

20707  
2/3



# CORVINA

ASSEGNA ITALO - UNGHERESE

DIRETTA DA

TIBERIO GEREVICH E LUIGI ZAMBRA

DICEMBRE 1941/XX

NUOVA SERIE

ANNO IV

N° 12

# CORVINA

RASSEGNA ITALO-UNGHERESE

DICEMBRE 1941/XX

NUOVA SERIE

ANNO IV

No 12

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.
RICCARDO BACCHELLI: Lettera dall'Italia.....	755
RICCARDO BACCHELLI: Machiavelli e il mondo classico.....	759
GIACOMO BALDINI: Riccardo Bacchelli .....	779
DESIDERIO KERESZTURY: Giuseppe Katona .....	786
TIBERIO GEREVICH: Guglielmo Aba Novák (1894—1941) (con 10 illustrazioni).....	798

## NOTIZIARIO

<i>b. c. d.</i> : La visita del ministro Reményi-Schneller in Italia .....	810
<i>B.</i> : Giuseppe Főgel (1884—1941) .....	812
<i>Enrica Ruzicska</i> : Nuovi filmi ungheresi .....	813

## LIBRI

LADISLAO BÓKA: <i>Le nuove vie del romanzo ungherese</i> (BOHUNICZKY, TERSÁNSZKY, TATAY, NAGY, WASS, RÓNAY, PASSUTH) .....	818
HUSZTI DÉNES: <i>Olasz-magyar kereskedelmi kapcsolatok a Középkorban</i> (Rapporti italo-ungheresi nel Medioevo) [Michele Futó] .....	823
<i>Dalla riforma Gentile alla Carta della Scuola</i> (Francesco Tassy) ..	825
HORVÁTH JENŐ: <i>Szavojai Jenő herceg</i> (Il principe Eugenio di Savoia) [spl.].....	827

## ARCHIVIO della Società italo-ungherese MATTIA CORVINO

TIBERIO NAGY: Il secondo anfiteatro romano di Aquincum (con 10 illustrazioni) .....	829
ELENA BERKOVITS: La pietra sepolcrale di un umanista ferrarese a Cassovia (con 5 illustrazioni) .....	850

*I manoscritti non si restituiscono*

SOCIETÀ ITALO-UNGHERESE «MATTIA CORVINO» EDITRICE

Responsabile per la redazione e l'edizione:

Dott. LADISLAO PÁLINKÁS

2553 Tipografia Franklin, Budapest. — vitéz Litvay Ödön.

## LETTERA DALL'ITALIA

*Consentite, illustri e cari Gerevich e Zambra, a me carminum fictarumque scriptori fabularum, di valerme di voi studiosi auctoritate gravioribus in storia e critica delle lettere e delle arti, di voi eminenti rappresentanti moderni dell'antica amicizia intellettuale fra Ungheria e Italia, per indirizzare, subito ripassate le Alpi, quest'anno, quasi ad accordarsi coi tempi severi, precocemente rigide e nevose, per indirizzarmi nel nome vostro a quanti nel mio fugace soggiorno sulle fertili rive del Danubio e nella bella ed illustre capitale mi hanno prodigato insieme a voi, con larghezza pari alla signorile urbanità, «le accoglienze oneste e liete», a festeggiare in me quell'italianità civile e letteraria che voi ponete tanto in alto nella vostra coltura e nel vostro affetto. Che se, d'altronde, voi foste soltanto principes doctrinae nel rappresentare l'amicizia intellettuale e studiosa fra le due patrie nostre, o dovrei ritenermi o dovrei dare a questa lettera diverso tenore: ma voleste pur essere verso di me inter pares principes hesternae et, quod mihi in optatis est, crastinae benevolentiae; onde consentitemi che vi scriva in confidenza; e intanto, vi prego, vogliate intendere questi latinucci di cui son venuto giocosamente interpolando l'inizio di questa lettera, non come mostra di troppo facile latinità, ma come omaggio, pure scherzoso, all'antica familiarità col latino, che degli ungheresi è una fra le originali, e per noi fra le più care, tradizioni e consuetudini. Perdonatemi dunque lo scherzo in grazia di ciò che me l'ha ispirato, del ricordo di un fatto tanto rappresentativo della coltura e della storia magiara cospicue e varie di tanti elementi sì acquisiti e sì originali, e tutti originalmente rivissuti e ricreati, ricche, nel luogo geografico e storico e ideale di tante confluente qual'è l'Ungheria, di peculiarità e di caratteristiche proprie, e ad esse fedeli, ma sempre aperte ed intese, nel loro svolgimento millenario, a i valori universali della civiltà e del pensiero: e, nella specie, nulla tali valori meglio simboleggia che la lingua dell'universalità per eccellenza, quella che ancora e sempre negli spiriti fa diversis gentibus un'ideale patriam unam. Il che, per quanto*

riguarda l'Ungheria ed i suoi proprii modi di colta civiltà, voi dovete insegnare a me, non io rammentare a voi; né mi arbitrerei di farlo neppure così di sfuggita e sulle generali, se in occasione della mia venuta a Budapest per invito di «Parthenon» e dell'Eccellenza Baranyai, illustre presidente ed ornato di quanto s'addice a presiedere ad essa «societati amicorum litterarum humanarum»; se dopo che il pubblico della «Parthenon» ebbe ascoltato con strenua e cortese attenzione il mio saggio sul modo, qual'io lo vedo, del Machiavelli nel sentire il mondo antico, non fossimo venuti fra noi in poculis degli eccellenti vini d'Ungheria ricordando i vini dei Castelli romani bevuti insieme con saggia larghezza al tempo della nostra prima conoscenza a Roma, tanti anni or sono. La vostra cordialità nel riandare quel che Roma significhi nel vostro affetto e quell'attenzione, intimidente e incoraggiante insieme, nell'aula solenne del palazzo del Parlamento, e le parole ivi rivoltemi dal presidente Baranyai, sono stati i primi spiragli a farmi scorgere sul vivo l'intimo sentimento umano col quale l'Ungheria colta prosegue, con quella stessa capacità di forma propria ed originale che, per esempio, è testimoniata dai capi d'opera della sua antica scoltura, la tradizione umanistica. E questa ebbe presso i magiari il suo più illustre patrono in Re Mattia, ma si collega di vitale collegamento col fatto antico e perenne della coltura «occidentale» e classica d'una nazione di stirpe orientale, fra Occidente ed Oriente chiamata a vivere ed a creare con tanta prodezza di cuore e d'intelletto, quanta la storia nostra dimostra.

A voi, ripeto, ed agli studiosi ed ai colti compatrioti vostri compete d'insegnarmi di tale storia e tradizione i fatti ed i modi e i significati maggiori ed illustri: a me dire quel che me n'è apparso sul vivo e nel vivo, nei pochi giorni, fatti più rapidi dal piacere dell'ospitalità urbanissima della Società «Parthenon», e vostra, e (alla vostra gentilezza sarà grato ch'io lo ricordi qui) dei compatrioti dell'«Istituto Italiano di Cultura», verso lo scrittore italiano venuto a Budapest a parlare del Machiavelli e di Leopardi, e anche a leggervi (lo ricordo perché l'accoglienza del pubblico mi toccò l'animo) qualche poesia di sua fattura.

