silenziosa. Altro non potevamo fare. Abbiamo goduto lo spettacolo con gli occhi, ma la mente era a casa.

In albergo i generali ci hanno regalato dei rubli. Non volevamo accettare ma hanno insistito, per una bevanda, per una cartolina o un ricordino, dicevano.

Dopo l'itinerario obbligatorio, turistico, nel Cremlino, siamo andati anche al Gum, che è un grande magazzino, dove abbiamo visto oggetti d'uso comune, con la faccia di Stalin. Ha attirato la nostra attenzione una tazza per il caffè latte, ma di dimensioni molto più grandi del normale, sempre con l'effigie del Dittatore. A cosa servirà? Qualcuno pensava di mettervi dei fiori, ma a noi suggeriva qualcosa molto meno nobile ...

In albergo ci aspettava un messaggio: Radunarsi nella sala riunioni, al primo piano. In quel momento ripensandoci, ci siamo accorti che il nostro capo non era con noi a fare il turista. Ricominciarono i turbamenti e l'inquietudine.

La grande sala era rettangolare, nella parte sinistra le finestre davano sulla strada, in quella destra una porta all'inizio, una in fondo, e queste due porte davano su un corridoio. All'inizio della sala una pedana con un lungo tavolo, sedie, microfoni, altoparlanti. Noi, seduti di fronte, cercavamo di indovinare la ragione di questa riunione. L'istinto non ci diceva niente di buono. Passano lunghi momenti, non viene nessuno e l'inquietudine è sempre più forte. Bisbigliamo sottovoce e anche se cerchiamo di essere tranquilli, la tensione si sente nell'aria.

Finalmente la porta si apre, entrano velocemente i generali con il nostro capo. Uno di questi, con gesto arrogante, butta da lontano sul tavolo un portadocumenti, che scivola in lungo e quasi cade dall'altra parte, prima ancora che loro potessero raggiungere la pedana.

Abbiamo capito tutti. Era il gesto oltraggioso, prepotente del vincitore. Il nostro cuore smise di battere. La voce dura del capo risuonava nella sala: "In Ungheria è stata soffocata la controrivoluzione, si è ristabilito il nuovo Governo del popolo, In questo momento sono già in volo due alti ufficiali dell'Esercito verso Mosca, portando l'ordine di obbedire alla richiesta dei compagni sovietici di dare spettacoli a ...", ma non poté finire la frase. Il nostro cuore ha ricominciato a pulsare, il sangue è salito alla testa, è scoppiato l'isterismo collettivo. Urla di duecento persone inferocite e una pioggia di rubli in aria. Dal fondo della sala, come un bulldozer, partono i cantanti del coro verso la pedana e noi tutti ci siamo mossi con loro: "Riprendete i vostri rubli, vogliamo andare a Budapest".

I generali sono scappati su per il corridoio, per fortuna, se no poteva succedere di tutto. Anche una strage. Siamo rimasti nella sala, cercando di calmarci e di ragionare. Un quarto d'ora dopo sono venuti gli autisti del pullman per portarci al treno.

Siamo saliti nei nostri scompartimenti e abbiamo aspettato la partenza, Era pomeriggio inoltrato, era buio e freddo. Nessuno aveva voglia di parlare. Quando il treno si è mosso, una voce, con un sospiro, diceva: "Finalmente! Stiamo andando". Un'altra voce dal buio rispondeva: "Già, sarebbe meglio però, capire dove, Di qua o di là, a casa o in Siberia?"

A casa, stavamo andando a casa. I russi non potevano internare tutto il complesso artistico dell'Esercito ungherese, anche se dalla rabbia l'avrebbero fatto volentieri, perché gli era sfuggita dalle mani l'occasione di poter dimostrare al mondo occidentale, con il nostro spettacolo a Mosca, l'egemonia e la fratellanza intatta del blocco sovietico.

Migliaia e migliaia di ungheresi fuggivano dal Paradiso Rosso e l'alzata di testa del popolo magiaro era stata soffocata nel sangue.

Quando i due ufficiali sono arrivati a Mosca, noi eravamo già nella Foresta di Briansk.

All'alba siamo arrivati al confine dell'Ungheria. Come simbolo, sui campi un carro armato russo con la canna verso il nostro paese ci faceva capire come stavano le cose.

Alla prima stazione in Ungheria il treno si fermò. Noi infreddoliti, nervosi, affacciati ai finestrini nel grigiore dell'alba, cercammo di vedere qualcuno, di sapere qualcosa. Non c'era nessuno, Poi in lontananza apparve un ferroviere che camminava con una lampada, dando colpi con un martello

sulle ruote, si fermò sotto di noi, finse di fare qualcosa e, senza raddrizzarsi, cominciò a parlare a bassa voce: "Ragazzi, congratulazioni in nome del popolo ungherese".

E noi sorpresi: "Per che cosa?"

"Per non aver fatto spettacolo a Mosca". "Come fate a saperlo?"

"L'ha comunicato la BBC. Bravi!" "Abbiamo fatto quello che sentivamo".

"Avete fatto il vostro dovere di ungheresi e avete fatto anche bene, perché in caso contrario questo treno non sarebbe arrivato a Budapest. Grazie e buona fortuna".

Detto questo, continuando a battere sulle ruote, sparì lungo il binario. I colpi risuonavano come una campana a morto.

A Budapest, pochi giorni dopo il nostro ritorno, con un decreto ministeriale venne sciolto il Complesso Artistico dell'Esercito "per comportamento antipatriottico".

Prima d'intraprendere il viaggio per la Cina, l'Ambasciata cinese ci ha fornito un piccolo vocabolario e un diario rilegato in seta rosa per scrivere i nostri ricordi. Ho ancora questo diario ormai ingiallito. Dentro c'è una fotografia con sette giovani militari e sulla prima pagina una scritta cinese datata 2-12 '56. Non mi ricordo chi me l'ha fatta e cosa significhi.

Tutto il resto delle pagine sono rimaste vuote. Non ho scritto nemmeno una riga, niente di niente. Forse perché fino a oggi non trovavo le parole.

III

STORIA DELL'ARTE

Katinka Borsányi

L'ARTE UNGHERESE NELLA STAMPA ITALIANA ALLA
BIENNALE DI VENEZIA, 1928 - 1930*

È sempre interessante esaminare come l'estero si avvicina a noi, attraverso quali canali ci analizza, quali sono le informazioni che arrivano all'uomo medio. Questo esame può essere stimolante non solo per quanto concerne i nostri tempi ma anche il passato ci può rivelare dei particolari non indifferenti. Vogliamo quindi cogliere l'eco offertaci dai giornali italiani negli anni tra le due guerre, periodo che fu segnato da una stretta amicizia e collaborazione tra l'Italia e l'Ungheria su diversi piani, quali la politica estera, progetti e tecniche militari, alcune questioni di economia, l'ambito della cultura e dell'arte. A tale proposito propongo due capitoli della mia tesi di laurea, che abbraccia la rassegna di stampa italiana tra 1928 e 1942 sulla presenza ungherese alla Mostra Biennale di Venezia.

Qualche parola sulla Biennale di Venezia

Nel 1895 incominciò a tenersi la Biennale e in un articolo che ne regolava il funzionamento si poteva capire che uno degli scopi di tale manifestazione era avvicinare le esigenze del pubblico a quelle degli artisti. Ancor oggi la grande mostra internazionale riesce a essere attuale grazie al suo carattere multiculturale e anche perché i curatori hanno introdotto delle categorie come la mostra individuale, la retrospettiva ecc. Sotto la cura dello scultore e critico Antonio Maraini,¹ l'Esposizione diede agli artisti la massima possibilità di debuttare, di conoscere altre realtà artistiche senza riguardo allo stile e al livello che essi rappresentavano. Maraini ebbe l'intenzione di non ingrandire il distacco tra l'arte del passato e quella del presente, ricordandosi degli artisti affermati o anziani e sostenendo gli inesperti.²

La mostra XVI fu una pietra miliare nella storia della Biennale in quanto nel novembre del 1927 il Podestà di Venezia on. conte prof. Pietro Orsi,

* Pubblichiamo due capitoli della tesi di laurea della dott.ssa Katinka Borsányi, *L'arte ungherese nella stampa italiana a proposito della Biennale di Venezia, 1928-1942* discussa presso il Dipartimento di Studi Italiani dell'Università Janus Pannonius di Pécs nel 1999 con i relatori Proff. Gianni Gismondi e Luigi Tassoni.

¹ Antonio Maraini fu per lungo tempo segretario generale della Biennale ma non solo: dal 1912 fu espositore, nel '24 aveva anche una sala, nel '26 fece parte del consiglio direttivo e della commissione di collocamento e dal 1920 in poi pubblicò sulla "Tribuna" come critico.

² Arturo Maraini: "La XVI Esposizione internazionale d'Arte della città di Venezia", *Rivista della città di Venezia*, 1928

Presidente dell'Esposizione e Antonio Maraini presentarono una relazione al Primo Ministro in cui solleccitarono "una permanente autorizzazione per la città di Venezia a tenere ogni due anni l'Esposizione secondo i principi regolamentari ormai perfezionati nella lunga esperienza", "l'ausilio dello Stato nelle trattative con i Governi stranieri" e "una sovvenzione annua regolare di Lire 250,000 destinata a integrare la somma necessaria all'Esposizione stessa" e "Mussolini accolse la proposta del riconoscimento ufficiale della Biennale veneziana riservandosi di concretizzarla in un provvedimento legislativo." Fu sempre nel 1927 che venne fondato l'Archivio della Biennale e il Museo dell'Arte Contemporanea (in funzione ancora oggi) e nella relazione che venne consegnata al Duce si può leggere: "venga metodicamente raccolto e ordinato tutto il materiale delle Mostre passate e avvenire, in uno schedario completo degli espositori e in un archivio fotografico delle opere esposte, accresciuti da una raccolta di cataloghi di tutte le Esposizioni che si aprono annualmente in Italia e fuori e da una biblioteca riguardante l'arte contemporanea in generale con particolare riferimento a quella Italiana."³ Il Conte Orsi, nel suo discorso inaugurale, sottolineò l'atteggiamento favorevole di Mussolini e così fece anche il Conte Volpi che citò perfino le parole altisonanti di Mussolini: "La piatta beatitudine dell'arrivato è ignota tanto all'artista come al politico."⁴ Ecco infine una frase della relazione trattata per testimoniare che durante la dittatura l'arte non poteva essere indipendente dalla politica: "ci proponiamo d'inquadrare le Biennali Veneziane nel grandioso piano di rinnovamento nazionale voluto dal Fascismo". Da allora in poi, la Biennale ebbe l'appoggio fascista che tendeva maggiormente a esaltare la pittura guerriera e i ritratti di Mussolini. Furono banditi concorsi per esprimere l'Italia gloriosa o, come nel 1942, fu istituito un padiglione dedicato addirittura alla guerra. Tuttavia si può dire che La Biennale durante il suo percorso, rimase sempre aperta nei confronti delle varie tendenze moderne e riuscì a diventare il più notevole foro artistico a livello internazionale. Essa, poi, venne ampliata con la Mostra dell'Arte del Teatro, con la Mostra del Libro e con la famosissima Mostra del Cinema, confermando anche così l'importanza della grande manifestazione e suscitando ancor di più nei turisti l'interesse a visitare la Città delle Lagune. Venezia, infatti, con la sua atmosfera particolare, con le sue innumerevoli impronte artistiche e con la sua aria cosmopolita, è senz'altro la città più idonea per elevare di rango e per accrescere la popolarità delle Esposizioni.

