



CORVINA

RASSEGNA ITALO - UNGHERESE

DIRETTA DA

TIBERIO GEREVICH E LUIGI ZAMBRA

OTTOBRE 1941/XIX

NUOVA SERIE

ANNO IV

N° 10

CORVINA

RASSEGNA ITALO-UNGHERESE

OTTOBRE 1941/XIX

NUOVA SERIE

ANNO IV

N° 10

Direzione e amministrazione: Budapest, IV., Egyetem-utca 4. Tel.: 185-618
UN NUMERO: pengő 2 (lire 7), ABBONAMENTO ANNUO: pengő 20 (lire 70)
Si pubblica ogni mese

SOMMARIO

| | Pag. |
|--|------|
| FRANCESCO BOROS: Il conte Stefano Széchenyi e l'Italia..... | 639 |
| SERGIO FAILONI: L'universale e il regionale | 649 |
| ALDO BIZZARRI: Introduzione al Vico «politico». I | 657 |
| ZOLTÁN HORUSITZKY: Francesco Liszt e l'Italia (<i>con 1 illustrazione</i>) | 670 |

NOTIZIARIO

| | |
|---|-----|
| RODOLFO MOSCA: Cronaca politica | 680 |
| Il secondo convegno degli studenti universitari italiani ed ungheresi | 686 |

TEATRO — CINEMA

| | |
|---|-----|
| NICOLA KÁLLAY: La nuova stagione teatrale | 690 |
| ENRICA RUZICKA: Nuovi film ungheresi | 694 |

I manoscritti non si restituiscono

SOCIETÀ ITALO-UNGHERESE «MATTIA CORVINO» EDITRICE

Responsabile per la redazione e l'edizione:
Dott. LADISLAO PÁLINKÁS

2343 Tipografia Franklin, Budapest. — vitéz Litvay Ödön.

IL CONTE STEFANO SZÉCHENYI E L'ITALIA

Un giorno, ai primi di settembre del 1840, il piroscafo «Pannonia» entra nel porto di Pest con a bordo un illustre passeggero italiano. Il viaggiatore straniero, Tullio Dandolo, è figlio del conte Vincenzo Dandolo, noto per le sue idee repubblicane e per le sue vicende avventurose, il quale verso la fine della sua vita si era sprofondato nell'occupazione rasserrenatrice ed innocente dei rivoluzionari ritirati dalla politica, nell'economia rurale, ed anche aveva scritto un ottimo manuale sull'allevamento dei bachi da seta, in base alle esperienze fornite dalla sua coltura di Varese. Tullio Dandolo, l'illustre ospite della città di Pest, è un viaggiatore appassionato che in occasione di un suo viaggio nel Belgio, Olanda, Francia e Inghilterra visita anche la capitale dell'Ungheria. Il conte Vincenzo ha due figli che parteciperanno più tardi alla guerra d'indipendenza, ed Enrico, splendido ideale della gioventù italiana, cadrà combattendo sotto le mura di Roma.

Lo straniero proveniente da Venezia, giunto nella capitale ungherese sulla sera d'un bel giorno dell'autunno precoce, è preso dal fascino del magnifico panorama che gli si offre agli occhi. Nel suo libro pubblicato un anno dopo a Torino, il conte italiano dà una relazione interessante e riccamente colorita del suo viaggio all'estero, dedicando un capitolo a parte a Pest, città che lo ha veramente sorpreso con lo sviluppo rapido degli anni tra il 40 e il 50.¹ I suoi ricordi sulla visita nella capitale ungherese sono interessanti anche per il fatto che avendo fatto la conoscenza del conte Stefano Széchenyi, egli presenta ai suoi lettori italiani il grande statista ungherese dell'epoca delle riforme, in base alle conversazioni avute con lui.

Quando Tullio Dandolo lo incontra, Széchenyi è giunto all'apice della sua gloria. È in quest'anno che Lodovico Kossuth, liberato dal carcere politico, l'onora alla dieta del comitato di Pest dell'epiteto «il più grande ungherese» che non si scompagna dal suo nome puranco oggi. Ha ormai scritto le sue opere più importanti, «Credito», «Luce» e «Stadio», colle quali ha avviato la nazione sulla strada delle riforme. L'Accademia Ungherese

delle Scienze ha inaugurato le sue riunioni ; il Casino nazionale attira la nobiltà quasi assopita nell'ozio sui poderi di campagna, ed è animatissimo ; le corse, che mettono in rilievo l'importanza dell'allevamento equino, diventano sempre più frequentate ; superbo s'innalza al cielo il palazzo del Teatro Ungherese, baluardo della letteratura nazionale. A questi tempi l'oggetto permanente delle cure del conte Széchenyi sono il Danubio e lo sviluppo della navigazione a vapore, il suo sogno è il Ponte Sospeso che unirà la parte occidentale ed orientale del paese, nonché le due parti della capitale, adagiata sulle due rive del Danubio, poi il porto di Pest e l'urbanistica della capitale. Nel mese d'agosto termina l'opera intitolata «Sulla seta».

Infatti, il quadro di Pest dipinto da un italiano, arrivato nella capitale ungherese dalla città delle lagune, la regina del mare, è del tutto singolare. Visitando Pest, Tullio Dandolo sente parlare anche dei suoi connazionali che si sono arricchiti colla fabbricazione della seta e hanno diffuso in Ungheria il famoso libro bacologico di suo padre. Una traduzione francese di questo volume si trovava anche nella libreria del Széchenyi. La sericoltura di Varese era da tempo nota al Széchenyi che ancora nel suo viaggio del 1825 aveva notato l'indirizzo di essa nel suo diario. Sin da quella data egli accarezza l'idea di sperimentare nei propri poderi la coltivazione del gelso e più tardi la sericoltura. Opera investimenti molto notevoli, fonda la Società del Gelso di Sopron-Vas, ne promuove la causa alla dieta del comitato, e per dare maggiore impulso alla bachicoltura mantiene relazioni con diverse ditte dell'Italia settentrionale. Siccome la deliberazione in merito alla Società del Gelso era stata presa precisamente nel 1840, è più che probabile che il conte italiano, oltre alle bellezze della città di Pest, si sia interessato anche di questo movimento, benché nella sua redazione attuale il diario del conte ungherese non contenga alcuna menzione delle conversazioni con Tullio Dandolo.

Durante la sua visita di otto giorni, il Dandolo conosce tutto il vasto programma di questo periodo caratterizzato da sforzi immensi compiuti in ogni campo della vita nazionale : la riforma agraria, l'emancipazione dei servi della gleba, il problema importante dell'educazione nazionale, la posizione centrale dell'Ungheria nel bacino del Danubio, la regolazione e l'adeguato sfruttamento dei corsi d'acqua, lo sviluppo della navigazione a vapore, l'elevamento del livello dell'industria e del commercio,

l'idea di rendere Budapest una città balnearia, ecc. Il Széchenyi riceve l'illustre ospite anche in casa, lo conduce seco nel Casino nazionale, gli parla con entusiasmo del Ponte Sospeso. Ha piena coscienza del fatto che il Ponte rappresenterà una svolta importante nel processo dell'abolizione dei privilegi nobiliari e nell'attuazione del principio della partecipazione uguale alle gravezze pubbliche, perché anche i nobili che ci passeranno dovranno pagare il pedaggio. Una sera Tullio Dandolo va al teatro; visita l'oreficeria di Giuseppe Szentpétery prendendo così conoscenza anche della vita artistica ungherese.²

Tullio Dandolo, rammentando i suoi colloqui col Széchenyi, non fa menzione di aver portato il discorso sull'Italia, benché il nostro magnate fosse a quel tempo il più profondo conoscitore ungherese della terra e della civiltà italiana. Dal 1814 al 1825, sei volte era stato in Italia, soggiornando per lo più a Napoli ed a Milano, ma visitando anche Venezia, Bologna, Ancona, Firenze e Roma. Aveva fatto il giro della Sicilia, e percorso l'Italia settentrionale. Da giovine capitano negli ussari prese parte alla campagna contro Gioacchino Murat, distinguendosi nella battaglia di Tolentino.

Il Széchenyi, politico dirigente dell'epoca delle riforme, si distingue fra i contemporanei appunto per questo suo interessamento per l'Italia. Fino allo scorcio del secolo XVIII, gli ungheresi viaggiavano pochissimo all'estero. Tutt'al più davano una scappatina a Vienna, per cercarvi uffici o per concludere le loro vertenze giudiziarie. Una volta andati più in là, avevano materia da raccontare per tutta la vita.³ Anche la corte di Vienna rilasciava di mala voglia passaporti per l'Italia tenuta in sospetto, mentre i viaggiatori si scoraggiavano facilmente per i piccoli inconvenienti del soggiorno. Ma Stefano Széchenyi ebbe l'interesse per l'Italia in eredità paterna. Anche suo padre, il conte Francesco Széchenyi, noto per la fondazione d'una biblioteca pubblica, aveva fatto viaggi in Italia e combattuto sempre il pregiudizio di «Extra Hungariam non est vita», anzi considerava una delle cause principali dello stato arretrato degli ungheresi proprio la loro scarsa conoscenza dell'estero.

Il giovine capitano degli ussari mette piede, nel 1814, sulla terra classica dell'Italia, condottovi dalla psicosi caratteristica dell'epoca, dalla nostalgia romantica del «mal du siècle». Fugge l'amore, la vita pubblica ungherese che per l'esclusiva protezione degli interessi della classe nobiliaria gli ha fatto concepire un

forte disgusto ; è pieno di ambizioni. Parte dai fastosi carnevali, dai balli e dalle avventure galanti del Congresso di Vienna ; e lui, rappresentante della classe dominante, in Italia si trova di fronte agli infiniti problemi di un mondo che sta per crollare. Dopo la rivoluzione e l'illuminismo francesi, l'assolutismo di Francesco I e di Metternich significava morte ed obbrobrio non soltanto all'Italia, ma anche per la Monarchia stessa.⁴ La restaurazione intese ristabilire con mezzi politici un mondo anacronistico, a quel tempo irrevocabilmente superato.⁵

È questa l'Italia scoperta dal Széchenyi. Dai divertimenti famosi della corte viennese d'un tratto capita a Napoli. Continua a corteggiare le donne come in patria, ma nel medesimo tempo non si lascia sfuggire alcuna occasione per approfondirsi nella conoscenza della terra e della civiltà italiana. Sebbene il promotore delle grandi riforme si formi in lui attraverso lo studio del commercio, dell'industria, della vita economica dei paesi occidentali, in primo luogo dell'Inghilterra, il suo viaggio nell'Italia fu molto fecondo per la sua evoluzione spirituale e culturale.

«Il principe d'Ungheria», come era chiamato a Napoli, rimane colpito dalla dolcezza del paesaggio italiano. Trova i dintorni di Napoli d'una bellezza indescrivibile, Girgenti offre il panorama più bello e più sorridente di quanti ne abbia visto in tutta la vita.⁶

La vita sociale attira in prima linea l'attenzione del giovane, che però ben presto prende un maestro di lingua e studia diligentemente l'italiano. Oltre ai volumi tedeschi, francesi, inglesi ed ungheresi, ha alla mano anche opere italiane. Nella sua libreria si trovano l'Orlando Furioso, il Decamerone, Manzoni, Metastasio, una pubblicazione sul Canova, l'opera di Cristoforo Negri «Del vario grado d'importanza degli stati odierni», il «Manuale pratico per coltivare il gelso» del Rizzi, una edizione del 1802 delle novelle di Giambattista Casti. Dante e Machiavelli mancano ; il Petrarca c'è, ma non gli piace. I suoi idoli sono Alfieri, l'esaltatore dell'unità italiana e Torquato Tasso che resta la sua lettura prediletta e di cui trascrive nel suo diario alcune belle stanze.

Nel corso dei suoi viaggi giunge a conoscere anche la vita del popolo italiano. Lo trova arretrato dal punto di vista culturale, biasima i nobili che non si curano della ricchezza artistica della loro patria. Il suo senso artistico si sviluppa a vista d'occhio.

Perquanto in materia d'arte non si stacchi dalla corrente predominante dell'epoca e manifesti una predilezione alquanto unilaterale per il neoclassicismo, resta estraneo a molte esagerazioni dei suoi contemporanei. Il suo modo di veder l'arte è determinato dal gusto della corte di Vienna che non intende del classicismo se non le forme esteriori. Anch'egli ammira gli idoli del periodo dell'«Empire», il Canova e il Thorwaldsen; frequenta i loro studi, fa la conoscenza di Raffaello Morghen; ma preferisce alle loro, le opere immortali dell'antichità. Nel primo suo viaggio mette il piede sulla terra d'Italia da giovine ufficiale; nel 1825 però non è più «il principe d'Ungheria», il galante ammirato dei balli e altri divertimenti, ma il futuro uomo di stato che si interessa dell'industria, del commercio, dell'economia, dell'allevamento del bestiame, della vita creditizia, di ogni cosa per cui si possa render utile alla sua diletta patria.⁷

Alla vigilia della guerra d'indipendenza la questione italiana si presenta di nuovo al conte Stefano Széchenyi, ormai statista responsabile della sua patria.

Ha già scritto le sue opere immortali, attuata la maggior parte delle sue riforme. «La nostra nazionalità e la nostra costituzione — dichiara al Kossuth — cessano d'essere oggetto di assalti continui dal di sopra. È passato il tempo dell'opposizione irrigidita. Occorre pensare, dopo tante trascuranze, all'incremento materiale della patria, il che riveste al momento attuale un'importanza accresciuta anche dal punto di vista politico».

Questi bei disegni vengono frustrati dallo scoppio della guerra d'indipendenza italiana.

Il governo di Vienna indirizza un rescritto al ministero responsabile ungherese in materia dei moti separatisti italiani ammonendolo relativamente agli obblighi inadempiti derivanti dagli affari comuni e all'aiuto militare per la campagna contro l'Italia. Il ministero responsabile, in base alle disposizioni della «pragmatica sanctio», non può fare altro che dare circa l'aiuto militare una spiegazione che soddisfaccia anche gli ambienti di Vienna. Il presidente del consiglio, conte Lodovico Batthyányi fa una dichiarazione in proposito anche al parlamento.

Però le notizie della guerra fanno prorompere con forza elementare le latenti simpatie dell'opinione pubblica ungherese, e nella questione italiana Kossuth si allontana sempre più dai ministri suoi colleghi. I rappresentanti dell'opposizione, intanto, nelle loro conferenze inveivano contro l'oppressione del popolo

italiano, rammentando le campagne condotte dall'Austria contro la causa della libertà ed insistendo sulla necessità di bollarla davanti a tutto il mondo. Anche i giornali scrivevano sulla questione italiana in tono agitato. Il 19 luglio 1848, il giornale «15 Marzo» segue con apprensione le vicende della causa italiana nel parlamento ungherese, menzionando la simpatia manifestata per l'Italia da tutte le nazioni europee. Dà per certo che non vi è in Ungheria, in alcuna altra questione, maggiore conformità di sentimenti che nel voto unanime degli ungheresi per l'esito felice della lotta degli italiani.

Kossuth conosceva a fondo l'opinione pubblica, come anche quelle dei giornali e dei circoli politici. Appoggiandosi su di esse, benché il ministero avesse impegnato la sua parola, fece sì che i ministri rendessero impossibile la prestazione dell'aiuto militare contro gli italiani. Si convenne nella decisione di presentare a Sua Maestà la domanda di limitarsi nel discorso della Corona unicamente al fatto che nel Regno Lombardo-Veneto, dove gli eserciti di Sua Maestà erano stati assaliti dal re di Sardegna e da altri sovrani, la campagna non era ancora terminata. Kossuth dichiara apertamente di esser soddisfatto delle vittorie italiane e consiglia alla dinastia la stipulazione d'una pace che venga incontro alle richieste degli italiani pur salvaguardando la dignità della dinastia. Il 20 luglio dichiara quanto segue: «Non abbiamo mancato mai di esprimere a Sua Maestà la nostra convinzione che voler conservare l'Italia significa irrigidirsi in una posizione insostenibile, e più si tarda con la riconciliazione e più ci si perde». Avanza la richiesta di accordare alla nazione italiana le istituzioni più liberali, fossero esse più libere e offrissero maggiore indipendenza e maggiori diritti di quelle stesse concesse all'Ungheria nei confronti del governo austriaco. Gli ungheresi cercherebbero di promuovere una riconciliazione su questa base. Propone che l'Austria si assicuri una linea strategica corrispondente alle contingenze del momento, ed alla parte situata al di là di tale linea siano concesse non soltanto le libere istituzioni costituzionali, ma anche la proclamazione del distacco definitivo dall'Austria.

Invero, più tardi Kossuth, nel secondo volume della sua opera intitolata «Scritti nell'emigrazione», respinge le accuse di Cesare Cantù e quelle dei giornali italiani che l'attaccavano in base ai dati erronei del Cantù per aver votato, nel 1848, quarantamila uomini all'Austria contro l'Italia.

Széchenyi, dato tale sviluppo della questione, vede chiaramente che la sua patria si trova in un'alternativa fatale. Mediante le sue relazioni di parentela conosce precisamente il punto di vista degli ambienti ufficiali di Vienna. Vede che qualora dopo gli italiani anche gli ungheresi si rifiutassero di portare i carichi derivanti dagli affari comuni, la monarchia si troverebbe all'orlo della rovina. Sa bene che Vienna solleverà contro gli ungheresi le nazionalità: i croati che, capitanati dal bano Jellasich, fanno massa sulla Drava pronti ad invadere il territorio ungherese, nonché i serbi, i rumeni, gli slovacchi. Prevede il crollo della guerra d'indipendenza italiana e il conseguente concentrarsi di tutte le forze austriache contro gli ungheresi impreparati alla guerra ed isolati.⁸

L'ultima stazione della sua vita è il manicomio di Döbling, dove Széchenyi si ritira colla mente sconvolta. Ricorda con orrore la strage fatta in Ungheria dagli austriaci dopo l'insuccesso della guerra d'indipendenza. A suo parere, il Radetzky non avrebbe tollerato mai in Italia una simile carneficina. L'aristocratico fedele alla dinastia ora taccia l'imperatore di perfidia, richiamando alla memoria con amaro sarcasmo le tendenze accentratrici e germanizzatrici, i metodi assolutistici adottati dal governo austriaco, capace di tutto nei riguardi della sua patria. L'Ungheria è piena di poliziotti, di spie, di agenti provocatori. L'anima ottenebrata accusa se stessa delle innumerevoli sofferenze della patria, anzi anche di quelle del popolo italiano. Il suo nome rifugge dell'antico splendore, la sua memoria è circondata dappertutto nel paese da amore commosso. Il magnate aulico cambia natura per i metodi inumani del governo di Vienna, scrive articoli per il Times sotto pseudonimo, fa pubblicare a Londra una feroce satira anonima, intitolata «Blick», contro il ministro austriaco Bach.

Nel 1859, le spie della polizia austriaca sparse in tutto il continente, denunciano i moti suscitati dal Kossuth e dai suoi collaboratori, insieme con i preparativi della rivoluzione italiana. La polizia austriaca sta attenta a tutto, scorge la mano del Széchenyi anche nel fatto che l'Ungheria ha chiesto soccorso all'imperatore di Francia. I poliziotti vedono ribelli persino nei magnati conservatori, sempre fedeli alla dinastia. L'agitazione degli ungheresi prodotta dalle notizie sulle sommosse dell'estero diventa di giorno in giorno più intensa. A Csáktornya, in occasione di balli, gli ufficiali ungheresi e croati intervenitivi, celebrano a bandiere spiegate la fratellanza ungaro-croata facendo brindisi al trionfo

dell'idea nazionale italiana. Le spie denunciano che l'imperatore di Francia intende aggredire l'Austria, insieme col governo piemontese, e cerca di sollevare anche l'Ungheria. Secondo i delatori, nei territori confinanti con la Serbia sono già fissati i luoghi dell'invasione. Una relazione crede di sapere anche della designazione del figlio del Széchenyi a re d'Ungheria e trova sospetto che Béla Széchenyi sia andato a vedere il conte Filippo Zsigray, a cui fino ad allora non aveva fatto ancora visita, ed il quale proprio allora aspettava il cognato, il conte St. Marsan, ambasciatore sardo a Bruxelles.

Il 3 marzo 1860 viene eseguita una prequisizione nella casa del conte e presso i suoi parenti e conoscenti. Non si ha riguardo se non per sua moglie. La polizia sequestra ogni scritto e libro che trova, e questi documenti diventano di dominio pubblico soltanto dopo il 1918, quando i reparti segreti dell'Archivio di corte di Vienna vengono aperti agli studiosi. Tra gli scritti sequestrati si trova un manifesto emanato dall'imperatore contro la coalizione franco-piemontese, in data del 28 aprile 1859. Nel testo di quest'esemplare si vedono punti esclamativi ed interrogativi scritti con lapis rosso e al luogo del sigillo si trova un ritratto di Vittorio Emanuele, a quel tempo diffusissimo nell'Austria. Dalle postille e dalla satira manoscritta la polizia stabilì fuori dubbio che l'autore del «Blick» era il conte Stefano Széchenyi. Ma il grande politico dell'epoca delle riforme, com'è noto, non aspettò l'istruttoria umiliante e la notte dal 7 all'8 aprile 1860, alla vigilia di Pasqua, si uccise con un colpo di pistola.

I riferimenti all'Italia crescono visibilmente di numero nelle opere composte a Döbling. Si adoperano frequentemente locuzioni e proverbi italiani. Le avventure italiane del passato tornano a mente prestando armi formidabili per la sua satira: commedianti di strada, banditi della Calabria, un burattinaio che modifica continuamente la voce, qualche aneddoto del Boccaccio ingegnosamente trascritto o adattato. Il suo tono, il suo interessamento cambiano. Tutto viene assorbito dalla politica. Ripensa all'iscrizione straziante sulla porta dell'inferno dantesco, quando la visita dell'imperatore ispira in tutti la speranza del ritorno al regime costituzionale: «Voi ungheresi, lasciate ogni speranza!» Altre volte, quando il giovine capitano negli ussari, bello, altezzoso, inseriva la sera qualche strofa del Tasso nel suo diario, gli tornavano alla fantasia le formose spalle d'una bella dama, d'una principessa di Napoli. Ora cita l'eroe che

combatte per il Santo Sepolcro, l'indomabile ed indocile Rinaldo e osserva con amarezza che se egli visse, col suo sacro entusiasmo e mirabile prodezza, sarebbe imprigionato o perseguitato continuamente dai poliziotti dell'imperatore, pronti ad ogni scelleratezza. L'autore più citato ora è Machiavelli, il quale però dovrebbe iscriversi alla scuola dell'imperatore e dei suoi funzionari. Segue con attenzione la lotta per l'unità italiana. Non ha che una sghignazzata quando il governo di Vienna, in occasione della visita dell'imperatore a Milano, s'indigna del tono dei giornali italiani, mentre manda giù tutto da parte della potente Inghilterra. Fa la constatazione che l'Austria, odiata dappertutto per la sua politica contro i popoli, resterà un giorno sola nel mezzo dell'Europa, e se l'imperatore una volta dovesse prender la fuga, in Italia sarebbe atteso dai pugnali, e non troverebbe rifugio nemmeno in Ungheria. Scrive con sdegno della vittoria dell'Austria potente come la Cina sul piccolo Piemonte, vittoria che equivale ad una sconfitta. Vede con occhio acuto che l'Inghilterra ormai utilizza i conflitti del continente al conseguimento dei propri fini, cercando solamente di distrarre i russi dalle loro mire politiche e non tenendo nessun conto dell'Austria il cui crollo definitivo è imminente.⁹

È questa la vita miracolosa, il cui tragico contiene tanti ammaestramenti e suscita tanta commozione, che si estinse nella triste Pasqua nel manicomio di Döbling. Il Széchenyi fedele alla dinastia s'allinea silenziosamente fra i martiri della guerra d'indipendenza.