È stata dunque la cordiolità a scorgermi ed a significarmi prima quel che di geniale nel vostro paese si reca nell'animo proseguendo con amore gli ideali della tradizione umanistica e in genere delle lettere umane, non solo nella severità degli studi, ma nella lieta familiarità della conversazione, ch'è pure un bene dello spirito; è stata poi la cura affettuosa colla quale dagli studiosi e negli istituti si vuol consegnare nelle umane lettere non solo sapienza e dottrina,

ma un valore d'uso e di costume e insomma di vita. Vi prego, non vogliate scorgere in questo che vi scrivo la pretesa d'un giudizio, ma sì la freschezza d'un'impressione. Ricordate che nei giorni da me trascorsi fra voi prevalse tempo di nebbia, ma soleggiata e chiara di sole nascosto? Ebbene, fra uno spiraglio e l'altro di sole sull'ampia città e sulle belle colline, più che mai belle nella dolcezza intensa del crepuscolo serale, e sul vasto fiume regale che dalle fugaci occhiate del sole riceveva fulvi ed aurati bagliori sulla sua maestosa superficie, nelle rapide aperture di sole e di chiaro sull'immensa distesa delle pianure, mi è sembrato di scorgere non so che ricco e giusto e profondo grigore, che mi resta in mente come il colore, se posso dirlo, della ferace Ungheria. Era, nella stagione in cui la terra appar più nuda che in ogni altro tempo dell'anno, colore ubertoso, colore di terra, della quale e del quale erano infuse le acque del fiume e il pallore del cielo e quelle nebbie stesse che ingrandivano alla fantasia l'ampiezza del paese celato; e nelle quali mi veniva fatto di cercare aiuto, per orientarmi, sull'andamento del fiume possente, mentre mettevano nella fantasia un'altra suggestione vaga e lontana i segnali dei battelli del traffico fluviale nella nebbia e sotto i grandi ponti fra Pest industrie e l'aulica Buda. Era, color di terra e dell'autunno ungherese, un grigio tenero come i remoti, perlacci orizzonti, potente come, in quelle solitudini diritte e senza confini e senza differenze, sugli interminati scorci della pianura intravisti passando, potente come la presenza dell'uomo senza persone e senz'altro segno di sé fuor che della coltivazione uguale, ormai entrata nel tempo di attesa e di quiete delle seminazioni compiute.

Che v'ho ancora da dire? Sono stato a Pannonhalma, condotta da cortesi amici a visitare i cortesi monaci sul colle benedettino, che riassume nel monastero e nei suoi documenti lo scorcio storico di tanto della civiltà ungherese dai primordi ad oggi; ho visto quanto bene quei figli del gran patriarca dei cenobiti d'Occidente insegnano l'italiano ai loro discepoli magiari. Il successo ch'essi vi conseguono è veramente ammirevole, ma udendo quei giovinetti recitare poesie nostre, e fra le più ardue, con ottima pronuncia, dizione e intelligenza, ascoltandoli intonare canti ungheresi e italiani, mi ha colpito anzitutto e profondamente una qualità, una disposizione di quelle fresche voci ed intelligenza, non solo a intendere e pronunciare, ma a modulare la parola della lingua italiana, la musica intima e propriamente radicale della parlata nostrana, pur in voce di stirpe diversa. E la diversità, nel fatto di quelle giovani intelligenze, non si palesava nello sforzo, ma nella seria e commovente attenzione in quel che

*dicevano. So che necessità e coltura e anche una particolare attitudine e una disposizione naturale e fonetica, oltre che intellettuale, hanno conformato la vostra nazione a rendersi familiari molte lingue straniere, ma anche quei reverendi padri mi hanno detto che nell'apprendere l'italiano i successi dei giovani allievi sono singolari fra tutti. Nel riscontrar questo in quei giovanotti seri ed alacri, da parte che mi commovesse come italiano e come scrittore italiano, sono sicuro d'avervi colto la radice d'un amore naturale ed intellettuale insieme, l'intimità originale della coltura italiana in terra magiara, nella tradizione religiosa e politica, storica e di costume e gusto, iniziata dal re Santo Stefano coll'accogliervi i benedettini romani, proseguita dalle altre dinastie e dal re umanista, e dalla nazione ungherese attraverso dieci secoli e tante vicende, e, più eroicamente che mai, nella tragedia dell'invasione ottomana. Ascoltando quei giovani scolari, ho sentito di cogliere alla radice qualcosa, un elemento dello spirito originale della nazione, pronunciato in italiano.*

*Questo volevo dirvi nel pregarvi di accogliere la pubblicazione del mio scritto sul «Machiavelli e il mondo classico» nelle pagine italiane di «Corvina» e in ungherese fra gli atti della Società «Parthenon», come un tributo di affettuosa riverenza allo spirito col quale si ama d'intellettuale amore, si coltiva con simpatia naturale e storica, nella patria vostra, la lingua*

*del vostro amico italiano*

*Milano, 5 novembre 1941—XX.*

**RICCARDO BACCHELLI**

## MACHIAVELLI E IL MONDO CLASSICO

Più che opportuno, necessario è premettere alla meditazione a cui ci invita il tema: «Machiavelli e il mondo classico», un'avvertenza di principio; qualunque fosse l'oggetto a cui si volgeva quell'intelletto, ci metteva tutto l'animo, con un impeto, che era essenziale nella sua personalità non che intellettuale e logica, e più tosto che in quanto tale, naturale e passionale, filosoficamente intuitiva.

Sicché, per esempio, è consentito discorrere d'un Petrarca e d'un Boccaccio umanisti eruditi puri, distinti da quel ch'essi furono puri poeti ed artisti: del Machiavelli no. Artista, e grande artista, non si distinguono in lui gli elementi della sua erudizione e della sua esperienza e della sua riflessione, quel ch'egli nella dedica del «Principe» chiama «la cognizione delle azioni degli uomini grandi imparata da me con una lunga esperienza delle cose moderne e una continua lezione delle antiche»; non si distinguono dall'intuizione ch'egli ne ha, impetuosa, anzi violenta, personalissima, anzi di ispirato, di poeta *sui generis*.

A questa parola: poeta, avete il diritto di stupirvi, tanto essa contrasta col concetto tenebroso, addirittura diabolico, che va per il mondo di ciò che chiamasi «machiavellismo» ed è sinonimo della logica d'un infernale astuzia tutta di calcolo senz'anima, perversamente e disumanamente utilitario; n'avete diritto, dato l'ingombro che in questo concetto del «machiavellismo» e sulla figura di lui hanno ammassato quattro secoli, durante i quali popoli e sovrani, statisti e nazioni, partiti e scuole politiche e religiose in tutta Europa si sono a vicenda infamati di tenere il «Principe» del Segretario fiorentino a testo segreto e inconfessabile del loro agire e pensare. Ma pur chi sappia quel concetto e tal fama e questo ingombro essere cosa polemica e passionata e spesso diffamatoria o falsa, ha diritto, ed anche maggiore, di stupirsi, nel pensare la fecondità del pensiero del Machiavelli nella storia della filosofia, del diritto, della politica e della pubblicistica; fecondità manifesta nella poderosa mole delle esposizioni e inter-

pretazioni e discussioni critiche e storiche e politiche e giuridiche e scientifiche e filosofiche, che sono state fatte e si fanno del Machiavelli dottrinale. Il quale, ben inteso, non è a negare, né a dubitare che esista ed abbia importanza, anzi ce l'ha non pure in quanto logico e dottrinale e sistematico, ma colle sue antinomie, colle più o meno coperte violenze alla coerenza sistematica, e perfino colle sue scoperte illogicità, che anch'esse hanno operato nella storia del pensiero da efficace e potente stimolo dialettico. Su questo punto non è adesso e nei nostri limiti da estenderci ed approfondire, se non per dire che il fatto notato indica pur esso conoscenza del Machiavelli, non potercisi noi fare se scindiamo un contenuto di pensiero puramente logico e dottrinale dalla forma vivente, dalla personalità individuale, insomma dallo stile della sua propria e peculiare espressione; dunque: poetica, a suo modo. Dico subito, perché questo criterio di principio non vanifichi in quella concezione estetizzante di cui il Rinascimento ha avuto ed ha a soffrire forse più d'ogni altra epoca, che l'epoca e l'uomo sono essenzialmente gravi e tragici nel loro stesso splendore; e che se per altri mai per un Machiavelli, stile vuol essere inteso conforme alla notissima sentenza che lo stile è l'uomo.

A questo punto è opportuno che vi chieda di permettermi una confidenza personale: ossia, che a questa proprietà fondamentale del nostro autore, chi vi parla è conformato a sentirla con particolare vivacità e simpatia per il fatto d'essere bene o male un artista più che un critico, e non affatto un filosofo né scienziato in senso rigoroso e dottrinale. Sia detto per chiarire e definire il punto di vista sotto il quale sono venuto dall'Italia oggi a proporvi di meditare sull'argomento, a voi di una nazione da tempo antico e sempre studiosa (che etimologicamente vuol dire amorosa), della civiltà italiana e rinascimentale, a voi, cittadini della nobile Ungheria, pensosi di quell'eterno dello spirito umano che è la classicità, il mondo antico, il quale ebbe nel tempo del Machiavelli ed in lui medesimo uno dei momenti storici maggiori e più illustri della sua perennità ideale.