³ Ivi: *L'ordinamento della Mostra*

⁴ Ivi: *L'inaugurazione*

Il Padiglione dell'Ungheria

L'Ungheria per la prima volta partecipò all'esposizione internazionale nel 1895; eravamo quindi presenti sin dalla nascita di essa, ma nel periodo tra 1914 e 1922, per chiari motivi storici eravamo assenti. Ci fu una fase in cui la Biennale trovò la sua fisionomia nella sistemazione delle sezioni straniere nei padiglioni separati, più o meno durante la VIII, IX, X e la XI esposizione. Elio Zorzi, nella presentazione generale della mostra e nella descrizione dei padiglioni stranieri, dedicò una mezza pagina alla struttura architettonica che ospitava la mostra ungherese. Essa, nel 1909, fu una delle prime a sorgere ed è tuttora uno dei padiglioni più caratteristici. Il progetto e la realizzazione dell'edificio sono dovuti all'architetto Géza Maróti⁵; l'opera, nel suo stile eclettico, contiene degli elementi che risalgono alle antiche tradizioni dell'arte folcloristica e rievocano episodi e personaggi di grande importanza della storia e della cultura magiara. "I mosaici della facciata principale che rappresentano l'assedio di Aquilea e la leggenda della spada di Attila, furono eseguiti da Miksa Róth su disegni di Aladár Körösfői. Il portone a mezz'arco che ha per motivo le Biade (disegno del Maróti) venne eseguito nella fabbrica ceramiche Zsolnay con la tecnica di Gubbio. I mosaici delle pareti laterali rappresentanti: il duce Kupa (simbolo dell'Ungheria pagana); il Principe S. Emerico (simbolo dell'Ungheria cristiano), lo scultore medievale Kolozsváry (simbolo dell'arte ungherese), Bálint Balassi (simbolo della poesia ungherese), e i mosaici della facciata posteriore sono pure del Róth, eseguiti su cartoni del Körösfői. I rilievi collocati sopra le porte sono opera dello scultore Telce."⁶

L'Ungheria alla XVI Esposizione Internazionale d'Arte – 1928

Nomi e statistica

La mostra ungherese fu organizzata da un comitato presieduto da Károly Róbert Kertész, vice-segretario di Stato, direttore generale delle Belle Arti. Il segretario della Commissione permanente per le Esposizioni estere fu Aladár Haász, Consigliere di Sezione Ministeriale e il Commissario ministeriale a Venezia fu S. A. Sartori, il Vice-Console italiano in Ungheria.

⁵ Géza Maróti fu un architetto, scultore, decoratore, la sua opera fu rilevante soprattutto nella decorazione dei palazzi pubblici.

⁶ V. nota (4); *Elio Zorzi: Come si presentò la mostra*, In quest'articolo naturalmente non si possono ancora leggere analisi e critiche, Zorzi deve limitarsi a una pura presentazione della mostra, ché siamo poco dopo l'inaugurazione. (La data precisa non è segnata.)

L'ordinatore artistico della mostra fu il prof. János Vaszary e tra i membri della Commissione per l'Esposizione erano presenti tra l'altro i pittori István Csók, Béla Iványi Grünwald, István Réti e il prof. Tibor Gerevich.

L'Ungheria si presentò con 154 opere esposte compresi gli oggetti d'arte decorativa. Il gran numero delle opere rese possibile il debutto di 12 scultori e di 35 pittori e pittrici non solo con pitture a olio, ma anche con tempere, acquerelli, pastelli e disegni. La mostra individuale quell'anno era di János Vaszary con le sue 15 tele. Elio Zorzi, nell'articolo già citato, dice: "Vaszary vi espone un importante gruppo di opere intorno al quale sono riuniti alcuni degli elementi più significativi dell'avanguardia artistica ungherese."

Quest'avanguardia va intesa come un distacco deciso dai fautori delle antiche convinzioni artistiche, senza rimanere attaccati definitivamente alla scuola parigina e a quella di Monaco. Naturalmente però, i nostri artisti se ne servirono per perfezionare il loro metodo e per raggiungere una pura sintesi artistica capace di trovare il suo ambiente in terra magiara. L'intenzione era quella di ritornare alle radici della propria arte che durante la storia aveva subito l'influenza di numerose correnti straniere, nonostante tante interruzioni causate dalle guerre. Guardare alle origini voleva significare la possibilità di esprimere ancora qualcosa di puramente ungherese. Fu dal 1928 che l'influenza dell'arte italiana, soprattutto quella rinascimentale si fece sentire fortemente nella pittura ungherese, ma il risultato che ne venne fuori consisteva sempre in un'arte trasformata secondo le esigenze ungheresi. L'elemento italiano fu inserito organicamente nel linguaggio artistico di numerosi pittori e scultori, almeno per un certo periodo, altri artisti invece rifiutarono ogni elemento estraneo.

Gli artisti moderni in quel tempo furono i giovani pittori come ad esempio Vilmos Aba Novák, Kálmán Istókovits, Jenő Medveczky, Pál Molnár C., Károly Patkó e lo scultore Pál Pátzay.

La stampa italiana sulla mostra ungherese

Mario Tinti, dalle colonne del *Resto del Carlino*, nella presentazione dei padiglioni stranieri, incominciò con quello ungherese, ammettendo l'influenza evidente di Cézanne, di Matisse o di Marquet, i quali erano evidenti in tanti artisti ungheresi, e aggiungeva che la nostra pittura "varia e giuoca sugli schermi francesi con gli accenti di quel dinamismo nervoso e scattante che è squisitamente magiaro e con una sensualità e un ditirambismo coloristico che ricordano quel tanto di Oriente che c'è nell'anima e nel sangue di

quel popolo.”⁷ E alla fine dell’articolo Tinti sottolineò ancora che, nonostante i francesismi, in ciascuno di questi pittori c’era qualcosa del tutto ungherese. Distinse Pál Molnár C. che si era attenuto strettamente alle espressioni e ai motivi folcloristici e che era abbastanza illustrativo.

Sarebbe stato dunque impossibile non accorgersi dell’insegnamento della scuola francese, solo che la maggior parte dei critici non si ricordava di guardare oltre queste influenze e a vedere appunto quel plusvalore che rendeva le tele esposte piene di dinamismo o di sentimentalismo che erano elementi meno caratteristici della pittura francese. Ma c’erano alcuni che, come Tinti, accentuavano di più le caratteristiche magiare che non il veleno francese, pur ammettendo la presenza di quest’ultimo. Gino Cornali nel suo articolo pubblicato sul *Secolo* additò come punto essenziale, il fatto che fu Vaszary a raccogliere intorno a sé quel gruppetto, e furono la sua lunga permanenza nella capitale francese, il suo gusto e le sue preferenze a lasciare l’impronta sulle sale di Venezia. “Questo disdegno verso la profondità, questa passione per la pittura decorativa, abilissima, duttile a tutte le magie, a tutte le accortezze formali, domina in linea generale, anche l’arte magiara, sulla quale si stende l’influenza di J. Vaszary. E non per nulla Vaszary è stato a Parigi a riempirsi gli occhi e il cuore di Matisse, di Picasso, di Rouault, di Utrillo ... e poi negate l’eredità, l’insegnamento di Parigi! ... Oh, benedetti pittori italiani che ve ne siete liberati ...”⁸

L’ex-futurista Carlo Carrà parlava decisamente male del padiglione ungherese: “Anche l’Ungheria non offre quest’anno niente che ci possa muovere invidia.” E dopo un breve elenco affermava che Vaszary e Molnár “sono il meglio, ma sono poco.”⁹

Similmente alla Cecoslovachia e alla Francia l’Ungheria non dice nulla, “almeno di bello ed equilibrato, e possono darsi in mano – diremo così – alla moda parigiana che ha danneggiato anche noi.”¹⁰ C’erano ancora alcuni articoli che rifiutavano la pittura ungherese¹¹, trovandola superficiale con i suoi colori sgargianti che se da lontano faceva uno spiritoso effetto decorativo, all’esame analitico risultava priva di sentimento e di realtà e riusciva solo a rispecchiare i modelli francesi o la scuola di Monaco e altre volte quella italiana. Con le parole di Ugo Ojetti: “Ma l’acqua alla sorgente è sempre

⁷ Mario Tinti: “Biennale veneziana – sull’arte contemporanea”, *Resto del Carlino* 16/61928

⁸ Gino Cornali: “Gli stranieri alla XVI Biennale”, *Secolo* 12/5/1928

⁹ Carlo Carrà: “Stranieri a Venezia”, *L’Ambrosiano* 16/8/1928

¹⁰ Augusto Paci-Perini: “La XVI Biennale di Venezia”, *L’Unione* 23/8/1928

¹¹ Ad es. Giuseppe Rigaglia: “Gli stranieri alla XVI esposizione veneziana”, *Pro Famiglia*, 1928, “La Pittura Ungherese”, *La Stirpe*, 1928, Piero Scarpa: “La XVI Biennale d’arte di Venezia – Gli stranieri”, *Messaggero* 3/5/1928

migliore, ed è naturale che da noi si preferiscono Matisse o Van Dongen a János Vaszary, e Marquet ad A. Emőd.¹²

Non mancavano le osservazioni poco lusinghiere nei confronti di una inesistente scuola ungherese. Ne troviamo un bell'esempio nell'articolo uscito sull'*Emporio* in cui l'autore descriveva oggettivamente sia il lato positivo che negativo dell'arte ungherese e si esprimeva così: "l'Ungheria, paese artisticamente nuovo, ha trovato nell'arte rustica la più bella e la più ricca fonte d'arte decorativa ... si è volta verso la Francia." ... "non sanno rompere l'incanto prodotto su loro dai francesi e non osano presentarsi decisi e definiti. Quello che non esiste è una scuola ungherese."¹³ Con altre parole il giornalista della *Stirpe* espresse lo stesso concetto: "giudizio conclusivo: manca un'assoluta personalità".

Quasi tutti gli esperti rimproverarono l'attaccamento troppo stretto a Parigi, parlando in primo luogo di Vaszary e del gruppetto formato attorno a lui e citando come esempio positivo i giovani Molnár e Patkó, entrambi pensionati presso l'Accademia di Roma. Arturo Lancelotti invece, nella sua analisi pubblicata sul *Corriere d'Italia*, rappresentava un punto di vista contrario agli altri critici, apprezzando più i tradizionalisti e giudicando i giovani: "Ma si è voluto, questa volta, escludere rigorosamente ogni artista reputato per aprire le porte ai giovani rivoluzionari. E quale rivoluzione! Con la massima buona volontà non possiamo salvare da quello che ci sembra il naufragio di queste sale che la pur mediocre *Donna in blu* dell'Emőd, i *Crisantemi* e le *Dalie* del Vaszary, il nudo coricato del Patkó e l'acquerello della *Donna Giapponese* dell'Antal. Tutto il resto, compresa la scultura e il bianco e nero rientra nel caos."¹⁴

Il tema religioso in Ungheria trovò sempre terreno favorevole e anche nel 1928 ci furono alcune opere di genere religioso di cui si trova testimonianza non solo nel catalogo dell'Esposizione, ma anche nell'*Arte cristiana* che menzionò, purtroppo senza commento, i nomi di Molnár e di Egry i quali esponevano su questo tema nel padiglione ungherese.¹⁵ Diversamente fa l'*Osservatore Romano* che indipendentemente della mostra veneziana saluta con grande piacere quel gruppo di artisti "felicamente sorto ad Esztergom, sotto l'alto patronato del Cardinale Primate" che esercitava senz'altro un influsso

¹² Ugo Ojetti: "La XVI Biennale a Venezia - L'Europa vicina e lontana", *Corriera della Sera* 19/6/1928

¹³ Raffaele Calzini: "Gli stranieri", *Emporium* 1/7/1928

¹⁴ Arturo Lancelotti: "La XVI Biennale veneziana", *Corriere d'Italia* 4/7/1928. Lancelotti è impreciso nell'attribuire "Il nudo coricato" a Károly Patkó: "Nudo" è il titolo di Patkó, mentre "Il nudo coricato" è di János Vaszary.