Con la sua vita tanto istruttiva e che consente una conoscenza delle tragiche lotte del mondo ungherese, uguale a quella offerta dagli sforzi degli emigrati, per la profonda penetrazione, quasi singolare ai tempi suoi, nelle bellezze della terra e della civiltà antica e moderna dell'Italia, il conte Stefano Széchenyi appare degno della simpatia e della viva riconoscenza di tutti gli italiani.

FRANCESCO BOROS

NOTE

¹ TULLIO DANDOLO: *Reminiscenze e fantasie*. Torino 1841.

² BOROS FERENC: *Egy világgjáró olasz arisztokrata 1840-i pesti utazása és beszélgetései Széchenyivel* (Viaggio a Pest e conversazioni con Széchenyi, nel 1840, di un aristocratico viaggiatore italiano), in «Magyar Nemzet», 25 dic. 1938.

³ PULSZKY FERENC: *Életem és korom* (La mia vita e la mia epoca). Budapest 1880—82, vol. I, p. 48.

⁴ SZEKFŰ GYULA: *Magyar történet* (Storia ungherese). Citato da TAKÁCS MARIANNA: *Hogyan látta Széchenyi István gróf Olaszországot?* (Il conte Stefano Széchenyi in Italia). (Con riassunto italiano). Budapest 1940.

⁵ SZERB ANTAL: *Magyar irodalomtörténet* (Storia della letteratura ungherese). Kolozsvár, 1935, vol. I, p. 253.

⁶ BERZEVICZY ALBERT: *Magyar utazók Olaszországban a múlt század első felében* (Viaggiatori ungheresi in Italia nella prima metà del secolo scorso). Budapest s. a., pp. 16—20.

⁷ TAKÁCS MARIANNA: op. cit.

⁸ KONÁCS LAJOS: *Széchenyi István gróf közéletének három utolsó éve (1846—1848)*. (Gli ultimi tre anni della vita pubblica del conte Stefano Széchenyi (1846—1848). Budapest 1889, voll. I—II.

⁹ KÁROLYI ÁRPÁD—TOLNAI VILMOS: *Széchenyi István gróf dóblingi irodalmi hagyatéka* (Il lascito letterario del conte Stefano Széchenyi a Döbling). Budapest 1921.

L'UNIVERSALE E IL REGIONALE

Quella che in mancanza d'un termine più preciso noi chiamiamo arte relativa, è un'arte minore che s'innesta sul tronco della vita convenzionale d'un dato paese, in una determinata epoca, sotto un determinato sistema filosofico o politico, ed è prodotta da quel complesso di fattori che sono le tradizioni i costumi i pregiudizi, da tutto ciò che galleggia sulla superficie della vita e viene continuamente travolto dagli sconvolgimenti della storia. Quest'arte è relativa cioè effimera perché trae la sua linfa non già dalla natura ma da leggi che si trasformano senza tregua e che gli acari della pelle agitano sotto l'epidermide dell'umanità senza penetrarne il fondo. Sulla trama inconsistente della vita convenzionale, l'artista di secondo ordine intesse i suoi edifici leggiadri che svaniscono come ragnatele al primo soffio di vento. Sebbene questo tipo d'artista sia piacevolissimo, i suoi seguaci formano una congrega piuttosto pericolosa perché come l'olio sul mare essi coprono tutta la superficie della vita sociale. Quando in un romanzo di Walter Scott l'altero conte scozzese ricusa la mano della figlia al prode scudiero senza terra, la nostra umanità si ribella perché l'autore del libro è d'accordo con quel padre nel collocare i pregiudizi di casta al di sopra dell'amore e perché la figlia accetta. Nonostante il suo grande talento che, come è noto, Alessandro Manzoni ammirava molto, questo romanziere vede la vita solo da un punto di vista relativo. L'idea che un misero fante possa aspirare alla mano d'una principessa, non può venire in mente ad un letterato della statura di Sir Walter Scott. Quantunque Cristo gli abbia insegnato che il sangue reale è uguale ad un altro e che la chimica glielo abbia riconfermato, egli non lo crede. Un tale matrimonio sarebbe ugualmente inconcepibile per un letterato rivoluzionario della stessa statura: per il primo il fante è indegno della principessa, per il secondo è la principessa ch'è indegna del fante; entrambi vedono il mondo attraverso il prisma d'un principio convenzionale cioè non naturale, che ne altera gli aspetti.

I poeti di prima grandezza non hanno principii ma solo sentimenti. Per un grande artista la vita è più grande dell'arte. L'idea dell'uguaglianza che l'uomo ha ricevuto dalla natura, che in un secondo tempo gli è stata tolta dal dispotismo e che in un terzo tempo gli è stata restituita da Cristo, germina sempre da sola spontaneamente nello spirito dell'«illuminato» sia esso un genio o sia il povero di spirito al quale la saggezza evangelica attribuisce la veggenza e il dono profetico. Quest'idea che gli illuministi francesi hanno creduto di scoprire nel Settecento e che hanno strombazzato ai quattro venti con uno strepito indiavolato di fanfare, di cannoni e di parole, la troviamo già due secoli prima in Shakespeare. Nel dramma «Racconto d'inverno» il principe Florisel vuol fuggire con una pastorella, gettando come si dice la corona alle ortiche, e infischandosene dei furori del padre e di tutta la corte. Quando poi si viene sapere che Perdita era nientemeno che una principessa di sangue reale cresciuta sotto le vesti di pastorella e si celebra il matrimonio fra l'esultanza generale, noi vediamo molto chiaramente ciò che il grande Shakespeare pensa dei cortigiani e della corte dove tutto dipende da un vestito.

Walter Scott del resto non è il solo cortigiano che non sappia riconoscere i valori umani sotto le vesti lacere. Lo splendore della pompa papale ha accecato molti pittori del rinascimento italiano. «Was glänzt, ist für dem Augenblick geboren» dice Goethe, — «Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren». Una delle tante deformazioni subite dal cristianesimo attraverso il cattolicesimo è stato l'innalzamento di Maria Vergine nella scala sociale. Quando i papi sono diventati aristocratici, hanno fatto diventare aristocratica anche la Madre di Cristo, e perché essa non fosse inferiore a loro, hanno incominciato a vestirla da principessa. Nel loro orgoglio di falsi vicari di Cristo, essi non potevano immaginare che la Madre di Dio potesse essere una contadina e i pittori dalla schiena molle, per guadagnarsi il favore del sovrano, si sono abbassati fino a dipingere le amanti papali in veste di Madonna. È vero che anche Raffaello ha vestito le sue Marie da principesse ma con questa differenza, che le Marie del pittore cortigiano hanno occhi di prostituta nei quali la furberia della volpe si unisce alla rapacità della faina, mentre quelle di Raffaello hanno occhi divini. Per Raffaello come per Shakespeare, il vestito non conta nulla.

L'arte relativa ha un suo catechismo che zelanti partigiani diffondono con un ardore propagandistico molto superiore a

quello degli apostoli dell'arte assoluta la quale parla da sola senza portavoce. Il loro fiuto li dirige automaticamente verso le sfere mediocri, ma non si scomodano affatto quando il dovere scolastico o professionale li obbliga ad occuparsi di un'opera di prima grandezza: senza spostare il loro apparato ottico, essi la rimpiccioliscono fino ad adattarla al loro campo visivo alterandone il significato, indugiandosi sulle esteriorità, fraintendendone i simboli. Dopo lo scempio generale, incomincia la strage del dettaglio — la vivisezione delle membra. Guardate quella lagrima, urla il falso esteta, indicandovi una «Deposizione» di Michelangelo, osservate la morbidezza di quel velluto di Velasquez, l'ombra di quell'occhio etc. etc.; ovvero: che grande musicista Wagner che può riunire tre o quattro melodie. — Ma che quell'occhio sia triste o allegro e che quella polifonia possa esaltare l'anima non gli interessa.

Incapace di concepire qualsiasi idea di universalità, il commesso viaggiatore dell'arte nazionale esalta solo il genio regionale come il commerciante esalta i prodotti della sua ditta di cui porta con sé i campioni nella valigetta: inglese, proclamerà la superiorità di Shakespeare, tedesco quella di Goethe, italiano quella di Dante. Esamineremo il maniaco italiano che conosciamo meglio degli altri. Egli non vi parla mai della luce spirituale del poema dantesco, della gioia perfetta che può darci staccando il nostro spirito dalla realtà materiale per portarlo alla contemplazione di Dio. Egli non ha interesse né per Dante né pel suo poema e meno ancora pel suo contenuto. Se è un salumiere, per esempio, gli preme soltanto di stabilire che Dante è il più grande di tutti gli uomini passati e futuri perché spera così facendo di aumentare la sua importanza personale di fronte a tutti i salumieri degli altri paesi. Della superiorità di Dante che si riverbera (egli crede) su di lui egli si serve come d'un'arma offensiva per schiacciare la concorrenza straniera e da uomo accorto fa entrare Dante Alighieri nell'amministrazione privata della sua bottega dove non mancherà di far porre il busto del poeta che non ha mai letto e non leggerà mai tra i prosciutti di S. Daniele e le sardine di Nantes. Così, credendo di collocare il suo poeta nazionale mille volte più in alto di tutti gli altri poeti lo metterà al disotto di essi togliendogli l'universalità, la simpatia umana, rappresentandolo arcigno inaccostabile ed ermetico. L'ermetismo è appunto la cosa che colpisce maggiormente il falso campione del nazionalismo. «Com'è grande il nostro Dante», esclama, «non ci si capisce niente!» Il fatto che per leg-

gere due pagine bisogna consultarne dieci, lo colma d'una timorosa, venerazione, gli dà la misura della grandezza dantesca. Per una strana contraddizione quando si tratta invece di Goethe o di Wagner quegli stessi elementi d'entusiasmo diventano oggetti di disprezzo: «questi tedeschi come sono involuti col loro simbolismo», egli dice, «fanno dell'arte una cosa cerebrale, una scienza cabalistica!» Inutile dire che non vede differenza alcuna fra Dante e un altro poeta che come d'Annunzio gli imponga lo stesso lavoro di consultazione o gli offra gli stessi godimenti sensorii (l'onomatopia, la bella immagine, la proporzione), perché tutto l'interesse dell'escursione dantesca sta per lui in due cose — nella fatica di aprire la porta ferrata dei simboli, dei riferimenti storici delle dissertazioni, e nella seduzione estetica; mentre invece è solo al di là di quella soglia che si trova la rivelazione poetica. Dal punto di vista estetico, nel senso limitato di questa parola come «arte per l'arte» Puccini è grande quando Monteverde, e Pascoli quanto Dante. Il saggio non si esalta per la tecnica che regge l'edificio dantesco come non si esalta per la tematica wagneriana sebbene questa sia altrettanto imponente.

Che Dante abbia saputo rappresentarci la vita politica del suo tempo in un quadro magistrale; che da buon dottore di Bologna ci abbia esposto la sua concezione dell'universo desumendola dalla filosofia tomistica e aristotelica, innestandola sulla rifrittura della cosmogonia tolemaica, poco c'interessa.

La fosca pittura dell'Inferno, il colore d'oriental zaffiro del Purgatorio e il quadro abbagliante a piena orchestra del Paradiso sono grandi creazioni ma nemmeno questi elementi si possono dire essenziali.

Che Farinata degli Uberti si trovi nel tal scompartimento e Ciaccio in un altro, che il poeta legislatore e giustiziere sappia assegnare ad ogni ombra il luogo corrispondente alle sue colpe e ai suoi meriti, è una questione di amministrazione urbana e provinciale, di stato civile, di «matricola» infernale.

Ma il dottore, l'artista, il legislatore cadranno nell'oblio; non una nuova dottrina, una nuova estetica, un nuovo codice verranno a sostituire i precedenti nella continua fluttuazione della vita: il poeta invece sopravviverà.

Se come crede il salumiere letterato e il dantologo pedante, tutta l'essenza dell'opera dantesca consistesse in quegli elementi, le rivelazioni di Copernico che hanno rovesciato «ab imo» la vecchia cosmogonia giudeo-cristiana, avrebbero distrutto anche la Divina Commedia. Anche la concezione politica d'un'Italia

«giardin dell'Impero» (cioè provincia della dinastia imperiale tedesca degli Hohenstaufen) e quella filosofica, abbattute, l'una dalla formazione storica dell'Italia moderna, l'altra dall'ulteriore sviluppo della scienza, avrebbero trascinato nella loro caduta il poema condannandolo all'oblio.

Ma al di sopra e al di fuori di ogni impalcatura scientifica e dottrinarica, anche avulso da quegli elementi che sembravano indissolubili, il poema rinnova continuamente la sua esistenza prodigiosa. «L'amor che move il sole e l'altre stelle» è il vero elemento della sua vita inestinguibile. «Muor Giove», dice Giosuè Carducci, «ma il canto del cigno resta». Il poema non ha sofferto nulla dal fatto che Copernico sia venuto a dirci che la terra gira intorno al sole, che il romanticismo abbia proclamato una nuova estetica, che Voltaire abbia dimostrato la puerilità della filosofia cattolica, che l'Italia sia divenuta una e indipendente.

Ogni idea filosofica deve necessariamente rivestire un involucro materiale, una forma tangibile per entrare nel dominio dell'arte; questa a sua volta non può raggiungere la sua più alta espressione che nella fusione di quei due elementi che Goethe simbolizza in Euforione attraverso l'unione di Faust ed Elena e che Wagner rappresenta musicalmente nella sovrapposizione contrappuntistica della melodia del poeta a quella della scuola nei Maestri cantori di Norimberga. Non si deve scambiare però la materia con la forma, il mezzo con lo scopo.

La «selva oscura» di Dante, il «Venusberg» wagneriano e il Sabba romantico goethiano non sono forse le diverse figurazioni materiali d'una stessa idea?

Il dilettante confonde tutto e spegne tutte le fiamme più ardenti col soffio gelido della sua sterile pedanteria. Egli solo è responsabile di tutti i malintesi su Dante e dell'odio che tutti noi nella nostra adolescenza abbiamo sentito per Bach e per Mozart. È senza amore, e non lo può vedere né in Bach né in Mozart né in Dante.

In Brunilde non vede che una grassa cuoca viennese introdotta nella mitologia greco-wagneriana; interpreta Beatrice come un freddo simbolo della fede. Se una donna non agita i fianchi e non guarda gli uomini come una pantera affamata non gli sembra innamorata. Una Beatrice senza sex-appeal non gli dice nulla — gli sembra una menzogna poetica. Questo è il più madornale e il meno combattuto fra tutti gli spropositi della critica d'arte. Se Beatrice, Brunilde, Miranda, Penelope e Lucia fossero menzogne poetiche; Dante, Wagner, Shakespeare, Omero e Man-

zioni sarebbero falsi poeti perché al poeta non interessa che la verità. La donna dantesca è l'amore. Se poi Beatrice Portinari e Dante Alighieri sono arrivati — come si presume — allo scioglimento fatale di tutti gli amori, questo, Dante, a differenza degli autori films, non crede necessario venircelo a raccontare, perché pensa, a ragione, che queste faccende non riguardino gli altri.

È un'insopportabile mania dell'artista contemporaneo quella di chiamare tutto il mondo a testimonio delle sue intimità erotiche. Così l'isterismo degli esecutori, concepisce il Tristano e Isolda come un'espressione di sensualismo e fa della «Morte d'Isolda» un'agonia sensuale anziché un'evoluzione nel metafisico. Conosco delle famiglie dove si proibisce alle figlie il II° atto di Tristano come si proibirebbe la lettura delle «Chansons de Billitis» di Pierre Louis.

Nel Tristano e Isolda, come nell'amore di Dante, l'erotismo non ha alcuna parte. Siglinda è molto più sensuale di Isolda, in lei si sente la madre. L'amore assoluto, come l'arte che da esso trae il suo elemento, si distingue da quello relativo per gli stessi elementi. «Io non posso concepire la musica che come amore» dice Wagner. «Io mi son un che quando amore spira noto . . .» dice Dante. Tiziano nel suo quadro «Amor sacro e amor profano» ci esprime stupendamente questa grande idea. Il quadro, come si ricorda, rappresenta due donne: una nuda e l'altra vestita. L'amor sacro è nudo, è l'amore assoluto (quello di Beatrice) che innalza purifica e non deve nascondersi, l'altro quello profano (quello di Circe) degrada abbrutisce ed è vestito.

Un'altra consuetudine della critica dozzinale è quella di considerare umani quegli esseri che cedono senza la minima resistenza agli stimoli inferiori. Quell'imbecille che nella «Confessione» di Maupassant prima e nell'«Innocente» di d'Annunzio dopo, uccide un bambino perché è geloso della madre che l'ha messo al mondo con la cooperazione d'un altro, sembra al volgo molto più umano di Hans Sachs. Gli Hans Sachs, i Prospero, le Beatrici, egli dice, non esistono o se esistono se ne trova uno appena ogni dieci milioni d'individui. Questo ragionamento non vale niente: solo gli Hans Sachs sono umani, gli altri come i centauri sono umani solo per metà.

Concludendo: il sensorio, il temporaneo, il regionale appartengono all'arte relativa come tutto ciò che è legato alla vita convenzionale d'un dato paese in un determinato periodo storico. L'arte assoluta invece non è limitata né dal tempo né dallo spazio,

non è incomodata da alcun travestimento e può essere travasata da un idioma in un altro, senza perdere il suo aroma. L'elmo e il cappello a cilindro, il frak e la corazza, il cocchio greco e l'automobile, l'Ottocento e il Novecento, tutto le si addice magnificamente. È docile, proteiforme senza superbia, va col povero e col ricco, coll'ignorante e col sapiente, si sente a suo agio dappertutto: nella taverna e nel palazzo dogale, nella chiesa araba e nella caserma. L'umanità è il suo punto di partenza e d'arrivo. «Wer hat Kunst hat Glauben». Anche per Goethe, come per Wagner, per Dante, per i greci, l'arte è un rito e un messaggio. Tutti questi sommi hanno veduto l'essenza religiosa dell'arte, la sua funzione educativa, il suo compito di rigenerazione (Arte con l'«A» maiuscolo). L'estetica moderna tende al sacrilegio, si oppone a questa concezione artistica e le assegna una funzione decorativa quasi municipale: ordine, bellezza, oggettivismo (l'arte con l'«A» minuscolo — la non-arte) e si allontana dalle sue fonti senza contare che l'ordine è spesso un caos inestricabile, la bellezza una bruttezza, e l'oggettivismo un autoincensamento biografico. Secondo questa estetica iconoclasta, la realizzazione d'una determinata forma indipendentemente dal contenuto di essa, è la meta suprema dell'arte: in altre parole colui che dipinge alla perfezione un vaso da fiori è uguale a colui che dipinge il giudizio universale: si passa come si vede dal sacrilegio al sofisma. A questa stregua una sonatina di Diabelli o di Clementi, che dal punto di vista formale sono perfette, sarebbero superiori all'Otello di Verdi che è pieno di sproporzioni, che apre delle parentesi immense sospendendo l'azione, che in una pagina sembra Mozart in un'altra Monteverde, in un'altra Wagner e che nonostante tutto ciò è una delle più alte vette dell'arte umana. Arriviamo anzi a dire che nelle opere di prima grandezza vi sono difetti formali che non si trovano in quelle minori. Il Parsifal ha lungaggini che non si trovano nei Pagliacci di Leoncavallo il quale compone la sua opera col buon senso della massaia che risparmia il centesimo melodico pel momento opportuno. La fiamma delle passioni, dice sogghignando il Beckmesser novecentesco! Roba d'altri tempi. Roba ch'era buona per gente che aveva del tempo da perdere, per un Raffaello per esempio che poteva impiegare quindici giorni per andare da Firenze a Roma su d'un ronzino. Ma in un'epoca frettolosa come la nostra, un'epoca che ha dovuto abolire perfino le sedie e le poltrone dalle case dopo averne ridotto l'architettura alla semplice figura geometrica a cubi, a rettangolo

freddi e duri come noi che vi abitiamo dentro, in un'epoca nella quale non c'è tempo né per la meditazione né per il raccoglimento né pei sentimenti, noi abbiamo bisogno di un'altra arte. Non c'è «un'altra arte» rispondiamo, c'è solo l'arte, sia essa assoluta o relativa, sia Verdi o Puccini, Dante o Pascoli, e la non-arte. Se non avete tempo, peggio per voi! Gli artisti veri lo troveranno sempre: «Ars longa, vita brevis».

Se Flaubert ha bisogno di vent'anni per scrivere un romanzo e se Leonardo deve impiegarne sedici per un quadro, sono nel loro diritto se si isolano dal mondo, d'altra parte nessun uomo di buon senso dedicherà mai nemmeno un quarto d'ora ad un lavoro pel quale non è adatto.

Ma le cattive correnti estetiche non devono preoccupare alcuno; tutto il loro orientamento si sposta alla prima apparizione d'un capolavoro. L'estetica segue, non precede il capolavoro; essa è un effetto non una causa, un indizio non un fattore: l'estetica che segue Beethoven è idealistica, è infiammata, quella che segue Strawinski è fredda lineare, consiglia la calma e la moderazione ad esseri calmissimi moderatissimi che avrebbero più bisogno di stimolanti che di calmanti, mette in scena l'uomo di legno in luogo di quello di carne e d'ossa. Ad eccezione di Pinocchio ch'è il più simpatico di tutti, tutte le marionette del mondo hanno fatto irruzione nei palcoscenici, nei poemi sinfonici, nell'opera e nel balletto. Anche le passioni diventano marionettistiche, la melodia passa dal violino allo xilofono, sbriciolandosi in un pulviscolo orchestrale, dove i giochi di colore prendono il posto dei sentimenti, dove la melanconia sta in luogo del dolore, il grottesco in luogo della gioia, l'arte relativa in luogo dell'assoluta. Non è l'estetica che bisogna cambiare, ma la direzione spirituale dell'artista, la sua vita interiore. Quando gli scettici ritroveranno, come il dottor Faust al suono delle campane pasquali, la fede smarrita, allora incomincerà la convalescenza dell'arte.