Concludendo la premessa, dunque, nell'esaminare il Machiavelli in rapporto col mondo classico, mi atterrò a quel ch'è necessario in ogni esame che di questo autore si tenti: tenersi stretti ed attenti e sensibili alla sua personalità umana individuale, stilistica, ché non per nulla egli è, fra gli scrittori d'Italia, uno di quelli di più forte e propria impronta, di quella che a Giusto Lipsio suggeriva tre azzecatissimi aggettivi, definendo l'ingegno del vecchio

fiorentino «*acre, subtile, igneum*»; ai quali aggettivi vedrò di aggiungere qualche definita e concreta specificazione critica anche nel determinare il modo di lui nel frequentare gli autori e i fatti del mondo antico e nel suo risentirli e meditarli, scusate l'insistenza, tutto suo e solo suo, e, nel senso che Volfrango Goethe dice della poesia e dello spirito antico opponendolo al romantico sentimentale, in modo ingenuo.

Ma insomma, e ancora, mi sento chiedere, in che e come l'anima rea d'una spaventosa e spaventata fama mondiale, in che e come il teorico spietato del più disumano e nero realismo politico, è affine ai poeti ed a cotesto spirito ingenuo? In questo, rispondo formalmente, in questo: che il raziocinare del Machiavelli, proprio dov'è più serrato e inevitabile, esprime, con una semplicità di forma più mirabile quanto più complesso e vario è il contenuto, il pensiero nel suo stesso farsi e divenire, nel suo viveri ed imporsi a lui ed a sé ineluttabile, nel suo farsi a sé stesso esperienza; in un corpo espressivo di riflessione e di sentimento, infine, presente sempre nella sua varia, mobile, cangiante particolarità infinita; con una ricchezza di motivi e di reazioni esplicate o sottintese, che proprio nell'immediatezza stilistica espressiva, in quella vivente, formale presenza dell'uomo nella costruzione logica, la conforma a necessità, attua un dramma di coscienza, quasi fra due interlocutori: la realtà sentita come un antagonista muto ma attivo, indeclinabile, inevitabile, in cui si incorpora, quasi «*de coelo in terram deductum*», il «*fatum*»; e l'uomo, che pone il termine della sua conoscenza oltre timore, speranza, oltre la sua stessa senziente umanità, e più la scopre in questo atto che la supera. Non occorre dunque dire che questa impronta basta di per sé ad eliminare il grosso ingombro del Machiavelli «*machiavellico*» perfido e perverso, utilitario nel senso povero, nel senso grezzo e vilmente praticistico. Piuttosto, per raffronto, convien dire che una simile efficacia e contenenza si ha nello stile di Tucidide, che il Machiavelli poco conobbe e più che altro da citazioni; si ha, sempre per raffronto e fatte le debite differenze, in un altro autore non dei famigliari al Nostro, nella dialettica platonica e in genere filosofica antica, si ha appunto là dove la forma dialogica, il dramma, son più connaturati collo sviluppo del pensiero di fronte, e dentro, e nella ricerca di sé stesso nella realtà. Sicché la struttura raziocinante caratteristicamente assiomatici, nel suo procedere per induzioni da essi, talvolta con una violenza o parzialità logica che si esplica nelle pregnanti ellissi e nei robusti anacoluti del suo

discorso grammaticale ; nel porre principii generali, che tali veramente non sono, ma servono a condurre fino in fondo senza timore d'incoerenza sistematica le varie direzioni, i tentativi, i processi, apparentemente deduttivi ma intimamente intuitivi ; sicché, dico, la struttura stessa raziocinante del suo pensiero esprime il dramma dell'uomo in cui esso si fa. E si può ricusare questo o quel principio o conseguenza, questa o quella contraddizione implicita o non risolta ; non restare insensibili alla costante espressione, e virile, e palpitante, d'un sentimento della necessità e del fato sotto la specie della politica e della storia, tragico senza favola tragica, lirico senza lirica effusione, e però, nella sua precisa e peculiare qualità, intensamente poetico.

\*

Non vi farò l'elenco completo, che del resto non sarebbe né lungo né peregrino, dei classici del Machiavelli, dal punto di vista umanistico giustamente definito dal Varchi «più tosto non senza lettere che letterato». E appunto con l'umanismo, che gli forniva i testi antichi ritrovati, ultimo allora e più cospicuo Tacito annalista ; con l'umanismo col quale divideva genericamente, e in quanto era nell'aria, l'entusiasmo per l'antichità, il Machiavelli sta in intima cordiale opposizione, perché per lui l'antichità e qualunque altra parte dello scibile, eccettuati i poeti e quando anch'essi non gli si prestano all'uopo, è una sapienza ritrovata, da restituire attuale e attiva. Anzi, su questo ultimo punto incide e consiste il suo interesse. È superfluo dire che alla cognizione erudita dell'antichità, egli che di lingua greca non seppe nulla, che in quella latina, rispetto al suo latinissimo tempo, non andò più su della mediocrità, non recò il minimo contributo ; questo è ovvio, in quanto erudito e letterato non fu né professò di essere ; ma la singolarità comincia col fatto che egli, non incurioso né inesperto di critica, o per lo meno di riflessione filologica e storica italiana e toscana, per l'antichità si mostri privo d'ogni curiosità e disposizione critica di qualunque genere, e ciò quando l'indirizzo filologico, letterario, storico, già instaurato da tempo e dai maggiori umanisti, e, per citare il più acuto, da Lorenzo Valla, stava diventando scuola europea, fattore integrante della compiuta civiltà rinascimentale : basti citare, contemporaneo del Nostro, Erasmo da Rotterdam.

La singolarità cresce, quando si raffronti coll'opinione comune, che al Machiavelli riferisce l'applicazione alla scienza



non più privato e non ancor pubblico, né personale stretto né veramente politico, per questi egli non ha che non curanza, obbligo castigatore, e disprezzo, come Dante per gli ignavi «a Dio spiacenti ed ai nemici sui».

Ma da quali autori classici, e in quali limiti da essi, poté attingere il Machiavelli, dato che Callicle interlocutore del «Gorgia» platonico quale sostenitore del diritto del più forte, gli è ignoto, da quali autori poté attingere egli cotesta dottrina? Anzi tutto, nell'accento col quale la espone, nel modo d'investirne la coscienza, e nel forte sapor d'amaro, in un riflesso d'anima deserta che vi si sente, è da riconoscere che, pur nel formularla così poco cristiana dottrina com'è, il cristianesimo non è stato vano né inoperoso in lui e nei suoi ascendenti, mentre ogni filosofia antica è da metter da parte, come che egli se ne mostri scarsamente informato, quasi affatto incurioso, e anzi, per i trattatisti politici (Aristotile di cui ha notizia, Platone a cui allude per sentito dire e senza nominarlo), per i trattatisti politici antichi e moderni, classici e scolastici, ha una caratteristica impazienza, come colui che intende allo spregiudicato giudizio, all'esame delle cose cavato dall'esperienza originale, e a cui le dottrine politiche filosofiche sembrano tutte, e lo dichiara, che vadano non «dietro alla verità effettuale della cosa», ma «alla imaginazione di essa». Restano dunque, poiché i poeti li ha come oggetto, principalmente, di lettura diletta, restano gli storici politici e gli storici e biografi moralisti.