¹⁵ Arch. Felice Pasquà: "Arte cristiana alla XVI Esposizione internazionale d'arte a Venezia", *Arte cristiana*

positivo sul giornalista Amadore Porcella: “Ricordo, visitando la città sacra del popolo magiaro, l'impressione suscitata dalla impronta degnissima che i componenti di questo gruppo sanno conferire a ogni opera; tali sforzi intesi a bandire dal Sacro Tempio quanto non si confaccia alla maestà del luogo, sono oggi coronati dal migliore successo, grazie all'illuminato interessamento dell'Autorità Ecclesiastica.”¹⁶ Porcella qui si riferisce al Museo Cristiano di Esztergom inaugurato ancora nel 1875 che venne arricchito negli anni '20 con materiale del Rinascimento italiano e anche a livello internazionale acquistò molta stima per la sua collezione ricchissima in cui si trovano non solo tele e altari italiani o francesi, ma anche molte opere ungheresi dal Medioevo fino alla fine dell'Ottocento.

Torniamo un po' a János Vaszary. Certo era un artista sensibile, ma piuttosto parigino che ungherese. E questo lo capirono naturalmente i critici italiani. Almeno la maggior parte, perché c'era poi un cronista che finì quasi per esaltare il nostro Vaszary. Questo bravo giornalista era un po' confuso, creando confusione anche nella testa dei lettori. Prima definì Vaszary l'anello di collegamento fra le tradizioni di Munkácsy e le tendenze moderne, il che ci risulta un'affermazione giustissima. Poi, però, lo dichiarò un artista “appassionatamente moderno”¹⁷. Appassionato sì, moderno sicuramente meno. Era piuttosto rinnovato rispetto a se stesso. Il motivo per cui Vaszary venne presentato come una fiaccola nel buio fitto dell'arte ungherese è facilmente rintracciabile. Nel 1928, in pieno fascismo, l'artista magiaro espresse la sua simpatia verso il regime mussoliniano e verso il Duce stesso: “Basta guardare la faccia del Duce, basta vederne segnati sui muscoli il ritmo rapido e la genialità congenita del suo spirito, perché si abbia la possibilità di definirlo anche Lui un'espressione di quello che dovrà essere l'uomo moderno.”¹⁸ Violentando la pittura vaszaryana, il nostro cronista la paragonava tranquillamente al fascismo (o piuttosto al futurismo), con la scusa che entrambi attribuivano un ruolo dominante al dinamismo. Chi lo sa? Forse era intenzione del giornale esaltare il fascismo attraverso un pittore straniero e Vaszary corrispose perfettamente a questo scopo.

È sempre lusinghiero leggere giudizi positivi sulla propria arte, perciò la lettura del resoconto di Ugo Nebbia, provoca un'emozione non indifferente. Non era solo Vaszary a esser apprezzato, ma l'intero padiglione magiaro che, secondo lui, si dimostrava sempre originale.¹⁹

¹⁶ Amadore Porcella: “Arte e fede”, *Osservatore Romano* 6/8/1928

¹⁷ A. W. [Antonio Widmar]: “La preparazione ungherese”, (Budapest, aprile) Il nome del giornale mi è rimasto ignoto.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ugo Nebbia: “La XVI Biennale Veneziana”, *Resto del Carlino* 3/5/1928

Tutto sommato la mostra ungherese rispose perfettamente a quello che aveva chiesto il Direttivo della Biennale nel 1928 e cioè che si presentasse l'arte giovane del paese. I critici italiani riconobbero i tentativi verso un rinnovamento tecnico ed espressivo, ma ancora trovarono troppo vivaci i riflessi del neoimpressionismo francese.

Il fenomeno "Vaszary"

Il responsabile di questi riflessi vivaci era senz'altro il supercitato János Vaszary. Attorno a lui si era radunato un gruppo di giovani che, giunti alla Biennale, furono considerati la crema dell'arte moderna ungherese. Il maestro oltre a insegnare loro l'uso del pennello, li allettava con l'amore per la pittura francese, che serviva a tutti loro come fonte inesauribile.

Vaszary, similmente ai pittori di Nagybánya, voleva sottrarsi dalle influenze straniere, ma questa era solo una velleità da parte sua. (È lo stesso caso di Csók e di Rippl-Rónai.) In realtà, Vaszary viaggiava più di un ambasciatore: Monaco, Parigi, Roma, poi di nuovo Parigi. Il suo orientamento verso l'Occidente era un atteggiamento diffuso in Ungheria nell'ambito artistico e intellettuale all'inizio del secolo. Pittori e poeti si rivolsero a Parigi non solo per imitare lo stile scorrevole dei francesi, come diceva la critica avversa, ma anche per liberarsi del passato ungherese che pesava su di loro come un grave onere. Volevano superare il tono accademico che caratterizzava ogni parola e ogni gesto artistico. Grazie all'interesse verso l'Occidente, la cultura ungherese non venne soffocata e le caratteristiche magiare vennero rivalutate.

I discepoli di Vaszary, però, rimasero a volte imbarazzati davanti al frequente cambiamento di gusto del loro maestro. Il nostro pittore si comportava infatti come una capricciosa ragazza adolescente, con il suo linguaggio pittorico assai volubile. Si lasciò influenzare da correnti e pittori vari (tra cui Cézanne e Matisse), ma di ciascuno di essi si servì per breve tempo. Le caratteristiche che rendono riconoscibile la sua pittura anche in una giungla di quadri francesi (poi bisognerebbe vedere ...) sono il dinamismo e una tensione interiore che si notano perfino nelle sue nature morte e nei suoi *interieurs*. Nell'anteguerra i suoi protagonisti erano i contadini, durante il periodo bellico si concentrò sulla sofferenza dei soldati e negli anni venti si dedicò alla rappresentazione della vita dei borghesi. Il cambiamento di tema comportò un mutamento di stile. La raffigurazione di donne e di uomini che si divertivano nei locali notturni e nelle stazioni balneari appena in voga richiedeva leggiadria e colori stemperati che sem-

bravano quasi acquerellati. Vaszary rimase fedele a questo suo stile arioso fino alla sua morte, avvenuta nel 1939.²⁰

L'Ungheria alla XVII Esposizione d'Arte – 1930

Nomi e statistiche

La mostra ungherese nel 1930 fu organizzata sotto l'alto patronato del conte Kuno Klebelsberg, Ministro del Culto e della Pubblica Istruzione. Tra gli organizzatori, relatori e commissari c'erano personaggi come il Vice segretario dello Stato Kertész, il pittore Csók, il Presidente della R. Accademia d'Ungheria Gerevich, il Console Italiano d'Ungheria Sartori e il Direttore dell'Associazione Artistica del "Salone Nazionale" Béla Déry.

Quell'anno il Direttivo della Biennale invitò le singole nazioni a presentare, oltre alla loro arte contemporanea, quelli che erano ritenuti i loro rappresentanti migliori della pittura ottocentesca. Con 31 opere, tredici erano i pittori ungheresi ottocenteschi portati a Venezia. Contemporanei compresi, erano in 238 le opere (pittura a olio, acquerello, bianco e nero, scultura, acquaforte, incisione) arrivate davanti alla giuria e al pubblico internazionale.

Un'informazione ulteriore già che siamo ai dati statistici: il 1930 fu un anno di grande importanza nella storia della Biennale, perché fu registrata come ente autonomo.

Programma della mostra ungherese

Bisogna ammettere che fummo noi ungheresi i più entusiasti per la partecipazione alla Biennale.

Nel Catalogo dell'Esposizione il professor Gerevich provvide alla presentazione del proprio padiglione, con cinque pagine ben costruite. Nel caso delle altre nazioni invece era generalmente un critico italiano a scrivere qualche riga.

Ritengo importante abbozzare questa presentazione di Gerevich, perché pare che la maggior parte dei giornalisti abbiano reagito alla relazione del nostro grande italianista piuttosto che alla mostra stessa.

Gerevich diede un quadro dettagliato su come l'Italia aveva contribuito alla nostra arte, a partire dall'Ottocento. Parlava anche degli artisti ungheresi che avevano fatto carriera nel Belpaese. Su questo programma

²⁰ Lenke Haulisch: *Vaszary, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata*, Budapest, 1963

vennero basati i tre pilastri della mostra magiara: i maestri dell'Ottocento che avevano collegamento con l'Italia, gli ex pensionati del villino Fraknói a Roma e i primi pensionati dell'Accademia Ungherese, sempre a Roma.

Dal primo gruppo bisogna senz'altro menzionare Károly Markó il vecchio che fu uno dei migliori paesaggisti della sua epoca e visse quasi trent'anni in Italia dove, con le parole di Gerevich, "tenne scuola frequentata da artisti ungheresi e italiani e verso la metà del secolo influenzò non poco la pittura toscana"²¹. Uno degli artisti più popolari dell'esposizione nel 1930, nonostante si presentasse con un quadro solo era Károly Brocky. Lui, "fece in Italia e nel Louvre centinaia di copie dietro i grandi pittori italiani, e passò più tardi a Londra, dove divenne un ritrattista ricercato."²² Tra gli artisti magiari troviamo due italiani che lasciarono le loro tracce nel nostro paese: Grigoletti alla Biennale venne conosciuto attraverso una pittura significativa per il suo tema: Santo Stefano offre la corona d'Ungheria alla Santa Vergine²³. La figura di Santo Stefano ispirò molti pittori come argomento assai favorito dalla politica culturale negli anni '30. L'altro pittore italiano fu il veneziano Giacomo Marastoni la cui importanza consisteva nell'aver fondato la prima accademia di pittura in Ungheria nel 1846.

Il secondo gruppo, come si è detto prima, era composto dagli artisti che avevano soggiornato tutti nel *villino* Fraknói, mantenuto dal 1904 al 1912, quali i primi artisti pensionati ungheresi nella capitale italiana. Si tratta di personaggi come István Réti, Iványi-Grünwald, József Koszta. Essi, tornati in Ungheria, troncarono con il passato e indicarono strade moderne per la pittura nostrana.

Il terzo pilastro dell'esposizione ungherese era formato dai "romani", cioè da quei sei pittori e sei scultori che furono i primi frutti dell'Accademia Ungherese di Roma. Questi artisti erano tutti diversi tra di loro, ma avevano in comune "il senso dello spazio costruito nei suoi fattori essenziali, di una astrazione che però non smentisce la realtà, la natura, e non si perde nel gioco di formule geometriche, né in vane e spostate speculazioni cerebrali e metafisiche."²⁴ Tra questi giovani pittori c'erano Szónyi, Aba-Novák, Patkó, Molnár, Medveczky e Kákay Szabó che acquistarono veloce fama all'estero. Soprattutto Molnár, raffinato e intimo nella sua espressione e il colorista audace Aba-Novák, entrambi osservatori sensibili e ironici.

Infine non ci scordiamo di quei pittori, come ad esempio Csók, Fényes o Csánky, che non facevano parte di nessun raggruppamento e si aggiravano

²¹ Tibor Gerevich: *Catalogo 1930*, Padiglione dell'Ungheria

²² Ibid.