Nell'attesa ci accontenteremo di quell'arte che una falsa estetica chiama superata e che noi giudichiamo insuperabile. Ci rinchiuderemo in essa come in un'arca di Noè, senza preoccuparci menomamente d'esser considerati retrogradi da coloro che disprezziamo e che non accettiamo come nostri condottieri, e non ne usciremo che allorquando la colomba col ramo d'ulivo verrà ad annunziarci che la pioggia è cessata e che siamo giunti a salvamento.

SERGIO FAILONI

INTRODUZIONE AL VICO «POLITICO»

I

1. Che Vico sia soprattutto un filosofo politico, il maggior politico italiano e l'unico che rappresenti un effettivo progresso su Machiavelli, è verità destinata a dimostrarsi sempre più chiara. Qualcosa intravide per primo il Cuoco nel suo noto articolo *Gli scrittori politici italiani*,¹ dove, dopo alcune righe generiche sulla *Scienza Nuova*, si distacca questa significativa conclusione: «Rimane però ancora aperta da Vico una via immensa per la quale chi vorrà correre raccoglierà per gli studi politici la gloria di aver insegnate nuove, grandi, utilissime verità». Trent'anni dopo il Tommaseo poteva scrivere: «Come senno storico e politico, non fu tanto riguardato, ch'io sappia, il Vico: e pure la storia e la politica son ruscelli della sua scienza dell'umanità. Dalla critica dell'arbitrio umano (men fumosa scienza, che la critica della ragione pura) voleva egli dedotte le norme dell'arte del governare gli stati. Più vero del Montesquieu, più onesto del Machiavelli, più ispirato del Romagnosi, e più splendido».²

Il rilievo del Tommaseo («non fu tanto riguardato») si può dire sia rimasto sostanzialmente vero, per il Vico politico, fino ai nostri giorni. E così nessuna delle varie storie del pensiero politico finora pubblicate tratta degnamente del Nostro. A cominciare da Giuseppe Ferrari, pur fervente vichiano, fino a Gaetano Mosca e Luigi Salvatorelli. Il primo nel suo meritamente famoso *Corso sugli scrittori politici italiani* (dove pur son consacrate due lunghe lezioni a Dante, due al Petrarca e tre al Campanella) concede al «genio» di Vico un paio di pagine altamente laudative, ma per concludere che «conviene adunque continuare la nostra strada con uomini più volgari ma al certo più utili», e neppure ne inserisce il nome nella pletorica *Bibliografia dei politici italiani ed esteri* stampata in appendice al volume.³ E non più di due altre paginette, generiche e frettolose, dedica al Vico il Mosca nella sua *Storia delle dottrine politiche*.⁴ Qualcosa di più (non però molto) fa il

Salvatorelli nell'opera *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870* dove al Vico politico è prestata qualche attenzione, ma per limitarne di molto il significato e la portata, tanto che l'autore sente il bisogno di concludere: «Il che si osserva qui dal nostro punto di vista, che è lo svolgimento del pensiero politico italiano nel Settecento, senza pregiudicare punto la questione dell'originalità e dell'importanza del pensiero del Vico sotto altri riguardi». ⁵ Quali possano essere gli «altri riguardi» è facile per noi precisare, richiamando una precedente pubblicazione dello stesso Salvatorelli dove era affermato che «il Vico della *Scienza Nuova* è uno storico, un grande storico e niente altro che uno storico». ⁶ D'altra parte il massimo studioso vichiano ⁷ aveva già presentato il Vico soprattutto come un filosofo, un grandissimo filosofo dell'idealismo, e in tale veste aveva persuaso il Windelband ad accoglierlo con decoro nella sua *Storia della filosofia moderna*.

Tuttavia col fatto che il Vico non abbia trovato ancora un posto al sole nelle storie del pensiero politico, non si vuol certo dire che, anche sotto l'aspetto che qui c'interessa, non gli siano stati consacrati degli scritti. La *Bibliografia vichiana* del Croce con i vari supplementi e la specifica guida bibliografica del De Mattei ⁸ possono informare. A un attento esame si può anzi notare come la considerazione *politica* dell'opera di Vico si venga lentamente imponendo negli studi più recenti, dal dopoguerra a oggi. Dal De Ruggiero che, trattando del pensiero politico meridionale non può a meno di riconoscere che l'opera vichiana «ha un significato anche profondamente politico», ⁹ al Gerbi che non esita a parlare della «grande novità politica» di Vico, ¹⁰ fino a Felice Battaglia ¹¹ che, pur con brevissimi scritti, rappresenta finora l'espressione più impegnativa per una valutazione dichiaratamente politica del Nostro, nonostante rimanga legato agli schemi idealistici crociani. Nel frattempo, infatti, il Croce aveva dato il *la* anche in questo, dedicando alla politica di Vico una suggestiva pagina (e una delle poche convincenti) dei suoi *Elementi di politica*. ¹² Si può aggiungere che il Gerbi e il Battaglia non fanno che svilupparla.

Così l'idea che, nel campo del pensiero politico, bisogna ricorrere a Vico per avere un reale progresso su Machiavelli, ha fatto strada a poco a poco. ¹³

Per tanti segni sembra venuto il momento di dedicare all'opera di Vico, considerata unicamente sotto l'aspetto politico, un vero e proprio studio. Non si pretende, certo, di darlo qui

come fatto. Se ne vuol soltanto tentare una comprensiva introduzione.

2. Per poco che si considerino le condizioni del pensiero politico nel momento in cui ha inizio la meditazione vichiana, evidente appare l'apporto relativo del Nostro, nei confronti dell'epoca. Machiavelli lontano ormai e falsificato, le dottrine della Ragion di Stato naturalmente finite in un vicolo cieco e colà agonizzanti. Che altro, di vivo, intorno? Delle filosofie straniere, sostanzialmente impolitiche e le cui conseguenze in ogni campo non tarderanno a farsi sentire. Una dottrina giuridica, il giusnaturalismo, naturalmente incline a perder di vista l'uomo concreto e l'umanità storica. Così Vico trova da una parte il pensiero immeschinito a ripetere regolette furbe con veste morale, dall'altra astrazioni più o meno razionali e sempre asociali. («... Amplissima prestantissimaque de republica doctrina nobis deserta ferme et inculta iacet»), dice egli a chiare note nell'orazione *De nostri temporis studiorum ratione*, criticando poi l'indirizzo astratto e teorico della politica moderna).¹⁴

Rispetto a tutto ciò egli subito appare nuovo e diverso, veramente alto e solo nel suo tempo. E bisognerebbe tener chiusi gli occhi per non vederlo. Ma con non minore evidenza — a chi rifletta — s'impone la valutazione dell'apporto assoluto da lui rappresentato di fronte al pensiero politico dei venti secoli che lo avevano preceduto: di fronte al mondo classico, così come al Rinascimento.

Alla speculazione politica, infatti, quale s'era esercitata dalle origini fino al tempo di Vico (da Platone a Campanella) mancava qualche cosa di pur grande importanza. Si può dire che fino ad allora essa si fosse svolta in piano, su due dimensioni. Vico le dà la terza, e con ciò un senso, uno sfondo, un rilievo affatto nuovi. Il suo apporto è simile a quello della prospettiva nel campo dell'arte pittorica.

Vico pone in pieno il problema dell'umana civiltà. Certo non era la prima volta che si presentava al pensiero dei filosofi, dei politici o dei poeti l'esame dell'origine della convivenza civile. Ma egli è certamente il primo a salire a una «storia ideal eterna» e da tali altezze illuminare la vita delle società e degli Stati in un grande quadro popolato e mosso, dove il più lontano passato si congiunge al presente e disegna il futuro. È il primo a meditare una vera «politica del genere umano», e a scoprire insieme l'uomo

selvaggio e solo nella notte dei tempi e le nazioni in marcia nella storia degli uomini. Tali sono i suoi protagonisti: inediti, per una meditazione inedita, una vera «scienza nuova». Egli la chiama di volta in volta «istoria e filosofia del genere umano», «filosofia dell'umanità e storia universale delle nazioni», «storia delle idee umane», «storia ideal eterna», «filosofia dell'autorità», «nuov'arte critica», «dottrina del diritto naturale delle genti», «pianta eterna delle repubbliche», «principi dell'umanità delle nazioni», «storia delle idee, costumi e fatti del genere umano», «teologia civile ragionata della provvidenza». Ciascuna di codeste definizioni trova nell'opera la sua parte di giustificazione. Potrebbero bastare, ma se una se ne dovesse aggiungere, sarebbe certamente quella di «*filosofia della politica*».

Tale disciplina comincia veramente da lui. Sotto codesto aspetto tutto il pensiero che lo aveva preceduto può apparire soltanto una premessa — neppur strettamente necessaria — e in un sol caso (quello di Machiavelli) presupposto indispensabile.¹⁵ Comunque non v'ha dubbio che la speculazione politica sarebbe rimasta manchevole se non fosse pervenuta a un tale problema e a una siffatta visione vichiana.

Che non è di politica pratica, ma neppure fantasticata; non detta norme specifiche di governo, ma neppure vaneggia e si perde in finzioni utopistiche. Non limitata nello spazio e nel tempo, ma appropriata a ogni tempo e spazio terrestre. Non contingente, però concreta; non «positiva», però reale d'un superiore realismo. E codeste non sono frasi trovate per il gusto di definire. È lo stesso Vico che le suggerisce, col suo pensiero tutto e sempre rivolto alle «cose civili», guidato dal criterio dei valori «sociali», impastato di cosiddetta «empiria».¹⁶ Lui che usa l'aggettivo *politico* quale altamente laudativo del sostantivo *filosofo*.¹⁷ E che, filosofo, sente il bisogno di scusarsi se non dà anche una «pratica» e quasi è tentato di darla, come dimostra la più ampia redazione esistente della *Scienza Nuova*.¹⁸ La quale scienza è, come lui dice, per sua propria natura «attiva», cioè rivolta all'azione umana, anche se ragionata da contemplatore.

Del resto Vico è cosciente della assoluta novità della sua speculazione anche in materia propriamente politica. Sa che con le «discoverte» della sua scienza nuova «si danno altri principii alla dottrina politica, non sol diversi ma affatto contrari a quelli che se ne sono immaginati finora».¹⁹ (Dove quella parola *immaginati* ha un suo sapore e merita d'essere sottolineata.)

3. Siffatto parlare di «principi» non fu mai tanto appropriato. Perché alla base della meditazione vichiana è un nuovo concetto storico dell'uomo, di codesto primo principio d'ogni dottrina politica. L'uomo selvaggio, le nazioni civili: tali i termini della concezione. L'uomo primo di Vico non solo non è quello di Rousseau (quella caricatura d'angelo), ma dissolve con la sua realtà robusta e sanguigna ben altre e antiche favole: quali l'età dell'oro, la sapienza riposta dei primitivi, eccetera. Nella «gran selva della terra, fresca dalla creazione innanzi, e dopo dalle acque del diluvio provenuta foltissima» appaiono i primi uomini della storia profana: «bestioni tutti stupore e ferocia», dispersi in un «divagamento ferino», nella loro «immane fierezza e sfrenata libertà bestiale», «empi vagabondi» con «aspetto d'uomini e costumi di bestie nefande».²⁰

Codesto primo quadro vale la pena di metterlo a fuoco un momento. Il tema del contrasto fra l'uomo e la società non sfugge certo a Vico, anzi è da lui cercato nella notte dei tempi e caricato dei toni più forti. Ma è la società (o la «nazione» per usare un suo termine) che salva l'uomo in quanto ne realizza la propria umanità. La serie di equivalenze vichiane bestiale-solitario-particolare s'*innalza* a quella di civile-sociale-pubblico. Come, per lui, l'aggettivo *politico* suonava a elogio, quello di *solitario* suona a condanna.²¹ Di fronte all'individuo la società appare subito in una posizione di trascendenza, la quale, certo, «è la premessa di un'interpretazione sociologica del suo pensiero, in quanto condizione e mezzo per il manifestarsi dell'attività umana nei suoi diversi aspetti».²²

Le «nazioni» sono la forma *provvidenziale* del destino umano in terra, ed esse rappresentano il vero soggetto della meditazione vichiana. Per questo la sua *Scienza* ha diritto e ragione di chiamarsi «nuova»: «Non potemmo noi far a meno di non dare a quest'opera l'invidioso titolo di *Scienza nuova*, perch'era un troppo ingiustamente defraudarla di suo diritto e ragione, ch'aveva sopra un argomento universale quanto lo è d'intorno alla natura comune delle nazioni, per quella proprietà c'ha ogni scienza perfetta nella sua idea . . .».²³ Si può concludere, con le parole d'uno studioso recente, che lo «stato fermo» è «lo stato umano in cui sono disciolte, o in cui non son nate, ma su cui nasceranno, le forme della civiltà che soprattutto si riassumono nelle costituzioni politiche».²⁴

In tali solitari «bestioni» (uomini decaduti) resta infatti una

scintilla divina che spinge i *migliori* a voler la «salvezza della loro natura», a «celebrare la loro natura socievole» — che è poi la «vera» dell'uomo — facendo *violenza* all'altra natura bestiale. Nascono così naturalmente le società, non già per frode o per forza d'un solo, e neppure su un fondamento contrattuale o puramente utilitario. Ma invece (sempre operando quel libero arbitrio che è il «fabbro del mondo delle nazioni») ²⁵ per disposizione della «provvidenza» e su una base religiosa.

4. «Il mondo civile cominciò appo tutti i popoli con le religioni». ²⁶ Il termine «religione» in Vico è già vastissimo: comprende ogni più barbaro culto, ogni più fanatica superstizione, riconosciuta tuttavia quale base *indispensabile* di vita sociale e quindi principio di civiltà: «Dallo che tutto ha da conchiudersi quanto sia stata finora vana la boria dei dotti d'intorno all'innocenza del secolo d'oro, osservata dalle prime nazioni gentili; che, in fatti, fu un fanatismo di superstizione, che i primi uomini, selvaggi, orgogliosi, fierissimi, del gentilesimo teneva in qualche ufizio con un forte spavento d'una da essi immaginata divinità. Sulla qual superstizione riflettendo, Plutarco pone in problema: se fusse stato minor male così empicamente venerare gli dèi, o non credere affatto agli dèi. Ma egli non contrapone con giustizia tal fiera superstizione con l'ateismo; perché con quella sursero luminosissime nazioni, ma con l'ateismo non se ne fondò al mondo niuna . . .» ²⁷

La religione, così intesa, è esclusivamente vista in funzione civile, ossia «politica» (e per questo qui c'interessa). Non però davvero quale *instrumentum regni* o nel senso equivoco della Ragion di Stato: niente sarebbe più lontano dal pensiero espresso di Vico e da tutta la sua mentalità. Ma in un senso assai più profondo e remoto, che trova le sue origini nella notte dei tempi. Non *mezzo*, la religione, ma *causa*: causa prima d'incivilimento, origine della storia.

Il fatto che si tratti di religioni «false» non conta e appena è rilevato dal Vico (pur così sinceramente cristiano e cattolico): ciò non riguarda la sua indagine. Per false che siano state («spaventose», «sanguinose», ecc.: aggettivi tutti vichiani) esse hanno egualmente avuto la funzione politica d'incivilimento. È questo che importa. Così per esempio, parlando di Enea egli lo chiama «con sanguinosa religione pio»; ²⁸ ma l'accento ideale è sul *pio*, che ha valore di per sé, comunque determinato.

E per quanto false, non certo esse religioni furono opera d'impostura «d'altrui», ma di «propria credulità». Da se medesimi i migliori fra i primi uomini si finsero «una qualche divinità», ci credettero e solo così poterono far violenza alle loro «violentissime passioni bestiali» e cominciare a renderle «umane». «Questa forza, questa fede... è quella che sostiene e regge questo mondo civile»;²⁹ essa è la «principal pianta delle repubbliche», dice Vico. Il quale, filosofo vero, sa bene quali possano essere i valori e i limiti di ogni filosofia, e così li segna: «La religione unicamente è efficace a farci virtuosamente *operare*, perché la filosofia è piuttosto buona *per ragionarne*».³⁰ In codeste e simili pagine trova espressione il gran principio che opera politica (dalla più elementare alla più complessa) è del tutto impossibile senza una fede che abbia i caratteri della religione, affermando una trascendenza.

C'è così sempre nel pensiero di Vico un'intima correlazione fra religione e Stato. Essa si esprime, in forme varie, quasi a ogni passo: dall'affermazione storica che «la religione fu quella che fece tutta la romana grandezza»,³¹ alla critica rivolta a Spinoza «uomo senza pubblica religione, e *in conseguenza*, rifiuto di tutte le repubbliche, e per odio di tutte intimò una guerra aperta a tutte le religioni».³² Varie le forme, ma unico il concetto ispiratore, che è «politico», ed è tenuto fermo con tanta logica da far giungere il Vico a considerare la libertà religiosa quale segno di decadenza delle nazioni.³³ Determinazione, codesta, importante per ben comprendere poi il suo concetto di nazione e di Stato.

Se però la religione è fondamento della storia, questa ha un motore che ne sospinge il corso sin dall'origine: ed è la forza.

5. Il principio della forza, Machiavelli l'aveva già espressa con vigore e sincerità somme, e ciò costituisce senza dubbio uno dei titoli che lo fanno iniziatore nella nostra materia («Galilei della politica», è la nota definizione giobertiana). Ma è Vico, e solo Vico, che svolge quel principio con una ricchezza di valori e di significato senza precedenti. Per lui non si tratta già di giustificarlo in sede pratica, ma di affermarlo in sede filosofica e morale, di riconoscergli un senso provvidenziale. Vico presuppone effettivamente Machiavelli. Che egli, certo, leggeva in Tacito,³⁴ forse anche in Bacone,³⁵ ma pur nell'originale e assai più di quanto non possa apparire, a prima vista,³⁶ trattandosi di autore espressamente condannato dalla Chiesa. (È interessante riuscirebbe uno

specifico studio comparativo, tanti i concetti che si prestano : «forza», «virtù», «magnanimità della plebe», ecc.). Ma Vico supera Machiavelli, e così anche ciò che per quest'ultimo era stato dramma della coscienza morale che contempla l'azione, in Vico si risolve. Egli può parlare di «ragione», di «diritto», di «diritto naturale» e perfino di «divinità» della forza. E della forza sa vedere non solo la necessità — da realista — ma l'intrinseca moralità — e qui è il suo merito di filosofo politico.

Già il Croce aveva appuntato : «Pel Vico la politica, la forza, l'energia creatrice degli Stati diventa un momento dello spirito umano e della vita delle società, un eterno momento, il momento del certo, al quale segue in eterno, per dialettico svolgimento, il momento del vero, della ragione tutta spiegata, della giustizia e morale, ossia dell'eticità. . . Quella che sembrava già la parte belluina dell'uomo si discopre anch'essa parte umana, la prima forma della volontà e dell'azione, premessa d'ogni altra. Senza passione, senza forza, senza autorità non sorge l'umanità ; i migliori sono i forti e dai duri dominî dei forti escono poi le società ingentilite e civili che a quei dominî formano contrasto, e nondimeno senza quella barbarie generosa non sarebbero. E in quella barbarie devono a volta a volta ritemperarsi. . . La durezza e l'insidiosità, inevitabili nella politica e che il Machiavelli riconosceva e raccomandava pur provandone a volte nausea morale, vengono spiegate dal Vico come parte del dramma dell'umanità, che in perpetuo si crea e ricrea ; e sono riguardate nel loro duplice aspetto di bene reale e di male apparente, apparenza presa dal bene al lume del bene superiore, che dalle sue viscere stesse prorompe e s'innalza».³⁷ E il Battaglia ha sviluppato : «Nella storia infatti il vero s'unisce al certo e finisce per dominarlo, rivelando alla fine giustizia e morale concrete come eticità. Insomma per Vico la forza è aspetto necessario dello spirito, ma nel divenire di questo è superata nell'etica. Senza tale processo, che le riottose espressioni della forza disciplina secondo un'idea di giustizia e fonda l'etica, non sarebbe lo stato ; ma, d'altra parte, la forza ci sembra permanere ineliminabile in quanto è essa a svolgere il diritto e a dargli autorità nello stato. Visione drammaticamente piena della politica e dello stato, in cui operano e s'ingranano certo e vero, forza e giustizia, realtà e idealità, motivi complessi come complesso è lo spirito che li svolge. Determinazioni importantissime, perché veramente con Vico la politica appare nella sua categoricità e lo stato in essa

trova il suo fondamento assoluto. I problemi dello stato-forza e dello stato-etico hanno la prima impostazione in Vico». ³⁸

Tutto questo (a parte certe espressioni tipiche dell'immanentismo idealistico) è sostanzialmente giusto. Ma come Vico è potuto arrivare a siffatta, inedita visione? ³⁹ O almeno, su quali elementi essa poggia? Uno, certo, è il concetto del libero arbitrio umano, questo «fabbro del mondo delle nazioni», il qual mondo «è pur fatto dagli uomini». Una società di «fatisti» ⁴⁰ o di predestinati è vichianamente inconcepibile. E questo è chiaro per tutti. C'è però un altro concetto di almeno eguale importanza, ed è il concetto di «Dio provvedente nelle cose morali *pubbliche*». ⁴¹ (E quel «pubbliche» va sottolineato). Ora si potrà analizzare con la più scaltrita filosofia il concetto vichiano della «provvidenza», ragionarci sopra industriosamente per tirarlo a un voluto significato filosofico, ma, quando si sia fatto tutto questo (come è stato fatto, con ogni ingegno) si riapra la *Scienza Nuova* e in quelle pagine ci si ritroverà subito di fronte all'idea di Dio, in quella visione storica (che fa in certo senso sacra la storia profana) si sentirà insopprimibile la presenza di Dio, e d'un dio *trascendente*. Per contro si tolga tale elemento e tutta la costruzione vichiana tremerà: ordine e luce spariranno, e veramente si potranno allora sentire le «oscillazioni e confusioni» di cui pur s'è parlato. ⁴²

C'è poi un'ultima cosa da ricordare. Che il processo vichiano non è soltanto dalla forza alla ragione, ⁴³ ma anche dalla degenerazione della ragione alla forza. La «barbarie» può essere anche in certo senso un punto di arrivo e non soltanto punto di partenza. Vale a dire si può non solo *esser fuori* dell'umanità (perché ancora nello stato ferino), ma anche sul punto di *uscir* fuori dall'umanità, e allora dover riprecipitare in uno stato primitivo (il regno della forza) per salvarsi. E qui si determina il duplice concetto vichiano di «barbarie». C'è una «barbarie del senso» (quella che è volgarmente intesa come barbarie), ma c'è anche una «barbarie della riflessione». La «solitudine» — nemica di civiltà — può essere non solo fisica (dei «bestioni») ma «d'animo e di voleri» (dei raziocinanti degeneri, dei «dilatissimi»). ⁴⁴ La politica è quella che tiene lontana l'umanità dall'uno come dall'altro stato, realizzando il suo fine di conservazione del genere umano attraverso le nazioni. E in entrambi i casi il mezzo di cui si serve è la forza: sia quella che «consacra» le prime are e i primi confini col sangue degli empi, sia quella che le nazioni corrotte assoggetta ad altre migliori o,

in ultimo caso, riprecipita nelle solitudini primitive («dove, qual fenice, nuovamente risurgano»).⁴⁵ Il principio della forza ha dunque in Vico non solo una funzione creatrice, ma rigeneratrice.