Qui si ripresenta, ed in pieno, il fatto preliminare notato, della totale assenza di spirito, di dubbio e di sospetto critico da parte del Machiavelli; assenza tale da legittimare l'opinione che egli, contemporaneo, compatriotta, anzi amico d'uno storico dallo spirito critico insuperabile come il Guicciardini, per sé non già ignorasse tale spirito, ma lo ricusasse. Ma poiché questo sarebbe in termini un assurdo, diremo ch'egli lo esercita soltanto nel discriminare ed assumere dall'antichità quel che gli appare esemplare e coerente col suo concetto della morale attiva, ed utile ai fini della sua precettistica della virtù operante e operativa. Quando l'esempio è pieno e coerente nella narrazione di esso, può dunque essergli indifferente e indiscussa e indiscutibile la veridicità storica, più o meno attendibile e criticabile, del fatto narrato. Per lui, infatti, la storia, o, com'egli dice nel suo sapido linguaggio, il gustare il sapore della storia, non è «historia rerum gestarum» disinteressata, contemplativa, ma sta nell'intenderla e nel praticarla quale «res gesta» per sé stessa, nel suo vigore esemplare, nelle sua

efficacia esortativa, movente all'azione. E come azione essa storia medesima, egli, storico, l'intese e la praticò, facendo ad un bisogno perfino sciente violenza ai fatti accertati. Uscirebbe dal nostro assunto estenderci ed esemplificare, ma ciò serve a definire il Machiavelli anche di fronte agli antichi, ed a spiegare intanto come e perché storici della forza di Polibio o dell'importanza di Cesare, siano, non che appaiati, posposti a uno storico poetico come Livio, a biografi moralistici come Plutarco, senza poi alcuna considerazione del loro valore proprio, citati alla pari con aneddotisti come Diodoro Siculo, mentre storici e testimoni d'ogni peso e qualità sono assunti ugualmente con tardi compilatori e compendiatori, con trattatisti semifantastici, con favoleggiatori pseudostorici. Ciò accade per quel tanto ch'essi tutti si prestano o no, servono o non servono al concetto del Machiavelli: al quale è dunque ovvio che Tito Livio offra l'esemplare, il prototipo, il paradigma d'una città in cui tutto concorse e operò alla potenza e alla grandezza dello Stato; tutto: le istituzioni e il tempo, le leggi e le passioni, la milizia e la religione, gli uomini e la fortuna, nella Roma dei sette re e della repubblica, del senato e del popolo, dei consoli e dei tribuni, in quella Roma di cui l'orgoglio del popolo-re aveva foggiate la leggenda semistorica, o, meglio, religiosa, e come tale altrettanto grande, potente, quanto la storia dell'*Urbs* dagli inizi tiberini ai fastigi imperiali mediterranei. Il genio di Tito Livio ha colto e illuminato per sempre il valore religioso di ciò che la critica storica, se vuol essere intiera, deve riconoscere nella leggenda stessa; ha irradiato quella leggenda e quella storia d'una luce, poetica e religiosa essa medesima, di cosa eterna, fatale, divina. Tale l'accoglie, la riscuote nell'animo il Machiavelli, senza discuterla né vagliarla, e, come ho detto, accettando integralmente la verità ideale della narrazione liviana come verità storica di fatto. E di criticarla a lui non importava; anzi, avrebbe diminuita la ideale coerenza di quella costruzione, l'esemplarità storica e metafisica, l'eternità, la fatalità di quell'evento, che nei libri di Livio si tramanda alle generazioni nella venerazione, nell'efficacia morale dell'esempio, *res gesta* nella *historia rerum gestarum*. Ma la originalità del Machiavelli, il suo intento critico in significato non filologico e storiografico ma filosofico, sta in questo: ch'egli del modello intende a scrutare l'essenziale e l'eterno in quanto sia ammaestramento e lezione, e a distinguervi e ad accettare quel che sia perenne perché imitabile, e dunque attuale. Raffrontando col modello antico, nei «Discorsi sopra la



qui è luogo d'avvertire che uscirebbe dal nostro assunto distinguere fra quel che nel giudizio del Machiavelli sul suo mondo e sull'Italia e su Firenze sia storico o passionato, reale o fantastico, vero o polemico.).

Bensì, dunque, la natura umana rappresentata, la osservazione del fatto politico di Tacito, corrisponderebbero per il Machiavelli alla stessa medesima «verità effettuale della cosa», s'egli si desse la pena di rilevarlo, e non preferisse, o per meglio dire non fosse necessitato all'osservazione propria ed originale degli oggetti del suo cruccio e delle sue speranze e della sua disperazione. E quanto alla riflessione intellettuale e morale e politica, quanto alla saggezza, il Machiavelli la ricava una volta per tutte dalla Roma ideale, dalla Roma di Livio; in ogni altro caso, di sapienze egli cerca la sua, esemplata su quella, ma cavata dal caso reale e presente, dall'opporre quella saggezza antica, innata nei fatti, all'insipienza e al traviamiento moderni di chi si crede prudente tralignandone, con amaro disprezzo di lui. Certo nella scarsità di citazioni del Tacito teorico e sentenzioso, come da ogni altro autore dottrinale antico o moderno, appare che il Machiavelli reca anch'egli, nello studio delle cose politiche, l'indirizzo mentale, l'istinto intellettuale del Rinascimento, avverso ed opposto al ragionare per autorità, all'aristotelismo scolastico.

Ma chi e che cosa, di primo aspetto, più dissimili che la Roma imperiale e Tacito console sotto il buon Nerva, della Firenze fra il 1494 e il 1512, effimera repubblica comunale ripristinata a dispetto della storia per una ripercussione della calata in Italia di Carlo VIII di Francia; chi più dissimile da Tacito che un Machiavelli, il quale, nell'inerte esagitazione di quel regime, e, quanto a lui, nel suo *gradus honorum* non pervenuto mai oltre la posizione d'un subalterno di cancelleria, adoperato in incarichi diplomatici specialmente quand'erano ingrati e inconclusivi, consigliere politico scarsamente e tardi ascoltato dal debole gonfaloniere Pier Soderini? Chi più diverso, diciamo, da Tacito e dallo splendore imperiale, che il Machiavelli fallito insieme alla repubblica a cui serviva, insieme alla patria, nel tentativo a cui si diede tutto, in cui profuse ingegno, passione, attività febbrile, energia disperata di anni (documentata da un'ingente mole di lettere d'ufficio), fallito nell'impresa più nobile, nella più generosa speranza: di istituire una milizia cittadina statale, d'affrancare la sua patria dai mercenari? Alla prova dei fatti, l'impresa si rivelò iù inconsistente e vana d'un'utopia; la prova di quelle milizie e la

caduta della repubblica troncarono a lui la via dell'azione pubblica nel sommo della maturità virile. Dunque tutte le circostanze e la fortuna dei due uomini sembrano diverse ed opposte, inizialmente; eppure concorrono e concordano finalmente a dare a Tacito e al Machiavelli lo stesso sguardo sulle cose umane e politiche. Egli è che il romano, dal fastigio della sua carica ormai puramente onorifica di console, considerava la più illustre delle decadenze, di quello ch'era ancora il maggiore organismo statale che la storia rammenti; il fiorentino, nel travaglio delle sue sventurate incombenze, viveva, soffriva la disgrazia di quella sua repubblica impotente di dentro e di fuori, la tragedia d'Italia fra le tremende commozioni politiche, militari, religiose, di quel primo quarto del Cinquecento che è un'epoca capitale fra quante ne rammenti la storia. Ed ecco che l'aristocratico conservatore romano, Tacito, fedele agli ideali civici dell'antica repubblica, pur nell'accettare l'ordinamento imperiale augusteo, spiega la grave e solenne potenza del suo stile politico, storico, morale, rappresentativo, pure nel fremito del cruccio e dello sdegno e della rampogna con una sorta di severità filosofica e d'impassibilità artistica, che tiene in segreto dell'acuta e disillusa sazieta dell'uomo e delle cose, propria delle epoche mature, delle grandezze storiche declinanti. Il fiorentino no; ho detto che vive, che soffre l'esperienza d'una tragedia con passione diretta, a prezzo di lacrime e sangue, con ansia d'azione anche se disperata, nell'urgenza del pericolo capitale suo e pubblico: da ciò, fra i due uomini, fra i due spiriti, una *concordia discors*: concordi nel raziocinio, nel giudizio; discordi nel tono del pensiero, dello spirito. E, per esempio, Tacito, nel notare con Polibio l'andamento ciclico degli eventi e delle civiltà, tiene il fare del filosofo: «*rebus cunctis inest quidam velut orbis, ut quemadmodum temporum vices ita morum vertantur*»: il Machiavelli dalla stessa osservazione dottrinale, cava la veramente postrema speranza ch'è insita nella sentenza che «così sempre da il bene si scende al male e da il male si sale al bene»; Tacito, nel notare «*species virtutibus similes*» che nel mondo e in uno Stato corrotto possono pur fare le veci e surrogare le virtù vere, può prendere il tono dell'ingegnosa arguzia psicologica: il Machiavelli, acremente, irrimediabilmente persuaso dell'innata e naturale perversità dell'uomo, farà consistere la virtù, per lo meno quella ch'egli vede e considera nel mondo come è, in una disciplina, in una educazione e sublimazione, dentro e fuori di noi, nell'animo dell'uomo d'azione e nella tradizione dei popoli, di quelle, fra le passioni della concupiscenza originaria, che posson meglio condurre principi