²³ Proprietà del Museo Cristiano di Esztergom

²⁴ V. nota (21)

tra i diversi ambienti artistici stranieri. Ma riportarono nella loro sintesi una pittura di gusto magiaro.

La stampa italiana sulla mostra ungherese

Le analisi pubblicate sulle numerose rassegne dimostrano quanto la presentazione di Gerevich nel catalogo era seguita e serviva da Baedeker vero e proprio per i critici, senza il quale non si poteva capire e godere le sale ungheresi nella loro pienezza. Dubito sulla competenza di alcuni giornalisti che, probabilmente, senza la guida di Gerevich avrebbero capito assai poco sul rapporto che correva tra l'Ungheria e l'Italia. Certo, bisognava esser ciechi a non vedere il gran numero di soggetti italiani, ma fin qui non ci sarebbe niente di straordinario. Troviamo anche tra le altre tele straniere alcune che rappresentano paesaggi italiani. Era l'influsso italiano quasi continuo, perciò artisticamente i due paesi collimavano. In alcune riviste gli autori si limitarono a perdersi in lodi per l'intelligenza dell'insegnamento italiano che gli immaturi, ma promettenti scolari ungheresi ricevevano. (Penso sia normalissimo esser orgogliosi per l'influenza che si ha sulle altre nazioni, ma sarebbe altrettanto normale accentuare i risultati di questa relazione artistica, senza elogiarsi in maniera eccessiva. O forse si tratta solo della solita sensibilità della sottoscritta e dei magiari in genere nei confronti di ogni ingiustizia che deve soffrire la propria patria.)

Non per tutti, però, la relazione di Gerevich funzionò da guida preziosa. Il *Giornale di Genova*, quasi con tono arrogante, rimproverò di esser stato ingannato, perché secondo lui non correva nessun rapporto tra la mostra e la presentazione. E poi quale mostra? Come quantità non era considerevole. Come qualità meglio non parlarne. Anche il Markó migliore venne dichiarato dall'insoddisfatto autore un romantico ultraconvenzionale. Molto più moderato, ma dello stesso avviso fu l'*Ora* palermitana: bastavano gli acquerelli di Markó.

Su un'altra rivista leggiamo due notizie sorprendenti di cui la prima sembra proprio sconcertante: rispetto agli anni precedenti l'Ungheria era più legata agli italiani che non ai francesi. Ci voleva proprio un cervellone per arrivarci! Soprattutto un mese dopo l'inaugurazione quando c'era già un mare di articoli che si occupavano della Biennale, oltre al punto di riferimento offerto da Gerevich, citato fino alla noia. La seconda notizia era un simpatico *mea culpa* da parte del cronista, per non aver trovato delle corrispondenze tra l'arte italiana e la pittura esposta dagli ungheresi. A volte fanno bene le contraddizioni, ma mi sia concesso di non comprendere prima l'ammissione e dopo la smentita di quelle influenze, di cui gli altri colleghi si

rivelarono fieri. Dopo aggiunse: "E se queste influenze veramente esistono, esse son trasformate in una specie di decorativismo impegnato in astrazioni spaziali o altimetriche che sanno troppo di stilismo attualistico di marca piuttosto straniera e non nostra."²⁵ I pittori ungheresi non erano dei fotocopiisti; perché mai avrebbero dovuto riportare tale e quale i quadri di Giotto e di Piero della Francesca? Se uno, rievocando l'arte degli antenati voleva esprimere qualcosa di originale, occorreva che introducesse degli elementi nuovi, tipo appunto l'astrazione e la stilizzazione. E che questi siano stati elementi di marca straniera, non cambiò il fatto che la caratteristica principale rimase quella italiana. Del resto, dovremmo vedere se i pittori italiani di allora erano del tutto immuni da ogni stilizzazione, a partire dai futuristi.

Quasi tutti gli altri giornali e resoconti che si occuparono della mostra straniera della Biennale, definirono il padiglione ungherese ricco, organico, promettente e addirittura esemplare. Dico quasi, perché per quanto concerne la nostra arte dell'Ottocento, alcune riviste furono di avviso diametralmente opposto tra di loro. La *Rassegna Italiana* richiamò l'attenzione al contrasto tra la pittura ungherese che comportava un forte senso d'accademia e la freschezza dell'Ottocento italiano. Il mensile *Le Tre Venezie* confrontando l'arte romantica dei due paesi si espresse a favore nostro; mentre in Italia durante il romanticismo rimase immutata la freddezza rispetto al periodo neoclassico, in Ungheria invece "il romanticismo pervase e fecondò le arti figurative, producendo condizioni spirituali favorevoli al sorgere d'un'arte libera e ricca, in contatto immediato e appassionato con la natura e con la vita."²⁶

Naturalmente non solo la mostra dell'Ottocento suscitò interesse, ma fu soprattutto la sala dei pensionati dell'Accademia d'Ungheria a Roma ad avere una vasta eco e un successo indiscutibile. I giovani pittori sulle loro tele rappresentavano la beata fusione del soggetto italiano e di una buona ragione di fantasia, raggiungendo così un'atmosfera a volte caricaturale o surrealistica. I due artisti ricordati più frequentemente nei giornali, erano Aba Novák che aveva come caratteristiche le forme un po' grossolane, i colori vivaci e un dinamismo particolare, e Molnár C. che era il pittore dei colori chiari e vivi e suggerisce sempre una leggiadra eleganza nei suoi quadri. Ambedue questi pittori trasmettono attraverso le loro opere tanta energia, voglia di vivere e ottimismo che spiegano il successo dei due *bohèmes* pannonicis in terra italiana.

La forte tendenza verso il decorativismo è rintracciabile in varie opere esposte nel padiglione ungherese che notarono alcuni giornalisti, così nella pittura fine ottocentesca come nei quadri delle generazioni più giovani e

²⁵ Vincenzo Costantini: "Alla XVII Biennale di Venezia", *Italia Letteraria* 15/6/1930

²⁶ Diego Valeri: "L'arte contemporanea", *Le Tre Venezie* maggio 1930

dei pensionati romani. Assistiamo a un decorativismo elegante anche nel caso della costruzione stessa del padiglione, e nel caso delle arti applicate in generale, portate a Venezia.

Negli articoli sull'arte straniera si leggeva spesso dell'amicizia provata tra l'Ungheria e l'Italia, di cui era frutto lo stretto legame artistico. Naturalmente quella relazione negli anni Trenta venne accentuata nella stampa, grazie al riavvicinamento politico che nei periodi successivi era messo in rilievo sempre di più.

Già che siamo arrivati alla questione politica, non mi astengo dal lamentare ulteriormente una manchevolezza della giuria che era responsabile per l'assegnazione dei premi. Il Partito Nazionale Fascista consegnò una somma non indifferente per un quadro ispirato a persone o eventi della formazione dei Fasci di Combattimento, ma il loro premio, come del resto gli altri 16 premi su 18, era aperto esclusivamente ai concorrenti italiani. Succedette così che la nostra scultrice Lívia Kuzmik, ricordata con simpatia nella stampa italiana, non ricevette niente per il suo *Ritratto di S.E. Benito Mussolini* in bronzo. La statua della Kuzmik non può esser valutata come un gesto cortese nei confronti dei padroni di casa, ma è dovuta al fatto che dieci anni dopo il patto di Trianon, Mussolini era considerato una figura positiva in Ungheria. Ecco le parole di Berzeviczy (Presidente dell'Accademia Nazionale delle Scienze) per illuminare meglio l'atteggiamento grato verso il Duce da parte dello Stato ungherese: "Il provvidenziale uomo di Stato della nuova Italia, Benito Mussolini, fu il primo fra gli statisti dell'Intesa a dichiarare pubblicamente che l'Ungheria non era colpevole dello scoppio della guerra."²⁷ Elio Zorzi nel suo scritto sui premi faceva notare che nel futuro sarebbe stato necessario introdurre più premi per gli artisti stranieri, il che era logico appunto perché si tratta di una esposizione internazionale. Per quanto riguarda l'unico premio aperto anche per i concorrenti stranieri era per una raffigurazione della maternità a cui partecipò anche il nostro Pál Molnár C., ricordato tra i migliori, ma senza esser premiato.

²⁷ Albert Berzeviczy: "L'Ungheria", *Istituto Per L'Europa Orientale*, Roma, 1929

Zoltán Nagy

L'INCENSIERE DI SZEGED-CSORVA*

Tra gli oggetti di culto della chiesa cattolica, in ogni chiesa ungherese si trova un incensiere o turibolo come oggetto immancabile. Nei musei e in innumerevoli collezioni ecclesiastiche e private, sia occidentali che orientali del Medioevo, si trova questo tipo di oggetto, sia in oro che in argento. Nella nostra tradizione, però, sono rari gli esempi di questo oggetto di culto di questo periodo e, in particolare, sono rari quelli risalenti all'epoca della casa reale *arpadiana*, che va dal 1000 al 1303, o dei secoli antecedenti, andati distrutti a causa delle varie scorribande e distruzioni dei Tartari. Gli oggetti che sono rimasti, per la maggior parte in oro e argento, sono tempestati di pietre preziose e smalti. Questi oggetti, per la qualità della loro fattura, venivano ritenuti di più alto livello rispetto a quelli in bronzo e più preziosi dal punto di vista economico, sebbene quelli in bronzo fossero più facilmente restaurabili o, passati di moda, potessero essere modificati. Le distruzioni più gravi furono commesse dalle occupazioni dei Tartari e dei Turchi. La maggior parte delle chiese romaniche furono bruciate e sepolti i loro arredi di culto.

Di quest'epoca sono ritornati alla luce alcuni oggetti durante i lavori agricoli o in occasione di scavi archeologici. A questo gruppo appartiene anche l'incensiere di Szeged-Csorva.

L'incensiere è stato rinvenuto nel 1895 nel terreno dell'agricoltore Tamás Szűcs mentre faceva i lavori di aratura, a 24 chilometri nella periferia di Csorva. Il ritrovamento è stato reso noto dal Sig. János Reizner nella rivista "Archeológiai Közlöny". Da qui sappiamo che l'incensiere era nascosto tra i cerchi di una botte arrugginita. Altro non si è trovato attorno, neanche le catenelle a cui veniva appeso. Nella botte presumibilmente c'erano anche tessuti in decomposizione ma evidentemente chi l'ha trovata non li ha ritenuti degni di essere conservati. Dunque l'incensiere fu sotter-

* Al centenario della nascita del professore Zoltán Nagy (1908-1994), eccellente studioso della storia dell'arte ungherese e italiana (cfr.: P. Sárközy, "In memoriam Zoltán V. Nagy", *Rivista di Studi Ungheresi*, 9-1994.), per ricordarlo, pubblichiamo un suo articolo apparso sulla rivista ungherese "Művészet" di Budapest nell'aprile del 1983, nella traduzione in lingua italiana fatta da sua Figlia, Maya Nagy professoressa dell'Accademia dell'Arte di Venezia.

In questo articolo appare la sua provata fede nella cultura greco-romana trasferitasi per effetto del Cristianesimo nell'arte ungherese, il forte legame con la scuola iconologica di Aby Warburg che costituì il suo principale metodo di lavoro e anche il grande amore per la propria patria.

rato insieme alla botte dalla persona che aveva il compito di custodirlo e di salvarlo dalle distruzioni dei Tartari nel 1241.