Ancora, codesta forza per esser sociale, non è mai pura brutalità, ma ha in sé un principio etico (e al contrario la ragione può, come s'è visto, averlo perduto). Così «non rispose falso Brenno ai romani: — che la prima legge che nacque al mondo fu della violenza, — ma lasciò il più importante: — che sia dettata da una natura migliore». ⁴⁶ E codesta violenza gli stessi primi uomini, i famosi «bestioni», prima di esercitarla verso gli altri dovettero farla *a se medesimi*, per affermare la propria natura umana. In tal modo Vico può ben rivendicare l'origine degli Stati dall'accusa di frode e di forza, e assegnarla tutta a «umanità generosa».

Dopo quanto fin qui s'è detto non occorrerà dimostrare come Vico non possa esser scambiato per un teorico della pura forza (così come non lo è della pura ragione). E allora, chi voglia, potrà entrare nei particolari della meditazione civile vichiana e sentire il vero sapore di espressioni come quelle citate in testa al presente paragrafo o di definizioni come quella di «*ius violentiae*»⁴⁷ per il diritto delle genti o di «*iuris iudicia*» per le guerre.⁴⁸

Così il principio della forza — creatrice — si stringe a quello del diritto, che ne deriva. E le determinazioni vichiane sul problema del diritto sono egualmente originali e di non minore importanza politica.

(*Continua*)

ALDO BIZZARRI

NOTE

¹ Pubblicato sul «*Giornale Italiano*» del 24 dicembre 1804. — Cfr. VINCENZO CUOCO, *Scritti Vari*, a cura di N. CORTESE e F. NICOLINI, Bari, Laterza 1924, vol. I p. 129.

² Nel saggio G. B. Vico, *e il suo secolo*, edito la prima volta nel 1843. — Cfr. NICCOLÒ TOMMASEO, *G. B. Vico*, Torino, U. T. E. T. 1930, p. 71.

³ GIUSEPPE FERRARI, *Gli scrittori politici italiani*, nuova ediz. completa, Milano, Monanni 1929 pp. 667. Cfr. a pp. 533—35.

⁴ GAETANO MOSCA, *Storia delle dottrine politiche*, 3^a ediz. riveduta e corretta, Bari, Laterza 1939, pp. 377. Cfr. a pp. 231—33.

⁵ LUIGI SALVATORELLI, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, 2^a ediz. migl. e accr., Torino, Einaudi 1941, pp. 379. Cfr. a pp. 25—30.

⁶ *Le più belle pagine di G. B. Vico* scelte da LUIGI SALVATORELLI, Milano, Treves 1926. Cfr. l'introduzione a p. III.

⁷ BENEDETTO CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, 3^a ediz. riveduta, Bari, Laterza 1933.

⁸ RODOLFO DE MATTEI, *La storia delle dottrine politiche* (Guide bibliografiche dell'I. N. C. F.), Firenze, Sansoni 1938. Alla voce Vico figurano 31 numeri.

⁹ GUIDO DE RUGGIERO, *Il pensiero politico meridionale nei secoli XVIII e XIX*, Bari, Laterza 1922. Su Vico in particolare v. pp. 18—28.

¹⁰ ANTONELLO GERBI, *La politica del Settecento*, Storia di un'idea, Bari, Laterza, 1928. Cfr. a pp. 226—36.

¹¹ Ci riferiamo in particolare alla voce *Politica* nella Enciclopedia Italiana, vol. XXVII, 1935, p. 67 (poi ripubblicata, rifondendola, nel volume *Lineamenti di storia delle dottrine politiche*, Roma, ed. «Foro Italiano» 1936, a pp. 48—49) e alla voce *Vico* nel *Dizionario di Politica* ed. a cura del P. N. F., Roma a. XVIII, vol. IV a p. 608.

¹² Bari, Laterza 1925, ora ristampato in edizione definitiva nel volume di BENEDETTO CROCE, *Etica e Politica*, Bari, Laterza 1931. Cfr. a pp. 254—255.

¹³ Nell'impossibilità di far qui una rassegna bibliografica completa, ci limitiamo a ricordare, oltre ai già citati, e sempre, naturalmente, dal particolare punto di vista che c'interessa: ANTONIO CORSANO, *Il pensiero politico di G. B. Vico*, in «*Rivista di filosofia*», 1923, pp. 163—174; CARLO CURCIO, *La politica di Vico e i tempi nostri*, Bologna 1925 (estr. dal «*Giornale della cultura italiana*»); gli scritti di GIULIO DE MONTEMAYOR, GIUSEPPE CAPOGRASSI e ANTONIO PAGANO nel vol. *Per il secondo centenario della «Scienza Nuova» di G. B. Vico*, ed. a cura della «*Rivista internazionale di filosofia del diritto*», Roma 1925; N. CORTESE, *Stato e ideali politici nell'Italia meridionale nel Settecento*, Bari, Laterza 1927; etc., fino al recentissimo ANTONIO FALCHI, *Significato sociologico del pensiero di Vico*, Roma, Istituto di filosofia del diritto, 1941; v. anche il mio scritto *Del pensiero politico italiano*, estr. dal «*Giornale di politica e letteratura*», Roma 1940.

¹⁴ Cfr. *Le orazioni inaugurali*, etc., Bari, Laterza 1914 a pp. 90—93.

¹⁵ «... e veramente in due italiani si può simboleggiare intera la filosofia della politica nella sua idea-madre», dice con frase felice il Croce. Cfr. *Etica e politica*, op. cit. a p. 254.

¹⁶ Secondo l'appunto mossogoli da chi volle scaverarne la «filosofia» e cioè dal Croce (cfr. *La filosofia di G. B. V.*, op. cit. a pp. 32—35); per noi, naturalmente, a torto, così come a torto si è parlato di «oscillazioni o piuttosto confusioni». Cfr. a p. 123.

¹⁷ Cfr. *Scienza Nuova* 130. Avvertiamo qui che si citerà sempre l'edizione Laterza della collana «*Scrittori d'Italia*» in cui s'è ora condotta a termine la pubblicazione di tutte le opere di Vico. Dalla *Scienza Nuova Prima* e dalla *Scienza Nuova* si citerà solo col numero del capoverso secondo l'utile divisione fatta da FAUSTO NICOLINI.

¹⁸ Nella «*Conclusione dell'opera*»: «Ma tutta quest'opera è stata finora ragionata come una mera scienza contemplativa d'intorno alla comune natura delle nazioni. Però sembra, per quest'istesso, mancare di soccorrere alla prudenza umana, ond'ella s'adoperi perché le nazioni, le quali vanno a cadere, o non rovinino affatto o non s'affrettino alla loro rovina; e in conseguenza mancare nella pratica, *qual dee essere di tutte le scienze che si avvolgono d'intorno a materie le quali dipendono dall'umano arbitrio*, che tutte si chiamano «attive». Cotal pratica ne può esser data *facilmente* da essa contemplazione del corso che fanno le nazioni; dalla quale avvertiti, i sapienti delle repubbliche e i loro principi potranno con buoni ordini, leggi ed esempi richiamar i popoli alla loro acmé...». Cfr. *Scienza Nuova* CMA3, 1405—6. Il corsivo è nostro.

¹⁹ Cfr. *Scienza Nuova* 26. E altrove: «... i principi finor seppolti della dottrina politica» (*Scienza Nuova* CMA3 1171).

²⁰ Cfr. *Scienza Nuova Prima* 13, 40, etc.; *Scienza Nuova* 195, 338, 688, etc.

²¹ Per questa contrapposizione di «filosofi politici» a «filosofi solitari» cfr. *Scienza Nuova* 130, etc.

²² V. ANTONIO FALCHI, *Significato sociologico* etc. op. cit.

²³ *Scienza Nuova* 1096. E l'idea del tema gli è gelosamente cara, tanto che al censore degli *Acta Eruditorum Lipsiensia*, che aveva accennato all'opera vichiana come a un sistema di diritto naturale, sente il bisogno di rispondere nella nota polemica: «Atqui non ius naturale gentium est primarium eius Scientiae subiectum, sed communis nationum natura, ex qua constans et universa rerum divinarum atque humanarum notitia apud omnes aequae populos defluit diffluitque: unde novum de iure naturali systema invenitur, quod est eius Scientiae quoddam praecipuum corollarium». Cfr. *Vici vindiciae* in *Scienza Nuova Prima* 541.

²⁴ Così CASSIANO OLIVIERI, che mi pare il migliore dei recenti critici cattolici in materia. Cfr. *L'immanentismo di G. B. Vico* etc., Firenze 1928.

²⁵ *Scienza Nuova Prima* 47. Ed è appena necessario ricordare il luminoso principio vichiano che «questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini...».

²⁶ *Scienza Nuova* 8 e 176, 250, etc. — Sul problema storico della religione in Vico vedi (con le dovute riserve) ANTONIO CORSANO, *Umanesimo e religione in G. B. Vico*, Bari, Laterza 1925. (Per la parte che ci interessa del rapporto di politica e religione v. pp. 172 e segg.).

²⁷ *Scienza Nuova* 518.

²⁸ *Scienza Nuova* 721.

²⁹ *Scienza Nuova* 602. E si ricordino, fra l'altro i vari passi in cui si confuta Polibio «di quel falso suo detto: che se fossero al mondo filosofi, non farebber uòpo religioni. Ché, se non fossero al mondo repubbliche, le quali non possono esser nate senza religioni, non sarebbero al mondo filosofi» (179, etc.), nonché la chiusa della *Scienza Nuova Prima*.

³⁰ *Scienza Nuova* 503.

³¹ *Scienza Nuova Prima* 136.

³² *Scienza Nuova* CMA3 1214. A proposito di Spinoza merita anche d'essere ricordato il passo nel quale Vico accenna ai malcontenti dello Stato «siccome Benedetto Spinoza, il quale, perché ebreo, non aveva niuna repubblica, trovò una metafisica da rovinare tutte le repubbliche del mondo» (1122), e parlò dello Stato «come d'una società che fusse di mercadanti» (335).

³³ «... le nazioni, se non sono prosciolte in un ultima libertà di religione (io che non avviene se non nella loro ultima decadenza), sono naturalmente rattenute di ricevere deitadi straniera» —, *Scienza Nuova* 727.

³⁴ «Uno scolaro del Vico, il Solla, nella *Vita* che ne scrisse, attesta che il maestro usava prendere Tacito ad argomento e autore preferito anche nelle lezioni private con cui cercava di sbarcare il lunario ancora negli ultimi anni. Lo lesse e meditò trentacinque volte» —, ricordato da SANTINO CAMELLA nella sua *Antologia vichiana*, Messina, Principato, 3^a ediz. 1938, p. 44 (nota). Sul cosiddetto «leggere Machiavelli in Tacito» c'è un'ampia letteratura; basti qui ricordare il TOFFANIN, *Machiavelli e il Tacitismo*, Padova 1921.

³⁵ Uno dei quattro «autori» di Vico (cfr. *Autobiografia*, ecc. p. 26). Su Bacone e Machiavelli vedi, fra l'altro, NAPOLEONE ORSINI, *Bacone e Machiavelli*, Genova, degli Orfini 1936.

³⁶ Così nella *Scienza Nuova Prima* il nome di Machiavelli è citato solo tre volte e nella *Scienza Nuova* due, ma il suo pensiero è pur vivo in tante pagine.

³⁷ *Etica e politica*, op. cit. pp. 254—55.

⁸⁸ *Dizionario di Politica*, op. cit. vol. IV p. 608.

⁸⁹ Ricordiamo anche il GERBI, *La politica del Settecento*, op. cit. : «Una visione così grandiosa, per quanto nelle solenni pagine di Vico ci appaia ancora avvolta di tenebrose incertezze, ci piega a religiosa ammirazione: ancor oggi non superata, ha insieme il carattere d'una totale originalità e di una fecondità inesauribile: il segreto della Provvidenza, il mistero della storia, della «vita del genere umano», Vico l'ha intuito», etc. p. 233.

⁴⁰ L'aggettivo è vichiano: da fato.

⁴¹ *Scienza Nuova* 5.

⁴² Ecco come vedrebbe la storia senza Dio il Vico vichiano: «... senza un Dio provvedente non sarebbe al mondo altro stato che errore, bestialità, bruttezza, violenza, fiera, marciame e sangue; e, forse e senza forse, per la gran selva della terra orrida e muta oggi non sarebbe genere umano». Cfr. *Scienza Nuova Prima* 476.

⁴³ Usiamo qui i due termini convenzionalmente e non in senso assoluto.

⁴⁴ Ecco il processo nella più stringata sintesi vichiana: (Gli uomini): «Prima selvaggi e soli; poi stretti in fida amicizia con pochi; indi, per fini civili, attaccati a molti; finalmente, per fini particolari d'utile o di piaceri, dissoluti con tutti e, nelle gran folle dei corpi, ritornano alla *primiera solitudine* con gli animi», *Scienza Nuova Prima* 131. Ma la più felice e ampia esposizione di tutto il processo Vico la dà ai capoversi 1102—1106 della *Scienza Nuova*.

⁴⁵ *Scienza Nuova* 1108.

⁴⁶ *Il Diritto Universale* p. 5 (Sinopsi).

⁴⁷ *Il Diritto Universale* C, 1.

⁴⁸ Sin dal tempo dell'orazione V (1705): «Nunc autem, si paulo ociosus eius rei caussam vestigare velimus, illa, nisi fallor, praecipua videtur: quod bella sint iuris iudicia. Novam definitionem fortasse mirati estis...» etc. Cfr. *Le orazioni inaugurali* p. 51. — Sull'orazione V e il concetto della guerra, v., fra l'altro, GIOVANNI GENTILE, *Studi vichiani*, 2^a ediz. riv. e accr., Firenze, Le Monnier, 1927 pp. 86—88.

FRANCESCO LISZT E L'ITALIA

La questione dello stile musicale del grande genio ungherese Francesco Liszt, è molto complessa. Se osserviamo le opere ispirate dall'Ungheria, le apoteosi della musica ungherese, le rapsodie o le marce vibranti di profondo patriottismo, oppure i ritratti storici, dobbiamo vedere, nel grande musicista, non soltanto un figlio fedele della sua nazione, ma anche il compositore che nelle sue opere ha espresso il mondo spirituale del popolo ungherese. Se però ascoltiamo altre sue composizioni molto numerose, dobbiamo dire ch'egli, nella sua musica, interpreta lo spirito tedesco. Se osserviamo le sue poesie sinfoniche, lo riteniamo la figura più grande del romanticismo francese, e se prendiamo un altro lato della sua arte, ci appare la visione del mondo eternamente azzurro dell'Italia. La questione diventa ancora più complicata, se esaminiamo la serie completa delle sue opere. Troviamo fra esse trascrizioni di canzoni russe, ucraine, ceche, polacche, spagnole, tedesche, svizzere, italiane e, naturalmente, ungheresi; galoppi, mazurche, polonaises, csárdás, valzer, polke, eccetera. Oppure osserviamo le sue trascrizioni da opere di altri compositori: esse offrono un'antologia musicale quasi completa della musica europea. Citiamo i compositori, in ordine alfabetico: Allegri, Arcadelt, Cui, Dargomiski, David, Dessauer, Donizetti, Egressy, Erkel, Halevy, Herbeck, Hummel, Eduardo Lassen (direttore d'orchestra di Weimar), Lessmann (propugnatore di Wagner), Mendelssohn, Mercadante, Meyerbeer, Mosonyi, Mozart, Pacini, Paganini, Pezzini, Raff, Rossini, Antonio Rubinstein, Saint-Saëns, Schubert, Schumann, Mariano Sorriano (fondatore della prima rivista spagnola di musica), Spohr, Sponcini, Szabady (un ungherese sconosciuto), il conte Emerico Széchenyi, Tchaikovski, Giovanni Végh (accanto a Liszt, vicepresidente dell'Accademia di Musica), Verdi, Wagner, Weber, il conte Michele Wielhorski (Mosca), il conte Géza Zichy e parecchi altri

compositori sconosciuti. Dunque, compositori di primo, secondo e terzo ordine, dell'Ungheria, della Germania, dell'Italia, della Francia, della Spagna, dei Paesi Bassi, della Polonia e della Russia. Non esiste un altro artista paragonabile a Liszt in questa multiformità di scelta. Che cosa ha spinto Liszt a questo genere di attività? C'è chi pensa che volesse rendersi grato, con tutte queste trascrizioni, al paese dove, attraverso gli anni e nei suoi giri artistici, il destino lo trascinava. Può darsi che molte trascrizioni e parafrasi siano nate proprio così, ma la gran massa di esse — perché si tratta di una massa vera e propria — è nata per una simpatia intima. Liszt amava i maggiori, ma amava anche i minori se la loro musica portava qualche nuovo e particolare elemento alla sua anima ricca ed esuberante. Quando egli si recava in un nuovo paese, si interessava con viva curiosità della musica di esso, e nelle nuove creazioni si fondevano subito i nuovi colori da lui raccolti durante il viaggio.

A chi possiamo dire che appartenga dunque il nostro Liszt, se osserviamo i componenti spirituali della sua musica? A tutti. La sua è la musica dell'umanità, della civiltà cristiana.

Che cosa diede l'Italia a quella pompa di colori che chiamiamo la musica di Liszt? Quali relazioni esistono tra l'arte italiana e Liszt? In che cosa è italiana l'arte di Liszt? Ecco le domande a cui vorremmo dare ora una risposta.

Nel secolo XIX le metropoli d'Europa, da Pietroburgo a Londra, echeggiavano delle arie delle opere italiane. Il popolo, cioè gli abitanti delle città, e le corti dei principi, dei re, e degli imperatori, andavano in estasi per le opere italiane. Le melodie sentimentali e i pezzi di bravura di Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi, inebbrivano tutta l'Europa. L'opera significava l'Italia, melodie erano soltanto quelle italiane. Dovremmo meravigliarci se questo delirio per l'opera italiana avesse lasciato intatta l'anima del giovane Francesco Liszt; ma non la lasciò intatta, al contrario, se ne impadronì profondamente. Sin dal risveglio della sua coscienza musicale, Liszt era ardentemente entusiasta delle opere italiane. Quando nell'autunno del 1823, a dodici anni, si reca con suo padre a Parigi, stringe rapporti più stretti con l'opera italiana, perché questo genere musicale italiano che aveva conquistato tutto il mondo, invase anche Parigi. Del resto, lo stile della grand'opera di Parigi è d'origine italiana. Le opere di Meyerbeer, di enorme successo, con cui l'opera francese toccò le più alte vette, sono propriamente opere italiane. Liszt fa la

conoscenza della grande opera francese specialmente attraverso Meyerbeer, Rossini e Auber. Questa predilezione per le grandi opere italiane e francesi si radica così profondamente in Liszt, che anche quando ha già scoperto il genio di Berlioz, conosciuto la «Sinfonia fantastica» e l'arte rivoluzionaria di Chopin, l'opera italiana è ancora sempre il suo ideale. Le melodie di Rossini, Bellini e Spontini vivevano saldamente radicate in lui. Le prime composizioni attestano l'entusiasmo del giovane Liszt per l'opera italiana. Il primo lavoro da lui composto secondo disegni suoi personali, e suggerito da un'intima ispirazione, è propriamente la trascrizione di melodie di opere italiane. Non possiamo considerare cioè creazione indipendente il «Tantum ergo» che compose a undici anni a Vienna, per ordine di Salieri, come lavoro di composizione. Più tardi Liszt si ricordò di quest'opera perduta, soltanto confusamente. Compose anche la sua opera seguente senza una vera ispirazione: aveva pure undici anni, quando creò le sue variazioni sopra un valzer di Diabelli, per richiesta di Diabelli stesso, compositore ed editore musicale a Vienna. Cinquanta compositori austriaci avevano scritto variazioni su Diabelli, per richiesta dell'editore. In questa occasione nacquero le famose «Variazioni da Diabelli» di Beethoven. La prima opera di Liszt, nata da un intimo impulso, fu da lui terminata all'età di tredici anni. Il titolo era «Impromptu sur les thèmes de Rossini et de Spontini». Nello stesso anno scrisse un'altra composizione simile «Variations brillantes sur un air de Rossini», e finalmente la sua prima e unica opera, intitolata «Don Sancho» e rappresentata l'anno seguente nel Teatro dell'Opera di Parigi. Aveva l'intenzione di scrivere varie opere, fra cui «Sardanapal» sul libretto ricavato dal dramma di Byron, e due opere tipicamente italiane. Del «Sardanapal» sono rimasti alcuni abbozzi, mentre delle altre due fa soltanto menzione in una lettera del 1846, in cui dice appunto che stava lavorando a due opere italiane. Vediamo dunque che l'opera italiana continuava a interessarlo profondamente anche più tardi. Durante i suoi anni di concertista, fino al 1848, quando si trasferisce a Weimar, effonde con una ricchezza incredibile le fantasie e le parafrasi di opere italiane. Ma neppure durante i difficili anni di Weimar, in cui nacquero le sinfonie del «Faust» e di «Dante», la sonata in Si minore, poesie sinfoniche e molte altre creazioni grandiose, neppure allora il suo interesse si distolse del tutto dall'opera italiana. Nel 1849, compone la fantasia «Ernani», che dopo dieci anni trascrive; trascrive nel 1852, per quattro

mani, la fantasia della «Sonnambula» di Bellini; compone nel 1859 la fantasia «Rigoletto» e, pure in questo periodo, fa una trascrizione per due pianoforti, della fantasia della «Lucrezia Borgia» di Donizetti. Con ciò però non termina questo genere della sua attività. L'uomo e il compositore si avvicinano insieme allo spirito di Roma. Nel 1861, a cinquant'anni, egli si trasferisce nella città eterna, dove rimase otto anni. Questo viaggio tuttavia non rappresentava per lui un semplice mutamento di residenza, perché egli era attirato «dalla fonte della verità: Cristo.»