e popoli alla grandezza mondana, e, s'intende e lo dice chiaro, del mondo com'è, non come dovrebbe essere se fosse buono. Ma Tacito, con tutto il suo moralismo pessimistico, posa ancora sulla continuità storica e tuttavia presente e potente della struttura imperiale; può ben assumere il compito morale di ricordare e rinfacciare ai nipoti degeneranti le virtù degli avi, della città antica, della stirpe nei tempi grandi e non corrotti; il Machiavelli, no: per lui quei tempi consegnati come in un sacro testo delle pagine liviane, e poi la struttura imperiale, e insomma tutta la Roma classica, sono storia, non che passata, anteriore: nel richiamarla e proporla all'imitazione e all'emulazione dei viventi quale esemplare eterno e fuor del tempo, la sua coscienza dell'irripetibile storico, del passato, dell'irrimediabile, è più acuta di quanto egli stesso non sappia e non voglia sapere; talché non soltanto la realtà presente, ma la storia medesima della sua patria fiorentina e italiana, a lui appare contraddicente (non stando noi qui ad indagare e a distinguere quanto tale persuasione concettuale gli nasconde dell'originalità e qualità propria d'essa storia), contraddicente, contrariante il suo ideale ed idolo antico di uno Stato unitario ed unificatore, romano insomma.

Perciò, continuando un parallelo con Tacito che serve a definire la posizione ideale del Machiavelli di fronte allo spirito del mondo antico, lo storico di Interamna ritrae Tiberio in maniera che tutta una scuola di teorici della ragion di Stato o di contradditori poté poi ricavarne una dottrina del «tacitismo» politico identico al «machiavellismo»; ma pur nel riconoscere la virtù operativa di certe male passioni utili al dominio, quasi materia e forma esse medesime di dominio e di potenza, l'accento di Tacito anche in quel ritratto cade sulla deplorazione del male; quello del Machiavelli, sempre, sulla sua necessità inevitabile, sicché per lui la libertà di scegliere si riduce fra due: o debolezza generatrice di disordine e di debolezza, anche se buona, santa, ascetica, santificatrice; o forza generatrice di ordine e di forza, anche se malvagia, profana, concupiscente, dannata. Fatto è che il Machiavelli non scorge innanzi a sé e nell'animo umano nient'altro che rovine e la perdita d'un mondo migliore e solo grande; malignità e malvagità naturali dell'uomo sono per lui il fatto stesso, la realtà in sé; e l'esperienza del cristianesimo si è risolta per lui nella persuasione che esso abbia, in terra e nel mondo com'è, non migliorato ma peggiorato l'uomo, educandolo al concetto che la fortezza sia «a patire più che a fare una cosa forte», il che secondo lui ha reso «il mondo debole», «effeminato», e «preda agli uomini scelerati, i quali sicuramente lo

possono maneggiare veggendo come l'università degli uomini, per andare in Paradiso, pensa più a sopportare le sue battiture che a vendicarle».

Espongo, nelle parole sue testuali, non giudico tale opinione, se non per notare che il pessimismo teologico ha approfondito e acuito il pessimismo psicologico del Machiavelli oltre e più addentro assai di quello antico poetico e filosofico. Cosicché in Tacito e negli antichi può darsi il vezzo della moralità sfoggiante in declamazione retorica, mentre per questo riguardo il Machiavelli va all'estremo opposto del rifiuto e quasi disgusto d'ogni etica che non sia esaltazione dell'attività naturale ed esteriore. E questo implica un concetto, preso qual'è in lui e circoscritto, filosoficamente difettivo e ristretto, efficace, come ho già detto, più che per la sua formulazione dialettica, per la forza appassionata dello stile ond'è da lui espresso. E in questa forza, in questo stile, che la teologia gli presta le potenti metafore a cui gli antichi non avrebber saputo dare alcun senso, e che n'hanno uno così forte per noi: che per governare gli uomini (il detto era già in proverbio tra i vecchi fiorentini duri ed esatti) bisogna amare la patria (essi dicevano il «comune») più che la salvezza dell'anima; che operando fortemente, ossia con questo amore spietato fin contro l'anima propria, si vinca o si perda, si è sicuri di «morire giustificati». Ed è, questa giustificazione, una terza fra le due che al suo tempo iniziavano la gran contesa fra la giustificazione colle opere e la giustificazione della fede. È in quello stile appassionato che prendono la loro giusta significazione le crudità e i paradossi immoralistici del Machiavelli.

Per tornare un momento a Tacito, il Machiavelli s'incontra con lui nel prendere i popoli della tacitiana «Germania» quali esempio di forza barbarica opposta alla debolezza dei decaduti civili; e anche qui non importa a noi distinguere il più o meno d'esattezza, e quello che nei riferimenti machiavellici sul costume degli svizzeri e dei tedeschi del tempo suo sia visto, come dice un critico moderno, il Mundt, «in einem fabelhaften Lichte». Importa invece notare, a riprova dell'affinità tra i due, che questa concorrenza d'intenti in un medesimo argomento, si esplica, da parte del Machiavelli, come ricavata dall'esperienza, risultato d'indagine diretta, in tutta libertà dall'influsso di Tacito, proprio perché, quando egli l'esplicava principalmente, sperava ancora nell'efficacia pratica dell'esempio sui suoi fiorentini repubblicani. Più tardi, ridotto suo malgrado dalla caduta della repubblica

a professare e predicare teoricamente e contemplativamente gli esempi antichi, sarà logico ch'egli senta piuttosto l'influsso, nel tracciare il ritratto ideale e romanzesco di Castruccio Castracani, del modello letterario del genere, della «Ciropea» di Senofonte, affatto fantastica.

E qui siamo appunto alla questione degli influssi propriamente letterari degli autori classici sul Machiavelli scrittore di storie e di commedie, sullo scrittore in quanto tale, stilisticamente considerato. Su di essi c'è poco da dire, perché, scrittore dei più originali e nativi della nostra e di tutte le letterature, dove è vivo e più vivo, sfugge del tutto alla regola umanistica dell'imitazione, sicché d'una narrazione come quella della congiura dei Pazzi nelle «Storie fiorentine», o d'una commedia e gran commedia come «La mandragola», la critica letteraria ha da riconoscere come fondamento preliminare l'originalità d'un'ispirazione, appunto, nativa, felice, e, per l'uomo doloroso ch'egli fu nella vita pratica e speculativa, più felice, nel cielo dell'arte, del travaglio logico e passionale, instancabile, inconsumabile, in cui il suo spirito era gettato dal raffronto della presente realtà coll'ideale antico.

Questo ideale noi potremmo esser tentati di chiamarlo un mito politico, ma la parola non renderebbe esattamente la fede di lui nel crederlo esistito e storico una volta, almeno una volta, ad esempio eternamente imitabile se pur non raggiungibile, né mai più superabile.

In ciò opera certamente l'ardore entusiastico, che era nell'aria, col quale eruditi ed artisti dell'età umanistica si erano dati e si davano a quella risurrezione dell'antichità da cui l'epoca prese il nome, e che di fatto riuscì all'invenzione di una civiltà originale, che in gran parte è ancora la nostra di cui viviamo. A tale ardore aggrega il proprio il Nostro, quando, auspicando un principe guerriero restauratore in Italia della milizia nazionale, esce a dirgli: «Di che non voglio vi sbigottiate o diffidate, perché questa provincia (ossia, latinamente, l'Italia) pare nata per risuscitare le cose morte, come si è visto della poesia, della pittura e della scultura». Ma queste medesime parole ch'egli scrive alla fine dell'«Arte della guerra» nell'anno 1520, definiscono vana e inefficace la letteratura politica degli umanisti, nel che concorda col Machiavelli il giudizio della storia letteraria. E che la sapienza politica degli antichi, generalmente nel Medioevo fosse stata morta, e che restasse da fare risorgere nel tempo suo moderno, è ben persuasione fondamentale del Nostro. Ma d'altronde, nel suo atteggiamento