Nella carta geografica di Abraham Kaltschmidt, Csorva viene segnalata nel 1747 col nome di “Csorba”, a fianco della strada di Halas, con dicitura “Loc. Ecc.”. Nell’atlante di Demeter Görög viene segnalata nella provincia di Csongrád, sulla strada di Baja, con la sigla “Puszta Csorba”. Questo fatto sta a significare che già nel Medioevo la strada si biforcava in due direzioni, partendo da Szeged una verso Baja e Dunaszekcső, l’altra verso Kalocsa. Sicuramente entrambe furono delle strade importanti, soprattutto quella di Baja-Dunaszekcső era stata importante già nell’epoca romana di “Jazig”.

Dagli scavi in questo territorio furono rinvenute già alla fine del secolo scorso molte monete del II e III secolo, conservate nel museo di Szeged. Dunque Csorva si trovava sulla strada già usata dai Romani che collegava la Pannonia con la Dacia attraverso Szeged (*Partiscum*) e si congiungeva a Dunaszekcső (*Lugio*).

A due chilometri di distanza dal luogo di ritrovamento dell’incensiere, Reizner segnalava una chiesetta dell’epoca *arpadiana* di 8 metri di lunghezza e 3 metri circa di larghezza. Da ciò si evince che Csorva era luogo cristianizzato, anche se non dei più importanti.

L’incensiere, del diametro di cm 12,5, nella parte superiore della sfera che serve a emanare il fumo presenta un ornamento di palmette e di sarmenti. Guardando dall’alto, rigirandolo, l’oggetto presenta tre cerchi separati; nell’asse centrale si trova una palma, simbolo dell’albero della vita che, alzandosi dalla base così chiamata “dal tumulo”, verso l’alto, all’altezza dei due terzi, si divide in una triplice ramificazione con foglie ampie e con andamento a spirale. Dobbiamo prestare attenzione anche alla triplice ramificazione dove possiamo osservare due uccelli dal lungo becco e coda lunga. Sebbene non abbiano la cresta, dal punto di vista iconografico sono simbolicamente pavoni e questi pavoni toccano le foglie degli alberi. La punta più alta dell’incensiere, in forma di cupola mozza, presenta vista dall’alto un cerchio inscritto in un triangolo, una costruzione per la verità molto rara nel periodo, lateralmente divisa da campi eguali. Alla base del tumulo il tronco si divide in due campi cinti da triplici nastri che scendono in tre foglie e le palmette arrivano agli anelli che dovevano sostenere le catenelle. Pertanto il concetto del cerchio nel triangolo, nella parte superiore vista dall’alto, è un simbolo evidente della Sacra Trinità. Frontalmente dominano gli alberi delle palme; ancora verso l’alto le palmette, divise sempre in tre parti uguali, rappresentano l’albero della vita

dell'antichità che si trasformano in significato teologico, in Cristo, come sorgente primaria della Vita. Pertanto è anche evidente che lateralmente i pavoni simboleggiano i fedeli che con i loro becchi, toccando le foglie, si abbeverano alla fonte della Vita. Così l'incensiere di Szeged-Csorva contiene due dogmi fondamentali della teologia cristiana: la Santa Trinità e l'Eucarestia, connessi qui con un ordine logico senza pari.

L'oggetto è stato inoltre costruito senza dubbio con conoscenza di alto livello formale e realizzato con sapienza artistica profonda. L'incensiere non è stato rinvenuto né vicino alla piccola chiesa e neanche nella vicinanza della contrada, ma su un punto dove non sono stati trovati altri oggetti di culto sacrale. Pertanto non è senza fondamento presupporre, per la sua qualità eccellente, che dovesse appartenere originariamente a una chiesa di maggiore importanza.

Tra gli incensieri dell'epoca romanica, classificati in varie tipologie sulla base del loro aspetto, sono rari quelli che si trovano in forma sferica. Nel XII secolo erano dominanti quelli che seguivano forme architettoniche con finestre e torri, ispirate all'arte gotica. In taluni casi, nei musei e nelle collezioni private, si trova qualche esempio a forma di cerchio o ovale, esternamente decorato con foglie e sarmenti e talvolta anche con palmette incise.

Otto von Falke, in uno dei suoi studi sul turibolo del XII secolo con palmette e sarmenti, che si trova nel museo di Schloss di Berlino, ci dice come già A. Boekler avesse ampiamente dimostrato come l'oggetto fosse stato realizzato dai maestri italiani veronesi. Sempre Falke e F. Kieslinger riportano che nella collezione privata di Kieslinger si trova un incensiere tipo armadietto del XII secolo che non appartiene sicuramente al periodo degli "Otto" sud germanico; inoltre, nel museo Schnutgen di Colonia si trova una batacchio di bronzo e dei frammenti sempre in bronzo che decoravano la porta veronese di San Zeno. Tutti questi oggetti derivano sicuramente dalla stessa manifattura di maestri veronesi, di cui è nota la caratteristica ornamentazione con motivi a palmette e sarmenti stilizzati. In questo contesto, dunque, questi incensieri si collocano in stretta vicinanza stilistica con quello di Szeged-Csorva, che si diversifica soltanto nell'iconografia del triangolo a sfera.

Il concetto del dogma dalla Sacra Trinità, sia nella sua forma realistica che astratta, era molto rara nell'arte del Medioevo; invece si può dire che il concetto eucaristico era generalmente molto diffuso sia nell'arte paleocristiana che nell'epoca romanica. Ma non possiamo trovare neanche un esempio che si possa avvicinare a questo incensiere, nel quale questi due concetti, della Trinità e dell'Eucarestia, si trovino così saldamente

uniti. A prescindere dalla concezione del triangolo e dalla sua elaborazione insolita, possiamo riportare diversi altri esempi in cui l'Eucarestia è spesso rappresentata con il motivo dell'albero della vita o con i pavoni o con qualche altro uccello.

L'incensiere del Duomo di Trieri, datato alla fine del XII secolo, nella sua costruzione di tipo accentuatamente architettonico, presenta il motivo dei sarmenti attorcigliati con altrettanti pavoni, solo che questi non si piegano l'uno verso l'altro, ma riversano le teste all'indietro toccando i sarmenti. Sebbene nella sua strutturazione architettonica questo esempio sia molto lontano dall'incensiere di Szeged-Csorva, dobbiamo dire che anche tra i bassorilievi dell'XI secolo del Duomo di San Marco di Venezia appare, nella fascia della cintura pettorale centrale di protezione, all'interno degli spazi suddivisi in forme rettangolari, l'immagine di un calice classicheggiante da cui esce un albero di palma stilizzata che termina in foglie del tipo felce, con accanto le foglioline a tre del tipo palmetta e con rami che si concludono in frutti rotondeggianti attraversate da sarmenti. Sotto questi sarmenti si trovano due pavoni stilizzati; entrambi sono rivolti verso il tronco dell'albero della vita e uno dei due con il becco tocca le foglioline. Nell'epoca preromanica questo bassorilievo, sotto l'aspetto iconografico, rappresentava esplicitamente e conseguentemente il concetto dell'Eucarestia, manifestandosi nella sua forma più bella.

Se ci rivolgiamo indietro, ai tempi più lontani nei millenni e ai territori dell'Oriente, nell'epoca dell'antichità, possiamo trovare simili rappresentazioni artistiche. Il Museo dell'Ermitage conserva uno degli esempi meravigliosi che i soldati greci hanno eseguito per il popolo szkita che si affacciava sul Mar Nero tra il I e il IV secolo a.C. Sui lati dell'anfora cinta dai sarmenti estesi, si innalza un albero di palma stilizzata e sui lati ci sono due uccelli che si piegano verso le foglie. Questa scena senza dubbio rispecchia la tradizione del pensiero e delle credenze del popolo szkita e di altre etnie dell'Oriente.

Nella tradizione paleocristiana e preromanica ci troviamo di fronte alla mutazione del significato simbolico dell'antichità. Questa trasformazione nel significato simbolico dell'Eucarestia, già ampiamente dimostrato e chiarito senza ombra di dubbio, è confermabile con alcuni esempi significativi più vicini al nostro incensiere; tali esempi, nati nella tradizione dei Balcani e della Dalmazia, si trovavano nel raggio d'influenza greco-romana già nell'epoca paleocristiana.

Nell'affresco del loculo sepolcrale di Silistra, alla fine del IV secolo dell'epoca romana, appaiono due pavoni tra un calice. In un bassorilievo

nell'antico cimitero di Sofia-Serdicai, si trovano due pavoni tra un albero che finisce in alto con foglie viventi e anche qui, tra il tronco dell'albero a forma di croce e tra le teste dei pavoni, le palme si piegano in trifogli. Nel Museo Archeologico di Varna, sul bassorilievo del VI secolo dei resti dei cornicioni del coro della chiesa di Ossenuovo, appare un pavone unico finemente stilizzato che si incammina verso il calice. Su questo bassorilievo possiamo osservare un fenomeno alquanto interessante: sopra la testa finemente stilizzata del pavone si trova incisa una testa di cervo che pure si accinge a bere alla sorgente, come nella "Cantata Profana". Infine ci richiamiamo ad un esempio di cui non è travisabile la comprensione del significato eucaristico: si tratta del bassorilievo dei resti dei cornicioni della chiesa di Stara-Zagora, che si trova nel Museo Nazionale di Sofia. In asse centrale si appoggia sul quadrato una cupola mozza da cui si innalza un albero esile e liscio che finisce in alto con il "frutto" dell'albero di palma. Nella parte centrale dell'albero, accennato solo nel contorno, si vede un calice. I campi laterali contengono due pavoni e quello a sinistra con il becco tocca il frutto dell'albero della vita.

Nell'epoca romanica in Ungheria, a quanto storicamente documentato, non troviamo altri esempi simili di bassorilievi che trattino dello stesso argomento. Qualcosa di analogo dal punto di vista iconografico è ravvisabile nel bassorilievo della balastra delle scale che si trova nella parte inferiore della chiesa sottostante la cattedrale di Pécs. Nei resti di questa balastra, tra i rami e un cespuglio di palme resi realisticamente, appaiono due pavoni stilizzati che con le loro teste si piegano all'indietro.

Nella nostra tradizione scultorea dell'XI e XII secolo si trovano diversi esempi scolpiti che presentano motivi ornamentali a sarmenti e palme, al cui interno si muovono uccelli che si nutrono dell'albero della vita. È stato il Prof. Tibor Gerevich a mettere a confronto per la prima volta la forma degli uccelli con gli alberi scolpiti di Pécs e Somogyvár. Mentre il Prof. Dezsó Dercsényi, nel suo trattato di dottorato, ha confrontato relativamente alla problematica stilistica, i bassorilievi di sarmenti e uccelli di Somogyvár con esempi dell'Italia dell'Adriatico e dell'Italia del nord, giungendo nella sua conclusione a una scoperta fondamentale: che il fregio di Somogyvár è il capostipite della colonna di Arbei che si trova nel Museo di San Donato di Zara, un risultato questo a cui perviene attraverso un raffronto iconografico e stilistico, mettendo così in luce lo stretto legame tra i due esempi. Nel suo studio egli si richiama allo studioso austriaco di archeologia e di storia dell'arte Dagobert Frey, e si osserva come la lavorazione della pietra di Arbei assomigli al tipo di decorazione metallica che si adopera in questi incensieri. Così viene dimostrato il legame del nostro

incensiere con le opere dei gruppi di artisti scultori di sarmenti e palmette, che apre la strada a quelle prove che verranno alla luce successivamente con gli scavi archeologici di molti decenni dopo.