GRANDE ACCADEMIA VOCALE ED ISTRUMENTALE

C B E

F. LISZT

darà Oggi 18 Febbrajo 1858 ad un **ORA POMERIDIANA**
NELLA SALA DEL RIDOTTO DELL' I. R. TEATRO ALLA SCALA

PROGRAMMA

- I. Gran Settimino (in quattro parti: 1. Allegro maestoso - 2. Scherzo e Alternativo - 3. Andante con Variazioni - 4. Finale) eseguito dai Signori LISZT, CAVALLOSI, MERIGHI, ROSSETTI LUCCI, RABONI, TWOS ed EVERETTE. HUMMEL.
- II. Duetto nell'Opera - *Il Matrimonio Segreto* - Cantato dai Signori ROVERE e GENNARO LUCCI. CIMAROSA.
- III. Scena e Cavatina - *Se m'abbandani* - Nell'Opera *Nicoeri* - Cantata da Madamigella PISIS. MERCADANTE.
- IV. Variazioni di Bravura sopra un tema dei Puritani, composti dai Signori LISZT.

- TRALBERG, PISIS, HERZ, e CHOPIN O, eseguito dal Sig. LISZT.
- V. Duetto nell'Opera - *I Pretendenti Debilitato di tutti mi contento* - Cantato da Madamigella PISIS e dal Sig. ROVERE. MOZZA.
- VI. Sinfonia - *del Flauto Magico* - per 5 Cembali a 12 mani, eseguita dai Signori LISZT, HILLER, PISIS, SCHROBERLEONER, ORICCI e PEDRONI. MOZZAT.

| | | | |
|----|--------------|-------|----------|
| P) | Introduzione | | Liszt |
| " | Finale | | Tralberg |
| " | " | | Liszt |
| " | " | | Pisis |
| " | Adagio | | Chopin |
| " | Finale | | Liszt |

Prezzo del Biglietto **L. 3 Austriache.**

I Biglietti si distribuiscono al Camerino del detto I. R. Teatro.

La sua anima s'immerge nei misteri della religione cattolica e si riempie di musica sacra. Si fa terziario e compone la più grande creazione della sua vita, «L'oratorio di Cristo», opera meravigliosa, dove tuttavia, alle note della musica sacra si intrecciano i suoni profani delle arie di opere italiane. Questi suoni profani echeggeranno nelle sue composizioni, fino alla fine. Nel 1868 nacque la trascrizione del «Don Carlos», nel 1879 Liszt compose i «Particolari dell'Aida» e nel 1882 scrisse la fantasia del «Simone Boccanegra». Le trascrizioni di opere e le fantasie occupano Liszt durante tutta la sua vita, come le rapsodie ungheresi. Quattro anni prima della morte, egli scrisse la fantasia del «Simone Boc-

canegra» e nel penultimo anno della sua vita, la Rapsodia XIX. L'opera italiana lasciò una traccia così profonda nell'anima sensibile del giovanissimo Liszt, che essa rimase in lui per tutta la vita.

Potremmo domandarci se l'arte di Liszt si sia arricchita con le fantasie delle opere. Come risposta citiamo Busoni: «Alle conquiste antecedenti della musica per piano di Liszt, nelle fantasie delle opere si aggiunge un elemento teatrale e drammatico. Il modo di cavare tutti gli effetti possibili dalla tastiera, i toni pieni, le bravure tecniche, l'ampliamento degli effetti di contrasto e delle espressioni patetiche, la più grande libertà e subiettività dell'elaborazione: queste sono le caratteristiche più spiccate di queste creazioni». Lina Ramann dichiara che Liszt ha creato un nuovo genere con le fantasie delle opere. È indubbio che queste creazioni non hanno tutte lo stesso valore, ma Liszt, in ognuna di esse, ottenne nuovi effetti, nuovi colori e successi nel mondo del virtuosismo.

Lina Ramann accenna ancora alla relazione intima che esiste tra le fantasie e le opere, i cui temi furono adoperati da Liszt. I singoli temi sono di carattere contrastante, e tuttavia si congiungono in modo da offrire un quadro drammatico, la cui aria fondamentale è identica a quella dell'opera corrispondente. Non c'è dubbio dunque che anche la fantasia di Liszt si sia arricchita e la sua forza espressiva si sia alimentata e sia divenuta più robusta: sulle ali delle trascrizioni, si elevò verso conquiste di grandissimo valore artistico.

L'argomento del virtuosismo ci porta a menzionare un virtuoso italiano, la cui arte ebbe un'importanza più grande che non si pensi in generale, sulla formazione della grandiosa arte di Liszt. Questo virtuoso italiano è il portentoso violinista di Genova, il compagno del diavolo, Paganini. Egli personificò la vetta di quel virtuosismo del violino che è radicato nel suolo italiano, e fu il più splendido rappresentante di una speciale arte italiana. Se Liszt dunque fu profondamente influenzato da Paganini, non subì solo l'influsso del grande virtuoso, del genio, del violinista più suggestivo e del compositore che calcò nuove vie, ma, attraverso lui, dello spirito italiano.

Liszt sentì suonare Paganini la prima volta a Parigi, nel 1831, a vent'anni. Il concerto del diabolico violinista lo rese quasi pazzo, e davanti a lui si aprirono prospettive incredibili. Volle raggiungere allora col pianoforte le stesse conquiste che Paganini

aveva raggiunto col violino, volle far valere tutte le possibilità del suo strumento. Descrive in un modo molto interessante questo stato d'animo, in una lettera mandata ad un amico: «Il mio spirito e le mie dita lavorano da quattordici giorni come dannati. Omero, la Bibbia, Platone, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart e Weber sono tutti intorno a me. Li studio e medito su di essi . . . E suono al pianoforte quattro o cinque ore (terze, seste, ottave, trilli, ripetizioni, cadenze, ecc.). Oh, se non impazzisco, mi rivedrai divenuto artista. Sì, un artista come tu vorresti e come oggi un artista dev'essere!»

Prima di sentire Paganini, Liszt aveva vissuto gli anni degli scrupoli, dei dubbi e delle incertezze spirituali. Aveva sentito in sé la forza tendente all'infinito, l'energia creatrice, la vocazione, e aveva la coscienza di essere tra gli eletti. Ma la strada che bisognava percorrere si stendeva sconosciuta dinnanzi a lui. Pensava alla composizione di opere di proporzioni grandiose, che superavano anche le sue capacità. Progettò allora la sinfonia «Revolution». Paganini gli rischiarò come un lampo la via dell'avvenire: diventare un virtuoso che superi tutti! Potrà esprimere così, senza residui, tutto ciò che gli arde nell'anima. Sarebbe errore il credere che egli abbia ammirato in Paganini soltanto la tecnica. Continuando la lettera già menzionata, esclama: «Che uomo, che violino, che artista! Oh, Dio, quante sofferenze, quanta miseria, quanti tormenti in quelle quattro cordi! . . . E l'espressione, il tocco, e finalmente la sua anima!» Questo è tutto fuorché ammirazione della tecnica. Egli ammirava quel mondo nuovo che Paganini aveva scoperto con l'aiuto della sua incredibile tecnica. Riconobbe che se avesse voluto conquistare col pianoforte quel mondo nuovo, e se avesse voluto esprimere i dolori e le sofferenze che agitavano l'umanità, e soprattutto se stesso, avrebbe dovuto fare quel che aveva fatto Paganini: acquistare la stessa tecnica e comporre delle opere in cui avrebbe risolto dei problemi di tecnica finora sconosciuti. E quante sarebbero state le opere, altrettante sarebbero state le direzioni delle ricerche. Liszt realizzò completamente questo programma e non si ripeté mai: in ognuno dei suoi pezzi di bravura, portò qualche cosa di completamente nuovo. Paganini fu dunque colui che gli diede l'impulso a comporre opere di nuovo stile, mentre l'acquisto della tecnica divenne solo un mezzo per scoprire nuovi terreni nel campo della musica. E lo slancio iniziatosi sotto l'influsso di Paganini, lo condusse nel

regno infinito di nuove forme e nuove armonie. Così Liszt, l'artista creatore, arrivò, percorrendo la via del virtuosismo, alle sue più grandi creazioni.

Egli si avviò sulla strada del compositore, col cuore pieno delle melodie delle opere italiane, e su di essa continuò per merito di un'altra rivelazione dello spirito italiano, del virtuosismo indicatogli direttamente da Paganini. Le prime composizioni di carattere tecnico, nate per ispirazione del virtuoso di Genova, sono le trascrizioni per pianoforte dei «Capricci» di lui, e la famosa «Campanella», il cui tema è quello del rondo finale del II concerto per violino di Paganini. Specialmente questa splendida fantasia, che gode forse della popolarità più grande, dimostra come Liszt elaborasse i temi altrui. È meraviglioso vedere come il tema relativamente grigio di Paganini, diventi una musica straordinaria sotto le mani di Liszt.

Non soltanto le opere italiane e l'arte di Paganini fecero la fantasia di Liszt, ma anche le canzoni e le danze popolari, e le composizioni di stile popolare che egli sentiva dal popolo italiano, così ricco di canti e di suoni. Poiché Liszt si trattenne più volte in Italia, prima negli anni 1838—39 come concertista, poi, quando si stabilì a Roma, dal 1861 al 1869; dal 1869 poi, fino alla morte, cioè al 1886, trascorreva sempre un terzo dell'anno a Roma e gli altri mesi a Pest e a Weimar. Durante i suoi soggiorni in Italia conobbe le dolci e lusinghiere canzoni dei gondolieri veneziani, le canzoni napoletane e le ardenti tarantelle. Queste melodie diventarono i temi di pezzi per pianoforte e orchestra. Così, per esempio, nella poesia sinfonica «Tasso», che è fra le sue più grandiose opere per orchestra, d'ispirazione italiana, il tema è dato da una canzone di gondolieri veneziani, così come essi cent'anni fa, e forse anche oggi, cantano le strofe iniziali della Gerusalemme Liberata. Del resto la poesia sinfonica «Tasso» non ha nessuna relazione con l'epopea del grande poeta italiano del sec. XVI, perché fu ispirata dalla vita tragica del poeta e non dal suo poema. La poesia sinfonica nacque per ispirazione dei versi scritti da Byron sulla tragedia di Goethe intitolata «Tasso», in occasione del centenario della nascita del grande poeta tedesco. Anche qui si rivela lo spirito supernazionale di Francesco Liszt. La canzone dei gondolieri adoperata nel «Tasso», divenne pure il motivo fondamentale del primo tempo del suo pezzo per pianoforte intitolato «Venezia e Napoli». Un altro esempio: il tema del pezzo per piano, intitolato «La Roma-

nesca», è una danza italiana del sec. XVI. Durante il suo primo viaggio in Italia, e in parte in seguito alle impressioni quivi ricevute, scrisse alcune composizioni italiane ed italianeggianti. Oltre che dall'opera e dalla canzone popolare, egli fu conquistato dalla bellezza dei paesaggi e dallo spirito dell'arte italiana, che gli ispirarono pezzi per pianoforte e canzoni. In questo periodo compose il secondo volume, intitolato «Italia», della famosa serie di pezzi per pianoforte intitolata «Années de pèlerinage». Il primo pezzo del secondo volume è «Lo sposalizio»: lo sposalizio di Maria e Giuseppe, la riflessione musicale della pittura di Raffaello a Milano. Il secondo è «Il penseroso», composizione ispirata dal capolavoro di Michelangelo, la statua sulla tomba di Lorenzo de' Medici a Firenze. Il terzo è una canzonetta, la cui melodia è di Salvator Rosa. Le tre composizioni seguenti sono tre sonetti del Petrarca, musicati, che originariamente erano canzoni per tenore, sui sonetti stessi, ma come pezzi per pianoforte sono più diffusi e popolari. L'ultima composizione del secondo volume «Italia», delle serie «Anni di pellegrinaggio», è la grandiosa sonata «Dante». Il titolo completo dell'opera è: «Après une lecture de Dante. Fantasia quasi Sonata». Il grandioso pezzo per piano è il precursore di un'opera più tarda di Liszt, che sarà una delle più grandi conquiste della sua arte, cioè la sinfonia «Dante». Liszt rese omaggio con queste due opere all'autore della Divina Commedia, e con lui al genio creatore italiano. Liszt era un fervente ammiratore di Dante sin dalla giovinezza. La Divina Commedia era fra le sue letture preferite, che portava con sé anche nei suoi viaggi. Quest'entusiasmo per il massimo poeta italiano si espresse nelle due composizioni da esso ispirategli, ma specialmente nella sinfonia, che attesta come Liszt si sia avvicinato allo spirito dantesco. Il primo tempo della sinfonia, «L'Inferno» illumina con tale forza espressiva e fantastica, con tale fuoco infernale il mondo dei dannati, come oltre a Liszt poté farlo soltanto Dante stesso. E se Wagner e la principessa Wittgenstein non l'avessero sconsigliato di tradurre in musica, nel terzo tempo, la visione del Paradiso, chi sa se non sarebbe nato il degno fratello musicale del Paradiso dantesco. Così, nella sinfonia «Dante», sono rimaste soltanto le visioni dell'Inferno e del Purgatorio.

Liszt compose l'opera gigantesca a Weimar, nel 1855—56, mentre da molti anni era lontano dall'Italia. E quando rivede questo paese, testimonia in nuove opere musicali il suo amore per

la terra e per il mondo dell'Italia. Compose allora le due leggende per pianoforte, in cui elevò un ricordo, pieno di affetto e di religiosità, ai due santi italiani, a S. Francesco d'Assisi che predica agli uccelli e a S. Francesco di Paola che cammina sulle onde. Sono due pezzi da virtuoso, per pianoforte. Ma in che cosa sboccò il virtuosismo di Liszt? Nella musica religiosa. Anche in altre sue opere incontriamo lo spirito dei due Santi: egli musicò «L'inno al sole» di S. Francesco d'Assisi, per a solo di baritono, coro d'uomini e orchestra, e abbiamo pure una sua preghiera a S. Francesco di Paola per a solo, coro, armonio, tre trombe e tamburo. Il mondo dei santi italiani interessava molto Liszt, e particolarmente lo attirava S. Cecilia, per la festa della quale compose un'antifona e musicò la leggenda intitolata «S. Cecilia», di Girardin, per a solo di mezzo-soprano, coro misto di quattro voci e orchestra.

Una parte di queste opere era già nata nell'ultimo periodo della sua vita, quando passava gli anni tra Roma, Weimar e Pest. Liszt, nel crepuscolo della sua vita compone il terzo volume degli «Anni di pellegrinaggio», in cui, fra l'altro, risuona la nostalgia del periodo a Villa d'Este, a Tivoli. I pezzi per pianoforte intitolati «I cipressi e le fontane di Villa d'Este», rappresentano le contemplanzi e le meditazioni del savio, del santo, dell'artista inebbrinato della bellezza del paesaggio italiano e immerso nella profondità della propria anima. Esse sono un quadro della natura, con cui Liszt diede i colori fondamentali all'impressionismo francese.

Finalmente dobbiamo menzionare l'influsso profondo che la musica sacra italiana esercitò sull'animo di Liszt. Sappiamo che egli, nell'ultimo periodo della sua vita, compose per lo più opere religiose e musica sacra, e considerò quale compito principale della sua vita quello di nobilitare la musica sacra. Perciò ritornò alle due fonti originali della musica ecclesiastica, per immergersi nella più pura musica sacra: alla musica gregoriana e all'arte di Palestrina. Studiò a fondo questi due stili puri della musica italiana e nello stesso tempo cattolica. La sua fantasia era avvinta specialmente dalle melodie mistiche della musica gregoriana, che lasciò tracce chiaramente percettibili nelle creazioni di musica ecclesiastica dell'ultimo periodo della sua vita. Così per esempio l'inizio orchestrale dell'«Oratorio di Cristo», oppure il «Kyrie» della «Missa Choralis», si basano su temi gregoriani. Ma la musica gregoriana appare anche nelle sue creazioni religiose di prima, come per esempio nel pezzo per pianoforte intitolato

«*Harmonies poétiques*», composto nel 1834, il che testimonia come già allora la sua anima fosse presa dalla musica gregoriana. E se seguiamo le sue creazioni fino alla fine, vediamo che questo elemento sacro si rivela in tutta quanta l'opera di Liszt. Anzi lo troviamo nelle sue grandi creazioni per orchestra, come nel «Purgatorio» della sinfonia «Dante», come pure nella parte centrale della «Sinfonia del Monte».

Ecco qual fascio di raggi multicolori si proiettò dall'Italia nell'animo di Liszt. Quanti colori, quante ispirazioni gliene vennero! Egli cominciò la sua via attirato dalle arie di opere italiane e influenzato da Paganini, e finì la sua carriera di nuovo con l'arte italiana, sulle ali celesti della musica gregoriana e di quella di Palestrina. L'arte di Liszt raggiunge vette vertiginose. È un arcobaleno multicolore, le cui due estremità si immergono nello spirito italiano, e fra le due estremità, qua e là scorgiamo la profonda relazione che lega a questo spirito l'arte di Liszt. Prove immortali di questa relazione, sono i capolavori nati dall'attrazione e dal fascino dello spirito italiano subiti da Francesco Liszt.

ZOLTÁN HORUSITZKY

NOTIZIARIO

CRONACA POLITICA

Con tutte le cautele, necessarie per muovere sopra un terreno per sua natura di difficilissima ricognizione, sembra oggi possibile allineare un doppio ordine di constatazioni, sulle quali ci sarà poi tempo di tornare a riflettere con più agio, ma che conviene, ritengo, fissare sia pure in lineamenti sommari fin da oggi. Il primo ordine di constatazioni può essere questo: l'Europa dà segni di ricominciare a muoversi, di riprendere il filo d'una corrente che la guerra e le sue vicende avevano per tanto tempo trattenuto. È bene spiegarci subito con maggiore chiarezza: lo scoppio del conflitto ha dapprima ridotto in blocchi contrapposti e in blocchi più o meno «neutrali» il complesso europeo, paralizzandone lo svolgimento; poi, per effetto dell'eliminazione progressiva di tutti gli avversari continentali dell'Asse e per l'assorbimento diretto e indiretto nel sistema dell'Asse dei residui soggetti della famiglia europea (le pochissime eccezioni non contano), si è avuta una specie di «*reductio ad unum*» del continente sotto il segno delle vittoriose armi della Germania e dell'Italia. Essa tuttavia, proprio per esser avvenuta sotto quel segno non poteva non risentirsi delle condizioni in cui si era attuata e dalle quali in sostanza avvertiva di dover ancora dipendere. Perché, dopo la conclusione della campagna di Serbia e della Grecia, se l'Europa sembrava aver esaurito il ciclo delle guerre combattute per l'eliminazione di ogni ostacolo all'affermazione imperiale italo-tedesca e all'instaurazione di un più generale «ordine nuovo», rimaneva incumbente l'incognita russa. Si era tante volte discusso se la Russia (e non soltanto quella sua

particolare espressione che è l'URSS) appartenesse o meno alla comunità europea, se fosse «dentro» o «fuori» dell'Europa (chi ricorda ancora i dibattiti in proposito sorti a seguito del progetto paneuropeo di Briand?) e nella maggior parte dei casi era prevalsa una certa specie di timorosa pigrizia, la quale aveva indotto a risolvere la questione negativamente: la Russia non è «in Europa»; che non era poi una vera soluzione, ma semplicemente un suo rinvio. Ora, comunque la si volesse collocare o classificare, l'URSS costituiva una minaccia vicina e permanente alla vita della comunità europea, e se ne erano già vedute le testimonianze nel suo progressivo dilatarsi proprio a spese delle regioni periferiche dell'Europa, ma non per questo meno pertinenti ad essa, dall'ottobre 1939 in avanti. I segni, che anche qui abbiamo di volta in volta registrato, relativi all'atteggiamento sovietico nei confronti dei paesi danubiani, in ispecie l'Ungheria, negli ultimi mesi, non erano incoraggianti. Per questo, insieme con il fatto che la campagna meridionale era appena finita, l'Europa nell'insieme (a prescindere, s'intende, dall'iniziativa diplomatico-militare-economica delle potenze direttrici della guerra) non aveva mostrato di avvertire la portata dell'avvenimento, in sé significantissimo, dell'eliminazione di ogni possibile avversario dell'Asse dal continente, tutta costretta e irrigidita nella rigorosa disciplina bellica in cui era stata calata o si era deliberatamente rinchiusa.

Scoppiata la guerra dell'Asse contro l'URSS, la situazione non ha tardato ad evolvere, tanto che oggi, dopo tre mesi circa dall'inizio di questo nuovo

e più gigantesco conflitto, si può già parlare, come ho accennato in principio, di una Europa nuovamente in cammino. Nonostante ogni avversa previsione, si può ragionevolmente scontare, entro un termine che potrà essere più o meno breve, l'espulsione del regime sovietico dall'Europa geografica come dall'Europa vivente; e quindi il perfezionamento e rafforzamento dei margini settentrionali e orientali di questa, non solo nel limitato senso politico-territoriale. È precisamente questa persuasione, che ha avuto per contraccolpo immediato una ripresa della vita europea dopo un lungo periodo di affievolimento e poi di stasi quasi completa (quest'ultimo potremmo riferirlo con maggior precisione ai mesi dell'inverno scorso).

In che cosa consista questa ripresa, non è ancora agevole dire, trattandosi di segni in gran parte dispersi, e che perciò sono difficilmente riconducibili ad una sia pur sommaria coerenza e unità. Sopra un punto comunque, io credo, si può già convenire: stanno affiorando, tuttora incerti, ma non per questo meno vivaci, problemi propri all'Europa o più esattamente propri ad alcuni settori continentali, la cui impostazione immediata è di fatto riconducibile alla guerra, ma con radici più lontane, ed altri che, sorti per effetto immediato della guerra, pretendono soluzioni e sviluppi che s'allontanano dalla prospettiva bellica, e tendono, in qualche modo, a svincolarsene. Insomma, l'Europa dà segno di voler uscire dai quadri, necessariamente ristretti e non meno necessariamente provvisori, del conflitto, per proporsi o riproporsi compiti ed esigenze intrinseci alla vita del continente, e perciò connessi in modo durevole e organico al suo sviluppo. Si potrebbe osservare che le Potenze dell'Asse hanno più volte ripetuto che l'attuale conflitto deve servire a liberare un ordine nuovo; e si potrebbe ancora ricordare più di un documento e di un discorso dichiarativo al riguardo. Ma altro è quello che si vuole qui indicare: è il carattere, intanto, concreto, e non più

programmatico, dei problemi che stanno sorgendo, ciò che trova conferma, come già si è accennato, nella loro particolarità e limitatezza. Inoltre è la loro tendenza alla moltiplicazione, nei campi più vari, da quello territoriale, uno dei più fecondi, e non da oggi soltanto, a quello altrettanto ricco delle questioni di nazionalità, a quello economico e ad altri ancora. Le Potenze dell'Asse hanno certamente, e più avranno, in quanto detentrici del supremo potere di disposizione politico-militare in Europa, il compito di avviare ad armonica soluzione tutti questi problemi; ma interessante è che essi esistano, che l'Europa non si sia ridotta ad una inerte materia plastica, passivamente in attesa di una sua disciplina formale.