mento di fronte all'antichità, in quell'assenza e rifiuto di dubbio critico e storico, c'è più d'un poco, e quanto serve ad addentrarlo e a vivificarlo oltre e più in fondo di quel che non potesse l'indirizzo umanistico letterario ed estetico; più d'un poco c'è d'affinità spirituale coll'ingenuo Medioevo, con quello che non distinguendo fra storia e leggenda, fra poesia e realtà, non aveva intesa e concepita mai né morta né interrotta l'antichità tradizionale nelle leggi, nelle istituzioni, nei linguaggi stessi, nella religione stessa, almeno in quanto cattolica e, come dice il nome, romana. Fatto è che la fede del Machiavelli in Livio, è, per un'affinità vitale, simile a quella di Dante Alighieri quando lo definisce «Livio che non erra». E, in genere, colta alla radice originale, la figurazione machiavelliana del mondo antico come paradigma di sapienza, potenza, perfezione di virtù e di ordine e di felicità perduta, è pur simile a quella fondamentale concezione della pubblicistica medievale, che desume e deduce dallo stato di perfezione perduto le necessità della politica pratica temporale ordinate a riparare, nei limiti dell'imperfezione naturale, alle conseguenze del peccato originale. Voglio dir questo, insomma, e non più di questo: che se accostiamo a confronto con Niccolò Machiavelli Francesco Guicciardini, risalta in tutta la efficacia e proprietà critica e teoretica la differenza dei due intelletti, il secondo dei quali non ha veramente innanzi a sé nessuna entità nemmeno sentimentalmente metafisica, nessuno schema o idolo di perfezione, nulla fuori del fatto e della concreta particolarità. E poiché anche la vera forza del Machiavelli è nel particolare più che nell'universale, cotesta sua forza non essendo puramente storica e politica, l'abbiamo detta poetica d'una poesia *sui generis*, necessariamente colorita di passione profetica, specialmente quando l'evento ebbe escluso lui dall'azione pratica. Ma, rispetto al pensiero classico, la sua concezione dell'attività come una battaglia oltre la speranza, oltre l'intento dell'attività stessa, col fato e con la fortuna o contro; ma la stessa eresia di quell'amar l'azione più dell'anima, e l'altra della giustificazione finale nel forte operare, hanno un che d'ignoto al pensiero e al sentimento antico, anche a quello degli stoici: è l'approfondimento, l'interioramento nell'anima, nell'individuo, della responsabilità; è quello staccare il bene e il male dalle azioni in sé stesse, per collocarlo e viverlo nella coscienza. Ridurre, come fa il Machiavelli, tutti i peccati a un solo, all'ignavia, è un'eresia, ma cristiana in quanto egli lo sente come peccato, come morte dell'anima.

\*

La sua conoscenza della «verità effettuale della cosa», il suo, diremmo modernamente, realismo politico, lungi da essere una conclusione logica, non è nemmeno un risultato dell'esperienza, ma una certezza intuitiva, intiera già nella prima testimonianza intellettuale di lui, nella lettera che, ignoto prima e ancora spettatore privato, indirizza a uno sconosciuto l'8 marzo del 1498, e in cui sottopone il Savonarola al saggio di quell'ironia che ha già un valore concettuale superiore alla satira, e che in qualche modo è già l'ironia metafisica definita dall'estetica romantica, e contribuisce a far di lui uno dei più personali fra i nostri scrittori. Ne discorro, perché il fatto ch'egli cotesta ironia la dimetta e che ne eccettui soltanto gli antichi in quanto maestri d'attiva sapienza, è pur significativo. Egli in loro pone quel che noi chiameremmo bisogno di credere.

A un esame sommario del «Principe», scorgiamo che nel famoso e famigerato trattato dell'arte di regnare, l'antichità fornisce tutto quanto egli vi cerca di solito: esemplificazioni più o meno calzanti, e talvolta oziose e riempitive, quando, scrittore essenzialmente impetuoso, dall'impeto è abbandonato; deduzioni precise e paralleli fittizi, come uno fra la politica romana del *divide et impera* nella Grecia del II secolo avanti Cristo, e la condotta di Luigi XII di Francia in Italia, nel qual parallelo l'autore cade nell'inganno della falsa logica. Di tutto gli fornisce l'antichità, ma sempre, ma tutti esempi e moventi della *virtus* e, della *prudentia* militare e politica, la più santa e la più scellerata, la più astuta e la più «feroce», per dirla coll'aggettivo ch'egli predilige nell'accezione latina non peggiorativa. Ma dove l'esempio, adatto più o meno, storico o favoloso che sia, incontra con la più vera qualità dello scrittore, ch'è di ispirato, ivi la feconda e n'è fecondato, sbalza in immagine, satura e muove la parola di forza plastica o appassionata. Come accade ai poeti, allora immagine e parola oltrepassano il concetto, e l'espressione si carica di significati pregnanti.

È caratteristico che la maggior potenza del suo stile, aforistico, assiomatico, polemico, sarcastico, e lirico e drammatico insieme si abbia quando il pensiero gli si spiega per illuminazioni dello spirito.

Ecco, per esempio, a un certo punto del trattato, egli ricorda al principe che dove la necessità imponga di uscire dal razionale civile ed umano, non è lecito a lui di rifiutarsi di adoperare la irrazionale violenza e l'astuzia: deve «sapere bene usare la bestia»,

gli dice, ma di ragione, non per imperio d'istinto, onde altrettanto e in ciò stesso, deve «sapere bene usare l'uomo», mentre opera da leone o da volpe. È una metafora favolistica, quando essa stessa, gli accende in mente il ricordo d'un mito classico, che diviene immagine plastica, figurazione concettuale di cotesta duplice, arcana qualità della politica, che può esigere dall'uomo perfino di imbestiare per forza di ragione; e il Machiavelli qui si ricorda di Chirone centauro, e «questa parte», dice, quasi persuaso di scorgere una dottrina esoterica proprio nel tratto in cui il suo pensiero gli si sbalza davanti con più di forza plastica e nervosa ed artistica; e «questa parte», dice, intesero gli antichi scrittori nel fingere Chirone precettore di Achille e d'altri di quei «principi» antichi (e vedete come l'anacronismo medesimo dia vita allo stile del Machiavelli, come a quello di certo Shakespeare che tutti avete in mente). Infatti, avere avuto per «precettore uno mezzo bestia e mezzo uomo», significa la necessità inevitabile, grave, paurosa, di dover usare, di dover generare in sé stesso dell'una e dell'altra natura; che, per la razionale, è una necessità sacrificale. Ed è, a scoprircela a noi tale, non il ragionamento, ma la forza poetica, lo sbalzo plastico d'un'immagine.

Così, nei suoi congeneri e compatriotti stilisti toscani, in un Donatello, in un Pisanello, l'atto d'un corpo o d'un gesto, quasi talvolta soltanto l'incisiva essenzialità della linea, bastano ad una profonda significazione umana indefinibile; così è drammatico il volume e la luce di per sé stessi nel fare del gran Masaccio; o, esempio anche calzante, così certi volti della Sistina paiono addormentati al mondo di qua, immersi nel sogno d'un altro, di là, che non ci dicono quale sia. Così questo Centauro sbalza dalla favola a concretare il simbolo di qualcosa ch'è più misterioso della favola e più reale del reale.

Anch'esso, un portato del mondo classico nel Machiavelli.

\*

Tutti sanno che il «Principe» conclude con una fremente ed eloquente esortazione ai signori medicei di fresco rientrati in Firenze, a liberare, rivendicare, unificare l'Italia in quella struttura statale e nazionale che era la grande forma politica, la realtà matura raggiunta e rivelata dalle maggiori monarchie dell'Europa di quel tempo. L'esortazione è famosa, e fu letta, quando l'Italia si adoperò in tempi moderni a conseguire cotesta struttura, come una profezia; e di profezia ebbe attivo valore; ma riferita al tempo, circoscritta nelle concrete realtà dell'epoca, alla critica storica

essa riesce enigmatica, in quanto è impossibile determinarne i limiti, la convenienza pratica, l'intento e il senso definito, tanto rispetto a coloro ai quali è indirizzata, quanto rispetto a qualunque altro potentato della penisola d'allora. Tanto per dire, v'è stato chi è giunto a supporvi una adulazione, che sarebbe scempia, o perfino un segreto di disperata satira sarcastica: supposizioni aberrative, ma con ciò significative. Stando al testo, leggendolo con la necessaria, ingenua ed accorta fiducia verso l'animo e la parola dello scrittore ispirato, la esortazione famosa si scorge nata irresistibilmente da un'illuminazione, in uno stato di spirito di là da ogni convenienza e ragionevolezza pratica, in un tale rapimento, per il quale, sì, è più che probabile che né il Machiavelli credesse poter divenire un Medici e chiunque altro dei presenti allora quel liberatore e unificatore, ma non era, questa, non era più ragione per non dirla, per non seminarla quella parola. Di una convenienza pratica immediata, egli non aveva in quel punto più nemmeno ricordo. A chiarirla a noi tale e di questa qualità, è proprio un riferimento che vi ricorre e dal quale essa nasce, al mondo classico ancora una volta.