La nostra letteratura specifica riguardo alla storia dell'arte si occupa da decenni di questo contesto di indagini, cioè della tradizione iconografica dei sarmenti e delle palmette, dei gruppi di scultori che vi si dedicano, le scuole e i sottogruppi, della sua origine, del suo sviluppo e delle varianti che la compongono, anche se sono difficilmente identificabili nei vari aspetti stilistici che sono propri di ogni gruppo di scultori dell'arte romanica.

Con certezza si distingue un primo gruppo di artisti operanti intorno a Veszprém, in quanto nella loro derivazione espressiva della tradizione dell'arte metallica è dimostrabile il legame con i *"magiari dell'occupazione"* dell'VIII secolo e dello stesso periodo chiamato anche *"degli avari"*, similmente espressi sia nelle leggende che nei contenuti dei loro racconti, che hanno operato un'infiltrazione e una contaminazione in tutti gli aspetti della cultura del periodo e in tutti gli apparati decorativi. Questo stesso genere di stile che troviamo a Veszprém si trova anche nei dintorni di Tihany, Óbuda, Pilisszentkereszt, Esztergom, Bodrogmonostorszeg nella regione di Szerémség (*Sirmium*), e anche a Dombó.

L'altro gruppo che si può distinguere sulla base delle caratteristiche stilistiche ha il suo epicentro a Pécs, che i nostri studiosi legano all'influenza italiana, e in misura minore ai monumenti dell'arte della Francia.

Un altro cerchio di problematiche si intreccia intorno agli esempi di Szeged, Pusztaszer, Dorozsma, Csoltmonostor, Sárvármonostor, spesso non sufficientemente analizzati nelle varie pubblicazioni specifiche. Volendo fare però fare un'analisi scientifica, essi mostrano di avere un preciso legame con l'arte metallica del periodo *"dell'occupazione"*, con le lavorazioni marmoree del Palazzo Reale di Esztergom, Bodrogmonostor e di Dombó.

Lo storico dell'arte Géza Entz ha osservato e ampiamente dimostrato nel suo studio il legame del nostro incensiere con l'arte orafa e metallica di sarmenti e di palmette dell'ornamentazione marmorea dell'XI-XIII secolo. Secondo la sua indagine abbiamo la certezza che i sarmenti e le palmette magiare dell'incensiere sono direttamente collegati con gli stessi esempi marmorei di Veszprém dell'XI secolo e attraverso questi, si legano direttamente agli esempi dell'arte metallica *"dell'occupazione"* e *"degli avari"*. Qui intendiamo ampliare ulteriormente gli aspetti già ampiamente analizzati, con altri di Pilisszentkereszt, Bodrogmonostor e di Dombó.

Riguardo ai resti marmorei di Veszprém e il loro legame con il periodo magiaro dell'epoca chiamata "pagana", sono già sufficienti le testimonianze fornite dallo studio di Entz sulla loro somiglianza con alcuni motivi delle opere metalliche, ad esempio con l'impugnatura della "spada di Kiev", oppure con le stesse forme delle palmette della copertura dell'impugnatura della spada di Carlo Magno. Géza Entz fornisce il dato come indiscutibile testimonianza nella dimostrazione della sua tesi: della diretta conseguenza, della stessa identità con i resti marmorei della balaustra di Veszprém, decorata con gli stessi motivi a nastro che si cingono intorno alle palmette dividendo i doppi rami in tre parti e le foglie in cima, proprio come nel coperchio dell'incensiere.

Dobbiamo aggiungere a queste inconfutabili rassomiglianze, il motivo a triplice nastro che avvolge la balaustra di Pilisszentkereszt, come anche le decorazioni sui capitelli di Dombó e sulle pietre portanti di Tihany recentemente scoperte. Possiamo estendere la tipologia della costruzione delle palmette dell'incensiere di Szeged-Csorva, oltre gli esempi delle spade di Kiev e di Carlo Magno, alle decorazioni metalliche a palmette dei contenitori che venivano allacciati alle cinture della vita di Solyva e di Bezdéd; inoltre anche alla decorazione delle spade di Tarcal e di Gesztered.

Questi riferimenti a tutte le decorazioni di oggetti metallici, eccetto la spada di Carlo Magno che si trova in territorio germanico, in quell'epoca riposavano in tombe nascoste sotto terra e al nostro orafo non potevano che essere sconosciuti; pertanto, come chiaramente spiega Géza Entz, nella tradizione orafa ungherese è sopravvissuta negli occupanti del territorio fino al XII secolo, una conoscenza che trova espressione sia nella tradizione iconografica che nella tecnica che nella metodologia, anche se richiedeva una tecnologia di tipo diverso dalla pietra. La lavorazione orafa dell'incensiere rende visibile che il suo esecutore conosceva benissimo la tipologia dell'Italia settentrionale e precisamente la tecnologia usata nei laboratori veronesi.

Dobbiamo affermare che la concezione eucaristica dell'incensiere contiene il mondo di credenze sia dell'antichità che degli occupanti dell'attuale territorio del popolo ungherese fino all'XI-XII secolo, nella trasformazione che i motivi iconografici hanno subito dal significato pagano alla simbologia cristiana. Nello sviluppo sia della cristianità di Bisanzio che della tradizione occidentale anche negli stilemi e nelle varie forme dell'arte romanza magiara, continuavano a persistere le antiche forme pagane, talvolta in modo più latente altre volte più esplicitamente.

Si nota nella concezione dell'incensiere, nella forma della Santa Trinità, che con decreto del Re Colomano doveva essere festeggiata ogni anno,

espressa nel triangolo inscritto nel cerchio e nell'albero della vita con la composizione dei pavoni, il legame alla tradizione iconografica, precisamente cristiana dell'epoca, di cui qui in seguito porteremo vari altri esempi.

Il maestro orafo che ha fatto questo capolavoro era pienamente immerso nell'universo formale, espressivo e tecnico della sua epoca così come si era formato attraverso la tradizione ma conosceva bene anche i centri culturali dell'Italia settentrionale. Dobbiamo dunque pensare a un artista, che come molti altri studenti ungheresi, aveva effettuato il proprio aggiornamento in qualche centro culturale occidentale, parigino, bolognese, padovano, per poter sviluppare e arricchire le conoscenze acquisite in casa propria. In questo periodo l'arte ungherese fu più vicina ai centri artistici dell'Italia del nord, e questo ci dice che se il nostro artista ha lavorato con tutta probabilità nei centri di Milano e Venezia, con certezza ha studiato a Verona.

La letteratura ungherese riguardo all'arte orafa, assegna l'incensiere di Szeged-Csorva alla II metà del XII secolo. Se pensiamo però al decreto del Re Colomano e alla sua datazione, dobbiamo supporre per questo oggetto un periodo precedente. Della sua origine e della sua esecuzione Entz presupponeva che fosse stato realizzato in uno dei laboratori di oreficeria reale. Non si può escludere che ci fu un laboratorio di oreficeria nella città reale di Esztergom, dove venivano coniate le monete. Questi laboratori reali più importanti si trovavano nei centri ecclesiastici come Székesfehérvár (*Alba Regia*), Pécs, Gyulafehérvár (*Alba Julia*, Transilvania) nonché a Veszprém, la città della regina. Non c'è dubbio che il nostro maestro provenisse da uno di questi laboratori e facesse parte di uno dei vari gruppi legati all'antica tradizione espressa nella sua purezza attraverso il motivo decorativo delle palmette, tradizione che grazie all'incensiere è giunta fino a noi. Non possiamo escludere pure l'incidenza delle sedi vescovili, i centri delle abbazie, i centri dei monasteri di alto rango di Tihany, di Bodrogmonostorszeg, di Dombó come anche di Szermonostor, vicino a Szeged, o di Dorozsma.

Infine, ma non in ultimo, non possiamo dimenticare neanche che nella fortezza di Szeged esisteva già nell'XI e XII secolo una chiesa di primaria importanza, e che nella parte alta della città la zona così chiamata Asszonyfalva fu proprietà della regina. Dietro questo artista possiamo presumere un prelado di alto rango, di elevato livello culturale e teologico che altresì fa supporre come questo oggetto fosse stato realizzato per una chiesa di primaria importanza, o vescovile, o per un'abbazia, o per una chiesa monasteriale.

Dal luogo di ritrovamento non possiamo stabilire con certezza a quale centro di chiesa appartenesse, non possiamo dare risposta neanche in quale centro avesse lavorato questo eccezionale maestro per costruire l'oggetto, ma l'arte orafa così importante di Szeged del XIV e del XVI secolo dimostra che la pratica della lavorazione degli esempi ritrovati attestano innegabilmente la continuità con la casa arpadiana del X, XI e XII secolo. Avremmo bisogno che venissero alla luce altri esempi per una migliore definizione. Possiamo affermare comunque che l'incensiere di Szeged-Csorva nell'arte orafa romanica è tra i migliori esempi di oggetti realizzati prima delle incursioni dei Tartari nel nostro territorio.

RECENSIONI

KELEMEN MIKES, LETTERE DALLA TURCHIA,
A CURA DI CINZIA FRANCHI,
ROMA, LITHOS, PODIUM PANNONICUM, 2006, pp.348

Una confessione lunga quaranta anni, una scrittura che nasce come bisogno di consolazione, questi sono i temi chiave delle *Lettere dalla Turchia* di Kelemen Mikes.

Indirizzate a una “*kedves néném*”, formula che riecheggia con la “*chère cousine*” con cui Bussy-Rabutin si rivolge nella sua corrispondenza alla cugina Madame de Sévigné, e scritte durante un lungo esilio che separerà per sempre l'autore dal suolo natio, le missive che compongono questo carteggio sono l'esempio più felice della prosa ungherese del XVIII secolo, denunciando allo stesso tempo la nostalgia della patria e l'influenza delle correnti letterarie europee del tempo.

Ma è proprio lo stile a rappresentare la cifra peculiare del carteggio, in quella fitta rete di rimandi fra cultura libresca, esperienze sociali e modelli in voga. E la traduzione presentata da Cinzia Franchi, completata dall'accuratissimo apparato paratestuale, ricco di note, di notizie cronologiche e bibliografiche, cerca di trasmettere al lettore moderno quella leggerezza della scrittura, quel ritmo che dà unità al racconto di una vita passata all'ombra del venerato principe, nel sogno della ricostruzione territoriale e culturale della propria patria. Perché in Mikes la grande contrapposizione è proprio fra l'aridità e la noia di un'esistenza spezzata e l'accuratezza e il brio con cui viene descritto ogni piccolo dettaglio, quel senso di *plaisanterie* e di giocosità. L'autore sceglie, infatti, di dedicarsi alla scrittura della *lettre familière*, tipo di missiva concepita come prolungamento della conversazione e dedita alla descrizione delle piccole cose, raccontante in modo da sembrare grandi e maestose. Ci troviamo di fronte quindi a una costruzione letteraria estremamente attenta alla cura formale delle epistole, che simula un linguaggio dell'interiorità e dell'intimità, ma anche la ricerca di affinità e di divertimento con il proprio destinatario-interlocutore. Lo stile, quindi, è considerato come contrassegno di una nuova forma del genere epistolare, testimone di un cambiamento sociologico e letterario francese che ben presto Mikes adotta anche per la sua opera.

Il criterio fondamentale a cui la traduzione proposta si è attenuta è appunto il tentativo di restituire al lettore quello stile particolare, frutto di una felice mediazione fra l'artista e l'ambiente sociale e culturale in cui aveva affinato la propria formazione, e quindi di rispettare quelle caratteristiche formali e stilistiche che rendono l'opera di Mikes tale, in tutta la

sua specificità. Perché nelle *Lettere dalla Turchia*, lo stile e il ritmo sono spie di un'epoca, di una letteratura in cui la sua opera si iscrive e matura, quindi imprescindibili dalla sua fruizione.