Ora, qui importa soprattutto notarlo, tale ripresa sembra particolarmente avviata nell'Europa danubiana e balcanica. E s'intende: in questo settore europeo più che altrove l'assetto politico-territoriale è sempre stato precario, non è mai riuscito a trovare valide assise. Il profondo suo riordinamento sopravvenuto alla prima guerra mondiale, con la pretesa di risolvere ogni questione, acui i dissensi, approfondì le divisioni, accrebbe le ragioni di conflitto e, in ogni caso, di incertezza. Questo sistema è oggi definitivamente in pezzi, e non è possibile che venga ricostruito (anche supponendo, in via del tutto ipotetica, che lo fosse, si può esser certi, dopo vent'anni di eloquenti esperienze, che verrebbe nuovamente frantumato). Ecco allora farsi avanti esigenze nuove e antiche, le quali ultime sono poi antiche a loro modo, in quanto apparentemente si rivestono di espressioni già note e talora logore, ma sostanzialmente rappresentano motivi e necessità del tempo presente, e appunto perciò si riaffacciano sulla scena dell'Europa e reclamano una loro sistemazione. L'Europa danubiana e balcanica sono dunque in fermento; e l'Ungheria appare il solo punto solido e fermo, al centro di una situazione in gran parte fluida. Il crollo della potenza, vera o presunta,

della Russia sovietica, che sta facendo seguito al crollo dell'ordinamento balcanico, completa una serie di possibilità veramente impressionanti, e tali da consentire un riordinamento radicale del sistema politico-territoriale danubiano e balcanico. Basti pensare, tanto per avanzare una ipotesi, alle conseguenze di uno spostamento eventuale del centro di gravità della compagine rumena verso oriente, per effetto della dissoluzione dell'Unione sovietica.

L'Europa dunque si muove, senza aspettare che la guerra sia finita; si muove anche a dispetto degli «attentistes», di coloro che attendono in bilico fra il timore e la speranza, nemici vinti e tuttavia ostinati, che vorrebbero l'Europa inchiodata al 1938 e immobilizzata nella sua bardatura di guerra. L'Europa si muove: ma — questo è il secondo ordine di constatazioni che qui volevamo fare — tende a muoversi lungo direttrici che sono in gran parte nuove, e che superano, sempre in parte, almeno, le stesse posizioni dottrinali e programmatiche degli stati che dell'«ordine nuovo» si sono fatti i promotori armati. Anche qui abbiamo per ora una documentazione per lo più frammentaria e indiziaria; e come s'è detto analogamente più sopra, è dall'Ungheria (per ciò che riguarda il settore danubio-balcanico) che vengono le voci più interessanti.

Gli «otto punti» redatti in mezzo all'Atlantico e sottoscritti dal presidente Roosevelt e dal primo ministro Churchill costituiscono la prima manifestazione ufficiale delle «democrazie» anglo-americane intorno alla ricostruzione del mondo dopo la guerra. Essi hanno destato, com'è naturale, grandissimo interesse dovunque, e quindi anche nell'Europa danubiana. Ma il complesso delle reazioni si può dire nettamente sfavorevole e proprio nell'Europa danubiana in particolare, per ragioni anche troppo evidenti. In sostanza il mondo ha osservato, nei confronti degli «otto punti», che essi ricalcano schemi e formule ben note, — e fin qui forse il dissenso potrebbe non essere irrimediabile, ove si trat-

tasse di schemi e formule che avessero fatto ottima prova o la cui attuazione, felicemente iniziata, fosse stata in qualche modo interrotta per l'intervento di fattori esterni perturbatori, perché in tal caso avremmo una prova di attaccamento ad una politica comunque positivamente collaudata. Il male è invece che quegli schemi e quelle formule hanno fatto pessima prova, quando si è voluto applicarle seriamente, negli ultimi vent'anni, o addirittura non sono stati mai applicati per la ragione che gli stessi sottoscrittori della dichiarazione dell'Atlantico non hanno mai voluto saperne.

Gli «otto punti», inoltre, non solo sembrano suscettibili di critica per difetto di aderenza alle indicazioni storiche del nostro tempo, ma anche per difetto di precisione e concretezza. Si intende che una dichiarazione programmatica è di necessità un testo entro certi limiti generico e astratto; ma, tanto per rimanere a precedenti celebri, i «14 punti» wilsoniani, accanto a formule astratte, allineavano pure esigenze concrete, soprattutto nei confronti, come si ricorderà, della sistemazione della duplice Monarchia. C'erano, a guisa di applicazione pratica dei principi enunciati, notazioni specifiche di confini e individuazioni di gruppi nazionali. Se si pensa che, con tutto ciò, i «14 punti» di Wilson furono traditi, travisati o non applicati affatto (la prima a dar l'esempio fu l'Inghilterra, con il rifiuto a riconoscere il principio della libertà dei mari), non è difficile rappresentarsi la sfiducia pregiudiziale dell'Europa danubiana nelle virtù della dichiarazione atlantica.

Ma c'è di più: la genericità e l'astrattezza del nuovo testo rivestendosi di formule già note e già giudicate, toglie qualunque illusione eventualmente superstita sulla nascita di un nuovo mito politico, capace di polarizzare le energie positive dei popoli. Attraverso ad essi noi veniamo infatti ad intuire una assorbente volontà di restaurazione, tale da non consentire l'introduzione della più piccola «novità», sentita come profonda

esigenza del nostro tempo. Le parti, veramente, si sono scambiate. Nell'altra guerra le potenze dell'Intesa, pur essendo portatrici di un mito non nuovo e abbastanza logoro, un particolare mito liberale della fine del secolo XIX, erano riuscite a rinfrescarlo poggiando l'accento sull'avvento definitivo del principio di nazionalità, mentre le potenze centrali rappresentavano il principio della conservazione espansiva (imperialismo conservatore). Nella guerra attuale sono gli avversari degli anglosassoni che combattono invece per l'instaurazione e il riconoscimento di un ordine diverso dal precedente, e che essi ritengono «più giusto», perché più aderente alle aspirazioni e ai bisogni circostanziati dei popoli. Particolarmente grave sarebbe la restaurazione dell'ordine internazionale danubiano, che ha cominciato a crollare dal 1938 ed ha cessato di esistere nella primavera del 1941. Essa riprodurrebbe gli stessi errori commessi nel 1919, scatenerebbe di nuovo, e più esasperate che mai, le passioni di allora e alimentate per venti anni. L'Ungheria si troverebbe un'altra volta dinanzi ad una fase cruciale della sua storia già così drammatica. Introdurre per la seconda volta il fallito esperimento della organizzazione danubiana sul falso principio delle nazionalità (così falso che nessuno pensò mai di scusarsi per non averlo applicato) vorrebbe dire promuovere la rivoluzione e il caos, con immediate ripercussioni europee. Non ci voleva di più della dichiarazione atlantica per richiamare imperiosamente, nell'Europa danubiana, tutti coloro che lavorano con onestà di intenti per essa, alla circostanza che l'avvenire, quell'avvenire per il quale hanno combattuto e sofferto per vent'anni, è aperto unicamente dal lato delle potenze rivoluzionarie, dell'Italia e della Germania.

Nemmeno dalla parte dell'Asse è venuta mai una precisazione di quelle che dovranno essere le concrete della «nuova» Europa. L'incontro Hitler—Mussolini sul fronte orientale, in qualche modo simmetrico a quello Roosevelt—Churchill, ha dato

luogo anch'esso alla pubblicazione di una dichiarazione, dove pure non ci sono indicazioni di propositi concretamente circostanziati. Ma occorre riflettere, per misurare la diversa portata delle due dichiarazioni, che assai meno bisogno dei due capi anglosassoni avevano i due condottieri italiano e germanico di precisare dinanzi al mondo i loro programmi, in quanto questi sono in certa proporzione già attuati, e la natura, i modi, l'efficacia della loro attuazione, e i principi regolatori ai quali si richiamano, stanno palesemente sotto i nostri occhi. Tali attuazioni, per quanto parziali, sono indicative per gli svolgimenti futuri. Esse si chiamano primo e secondo arbitrato del Belvedere, liquidazione del conflitto territoriale bulgaro-rumeno, creazione dello stato croato indipendente ecc.

Nell'ordine di queste idee l'Ungheria ha celebrato il primo anniversario della riannessione della Transilvania settentrionale (30 agosto). Essa è stata un contributo positivo all'instaurazione di una stabile convivenza nell'Europa danubiana dei popoli che l'abitano. L'Ungheria ha visto con questa riannessione mitigata la piaga più profonda e più risentita fra quelle che le aveva cagionato il trattato del Trianon, ha ritrovato la funzione alla quale la destinava da secoli la storia ancor più che la geografia, di guardiana dell'arco carpatico. L'intera struttura dell'Ungheria ha avvertito il mutamento avvenuto nella compagine nazionale con la riannessione della Transilvania settentrionale, sul piano politico come su quello economico e direi pure su quello culturale (si veda in proposito il singolare fenomeno, tuttavia non ancora esaurientemente accertato, della diminuzione dell'attività degli scrittori ungheresi transilvani, fino a ieri i porta-bandiera della letteratura ungherese). E, si deve aggiungere, si sono tratte le ovvie conseguenze. Sia pure in parte, l'Ungheria ha ottenuto ciò che desiderava. Ne è derivata una responsabilità non lieve, l'impegno per una vasta opera ricostruttiva.

S'intende quindi come la stampa

ungherese, dopo aver ricordato le ore memorabili del secondo arbitrato di Vienna, e aver accennato, discretamente, al rammarico di non aver potuto dopo di allora, come sarebbe stato sperabile ed era desiderato, in particolare dalle potenze dell'Asse, stabilire finalmente rapporti di buon vicinato con la Rumenia, abbia largamente documentato l'opera del governo in Transilvania nei primi dodici mesi (fra tutti esauriente il resoconto di Aladár Simonffy in *Pester Lloyd* del 1° settembre). C'era da percorrere un gigantesco cammino, che ha messo a dura prova l'organizzazione finanziaria dello stato, e la capacità di lavoro della nazione. Basteranno poche cifre: 35 milioni di pengó per costruzione di strade, 48 milioni per ferrovie, crediti complessivamente accordati per 500 milioni; 240,000 iugeri di terreno rimboscato. Sono cifre più eloquenti di qualunque discorso. Il compito non si è certo esaurito, la sutura fra madrepatria e territorio riannesso può ancor lasciar vedere qualche lacuna. Ma una grandissima parte del lavoro da fare è fatto e si sta facendo. Certi problemi poi, non sono risolvibili in dodici né in ventiquattro mesi, ma richiedono l'ausilio del tempo: si pensi al problema dei rumeni rimasti incorporati nei confini ungheresi, all'azione necessariamente graduale e lenta della cultura. Senza contare che l'Ungheria, beneficiaria di quattro riannessioni territoriali in meno di tre anni, che hanno quasi raddoppiato il suo territorio e la sua popolazione e si sono prodotte in circostanze eccezionali, nell'imminenza e durante la nuova guerra mondiale, non può non procedere con certe cautele, per evitare scosse pericolose alla sua stabilità interna, e raggiungere invece attraverso successive fasi di assestamento il suo nuovo assetto complessivo.

*

Se è mancato un vero e proprio rialtamento estivo della normale attività politico-diplomatica, ciò che si deve ascrivere in primo luogo al fatto della guerra in corso (ma allo stesso

fatto si deve pure ascrivere la circostanza che questa attività è rimasta più dell'ordinario al coperto, ha evitato con la massima discrezione qualsiasi pretesto atto a turbare lo svolgimento delle operazioni militari che oggi sono a carattere europeo ed esigono la compattezza del fronte continentale), formalmente una sua maggiore intensificazione si è notata in settembre. Essa ha coinciso con la visita del reggente Horthy a Hitler, sul fronte orientale (8—10 settembre). Il Reggente era accompagnato dal presidente del Consiglio Bárdossy, che ricopre contemporaneamente la carica di ministro degli esteri, dal nuovo capo di Stato Maggiore dell'esercito, generale Szombathelyi e dal ministro d'Ungheria a Berlino, Sztójay. Il comunicato ufficiale pubblicato dopo l'incontro dice che «durante la permanenza del Reggente al fronte, si sono svolte fra i capi dei due stati conversazioni sulla situazione politica e militare... nel tradizionale spirito di fratellanza d'armi dei due popoli, che oggi trova la sua nuova conferma nella lotta comune contro il bolscevismo». Nell'occasione il Führer consegnava al Reggente Horthy la suprema onorificenza militare tedesca, la croce di cavaliere della croce di ferro, per onorare «il valore delle truppe ungheresi che, in fedele fratellanza d'armi, combattono fianco a fianco con i soldati tedeschi contro il bolscevismo, nemico della cultura europea». Nel lasciare il territorio del Reich, il Reggente e il presidente del Consiglio inviavano rispettivamente caldi telegrammi al Führer e a Ribbentrop; significativo in particolare quello diretto a quest'ultimo, dov'era espressa la soddisfazione per «la comprensione dimostrata nello spirito della rinnovata fratellanza d'armi ungaro-tedesca».

Che non si fosse parlato soltanto o prevalentemente di questioni militari, sta a provarlo il fatto che il presidente del Consiglio Bárdossy convocava per il giorno 15 le commissioni degli esteri delle due camere del Parlamento, allo scopo di metterle al corrente delle recenti conversazioni ungaro-tede-

sche. Il comunicato emanato alla fine delle riunioni sottolineava soltanto l'identità di vedute riconfermata da Bárdossy fra i governi di Germania e d'Ungheria, così nel campo politico come in quello militare; ma era evidente che questioni di grande importanza nazionale erano state illustrate ed avevano fatto oggetto di discussione e di chiarimento in seno alle commissioni. Verosimilmente qualche situazione ancora incerta o sospesa ai margini dell'Ungheria era stata presa in considerazione dalle due parti, e aveva dato luogo ad un esame approfondito, in vista di una sistemazione soddisfacente per l'«ordine nuovo», che sta attuandosi gradualmente, come già s'è detto, in Europa. La comune piattaforma antibolscevica, e il contributo effettivo e importante dell'esercito ungherese alla vittoria comune sul fronte orientale sono due condizioni destinate evidentemente a facilitare intese in questo senso. Di fronte a così salda intesa ungaro-tedesca, che trova il suo correlato e complemento nell'intesa ungaro-italiana, e che si consolida senza arresti anche fuori del terreno propriamente politico-diplomatico — fra il 15 e il 19 settembre si sono svolte importanti conversazioni ungaro-tedesche su problemi industriali, mentre quasi contemporaneamente si svolgevano le laboriose trattative per il consueto rinnovo e aggiustamento degli scambi commerciali italo-ungheresi, — le irrequietudini superstiti nel bacino danubiano erano destinate a non trovare risonanza alcuna.

Le manifestazioni di questa solidarietà che ha carattere chiaramente europeo hanno avuto occasione di rinnovarsi alla fine del mese, con la celebrazione del primo anniversario del Patto tripartito, al quale, com'è noto, hanno successivamente aderito altre potenze, prima fra tutte l'Ungheria. Il Patto tripartito è da intendersi come il punto di partenza di un processo ricostitutivo dell'Europa, oggi in atto; e in esso l'Ungheria ha, e deve avere, il suo posto. Essa guarda con fiducia al prossimo avvenire, e, quel che più conta, fidando, prima

ancora che nelle forze delle grandi potenze amiche e alleate, nelle proprie energie di lavoro, nelle proprie virtù. Sotto questo aspetto deve intendersi, principalmente, il grande meritato rilievo dato al 150° anniversario della nascita del conte Stefano Széchenyi; dunque un aspetto che ha un chiaro significato non solo interno, ma internazionale. Il 21 settembre, a Budapest, si sono avute le manifestazioni più solenni e significative. Dopo le parole del Reggente nell'atto di consegnare le fiaccole destinate a raggiungere i confini: «ricordiamoci del conte Stefano Széchenyi come del più fedele e del più grande ungherese... Il fuoco sorto nel suo spirito è quello del puro amor di patria pronto ad ogni sacrificio... Consegno questo fuoco alla gioventù ungherese, perché lo porti nell'anima, lo protegga durante gli uragani e lo trasmetta dall'uno all'altro uomo, di villaggio in villaggio, di città in città»; dopo queste alte parole il presidente del Consiglio Bárdossy ha fatto una commemorazione di Széchenyi, che poteva e doveva essere accettata da tutti indistintamente gli ungheresi. Egli cominciò con l'osservare che la vera forza delle nazioni risiede nello spirito degli uomini grandi usciti dal suo seno e nei risultati conseguiti dalle loro opere, i quali uomini a loro volta non potrebbero essere tali se non traessero il loro nutrimento migliore dal grembo stesso della nazione. La Provvidenza ha dotato l'Ungheria di una serie numerosa di geni nazionali, ma «resta soltanto da vedere se noi abbiamo fatto tesoro dei loro ammaestramenti». Quanto a Széchenyi, egli era e rimase ungherese fin nelle sue più intime fibre (egli stesso scrisse di sé: «Le mie origini senza dubbio rimontano alla razza più pura degli unni»); perciò servitore della nazione fino al sacrificio di sé («solo chi opera è felice, dunque colui che è l'operaio del Signore» è scritto sul giornale intimo di Széchenyi). Egli vide l'immenso lavoro che occorreva per porre l'Ungheria in condizioni di nutrire decorosamente i suoi figli («facciamo sì che in Ungheria non un uomo manchi

del pane e del vestito e del tetto, di conoscenze tecniche e di cultura morale) e l'inflessibile volontà necessaria per attuare questo programma («la forza del leone franca e leale può essere vinta dall'abilità del serpente; contro la violenza, l'inganno e l'ipocrisia non esiste arma più sicura di una raddoppiata prudenza e di una indefettibile vigilanza»). Egli vide, come riconobbe la stampa di tutti i partiti e di tutte le tendenze, quali fossero i problemi essenziali del paese, problemi tuttora attuali («solo una ripartizione più ragionevole delle nostre proprietà, delle leggi migliori, un regolamento più perfezionato della nostra economia e una migliore politica creditizia, possono mettere in moto il nostro commercio interno ed estero»). Ciò è tanto vero, che la commemorazione di Széchenyi ha dato luogo ad una specie di accaparramento di questo grande spirito veggente da parte di uomini e formazioni politiche d'ogni colore. Tutti hanno voluto Széchenyi per sé: gli uomini di destra ricordando il discorso del 1° ottobre 1844, alla Camera dei Magnati, contrario all'emancipazione degli ebrei (qualcuno ha scritto perfino: Széchenyi è il nazional-socialista del suo tempo), i liberali il suo pensiero, legato alle grandi correnti liberali moderate della prima metà dell'Ottocento, i campioni dei diritti dei gruppi nazionali minori per la sua avversione alla politica di assimilazione e così di seguito. S'intende che queste non sono la rappresentazione esauriente dell'uomo, e se mai parziali verità che richiedono ben altra integrazione. Ma resta il fatto che tutti hanno sentito, senza eccezione,

la forza d'attuazione di questo grande spirito indigeno, la sua dedizione totale al compito di risuscitare l'Ungheria e di farla capace e degna di vivere da sola, nazione fra le nazioni. È questo il significato finale del discorso commemorativo del presidente del Consiglio, e della celebrazione széchenyiana complessivamente. Non si dovrà dimenticarlo.

Finalmente, un altro avvenimento, questo di politica interna in senso stretto, merita di essere menzionato, per il suo valore di sintomo nei confronti dell'orientamento del paese verso i problemi della nuova Europa: la dissoluzione e la ricostruzione del fronte «croce frecciata». Al di fuori e al di sopra delle motivazioni personali o di partito che hanno determinato questa abbastanza importante crisi politica è interessante notare che il gruppo Pálffy, i secessionisti dal partito dell'ex-maggiore Szálasy, e il gruppo Imrédy, dando vita ad una federazione dei partiti nazional-socialisti d'Ungheria, hanno particolarmente insistito, nella polemica di stampa inevitabilmente seguita alla scissione, su due punti: la volontà di tutelare tutti gli interessi nazionali dell'Ungheria, e l'amicizia verso la Germania e l'Italia. Ciò che mette conto di notare è lo sforzo d'equilibrio fra queste due esigenze, che la composizione e l'atteggiamento dell'ala destra estrema delle formazioni politiche del paese poteva aver fatto temere in qualche modo compromessa. È una prova di più del complesso lavoro di elaborazione degli elementi destinati e riempire della loro viva sostanza i soggetti della imminente società europea.

Rodolfo Mosca

IL SECONDO CONVEGNO DEGLI STUDENTI UNIVERSITARI ITALIANI ED UNGHERESI

Nel marzo 1940 i G.U.F. e l'Associazione Nazionale degli Studenti Ungheresi (M.N.D.Sz.) stabilirono un accordo, riguardante l'organizzazione annuale di convegni da tenersi alternamente in Italia e in Ungheria. L'orga-

nizzazione del primo convegno venne assunta dai G.U.F. L'iniziativa di questa istituzione fu idea dell'ex-vice segretario dei G.U.F., Guido Pallotta, caduto da eroe in una delle battaglie libiche del febbraio 1941.

Pallotta fu più volte a Budapest ed era un profondo conoscitore dei problemi ungheresi e un amico sincero della gioventù magiara.

Il primo convegno si riunì a Firenze dal 9 all'11 maggio 1940, e il secondo, tenuto a Budapest dal 13 al 15 settembre 1941 ne è stato l'organica continuazione.

Lo spirito di quest'ultimo è stato caratterizzato dall'amicizia per l'Italia, che il sangue dei soldati delle due nazioni, sparso nella lotta contro il bolscevismo, ha reso più salda che mai.

Il 12 settembre, il dott. Géza Paikert, capo del Reparto Rapporti Esteri del Ministero dell'Educazione Nazionale, diede un banchetto in onore della delegazione italiana, giunta a Budapest lo stesso giorno. Nel suo brindisi disse tra l'altro :

«Cari amici, a nome dell'Eccellenza Valentino Hóman, Ministro dell'Educazione Nazionale, vecchio e provato amico di ogni iniziativa dei giovani italiani e ungheresi, e ora assente per ragioni d'ufficio, saluto gli illustri rappresentanti della gioventù goliardica italiana, venuti tra noi per una conferenza amichevole con i dirigenti della gioventù ungherese. Auguro di tutto cuore che i figli delle due nazioni amiche continuino a camminare su questa strada ben preparata, fedeli alle loro tradizioni e, come i soldati italiani e ungheresi, nella guerra combattuta contro il nemico comune, possano lavorare insieme per lo scopo unico, che infiamma tutti i nostri cuori: per un avvenire più bello, più libero e più felice».

Il dott. Salvatore Gatto, capo della si legazione italiana, nella sua risposta derichiamò all'antichità dei rapporti italo-ungheresi, esprimendo la sua convinzione che questi diverranno sempre più profondi.

La mattina del 13 settembre, la delegazione italiana rese omaggio ai Caduti della grande guerra. Il dott. Gatto depose una corona al monumento ai Caduti, a nome della gioventù italiana.