Infatti, molte pagine innanzi nel trattato, egli aveva detto che gli eroici e profetici fondatori di Stati e liberatori di popoli: Mosè, Romolo, Ciro, Teseo, trovarono, anzi «era necessario» che avesser trovato le genti loro «schiave» o «disperse», per riscattarle e farle rinascere. Poi, di quella dura sentenza s'era quasi dimenticato, e, sulla fine del «Principe», il suo pensiero, di fronte al cumulo dei casi che avevano rovinata l'Italia, era stato anzi per disperare, (è una delle sue rare confessioni personali), e per abbandonarsi all'idea che di ogni cosa sia irrimediabile e assurda arbitra la fortuna. Ed ecco appunto da cotesta disperazione, dalla considerazione d'Italia «senza capo, senza ordine, battuta, spogliata, lacera, corsa», ecco la repentina illuminazione: che tali esattamente sono le condizioni volute e necessarie al sorgere dell'eroe liberatore, alla sua azione redentrice. È una saturazione della passione, che assume in quel realista il processo spirituale dell'illuminazione mistica. La grandezza del male, in una col dolore ch'egli ne sente, impone la risurrezione, chiama l'uomo, l'eroe fatale, è voluta da Dio per suscitarlo, eroe e profeta di cui egli si fa annunciatore e in cui crede per fede, in un rapimento di profetica poesia vero proprio.

Abbiamo qui e intendiamo nella sua pienezza la potenza di ciò che nella dedica del «Principe» chiama sua «lunga esperienza delle cose moderne e continua lezione delle antiche»; abbiamo qui l'influsso di cotesta lezione; quale il Machiavelli biografica-

mente la ritrae con tanta vivente proprietà nella stupenda lettera all'amico Francesco Vettori dalla sua villa dell'Albergaccio presso San Casciano in Val di Pesa: «Venuta la sera, entro nel mio scrittoio, e in su l'uscio mi spoglio quella vesta cotidiana piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali, e rivestito condecentemente entro nelle antiche corti degli antichi uomini, dove da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che solum è mio, e che io nacqui per lui: dove io non mi vergogno parlare con loro e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità mi rispondono; e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi transferisco in loro».

Quand'egli scriveva così, e certo a nessun altri il mondo classico ha parlato con più di vita fervorosa, era recente la rovina, che per lui era stata il ritorno dei Medici e la caduta della repubblica; lui, anzi, in carne e ossa era fresco d'una tremenda avventura, per uno sciagurato caso capitatogli.

Bisogna premettere che il giudizio negativo del Machiavelli sulle congiure, in quei tempi d'entusiasmo e anche, naturalmente, d'infatuazione classicheggiante che moltiplicavano i tirannicidi e gli imitatori di Bruto, non aveva avuto bisogno, per determinarsi, della disgrazia di cui sto per dire: il suo pensiero sta e muove sempre nella e dalla razionalità dello statista e del politico, che da forme di ogni irrazionale fantasioso rilutta per forma propria mentale e morale. Tanto più amara ed iniqua aveva dovuto riuscirgli dunque la fortuna, nel caso, che, in breve, era andato così: due giovani invasati, Pietro Paolo Boscoli e un Capponi, tramando di uccidere Giuliano de' Medici, quello del quale l'effigie ideale sta sul Giorno e la Notte delle tombe michelangiolesche in Sagrestia Nuova di San Lorenzo, ebbero a smarrire un elenco che s'erano scritti, di possibili o presunti nemici dei Medici. Nell'elenco era anche il nome di Niccolò Machiavelli. Tanto bastò, e, men che indizi o presunzioni, il sospetto in cui egli era naturalmente tenuto dal governo nuovo; tanto bastò a impiccarlo in una di quelle terribili procedure per delitto di Stato nelle quali non si lesinava la tortura e poco occorreva a rimetterci la testa, magari soltanto per dare un esempio al popolo. I due congiurati ce la rimisero soltanto per aver avuta l'intenzione di delinquere; il Machiavelli innocente ebbe la prigione, ebbe la tortura e patì le angosce di quegli esami e del pericolo mortale: forse, tra le prevenzioni contro di lui, c'era il suo noto entusiasmo per l'antichità repubblicana, in quanto

il Boscoli ne partecipava, e lo confessò, vicino a mettere il collo sul ceppo sotto la mannaia, in un grido che attraversa i secoli e spalanca fin in fondo il dissidio tra coscienza cristiana e paganesimo umanistico, in quel grido così eloquente e significativo: «Cavatevi dalla testa Bruto, acciò ch'io faccia questo passo interamente da cristiano!» Il Boscoli morì cristianamente da santo, ma del suo grido, consegnato nei ricordi d'un amico che l'assisteva, non risulta che il Machiavelli abbia avuto notizia; in ogni modo, il suo contegno, il suo spirito, era affatto estraneo alla significazione di quell'implorazione, per la ragione anzidetta, e perché in lui quel dissidio non esisteva. Per lui, teorico di ciò che fu poi chiamato ragion di Stato, per lui razionalista nel concetto della vita, della coscienza, della pratica, per lui razionalista d'istinto anche dove non vi giunga col concetto, per lui quel grido, e questa è la sua originalità, non avrebbe avuto senso, e l'avrebbe mosso a sorridere del suo terribile sorriso freddo, deserto d'ogni fede che non fosse quella che gli dettava la sentenza che l'azione politica vuol essere amata più dell'anima e della salute eterna. Per lui, con questo, tutto era detto: e il resto è silenzio, per dirla con Amleto. Ma in prigione, colle ossa slogate dalla corda, in pericolo di sentenza capitale, indirizzò a Giuliano de' Medici un che di mezzo fra la discolpa e la supplica, che per la forma stessa è ben significativo anch'esso: tre sonetti allusivi ed enigmatici, in quello stile burlesco, anzi grottesco, che nella storia della nostra letteratura si dice burchiellesco. È già un bel fatto, in una congiuntura di quella sorta, aver l'animo di cercare delle rime, e in quello stile; e basta a dire il freddo coraggio, che tiene dello spietato con tutti e con sé medesimo. Per averlo saputo serbare così, implacabile, inevitabile, il Machiavelli prosciolto scrive all'amico Vettori che l'ha esortato a «volgere il viso alla fortuna»: «Vogli che abbiate di questi miei affanni questo piacere: che li ho portati tanto francamente, che io stesso me ne voglio bene, e parmi essere da più che non credetti». Veramente, quella congiuntura illumina fin in fondo, come il Boscoli, lui; e in tali parole tocchiamo la radice ultima, originaria, della sua personalità. Chiamato all'azione pubblica di politico, egli si ritenne sempre e fino all'ultimo respiro malgrado la sua esclusione dagli affari, attingendone la prima certezza dagli animi ch'egli serbò, testimonianza di sé a sé stesso, in quell'avventura sotto ogni punto di vista tragica. Uomo pubblico e d'azione si ritenne e si propose con magnanima ostinazione, con magnanima persuasione, sdegnando di dire il dolore della vocazione impedita, del destino negato, se non sfogandolo in quei motti

sarcastici di cui ebbe vena amara e stupenda, fieramente virile. E la grandezza raggiunta negli scritti gli parve sempre un ripiego, un dispetto della fortuna ; e sempre li volle intesi all'azione, non alla contemplazione, in cui riuscì grande suo malgrado. Né qui conviene discorrere d'un influsso della morale civica antica, del *civis* devoto alla *res publica*; non conviene d'altronde avvicinare le sue occupazioni letterarie in villa o negli Orti Oricellari, nei convegni cogli amici o nel silenzio del suo scrittorio, all'*otium* classico di Cicerone e d'altri : si tratta ben delle stesse cose, ma rivissute con animo, con convinzione, con istinto tutto originale e proprio : si tratta d'affinità naturale, d'incontro di genio. Confrontando il suo con quello degli antichi, si nota semmai una diversità che proviene, nell'animo del moderno, dall'approfondimento, nella coscienza, del concetto, del senso di vocazione. Magnanima ostinazione, ho detto, ch'ebbe il suo momento eroico nelle distrette di quella disavventura giudiziaria di sospetto *laesae maiestatis* in Firenze restituita ai Medici dalle armi di Ferdinando il Cattolico e dalla politica di papa Giulio II ; eppoi ne riebbe un altro, quando, sotto papa Clemente VII e Carlo V, premendo su Firenze e su Roma la minaccia che sboccò nel tragico Sacco di Roma, il Machiavelli, finalmente richiamato a servire la patria, vi spese e sacrificò le ultime forze e l'ultimo respiro della sua vita.