Senza un attento rispetto delle peculiarità stilistiche e senza la ricostruzione del ritmo dell'originale, la traduzione non restituirebbe l'integrità del testo e dell'opera d'arte. Più che mai, con le *Lettere dalla Turchia* ci troviamo di fronte a una traduzione letteraria che non può scindere senso e lettera, forma e sostanza, senza risultare non veritiera.

Alla traduzione presentataci va quindi il merito di aver mantenuto quella freschezza, quella leggerezza che contraddistinguono e rendono capolavoro la prosa di Mikes nel panorama della letteratura ungherese. All'apparato paratextuale ricco di note, esplicazioni e particolari legati alla cultura e all'epoca dello scrittore, invece, il merito di rappresentare un'importante base etnografica e storiografica per il lettore, che spesso non ha l'abitudine di leggere le opere di una lingua "rara" come quella ungherese. L'accuratissimo apparato testuale, quindi, completa e arricchisce una traduzione che trasporta il lettore in Turchia e poi nell'odierna Romania, che fa assaporare al fruitore l'atmosfera di un'epoca e di un mondo lontano.

Del resto, l'opera di Mikes può anche essere vista come una lunga descrizione etnografica e sociologica: l'esilio infatti permette il contatto e la conoscenza di altri popoli, nonostante egli abbia sognato, lungo tutto il suo esilio, di ricongiungersi con il suolo natio.

Anche per Mikes, quindi, sembra valere un'affermazione con cui Calvino chiude uno dei suoi saggi: "Se il mondo è sempre più insensato, l'unica cosa che possiamo cercare di fare è dargli uno stile"¹.

E allo scrittore ungherese, fedele seguace e ultimo superstite delle lotte *kuruc*, non resta che abbandonarsi alla consolazione letteraria, testimoni una cugina immaginaria e un nuovo canone letterario.

Angela Rondinelli

¹ «Tradurre è il vero modo di leggere un testo», pag. 1831, in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Tomo Secondo, Arnoldo Mondadori Editore

ANDREA CARTENY, *I PARTITI POLITICI IN ROMANIA (1989-2004)*
ROMA, PERIFERIA, 2007, pp.140

L'interesse per la Romania, all'indomani del 1° gennaio 2007, è dato dalla valenza storica che questo atto significa per il Paese danubiano. Nelle prospettive di studio storico dell'Europa orientale, infatti, l'allargamento a Romania e Bulgaria, i due Paesi che costituiscono i Balcani orientali, chiude la stagione della riunificazione d'Europa dopo la guerra fredda, il bipolarismo e la contrapposizione Est-Ovest. Di fatto, il mancato ingresso di questi Paesi nell'allargamento dell'Unione nel 2004 è stato piuttosto il risultato più di una scelta politica rispetto alla mera applicazione dei parametri europei; un'attenta analisi di altre realtà dell'area ex socialista, dimostrerebbe che alcuni di quei Paesi erano ben lungi dal soddisfare, all'atto dell'ingresso, tutti i parametri che l'Europa richiede. Per la Romania, che qui ci interessa, hanno pesato negativamente carenze strutturali di lungo e medio periodo che hanno ritardato i processi di modernizzazione e di trasformazione nel campo giuridico e in quello economico. Ai problemi reali si è affiancata, in taluni casi, anche un'eccessiva enfattizzazione di alcuni scandali da parte della stampa internazionale che ha veicolato sull'opinione pubblica europea un'immagine negativa della complessa realtà romena, reduce da uno dei regimi comunisti dell'Est europeo – per unanime riconoscimento – tra i più duri anche se non esente da elementi peculiari che hanno consentito di individuare un “modello” romeno sintetizzato come “nazional-comunismo”.

La ricostruzione del sistema pluripartitico che la Romania, caduto Ceaușescu, ha dovuto affrontare è stata di rilevante complessità anche per la mancata cesura (dirigenti ed *élite* politiche) con il recente passato comunista. Risorgono le vecchie strutture e partiti del periodo tra le due guerre mondiali (come il Partito Nazionale Contadino o il Nazionale Liberale) accanto a forze nazionaliste, compagini che in molti casi tentano di riallacciarsi a tradizioni precedenti l'avvento del “socialismo reale”: un fenomeno in qualche modo comune a molte altre realtà dell'Europa che per mezzo secolo ha sopportato l'egemonia di Mosca. Uno degli elementi che ha meravigliato maggiormente l'opinione pubblica internazionale dopo la fine dei regimi comunisti è stato quel nazionalismo irrazionale ed estremista che i Paesi dell'Europa occidentale – attraverso i meccanismi progressivi del processo di unificazione dell'area – credevano ormai superato e dunque da condannare senza approfondire e capire l'entità del fenomeno. La stessa cecità ha del resto caratterizzato politici e intellettuali

pronti a condannare i limiti altrui senza accorgersi che gli stessi fenomeni si stavano producendo anche all'interno delle società che avevano usufruito di un cinquantennio ininterrotto di democrazia, benessere e crescita economica. La crescita e il ruolo svolto da formazioni politiche dal messaggio semplificato, spesso razzista, ne sono la prova, come anche l'ingloriosa caduta del Trattato che adotta una Costituzione per l'Europa, che avrebbe dovuto rappresentare il primo atto per il passaggio dall'Europa come area di libero scambio all'Europa "politica". Senza entrare nel merito del metodo adottato – così poco democratico, quasi una "costituzione" elaborata invece di una costituente liberamente eletta – il rifiuto di alcuni Paesi rappresenta il rifiuto di norme cogenti finalizzate alla progressiva limitazione/eliminazione della sovranità nazionale – peraltro già mal tollerata – occupandosi spesso gli organismi comunitari di problemi francamente irrilevanti (dai formaggi ai vini, dalla frutta ad altre "amenità") ma rispondenti a interessi specifici di gruppi molto spesso caratterizzati dall'appartenenza nazionale. Nel caso dei Paesi ex comunisti si può almeno invocare come parziale giustificazione e spiegazione che l'estremizzazione delle identità – pure nascosta e negata ufficialmente – ha rappresentato negli anni dell'infelice esperienza comunista una forma di opposizione/reazione all'omologazione "sovietica".

Alla costruzione o ricostruzione di un sistema politico democratico, parlamentare e pluripartitico si è necessariamente affiancata l'esigenza di un sistema economico basato sulla logica della libera iniziativa e del mercato esattamente opposto allo statalismo e al collettivismo marxista-leninista. Un processo che tutti i Paesi dell'Europa orientale hanno dovuto affrontare – non senza veri e propri drammi sociali – per l'assenza di un piano organico di aiuti da parte, soprattutto, dei Paesi europei al fine di fornire, in un certo senso, quel "capitale iniziale" assolutamente necessario per la costruzione dell'economia di mercato. Di fatto vere e proprie scorribande si sono verificate – pure con modalità ed esiti diversi – nei Paesi ex socialisti con la presenza di "investitori" e di capitali, specialmente nella fase iniziale, di dubbia provenienza con l'esito di allargare ancora di più il tasso di corruzione e di malavita. Sono situazioni che in qualche modo sono state corrette, almeno parzialmente, nel corso del tempo e quello che sembrava impossibile – "tornare dal brodo alla carne" – si è realizzato con velocità diverse, a seconda anche delle tradizioni precedenti l'instaurazione dei regimi comunisti.

In Romania, di fatto, è stato complicato e problematico stabilire la restituzione delle proprietà o di un indennizzo a coloro che erano stati espropriati per la dispersione o inesistenza dei catasti, per la difficile

reperibilità degli eredi al punto che ancora oggi il processo è ben lungi dall'essersi concluso con la fin troppo facile previsione di un ricorso ai tribunali sul cui funzionamento l'Unione Europea ha mosso appunti e critiche. Non si tratta di un problema minore come potrebbe sembrare ad un osservatore superficiale. In realtà, ai fini della ricostituzione di un'economia di mercato basata sul diritto inalienabile della proprietà privata, è una delle questioni principali per il passaggio alle liberalizzazioni: il riferimento principale è alla liberalizzazione della gestione del sistema energetico, dell'elettricità, del sistema telefonico. Tali passaggi hanno creato non solo difficoltà nei costi, ma anche una sorta di rivoluzione culturale, se si considera che nel 1990 c'erano generazioni nate e cresciute nella logica e nella cultura del sistema pianificato comunista: poco lavoro, poco salario, basso tenore di vita.

Sulla transizione di una realtà di tale complessità sociale e politica, come quella romena, ha avuto un ruolo di grande influenza il processo di allargamento e di adesione alle strutture euro-atlantiche. Mentre, però, da parte europea non è stato messo in atto, come si è detto, un reale piano di sostegno per il passaggio dalla pianificazione al sistema di mercato, gli Stati Uniti hanno assunto un atteggiamento completamente diverso. Non è un caso che i Paesi ex socialisti siano entrati prima nell'Alleanza Atlantica e poi nell'Unione Europea, paradossalmente molto più lenta rispetto alla struttura politico militare Nord-Atlantica. Al sistema difensivo e al comando integrato NATO questi Paesi hanno aderito con entusiasmo non per una sorta di militarismo pregresso, ma semplicemente perché hanno visto in tale organizzazione una garanzia di fronte ad un eventuale riproporsi del problema del rapporto con la Russia: un timore che non è solo di carattere psicologico.

I Paesi della "vecchia" Europa intanto facevano poco, e sicuramente è mancato quello che, dopo la seconda guerra mondiale, è stato il Piano Marshall per la ricostruzione europea. In realtà, il crollo dei regimi socialisti ha di certo creato alcuni problemi, ma ha altresì rappresentato un vantaggio oggettivo per l'economia europea aprendo prospettive di investimenti e di lavoro. Non solo: l'obiettivo di poter entrare a far parte dell'Unione Europea ha reso più stabili le giovani democrazie evitando, nel contempo, l'esplosione di conflitti interetnici e nazionali contrariamente a quanto avvenuto tra i Paesi della ex Jugoslavia. Quanto detto vale anche per la Romania: anche con il persistere di partiti estremisti (come *România Mare*, il partito della "Grande Romania"), il percorso verso la soluzione dei problemi per poter entrare in Europa non è stato ostacolato. L'alternanza al governo – tra coloro che potremmo definire di centro-destra

e di centro-sinistra – non ha provocato nessuna modificazione sostanziale nelle riforme che dovevano portare all'ingresso nell'Unione Europea¹. Al di là delle forti e aspre contrapposizioni, la linea portante della politica romena è stata comunque quella di progredire nell'adozione dell'*acquis communautaire*.

Proprio su questo orizzonte politico, attraverso un *excursus* storico legato alle principali formazioni partitiche che per quindici anni hanno caratterizzato la vita interna e internazionale della neo-democrazia romena, il presente volume fornisce una chiave di lettura ricca di dati e di personaggi della transizione post-comunista alla democrazia. I documenti di partito, fruiti direttamente nella lingua originale insieme ad un'ampia bibliografia reperita *in loco*, forniscono gli elementi necessari alla comprensione dell'evoluzione partitica e, con essi, della giovane democrazia romena. Il lavoro di Andrea Carteny risulta dunque essere un contributo prezioso alla conoscenza di un nuovo membro dell'Unione Europea.

Antonello Biagini

¹ Cfr A. Biagini – A. Carteny, "Quindici anni di democrazia partitica post-comunista: il caso della Romania", in J.L. Rhi-Sausi – G. Vacca (a cura di), *Perché l'Europa? Rapporto 2007 sull'integrazione europea*, Bologna 2007.