Nella sala del Museo del Parlamento, il prof. barone Lodovico Vil-

lani, inviato straordinario e ministro plenipotenziario, inaugurò il convegno. Dopo aver salutato i rappresentanti della R. Legazione d'Italia, il dott. Salvatore Gatto, e il sottosegretario di stato, Colomanno Szily, disse tra l'altro :

«Ci troviamo in un museo, il che forse è un contrasto con gli avvenimenti tempestosi della vita di oggi, perché simboleggia il passato, ma il passato non è morto, perché significa le tradizioni nazionali». Poi parlò del Fascismo: «Nel Fascismo prendono forma di nuovo le antiche tradizioni di Roma. Ma la tradizione italiana è nello stesso tempo il pensiero cristiano che, attraverso Roma, influenzò tutto il mondo. È tradizione italiana anche l'affermazione dei doveri di fronte a quella dei «diritti dell'uomo» proclamata dalla falsa democrazia rivoluzionaria d'Oltralpe.

«Anche gli Ungheresi hanno delle tradizioni, e se queste non sono completamente identiche a quelle degli Italiani, le idee principali sono le stesse in ambedue le nazioni. Esse, unite nel passato, combattono fianco a fianco nel presente, e, unite indissolubilmente per l'avvenire, marciano insieme verso la meta comune, la costruzione di una nuova e più giusta Europa».

Rispose, in un discorso vibrante, il dott. Gatto, esaltando l'amicizia italo-ungherese e la fratellanza degli studenti universitari dei due paesi. Egli illustrò la parte che ebbe la gioventù italiana nella Rivoluzione Fascista e la sua appassionata partecipazione nell'attuale guerra, inneggiando, fra gli applausi entusiasti degli intervenuti, alla sicura vittoria.

Dopo, parlò il dott. Emerico Rajczy, segretario generale del M. N. D. Sz. «Proprio mentre sul fronte si uniscono le armi delle due nazioni — disse — qui a Budapest, i rappresentanti della gioventù, servono nel campo culturale gli interessi comuni delle due nazioni». Colomanno Móric, vicepresidente della Società Ungherese degli Affari Esteri, salutò poi a sua volta gli ospiti italiani.

Il dott. Arturo Nagy, a nome dell'Associazione Studentesca Americana, dopo aver accennato alla grande influenza che lo spirito italiano esercitò sul Re Santo Stefano, fondatore del Regno d'Ungheria, e sull'educazione del principe Sant'Emerico, da cui l'Americana prende il suo nome, continuò:

«La Foederatio Americana rimane e rimarrà sempre fedele a Santo Stefano e a Sant'Emerico, custodisce gelosamente i loro ideali, l'instinguibile desiderio di stringere sempre più saldamente le relazioni con la nazione amica, ciò che significa la nostra profonda, innata ammirazione per Roma eterna.

«... La gioventù ungherese collabora con quella italiana non soltanto nel campo della cultura ma anche in quello eroico della guerra. Il 10 giugno 1940 il nostro «Magister Magnus», prof. Tiberio Gerevich, ebbe l'onore di stare a fianco dell'Eccellenza Bottai e del Rettore Magnifico, davanti alle porte dell'Ateneo Romano, mentre la gioventù del Duce chiedeva tempestosamente l'onore di essere ammessa al gran campo agonale della gloria nazionale e della forza virile della nuova Italia rinata per opera del Duce.

«... Da qualche mese anche l'Ungheria è entrata nel campo della grande lotta e, come nelle guerre d'indipendenza del secolo passato, così pure adesso, i giovani delle nostre due nazioni combattono fianco a fianco sullo stesso campo di battaglia; e, se si dovrà, verseranno fin l'ultima goccia del loro sangue, perché un nuovo ordine e ropero dovrà nascere nella luce dell'italiana.

Il dott. Dionisi Huszti lesse la sua interessante relazione sullo stato attuale dei rapporti culturali italo-ungheresi. Egli annoverò le istituzioni che servono la causa di tali relazioni fra le due nazioni. Accentuò l'importanza dell'Accademia d'Ungheria a Roma e dell'Istituto Italiano di Cultura a Budapest. Prove delle strette relazioni culturali sono pure i periodici italo-ungheresi. Il relatore

si occupò inoltre della questione degli studenti che godono reciprocamente delle borse di studio.

Nelle relazioni culturali fra i due paesi hanno una parte importante anche le autorità dell'istruzione pubblica delle due nazioni. A Milano esiste una scuola ungaro-italiana frequentata anche da italiani. La R. Scuola Italiana di Budapest, a sua volta, è frequentata da molti elementi ungheresi. I Benedettini di Pannonhalma, con l'appoggio del governo ungherese, hanno istituito due anni fa un ginnasio italiano, dove tutte le materie vengono insegnate in lingua italiana.

Il dott. Huszti mise in rilievo la necessità che le gioventù delle due nazioni si conoscano reciprocamente. «Noi Ungheresi — disse — siamo così profondamente penetrati dalla cultura latina, che in noi è quasi innato tutto ciò che chiamiamo italiano. Un italiano invece potrà sforzarsi soltanto di conoscere l'Ungheria, e ciò gli costa molta fatica. Noi, giovani ungheresi, attendiamo dai rappresentanti dei G.U.F. che destino l'interesse dei migliori per la cultura ungherese. Sappiamo che gli Ungheresi che studieranno la lingua italiana e visiteranno l'Italia, saranno sempre più numerosi degli Italiani che s'interessano dell'Ungheria. Desideriamo soltanto che, per risolvere ogni problema, ci sia un piccolo gruppo scelto da tutti gli strati della società italiana». Perciò il dott. Huszti ritiene necessario che, oltre ai corsi di ungherese, organizzati in lingua italiana nelle grandi città italiane, vengano istituiti pure dei corsi pratici, tenuti in lingua ungherese.

Poi il dott. Enrico Fulghignoni fece una rapida rassegna dello sviluppo della cultura italiana. Mise in rilievo il fatto che in Italia non si è mai voluto statizzare l'arte. Lo spirito fascista, proclamando le idee collettive, è stato un elemento ispiratore per quell'arte che, realizzando un individualismo esagerato, tendeva alla decadenza. Citò come esempio l'arte francese. Nello stesso tempo il

Fascismo — egli disse — ha migliorato anche le condizioni dello sviluppo dell'arte. I G.U.F. stessi gestiscono numerosi teatri e danno la possibilità ai migliori attori dilettanti di farsi conoscere nel Teatro dell'Arte di Roma. Oltre alla tendenza da elevare costantemente il livello delle arti, ci si sforza di renderle accessibili ai più vasti strati del popolo. Con ciò la coltura nazionale diventa veramente patrimonio di tutta la nazione.

La bella conferenza è stata ascoltata con molta attenzione ed ebbe ben meritato successo.

Nel pomeriggio gli ospiti si recarono all'Istituto Italiano di Cultura, dove il direttore, prof. Bizzarri, mostrò gli eleganti locali e la ricca biblioteca dell'Istituto.

La sera si tenne un ricevimento nella sede del Fascio di Budapest, dove venne proiettato il film girato al passaggio delle truppe italiane per Budapest. L'affetto e l'entusiasmo veramente commoventi con cui il pubblico budapestino aveva accolto le truppe italiane, destarono un'impressione di viva simpatia.

Domenica, il 14, i partecipanti del convegno assistettero alle regate a vela — sul lago di Balaton — organizzate per la Coppa dell'Ammiraglio Horthy, istituita a ricordo della rivista navale italiana, tenuta a Napoli in occasione della visita in Italia del Reggente Horthy. La prima gara per la Coppa è stata vinta, dopo una lotta tenace, dai giovani italiani.

Alla seconda riunione del convegno, Ladislao Kovásznay fece conoscere l'organizzazione degli studenti ungheresi. Rievocò l'atmosfera degli anni intorno al 20, in cui gli studenti ungheresi cominciarono ad organizzarsi, e descrisse la lotta da essi combattuta per migliorare il proprio destino. Descrisse l'organizzazione delle più importanti associazioni studentesche ungheresi, poi parlò del centro di esse, del M. N. D. Sz. Mettendo in rilievo

le differenze esistenti fra l'organizzazione italiana e quella ungherese, accentuò che essa è dovuta alla differente struttura dei due paesi.

Quindi il dott. Arturo Nagy illustrò l'organizzazione della Foederatio Emericana. Richiamò l'attenzione sul fatto che l'Emericana ha mantenuto il classico sistema universitario, cioè la comunità dei professori e degli studenti, e che ha realizzato, con i suoi blocchi secondo le facoltà universitarie, il sistema corporativo italiano. Rese noto quindi il lavoro che l'Emericana ha svolto in favore degli interessi italiani, dimostrandosi attiva e sincera amica dell'Italia.

Il dott. Giancarlo Ballarati parlò dello spirito combattivo dell'organizzazione studentesca italiana, e affermò che ogni movimento riformatore muove i primi passi dai G.U.F. Questo spirito di iniziativa sarà retaggio dei G.U.F. anche nell'avvenire.

Nella discussione che seguì, si formò l'opinione che anche in Ungheria bisognerà raggiungere l'unificazione della gioventù. Però quest'unificazione dovrà avere un carattere puramente nazionale, perché gli studenti ungheresi sono convinti che, qualunque sistema estero, per quanto perfetto, non può essere adottato dall'ambiente ungherese.

L'importanza della visita degli ospiti italiani fu sottolineata anche dal fatto che essi furono ricevuti da S. E. Bárdossy, Presidente del Consiglio, che nella conversazione amichevole avuta con il dott. Gatto, espresse la sua sincera simpatia per la gioventù italiana.

Dopo il ricevimento di S. E. il Marchese Talamo, ministro d'Italia a Budapest, i nostri graditissimi ospiti italiani ritornarono in Patria, lasciando tra noi ungheresi il ricordo di un convegno laborioso che contribuì fortemente all'affratellamento della gioventù dei due paesi e al loro comune lavoro.

TEATRO CINEMA

LA NUOVA STAGIONE TEATRALE

Quest'anno la stagione teatrale di Budapest s'inizia nel segno d'un profondo rinnovamento. Si è formata anche in Ungheria la Camera Nazionale dell'Arte Drammatica che rappresenta una riforma radicale tanto della direzione, quanto dell'organizzazione del personale artistico dei singoli teatri. Budapest era sempre una città importante per il mondo del teatro. Il suo pubblico amava gli spettacoli, l'arte scenica vi era molto sviluppata, fra gli attori della capitale si trovavano sempre artisti eccellenti, anche in confronto di quelli dell'estero. La messa in scena delle opere drammatiche rivelava sempre profonde esperienze in fatto d'arte, la loro esecuzione tecnica testimoniava di gusto squisito e di nobile spirito di sacrificio. I lavori teatrali ungheresi avevano anche una esportazione notevole, anzi, in un periodo non molto lontano, giustamente si poteva imputare agli autori nostri che nella scelta degli argomenti e delle idee ispiratrici dei loro drammi tenessero presente, in modo forse eccessivo, la possibilità dell'esportazione.

La direzione di alcuni teatri talvolta non era penetrata dallo schietto spirito nazionale. Spesso le considerazioni affaristiche prevalevano, ed il gusto delle masse aveva sulla loro direzione maggiore influenza che il puro valore letterario ed artistico. I nostri teatri aborrivano dall'introdurre qualsiasi innovazione. Non adoperavano che mezzi e metodi provati ed sperimentati. Un argomento un po' audace o qualche personaggio meno convenzionale intimidivano gli animi, tanto per l'elaborazione dell'opera, quanto per la sua rappresentazione scenica. Non avevamo da lungo tempo

alcun teatro privato dedicato a fini letterari ed artistici. Per lunghi decenni il rinnovamento del dramma avvicinava verso l'attuazione, accanto a noi, quasi inavvertitamente. Ed avvenne che il Teatro Nazionale, destinato piuttosto all'arte classica assunse la parte dell'innovatore, secondo le idee del direttore Antonio Németh. È indubbio che più di una volta esso si mostrò più moderno e più audace di qualunque nostro teatro privato.

Però, nella stagione attuale si è attuata una riforma radicale nella direzione dei teatri. Persino il Teatro Nazionale ha subito certi mutamenti, in quanto la sfera della sua azione è stata ampliata, le sue possibilità artistiche aumentate. Accanto al suo piccolo Teatro della Camera nel quale conseguì alcuni successi ungheresi molto notevoli e rappresentò una serie di drammi di autori stranieri divenuti ormai classici, ora ne ha ricevuto un altro alquanto maggiore le cui possibilità possono ispirare al direttore la risoluzione di nuovi problemi molto interessanti. Il famoso Teatro della Commedia (Vigszínház) dalle tradizioni gloriose, uno dei più distinti teatri della capitale, che vantava alcuni fra i migliori attori ungheresi, ha la direzione completamente riformata. Al posto dei direttori ritirati si succede l'illustre scrittore, Zsolt Harsányi, chi ha per collaboratore Giovanni Bókay, autore di opere applaudite, le cui commedie ingegnose sono state rappresentate recentemente anche all'estero con vivi successi. Al Teatro Ungherese pure venne assegnata una direzione del tutto nuova. Il Teatro Madách, sorto l'anno scorso, perfettamente riorganizzato sotto la direzione

di Andrea Pütkösti, servirà ad assolvere compiti per eccellenza letterari e ad introdurre importanti innovazioni nella messa in scena. La direzione del Teatro in via Andrásy, finora alle dipendenze del Teatro Ungherese, viene presa dai fratelli Vaszary dotati di spiccate qualità letterarie soprattutto nei generi più leggeri della commedia. Il Teatro dell'Operetta destinato al genere del dramma lirico, è in corso di formazione. Il teatro succursale del Teatro della Commedia, il Pódium continuerà le sue rappresentazioni satiriche, egualmente sotto l'egida del Teatro della Commedia.

La stagione attuale è stata aperta dal Teatro Nazionale che precorre i teatri della capitale anche in questo campo, con l'opera piuttosto leggera di Edmondo Mariay, autore della «Avventura di Győr», il quale si è acquistato fama meritata di novelliere. Le sue novelle di più lunga lena appartengono alla produzione migliore della nostra novellistica moderna. Alcuni suoi drammi erano già stati rappresentati con successo dal Teatro Nazionale. Erano molto popolari anche i suoi radiodrammi.

Quanto al genere, l'«Avventura di Győr» è una commedia storica, ma la storia vi serve piuttosto da sfondo per caratterizzare l'epoca in cui si svolge l'azione. Essa fornisce un colorito ricco senza intralciare lo svolgimento dell'azione, porta all'epoca di Napoleone. L'eroina è una specie di Madame-Sans-Gènes che ha il cuore intepido e lo scilinguagnolo sciolto anche davanti all'imperatore. Il nucleo storico dell'azione si riassume in un attentato alla vita di Napoleone, perpetrato a Győr in occasione del suo soggiorno in Ungheria. L'autore dell'attentato, un tenente dell'insurrezione ungherese che fa la corte alla protagonista, intendeva mostrare di essere capace di qualche impresa audace. La ragazza crede di aver spinto il sospirante nell'avventura imprudente, perciò lo vuole salvare ad ogni costo. S'introduce nascostamente nella camera da letto di Napoleone per domandare la grazia imperiale.

Questo è il duetto più interessante del dramma, pieno di tensione drammatica, soffuso d'un lieve umorismo. Napoleone accorda il perdono al giovane, ma questi non può liberarsi dal sospetto che la ragazza abbia ottenuto questo successo non senza adoperare arti che offendono la sua dignità di uomo e di amante. La situazione è delicatissima, ma il Mariay sfrutta con molta abilità le possibilità umoristiche per addurre allo scioglimento finale. Il sospetto viene dissipato proprio dalla vanità e la gelosia del giovane innamorato ed i due amanti ritrosi, inimicatisi per tre atti non mancano di riconciliarsi.

Il Mariay ha composto la sua opera penetrando nel mondo culturale e morale dell'epoca riprodotta a colori vivaci. Il teatro stesso l'ha presa forse per troppo leggera, per aumentare la festosità dello spettacolo. Quest'allegrezza gaia e spensierata viene pienamente realizzata nelle interpretazioni dei protagonisti: Éva Szörényi, Elisabetta Mátray e Stefano Nagy. Quest'ultimo, giovane attore di grande ingegno è venuto da Kolozsvár, al Teatro Nazionale. Le altre parti sono create da Stefano Lehotay, Eugenio Bodnár, Carlo Kovács, Margherita Szabó e Géza Abonyi, la cui maschera di Napoleone molto riuscita produce una illusione perfetta.

Un altro avvenimento importante del mondo del teatro è la rappresentazione solenne di un dramma di Grillparzer: «Ein treuer Diener seines Herrn» col titolo: «La lealtà di Bánk», in occasione del 150^{mo} anniversario della nascita del grande scrittore viennese, sotto il patronato della Società Ungaro-Tedesca. L'opera non appartiene alle migliori del Grillparzer; egli la scrisse su ordinazione per le solennità della corte, in occasione dell'incoronazione dell'imperatrice a regina ungherese. Nondimeno la direzione del teatro l'ha scelta per il soggetto relativo all'Ungheria, e perché il protagonista del dramma è identico a quello del capolavoro di Giuseppe Katona, «Il bano Bánk», l'opera mi-

gliore di tutta la letteratura drammatica ungherese. Sul principio del sec. XIII il re d'Ungheria Andrea II, è lontano dal paese. Durante la sua assenza il guardiano dell'ordine e della sicurezza del paese è il bano Bánk. Ma questi appunto in questa sua qualità attraversa una grave crisi. Il fratello minore della regina, Ottone, seduce la moglie del bano, assecondato in questa sua impresa disonesta dagli intrighi della corte. Questa infamia, nonché la miseria del paese prodotta dal lusso sfrenato della corte provocano una ribellione dei signori ungheresi. Sarebbe dovere del bano, offeso nella sua dignità di marito, di difendere la famiglia reale. Il personaggio del Katona, col cuore pieno d'indignazione per la propria sorte e per quella della nazione, si fa capo dei ribelli e finisce per uccidere la regina colla propria mano. L'eroe del Grillparzer invece conserva la sua lealtà anche nei momenti più critici, anche quando sua moglie cade vittima degli intrighi della corte; rappresenta l'eroe tragico della lealtà al sovrano che resta fermo nella sua devozione persino nella sua tragedia personale. Il pubblico ungherese rimane un po' estraneo a questo Bánk, tanto differente dal personaggio tradizionale, nondimeno la nuova concezione dell'eroe e soprattutto certe scene piene di bellezze poetiche non mancano di suscitare il suo interesse. La parte di Bánk è creata da A. Lehóty, con penetrazione profonda, con grande disciplina artistica. Riesce a far sentire, nonostante il compromesso imposto dal dovere, la dignità virile del personaggio. La parte di Ottone, il principe di Merania viene interpretata da Giuseppe Timár, uno dei giovani attori più dotati d'ingegno, con l'impeto veemente della passione che ricorda i drammi dello Schiller. Anche Anna Tókéš, insigne attrice tragica contribuisce a produrre, nella veste della regina Gertrude, l'atmosfera altamente patetica del dramma. La parte della moglie del bano è creata da Elisabetta Somogyi, con la nobiltà semplice della passività femminile.

Il Teatro della Commedia apre con l'opera di Alessandro Hunyady, suo autore stabile, intitolata «Acquazzone di estate». Lo Hunyady appartiene agli autori ungheresi più amabili. Il suo nome è conosciuto anche in Italia dove alcune sue commedie sono state rappresentate con vivo successo. La sua opera intitolata «Ciliegia dal gambo nero» fu uno degli avvenimenti più significativi dell'arte teatrale ungherese del dopoguerra. Vi trattava con grande delicatezza del problema minoritario. La sua opera recente è una storia umoristica. L'azione si svolge in un castello provinciale ed ha per base l'aberrazione frequente della pubertà che si rivolge con i suoi desideri d'amore verso l'età più matura. Un ragazzotto appena entrato nell'età dell'indiscrezione, s'innamora d'una dama che ha già ben oltrepassato la sua giovinezza ed è madre d'una fanciulla che ha press'a poco l'età del ragazzo. Viceversa, — per rendere l'intrigo più forte — la giovinetta è innamorata del padre del ragazzo. Lo Hunyady, con trovate ingenose conduce le due simpatie illusorie verso la totale impossibilità della loro realizzazione; facendo fidanzare il giovane con la donna matura, mentre la ragazzetta diviene fidanzata del padre incanutito. Ma alla fine le coppie tanto disuguali si sciolgono e le persone dell'età più giovanile si trovano istintivamente. Forse il soggetto è un po' troppo adeguato alle esigenze della scena, ma l'autore mette in rilievo non tanto l'azione quanto i singoli personaggi creati con occhio acuto e con mano sicura.

Si tratta di personaggi graziosi, leggeri, forse un po' superficiali, ma che vivono sul palcoscenico, non sono mai privi di realtà. Tanti sono i caratteri simpatici, gradevoli e divertenti conferiti loro dal commediografo che il duplice lieto fine non riesce affatto esagerato e lo spettatore lascia la sala con l'impressione di aver assistito ad una serata serena. Un altro avvenimento della recita è il debutto d'una giovine attrice dalle spiccate attitudini per l'arte drama-

tica, Margherita Zsilley che fa la sua prima apparizione alla ribalta nella parte della ragazzetta. Ella ha saputo far sentire la cruda freschezza della parte con mezzi semplici senza alcune esagerazione e con una tecnica di recitazione naturale e disinvolta. La sua interpretazione è soffusa dalla rugiadosa freschezza dell'anima veramente giovanile. Riporta un brillante successo anche Maria Mezey, una delle migliori attrici della nuova generazione. La sua creazione produce effetti immancabili con la nobile semplicità dei suoi mezzi, con il più schietto naturalismo nel quale anche l'arte consapevole appare spontanea. È suo compagno degno in questo stile d'interpretazione Andrea Ajtay. Il giovanissimo Tiberio Puskás pure rappresenta con molto ingegno l'ingenua vanagloria del ragazzotto. Nel complesso splendido quasi perfetto, forse quello più affiatato di tutta l'arte scenica ungherese odierna, si segnalano ancora Giuseppe Bihary, Margherita Ladomerszky e Giorgio Dénes, i nostri migliori caratteristi.

Un avvenimento di particolare rilievo della nuova stagione è l'esordio del Teatro Madách. Il nuovo direttore del teatro, Andrea Pünkösti, che a suo tempo si affermò scenotecnico ingegnoso colla messa in scena fantasiosa de «Il Bugiardo» del Goldoni, ha elaborato un programma molto interessante e sostanzioso anche dal punto di vista puramente letterario. Anche la scelta di «Enrico IV» del Pirandello è stata molto felice. Lo scrittore italiano vincitore del premio Nobel, grande riformatore dell'arte drammatica moderna fin'ora non aveva trovato una comprensione adeguata nel pubblico ungherese, forse perché nessun suo lavoro aveva avuto una rappresentazione atta a far valere questo poeta caratterizzato dalle trovate originali, spesso astratto, dalla filosofia profonda e da un continuo scintillio di paradossi ingegnosi.