GIORDANO ALTAROZZI, *LA ROMANIA E LA GUERRA DI SPAGNA*,
PERIFERIA, ROMA 2007, pp.303

Un volume che tratta della Romania e della Spagna apporta un contributo d'approfondimento quanto mai attuale e utile alla comprensione della convivenza che – di fatto – si è creata negli ultimi anni con la massiccia presenza di lavoratori romeni nella società spagnola. La delicata lente attraverso cui l'autore rappresenta queste due nazioni è quello della guerra civile spagnola: un tema molto studiato, ma che non termina mai di sollevare drammatiche domande e animati dibattiti (come avviene in questo periodo in Spagna con la legge sulla memoria storica, che cerca di affrontare e approfondire aspetti già molto noti che continuano ad essere fonte di divisione e di scontro tra gli eredi del bando nazionale e di quello repubblicano). *La Romania e la guerra di Spagna*, di Giordano Altarozzi, affronta dunque due soggetti storiografici particolarmente studiati, anche dalla storiografia italiana: la storia della Spagna e della Romania nel periodo tra le due guerre mondiali e particolarmente nel corso degli anni Trenta. Il lavoro è il risultato di anni di studio effettuato nell'ambito del dottorato di ricerca in "Storia d'Europa" della "Sapienza" Università di Roma, con l'esperta guida di Antonello Biagini. Si fa ricorso in primis alle fonti a stampa, come quella giornalistica spagnola e romana del periodo interbellico ma anche di paesi "terzi" (Italia, Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti), oltre che alle principali fonti archivistiche (come l'Archivio del Ministero degli Affari Esteri e gli Archivi Nazionali Storici Centrali di Bucarest). Attraverso tali fonti, arricchite da una ricca bibliografia, si è tentato di fare luce su un periodo estremamente interessante per lo sviluppo futuro della storia dell'intera Europa. È infatti innegabile che il periodo interbellico abbia rivestito, per l'intero continente ma soprattutto per la parte orientale d'Europa, un'importanza straordinaria: soprattutto nel caso romeno, la rivalutazione e per molti versi la riscoperta di tale epoca ha costituito la base della cosiddetta transizione post-comunista. In questo periodo la guerra di Spagna, che ha determinato gli equilibri internazionali della seconda metà degli anni Trenta, riveste un ruolo assolutamente centrale: se infatti è ormai superata l'interpretazione storiografica secondo cui essa costituì una sorta di anticipazione del secondo conflitto mondiale, è tuttavia evidente come essa giocò un ruolo primario nella costituzione dei due blocchi che di lì a poco si sarebbero affrontati a livello globale. Lo scontro provocò quindi una reazione emozionale senza precedenti nell'opinione pubblica internazionale testimoniata dall'imponente partecipazione di volontari stranieri, indipendentemente dall'orientamento politico dei

singoli, nonché dall'immenso numero di articoli e pamphlet pubblicati, che contribuì alla radicalizzazione della vita politica. Il volume conferma l'influenza che la guerra civile spagnola ebbe sull'opinione pubblica mondiale attraverso le reazioni che si scatenarono in Romania, un paese distante dal punto di vista geografico, economico, "spirituale", ma che pure era chiamato ad affrontare problemi simili. Nonostante le evidenti differenze storiche, i due paesi presentavano un'evoluzione politica dello stesso tipo: entrambi i paesi all'inizio degli anni Trenta mostravano infatti una società basata sul predominio numerico – ma non anche politico – di piccoli contadini che erano spesso proprietari solo della propria forza lavoro, una classe media borghese che cercava di emergere scontrandosi con le forti resistenze da parte dei ceti privilegiati tradizionali, un proletariato debole numericamente e scarsamente rappresentato politicamente ma pur sempre in crescita. Contemporaneamente sul fronte politico-culturale entrambi i paesi vivevano quel più generalizzato processo di "brutalizzazione" della politica che costituiva una caratteristica comune al panorama politico europeo nel periodo interbellico e che qui, come anche altrove, portò all'affermazione quasi contemporanea (Spagna 1936-1939, Romania 1938) di regimi dittatoriali e autoritari.

Il giovane studioso, autore del corposo volume, presenta dunque con un intelligente sforzo di schematizzazione il tema proposto dividendo la ricerca in tre parti: i primi due sono di introduzione all'evoluzione della situazione storica della Spagna dalla fine del regime primoriverista al colpo di stato del 17 luglio 1936 e quindi alle vicende militari, politiche, economiche e sociali degli anni della guerra civile; la terza parte riguarda invece le condizioni storiche della Romania degli anni Trenta – in costante paragone con la concomitante evoluzione degli eventi spagnoli – e il ruolo giocato dalla guerra civile di Spagna sullo sviluppo della situazione politico-economica e socio-culturale romena. Corredato da una ricca bibliografia – resa necessaria dalla vastità dei soggetti analizzati – il volume di Altarozzi risulta essere sicuramente uno strumento di lavoro e di approfondimento molto utile per gli studiosi di storia contemporanea della Spagna e della Romania, due paesi legati da un rapporto di comune origine latina e oggi entrambi membri dell'Unione Europea.

María Nogués

IL DIFENSORE DELLA LINGUA UNGHERESE,
†PÁL FÁBIÁN† (1922 – 2008)

Il 14 settembre 2008, all'età di 86 anni, è scomparso il professor Pál Fábíán, primo professore di Lingua e Letteratura Ungherese dell'Università degli Studi di Padova nel secondo dopoguerra, autore del "Manuale di Lingua Ungherese" grazie al quale centinaia, se non migliaia di studenti italiani cominciarono e cominciano tutt'ora a fare i loro primi passi nella giungla della lingua ungherese.

Pál Fábíán, nato nel 1922 nella città di Szombathely, si iscrisse all'Università degli Studi di Budapest e divenne allievo del famoso "Eötvös Kollégium", creato alla maniera dell'École Normale Supérieure di Parigi, dove si dedicò a studi di lingua ungherese e italiana, e discepolo del giovane italianista: il professor József Szauder. Iniziato il suo tirocinio come professore di lingua e letteratura ungherese e di lingua italiana in un liceo di Pécs, in seguito alla soppressione dell'insegnamento di tutte le lingue occidentali per due decenni non poté più occuparsi di italianistica ma soltanto di linguistica ungherese. Divenne membro (poi Segretario e infine Presidente) della "Commissione per la difesa della lingua ungherese" dell'Accademia delle Scienze e uno dei redattori della nuova ortografia accademica della lingua ungherese, partecipando sempre alla redazione delle nuove edizioni fino al momento del suo pensionamento. Negli anni Cinquanta lavorò presso l'Istituto di Pedagogia, poi divenne docente del Dipartimento di Linguistica Ungherese dell'Università Eötvös Loránd di Budapest e consulente della Direzione universitaria del Ministero della Pubblica Istruzione.

Quando nel 1964, alla vigilia del protocollo del nuovo accordo culturale italo-ungherese, venne ripristinato lo scambio di docenti universitari tra l'Italia e l'Ungheria, per rifondare la Cattedra di Lingua e Letteratura Ungherese fu scelto proprio il professor Fábíán, il quale, accanto all'impegno padovano, per anni svolse anche il ruolo di lettore di ungherese presso l'Università di Bologna, sotto la direzione del professor Imre Várady (anch'egli oriundo della città di Szombathely). Dal 1964 al 1969 Fábíán insegnò all'Università di Padova come professore incaricato e fu uno dei promotori della collaborazione scientifica tra l'Ateneo patavino e l'Università Eötvös Loránd di Budapest. Tra i suoi allievi troviamo non pochi studiosi della magiaristica italiana, come i professori Andrea Csillaghy o Danilo Gheno; il lavoro da lui avviato venne poi continuato dai colleghi dell'Università di Budapest Géza Sallay, Miklós Fogarasi e Győző Szabó

(i professori titolari dalla Cattedra di Ungherese di Roma, János Balázs, József Szauder, Tibor Klaniczay e il sottoscritto, furono scelti invece tra gli studiosi dell'Accademia Ungherese delle Scienze). Frutto dell'attività di insegnamento svolta in Italia è il suo "Manuale della lingua ungherese" che, oltre a essere effettivamente un "manuale" per imparare la lingua, costituì anche una delle prime grammatiche descrittive dell'ungherese (accanto a quelle di Guglielmo Capacchi, László Tóth, Imre Várady) ed è a tutt'oggi il "manuale" più utilizzato dagli italiani che vogliono imparare la nostra lingua. Al soggiorno italiano del professor Fábíán si deve anche la formazione italianista dei suoi figli, Zsuzsa e György, ambedue eccellenti professori e studiosi in Ungheria della lingua italiana.

Tra il 1984 e il 1989 il Professor Fábíán ricoprì la carica di direttore del Dipartimento di Linguistica Ungherese dell'Università di Budapest e fu una delle figure centrali del "movimento per la difesa della lingua ungherese" (*Nyelvművelő mozgalom*), all'interno del quale si occupò prima di tutto delle questioni della normativa dell'ortografia; è stato uno dei redattori delle varie edizioni delle regole dell'ortografia della lingua ungherese: *Helyesírási tanácsadó szótár* (1961, poi in 25 nuove edizioni aggiornate), *Helyesírási kézikönyv* (1988), *Magyar helyesírási szótár* (1999). È stato uno dei più profondi studiosi del movimento purista ungherese, su cui ha pubblicato diversi saggi e monografie: *Nyelvünk a reformkorban* (1955), *Az akadémiai helyesírás előzményei* (1961), e collaboratore di diversi manuali universitari di linguistica e di stilistica ungherese. Ha pubblicato un centinaio di articoli e ha tenuto per anni una serie di lezioni alla Radio ungherese in difesa della purezza della lingua. Nell'epoca dell'informatica e dei sistemi di comunicazione elettronici, con la necessità anche in Ungheria di trascrivere regole consolidate della scrittura e dell'ortografia per soddisfare il funzionamento dei software, Fábíán è stato tra i maggiori promotori della difesa moderata delle regole dell'ortografia e della purezza dello stile della lingua ungherese contro l'invasione degli anglicismi, anzi, degli americanismi. È legato a lui il motto "*Őrizzétek meg a magyar helyesírás egységét!*" – cioè: difendete l'unità dell'ortografia ungherese, programma molto importante all'epoca.

Ho la fortuna e l'onore di essere stato suo allievo e, più tardi, collega all'Università di Budapest; inoltre, in seguito al mio incarico all'Università di Roma, ho avuto più volte occasione di poter partecipare insieme a Lui a vari convegni italo-ungheresi e di averLo potuto invitare a tenere conferenze all'Università di Roma. Questo mi ha dato modo di conoscere da vicino la Sua cultura profonda, aperta alle questioni della cultura italiana, e la grande umanità della Sua personalità. Da anni Gli chiedevamo di

redigere una nuova edizione aggiornata del suo “Manuale di lingua ungherese”, ma il Professore ha voluto affidare questo compito ai suoi successori e, oramai, sarà un lavoro che i suoi ex allievi linguisti dovranno realizzare purtroppo senza di lui. È un debito che abbiamo nei suoi confronti, Glielo dobbiamo, anche per conservare la Sua memoria e poter dire con cuore puro: *Requiescat in pacem.*

Péter Sárközy,



Finito di stampare nel mese di aprile 2009

presso il

Centro Stampa Università
Università degli Studi di Roma *La Sapienza*
P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

www.editricesapienza.it