Enrico IV è forse l'opera meglio riuscita dell'autore, tracciata con sicurezza e purezza di linee. Un vero capolavoro pieno di idee profonde e

molto originali. D'altronde l'opera produce anche ottimi effetti scenici che assorbono sino al finale l'attenzione degli spettatori.

L'eterno problema pirandelliano: la lotta della realtà oggettiva col mondo delle apparenze, trova anche in questo lavoro un'espressione piena di tensione drammatica. Secondo l'autore l'apparenza, la parte assunta da noi volontariamente oppure impostaci dall'opinione pubblica, è più forte della realtà. Essa finisce per sopraffare colui che la sostiene sia consapevolmente che d'istinto. Il protagonista, un alienato di mente che si credeva Enrico IV, imperatore di Germania, per un certo tempo continua a sostenere questa parte, volontariamente, anche dopo la sua guarigione. Però, più tardi dopo che in un impeto di odio, quasi in uno sguizzo della passione imperiale uccide con una pugnolata il suo rivale che lo aveva spinto alla follia, la parte prende il sopravvento e non gli permette più di tornare fra gli uomini sani.

Questo personaggio poliedrico che trasforma l'opera quasi in un unico ininterrotto monologo è interpretato con straordinaria bravura dal giovane attore Zoltano Várkonyi che ha per la prima volta un compito così elevato e delicato. Egli fa sentire con perfetta naturalezza lo sdoppiamento dell'anima altalenata fra pazzia e buon senso, passando con abilità magica dal mondo apparente della parte in quello della realtà oggettiva. Riporta un successo strepitoso portando al successo anche il lavoro recitato. Accanto a lui conseguono un successo meritato anche Zoltano Greguss, Maria Sulyok e Zoltano Szakács. Per opera della messa in scena magnifica di Andrea Pünkösti che non trascura nemmeno i particolari più minuti, finalmente anche il pubblico ungherese è in grado di gustare il vero sapore delle opere pirandelliane. Questa serata senza dubbio sarà a porre fine a quel periodo in cui la recita dei drammi del Pirandello aveva un'accoglienza piuttosto fredda da parte del pubblico ungherese.

Al Teatro in via Andrásy si recita la commedia del direttore Giovanni Vaszary «Ti renderò felice». Certo, non si tratta di un soggetto originale, ma di una specie di farsa interessante e divertente che offre occasioni molteplici alla diva del teatro Lili Muráti, per far brillare le sue qualità svariate e modernissime.

Il Teatro Ungherese non ha ancora esordito quando scriviamo la presente cronaca. Dal di fuori questo teatro, nel bel mezzo del quartiere commerciale di Budapest, è piuttosto grigio, ma l'interno ha soluzioni tecniche molto felici. È il nostro teatro drammatico che ha le dimensioni più opportune; la sala degli spettatori è ottima, il palcoscenico ugualmente atto alla recita di drammi intimi e di opere dalla struttura più complicata. La prima opera recitata sarà un dramma di Adriano Bónyi a soggetto divertente. Per il seguito la direzione appronta la ripresa delle opere più significative degli autori ungheresi contemporanei. Nel repertorio figurano i nomi, ciascuno con un dramma, di Stetano Asztalos, scrittore della Transilvania

nuovamente scoperto, quello di Giovanni Kodolányi autore rinomato de «La Frana», nonché Eugenio J. Tersánszky e Desiderio Kosztolányi. Dunque la nuova direzione del teatro ha anch'essa ambizioni letterarie, si tratta di vedere quanto realizzi di questo programma.

L'Opera Reale debuttò con «Il bano Bánk» di Francesco Erkel. L'innovazione brillante della recita era la creazione monumentale di Ella Némethy. Subito dopo venne ripresa l'opera del Puccini «La Bohème» con Colomanno Pataky protagonista. Fu replicata anche «La Fiamma» del Respighi in cui Rosa Walter conseguì un successo meritato. Il programma dell'annata promette molte rappresentazioni interessanti anche di alcune opere di compositori italiani moderni. Il pubblico ungherese attende con particolare interesse le opere del maestro Riccardo Zandonai. Il geniale direttore dell'orchestra, maestro Failoni, avrà di risolvere compiti squisiti in questa stagione ventura che si promette quanto mai ricca e movimentata.

Nicola Kállay

NUOVI FILMI UNGHERESI

La nostra Rivista, con la sua cronaca cinematografica, ha avuto sempre l'intenzione di amplificare gli scambi cinematografici tra l'Italia e l'Ungheria. Anche questa volta Corvina si affretta ad interpretare in Italia gli interessi ungheresi, offrendo quasi uno specchio dei nuovi film con il preciso proposito di invogliare i cineasti italiani ad importare i film magiari.

La critica che parlerà su queste rubriche dovrà quindi ispirarsi ad altri criteri che non quella fatta ad uso del pubblico ungherese. Vale a dire che la cronista dovrà fingersi di sedere non già nella platea dei cinema budapestini (che cosa strana sentite un po': Royal Apollo, Corso, Urania, Scala, Simplon, Omnia, Savoy ecc. ecc. e notate che nessun cinema di

Budapest ha un nome magiario), ma in un cinematografo italiano e interpretare fedelmente quelle che ella è convinta sarebbero impressioni, compiacimenti e reazioni di un immaginario, ma speriamo realizzabile pubblico italiano. E allora si presenta come primissimo postulato che il film sia se stesso, segua le regole, se così possono chiamarsi, della propria arte. Per fortuna il film ungherese ha superato già il periodo delle sue malattie infantili — ma ogni tanto ci ricasca — il morbillo dei dialoghi cosparsi di spiritosaggini, la scarlattina dei giochi di parole, possibilmente in vernacolo budapestino, e gli orecchioni delle lunghe tirate alla contadinesca, recitate in un dialetto condensato che sta in rapporto alla vera parlata rustica come ad esempio

l'esperanto all'italiano. Tutti questi difetti, ripetiamo, esistiti una volta, ora non più fanno sì che il doppiaggio non può rendere né sfumature, né sapore di riferimenti strettamente locali. E col colore locale bisogna pure andare adagio anche quando è diretto non all'intelletto ma all'occhio, quando cioè è veramente colore. Intendo parlare dei soggetti folkloristici che preferisco nei documentari perché italiano, che vive nel paese dell'umanesimo, vuole vedere l'uomo anche in colui che di domenica si veste di giubbe ricamatissime.

Bisogna togliere il superfluo e l'abbagliante perché nella cinematografia possiamo ammirare ciò che è in un certo senso l'essenziale in tutte le arti: la lotta dell'artista colla materia e cogli strumenti per giungere all'espressione. Saper vedere e saper muovere, svolgere con le infinite possibilità del film l'azione fotografica: ecco le cose che saranno pur sempre le più importanti in quest'arte moderna.

Ecco i titoli dei film che saranno oggetto di questa nostra cronaca: Három csengő — Tre campanelli; Végre! — Finalmente; Csákó és kalap — Elmo e cappello; Ne kérdezd ki voltam — Non domandare chi ero; Háry János — Giovanni Háry. Questi cinque film appartengono a tre categorie ben distinte: i primi tre al genere comico-sentimentale, a quelle commedie leggere che si vedono volentieri e che senza alcuna pretesa di grandiosità o di profondità si propongono di distrarre il pubblico dagli inevitabili malumori quotidiani. L'altro «Non domandare chi ero» al genere drammatico, denso di avvenimenti foschi o tragici, il genere che si è venuto diffondendo coi film francesi ed è il più pericoloso a trattare perché più facile a cadere nei luoghi comuni sia riguardo all'argomento che alla sceneggiatura. L'ultimo, «Giovanni Háry» ci riporta alla versione cinematografica di opere o operette, lo stesso genere che ci ha dato anni fa il film americano «La vedova allegra» e ai giorni nostri, per

citarne uno tra i tanti, l'italiano «Manon Lescaut» genere anche delicatissimo da trattare per l'inevitabile confronto con il teatro e che deve esser affidato ad ottimi interpreti, e sfruttare nonché tutti quei mezzi di sceneggiatura più grandiosa e variata che il cinema può vantare sul teatro.

I «Tre campanelli» (Három csengő), il primo film a programma del Magyar Film-Iroda che aveva finora presentato al pubblico solo notiziari e cortimetraggi, ci riporta da un capo di un campanello elettrico, dalla vita brillante che si svolge in un grande albergo della capitale, all'altro capo, ove trillano i campanelli di servizio, seguendo soprattutto le figure più in vista di quel mondo, la cameriera, il cameriere e il facchino d'albergo. La filosofia popolare della pellicola ci vuol far vedere come in fondo non sia tanto grande quanto pare la distanza tra questi due mondi: in entrambi le stesse tragedie, gli stessi amori, gioie e dolori che portano in conclusione alle medesime conseguenze. Come si può immaginare la vicenda del film non è nuova, ma la varietà degli episodi, la ricchezza dei personaggi di secondo piano, gli sfondi chiari ne fanno un lavoro fresco, piacevole a vedersi soprattutto grazie alla distribuzione delle parti principali assegnate ad ottimi artisti. Clara Tolnay, Paolo Jávör, il cameriere e la cameriera tra cui si svolge un idillio amoroso sono ottimi attori, e così pure i comici cari a tutto il pubblico ungherese Gerő Mály, il facchino dell'albergo, e Ida Turay. Una sola nota discorde si deve notare nel film: il dialogo di un personale d'albergo non dovrebbe sfoggiare tanta sapienza a buon mercato («La vita è come l'ascensore: ora in alto, ora in basso») ed altri luoghi comuni del genere. A lungo andare queste frasi stonano e danno un tono artificiale che urta soprattutto quando tutta la vicenda si svolge in un'atmosfera di naturalezza.

Il secondo film a soggetto brioso è «Finalmente» (Végre!) (Hunnia-Film-gyár, nella sceneggiatura di Zsolt

Daróczy). La vicenda ci ricorda quel capolavoro del film americano «Accadde una notte»: anche qui la figura centrale è una ragazza ricca e viziata al cento per cento che, dopo inutili tentativi di piegare ai suoi capricci un uomo di carattere serio e rude, se ne innamora segretamente, muta condotta, diventa umile, servizievole e infine preferisce l'energico ingegnere al fidanzato ricco ma troppo docile. L'eterna storia della bisbetica domata, insomma! Ma bisogna pur dirlo: tanto equilibrio ed armonia di proporzioni presentava il film americano da rendere la protagonista e la vicenda quasi naturali, altrettanto questo film ungherese calca le tinte, esagera la prepotenza della protagonista, i bisticci da lei sostenuti, le ingenuità enormi commesse quando, innamorata, vorrebbe rendersi utile nella semplice casetta montana.

La parte della protagonista è sostenuta da un'ottima attrice che viene dal teatro di prosa, Lili Muráti, ma tutto il suo brio, l'agilità non riescono a dare un pizzico di realtà alla vicenda e al tipo: bisogna ammettere che ragazze così non ne esistono. Meno smargiassate dentro, meno stupidaggini alla Ridolini quasi, e il film sarebbe veramente fresco e frizzante. Altro difetto non trascurabile — e che addolora direi quasi ogni buon ungherese appunto ora quando la riannessione di una parte della Transilvania ha ridato all'Ungheria i suoi meravigliosi Carpazi — è l'artificialità degli sfondi. Belle fotografie di valate, di boschi, di pendii avrebbero potuto dare respiro alla vicenda che si svolge per lo più ai piedi di una montagna. Invece tutta pittura, tutto cartone che rendono gli sfondi una vera bruttura. L'interpretazione è ottima: accanto alla Lili Muráti lavorano da pari a pari Antonio Páger, che anche l'Italia conosce nella sua felice interpretazione di Stefano Bors applaudita l'anno scorso alla Biennale Veneziana del Cinema, e il piccolo Ladislao Makkai, un ragazzino dodicenne dall'espressivo musetto lentiginoso, che nella parte di servitorello

lavora con una disinvoltura, un misurato senso comico, un gustosissimo parlare paesano da dirlo già un grande attore, una rivelazione quasi, una speranza per il film di domani.

«Elmo e cappello» (Csákó és kalap) è il terzo film leggero, una commedia fresca, umoristica che si segue col sorriso sulle labbra. L'eroe è un giovane archeologo educato in America che ritorna in patria: il lato buffo del film è costituito dal contrasto tra le sue abitudini, il suo modo di vedere americani e la nuova vita a cui viene a contatto. Il giovanotto muove mari e monti per arruolarsi, perché spera così di guadagnare l'amore della sua bella: dapprima riesce, ma poi per un complesso di avvenimenti comici ed inaspettati il tentativo fallisce ma l'amore resta, egli sarà amato anche col suo Borsalino floscio senza l'elmo di corazziere.

Contrariamente a quanto si potrebbe supporre il comico del film non digrada nel ridicolo o nell'ingenuo, è ricco di buone trovate, di situazioni divertenti: viene girato in prima visione ininterrottamente a Budapest da 10 settimane e questo è l'indizio più sicuro del suo successo. Tivadar Bilicsi, Piroska Vaszary, Giulio Csontos sono a posto e la protagonista Elisabetta Simor è ottima e si spera che il regista sappia in avvenire tarre profitto dalla sua ottima scuola di cavallerizza.

Dalla commedia leggera passiamo ora all'altro genere: alla storia d'amore cinematografata che rasenta il tragico per tutta la pellicola per volgere poi a lieto fine. Per la protagonista Caterina Karády che è un po' la donna fatale del cinema ungherese, molto decorativa, begli occhi, bei capelli, bel viso, forte, sensuale è necessario un genere particolare che s'impenni sull'amore, sulla menzogna, sulla sensualità. La Karády ha avuto gran successo in Ungheria nei film tratti dai romanzi di Zilahy, «Primavera mortale» e «L'anima che ritorna», sempre in parti del genere — il che non vuol dire però che ella non sappia darci anche un viso fresco, chiaro, giova-

nile, — ed ora grande successo ha pure nella capitale questo suo nuovo film «*Non domandare chi ero*» (Ne kérdezd, ki voltam) nella regia di Béla Balogh, che le ha messo accanto ottime forze nuove, e che viene girato in una delle più grandi sale di Budapest da oltre un mese. Il soggetto non è nuovo, anzi, ma è denso di drammaticità, movimentato e se ci sono spunti e situazioni già sfruttati ce ne sono altri nuovi.

Ester è la ragazza povera ed onesta che è perseguitata dall'amore di tutti: in qualunque posto trovi lavoro incappa nelle dubbie intenzioni del padrone, il marito trascura la moglie, il fidanzato la fidejuzata. Perciò nella sua onestà ha contro tutte le donne il che le procura mille guai, ma alla fine trova sicuro asilo nell'amore di un romanziere che se la sposa.

Se si considera l'alto valore ragguardevole dal film come fattore non trascurabile nell'educazione delle masse, bisogna subito notare che questi film della Karády sono distruttivi, possono soltanto nuocere ad un pubblico sano. E se non si deve accettare il cinema con un palese intento morale-didattico, che non raggiunge in fondo lo scopo prefisso, non si deve neppure incoraggiare la produzione del genere opposto che cerca di soddisfare un bisogno di sensazioni eccezionali, perché si verrà presto o tardi a cadere in quei torbidi film francesi che sono come bei fiori nati da una palude, da un'aria malsana — interessanti sì, ma come può essere interessante un «caso pericoloso» per un medico, ma che in fondo non è altro che un caso pericoloso. Ed è un peccato che il tipo di quest'attrice sia ancor più accentuato dai registi e suggestisti che non si peritano ad esempio, come nel film in questione, di trasformare l'onesta direttrice del personale dell'albergo in una cantante da varietà e farle cantare per metri e metri di pellicola, di fronte, o di profilo una canzone strana in un tono demoniaco che non ha niente a che vedere col soggetto trattato. Possiamo invece riconoscere che il regista ha felicemente

intuito una possibilità del film — il particolare in primo piano — che può creare un'atmosfera densa di drammaticità e di riferimenti quale il teatro non può offrire. Si immagini, per esempio, sulla ribalta di un teatro di prosa un personaggio che calpesta una camicia di donna; sarebbe una scena volgare sì, ma non particolarmente espressiva. Si pensi invece che ad una donna innocentemente accusata si perquisisce il vestiario, una camicia cade per terra e la fotografia mostra semplicemente questo: la scarpa di un intruso passa sopra il bianco indumento e vi lascia un'impronta fangosa. Il quadro si disfa man mano, si vedono soltanto il bianco lino e la macchia, e poi d'improvviso il viso dell'accusata con l'ombra nera del dolore. Ecco come l'obiettivo ha potuto rendere in due soli quadri tutta la brutalità dell'offesa.

Concludendo, se i film della Karády rappresentano un notevole progresso dal punto di vista della produzione cinematografica più curata ed impegnativa, si dovrebbe cercare in avvenire di uguagliare il loro livello morale a quello artistico.

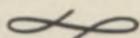
L'ultimo film di cui vogliamo trattare «*Giovanni Hány*» tratto dal poemetto di Giovanni Garas e insieme dall'opera di Zoltán Kodály è una nuova prova del periodo di assestamento attraversato ora dal cinema magiaro. Non è raggiunto ancora il perfetto equilibrio, perciò a scene ben riuscite se ne alternano altre più scadenti. Il protagonista è l'ussaro che nella sua vecchiaia, ai compagni riuniti all'osteria, tra un bicchiere e una pipatina, racconta la sua vita di soldato, e le sballa grosse. Tanto grosse da farsi credere vincitore di Napoleone, corteggiato da Maria Luisa, accolto alla Corte di Vienna: ma la sua pretta natura ungherese, attraverso tutti i trionfi è rimasta fedele alla propria terra e alla contadinella sua fidanzata, sì che alla fine abbandona tutto e ritorna al paese natale. Il lato burlesco del film sta nell'interpretazione sempliciotta che egli dà ai

costumi di corte, alla figura del re e della regina, nonché alla battaglia e allo stesso Napoleone. Ma il grottesco non è il sapore esclusivo di queste fandonie: vi è sempre frammischiata una goccia di verità più vera della realtà, per cui sovrani e marescialli perdono quasi la loro consistenza storica, ma guadagnano di umanità. È una buona trovata che il film cerca di rappresentare le millanterie di questo «miles gloriosus» esagerandole con i propri mezzi visivi: efficacissimo il Napoleone che, trattando con Háy, rimpicciolisce proprio a vista d'occhio. Ed è ancora Napoleone che suggerisce al regista

anche la scena finale. Nella rustica osteria il vecchio Háy, capitano oramai più fracassato che fracassa, racconta per l'ennesima volta le sue prodezze. Ma Napoleone la sa più lunga di lui e con un ghigno pio gli ammicca da una vecchia oleografia appesa alla parete affumicata della bettola. E con ciò il racconto si rialza nel regno della favola pura.

Bisogna riconoscere, dunque, che in Ungheria molto lavoro è già stato fatto, e per quello che resta da fare tutti, dai migliori artisti e registi ai più semplici operatori vi si accingono con l'impegno maggiore.

Enrica Ruzicska



RASSEGNA D'UNGHERIA

Diretta da
BÉLA GÁDY E RODOLFO MOSCA

Redattore responsabile
PAOLO RUZICKA

Direzione e amministrazione: Budapest, Erzsébet-körút 5—7
Un numero pengő 2 (7 lire). Abbonamento annuo pengő 20 (70 lire)

ANNO I

SETTEMBRE 1941

N. 7

SOMMARIO

Giornali e giornalisti dell'Ungheria contemporanea
(*Ervino Pamlényi*)

La Società ungherese per gli affari esteri (*Giorgio
Drucker*)

Diritto matrimoniale e difesa della razza nella legge
XV/1941 (*Rodolfo Mosca*)

DOCUMENTI

La guerra ungaro-sovietica: comunicati ufficiali
(1—31 agosto 1941); legge XII/1941 sulla
semplificazione dell'amministrazione della pubblica
istruzione; legge XIII/1941 sul regolamento di
questioni attinenti agli avvocati e procuratori;
legge XIV/1941 sulla ratifica delle convenzioni
addizionali stipulate con l'Impero Germanico in
materia di imposte (10 dicembre 1938) e testo
delle convenzioni; legge XV/1941 per l'integra-
zione e modifica della legge XXXI/1894 sul
diritto matrimoniale e per le conseguenti disposi-
zioni necessarie alla difesa della razza

CALENDARIO

Agosto 1941

TIPOGRAFIA ATHENAEUM, BUDAPEST

ITALIA e UNGHERIA

RIVISTA MENSILE

STORICO — POLITICO — LETTERARIA

Abbonamento annuo ordinario: Lit. 60, sostenitore Lit. 200

Direzione e Amministrazione:

MILANO, Piazza S. Pietro in Gessate 2 — Tel. 51.437



Sono disponibili presso la Redazione della «CORVINA RASSEGNA ITALO-UNGHERESE» (Budapest, IV., Egyetem-utca 4) le seguenti annate della

CORVINA

RIVISTA DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

della

SOCIETÀ UNGHERESE-ITALIANA MATTIA CORVINO

diretta dal Presidente

ALBERTO BERZEVICZY

e dai Segretari

TIBERIO GEREVICH e LUIGI ZAMBRA

| | | | Pengő | Lire |
|-------------------------|----------------------|-----|-------|------|
| Anno I (1921) | Vol. I | --- | 8 | 10 |
| | Vol. II | --- | 8 | 10 |
| Anno II (1922) | Vol. III | --- | --- | --- |
| | Vol. IV esaurito | --- | --- | --- |
| Anno III (1923) | Vol. V | --- | 8 | 10 |
| | Vol. VI esaurito | --- | --- | --- |
| Anno IV (1924) | Vol. VII esaurito | --- | --- | --- |
| | Vol. VIII esaurito | --- | --- | --- |
| Anno V (1925) | Vol. IX | --- | 8 | 10 |
| | Vol. X | --- | 8 | 10 |
| Anno VI (1926) | Vol. XI—XII esaurito | --- | --- | --- |
| Anno VII (1927) | Vol. XIII—XIV | --- | 6 | 20 |
| Anno VIII (1928) | Vol. XV—XVI esaurito | --- | --- | --- |
| Anno IX (1929) | Vol. XVII—XVIII | --- | 6 | 20 |
| Anno X (1930) | Vol. XIX—XX | --- | 6 | 20 |
| Anno XI—XII (1931—32) | Vol. XXI—XXIV | --- | 8 | 30 |
| Anno XIII—XIV (1933—34) | Vol. XXV—XXVIII | --- | 8 | 30 |
| Anno XV (1935) | Vol. XXIX—XXX | --- | 6 | 20 |
| Anno XVI (1936) | Vol. XXXI | --- | 8 | 10 |
| Anno XVII (1937) | Vol. XXXII esaurito | --- | --- | --- |

Le annate della nuova serie mensile (1938—1940) P. 20 (Lit. 70)