\*

Lo scopo di questo esame, in cui mi avete cortesemente seguito fin qui, è stato di invogliarvi, e se non mi fosse riuscito si dovrà a difetto di chi vi parla, a mettere l'attenzione sull'accento, sulla forma, sullo spirito, vigorosamente, assolutamente personale, con cui anche il mondo classico fu risentito da Niccolò Machiavelli, destinato in questo, come per ogni altro riguardo, ad approfondire concetti e disposizioni e spiriti del Rinascimento fino a quelle punte estreme, e perfino paradossali, (parlandosi di paradosso del genio), che necessitarono tanta parte del pensiero filosofico e politico moderno nei suoi sviluppi dialettici e storici fino a noi. Per tale spirito, riaprendo le sue pagine, sentiamo nell'impronta del suo stile non solo la perennità inesauribile d'una personalità geniale, ma una umanità più singolarmente contemporanea, tutte le volte che più ci addentriamo nella considerazione viva dell'inesauribile per definizione : l'arcano del nostro destino di uomini.

RICCARDO BACCHELLI

## RICCARDO BACCHELLI

Bacchelli è nato a Bologna nel 1891 : precoce e riflessivo, anche dai paesi e dalle regioni, che lo hanno visto nascere e crescere, ha desunto più di un motivo e di un sentimento, che, poi, segreto e profondo, rifluirà nella prosa degli anni maturi. Parte della sua infanzia ha trascorso in Toscana, a Firenze e sul mare Tirreno, che gli è stata come una seconda patria, giusta una confessione sua (*Ruota del Tempo*). E verrebbe voglia di sondare tutta la sua produzione (del resto alcuni aspetti della sua natura in relazione alla geografia li ha esaminati l'autore stesso) al lume di concetti geografico-naturalistici, se, consapevoli di illustri prove fallite del genere, non sapessimo quanto siano fallaci e ingannevoli, per la giusta determinazione degli affetti e dei sentimenti lirici di uno scrittore. Perché Bacchelli sente in modo singolare la poesia e l'incanto della terra e del paesaggio, senza mai scendere in un descrittivismo trito e arido, e al sapore del cielo, dell'acqua, dell'aria accorda la sostanza dei suoi personaggi, e dal colore del paesaggio tira le sue moralità e suoi giudizi storici ed umani. «Imparare la storia vuol dire vederla risorgere dai terreni e dalle acque, dalle pietre costruite e dalle parole legate agli uomini, poiché di quel che è veramente storico l'uomo serba una sua memoria vera nel profondo». A tale pensosa ed umana comprensione il Bacchelli perverrà, sulla scorta dell'insegnamento goethiano, negli anni maturi, quando sedati gli interni dissidi del senso, che facevan ressa nei *Poemi lirici* (1914) potrà asserire con legittimo orgoglio : «*La grandezza è a prezzo di saper giungere alla raccolta*». E tempo di raccolta è questo suo, poiché i diversi sentimenti che, oscuri e faticosi, si travagliavano nel profondo dell'anima al tempo delle sue prime prove, han trovato la loro strada aperta, composta e maestosa.

La vocazione al romanzo in Bacchelli è antica : ha cominciato prima come romanziere che come lirico con *Il filo meraviglioso di Lodovico Clò* (1910) pubblicato a puntate, con la se-

guente epigrafe: «*Non mendax stupor est, nec fingitur arte dolosa*». «Quell'arte che io sento è uno stupor, che ogni uomo prova innanzi alla vita, cioè il desiderio di riprodurre la vita». Quello stupore è la forza che trascina lo scrittore alle sue diverse esperienze di romanziere e di lirico, di drammaturgo e di novelliere, sempre attento ai fatti e alle cose, ma non senza impennamenti del suo risentito modo di vedere e di giudicare, sicché rado accade che lo scrittore si obblii nei suoi personaggi e nei suoi quadri di paesaggio, e quando tutto l'andamento della narrazione parrebbe trascinarlo e travolgerlo, ecco spuntare quello stupore e la coscienza di esso, per far posto alla riflessione e al giudizio. È il tema lirico che vien come soffocato in una serie di notazioni e di sentenze ed aforismi che scaturiscono piani ed agevoli dalla mente dello scrittore e che costituiscono anche la parte cordiale ed umana del suo narrare e raccontare. Così la prosa del Bacchelli si fa saporosa e succosa, quasi concentrando, entro il nodo delle sentenze e dei proverbi, tutto il disteso racconto, che aveva assunto toni obbiettivi ed epici. Ciò porta a negare o a limitare le disposizioni drammatiche e gli accenti più propriamente narrativi, per dar posto ai sentimenti e agli umori soggettivi, che sono così pressanti e urgenti in lui. E ci si rende conto anche come nei *Poemi lirici* (1914) gli inizi di canto subito si smorzino sotto quel peso e premere che fan i pensieri e le meditazioni. Il che strappò al Boine uno dei suoi più risentiti ed aspri giudizi nei riguardi della lirica Bacchelliana, anche se dettato da profondo e scrupoloso amore. Tuttavia anche nei poemi lirici è dato scorgere, accanto ai grovigli psicologici — inespierenze e tumulti ovvi nell'età giovanile — quelle zone sensuose, che costituiranno, poi, lo sfocio del Bacchelli maggiore anche nelle più distese ed aperte liriche che sono i suoi romanzi.

Si veda in proposito: «Passavano schive donne, di belle caviglie e di spalle sostenute, di sangue saracino. Il cielo ci rimandava gli occhi al mare e il mare alla vista insostenibile di queste belle donne. Dappertutto era un caldo, indolenza, un dondolio, sangue e colore meridionale, e lo scarico polveroso dei carbonieri diventava una noiosa superfluità sulla faccia della terra». Pure, oggi, a vent'anni di distanza da quei *Poemi*, tornarli a rileggere, senza prevenzioni e preconetti, con un moto di simpatia e di gratitudine, si sente che anche da quei versi qualche cosa si muove a persuaderci e ad illuminarci e che qualche cosa di sofferto e di scontato c'era in essi.

La guerra sorprende il Bacchelli che parte come ufficiale di artiglieria, interrompendo ogni sua attività: «affidai senza rimpianto alla sorte la mia vita d'uomo e il mio avvenire di poeta, tutt'uno. Sentivo benissimo, partendo, che per un individuo fantastico che si era scontrato in *due termini impossibili*, come quella *mia riflessione morale* e *quella mia ispirazione naturale*, era necessario mettere tutto in mora: ignorare ugualmente se dalla guerra sarebbe tornato vivo, e se sarebbe tornato poeta». Ma la guerra maturerà la sua riflessione e il suo giudizio; e ce lo restuirà uomo e poeta, arricchito di esperienze e di affetti che circoleranno come un buon sangue per entro le membra della sua ulteriore produzione.

Intanto sopraggiungerà, nel dopoguerra, l'esperienza della Ronda, rivista letteraria romana, apparsa tra il '19 e il '21, della quale fece parte il Bacchelli col Baldini, il Cardarelli, il Cecchi e il Barilli, che si proponeva di restaurare la dignità della prosa italiana, corrottasi celermente sotto l'influenza del D'Annunzio e dei dannunziani, per riportarla a quella aulica e disciplinata son-tuosità e castigatezza del nostro cinquecento, prendendo a maestro di stile e di poetica il Leopardi, che di tali concetti era stato fino allora banditore inascoltato.

Bacchelli, per conto suo, più che attendere a motivi polemici e didascalici, in quegli anni, attese agli esempi, dando prova di un arguto e saporoso periodare, che rivelava la lunga consuetudine coi classici e i diversi nutrimenti di cui aveva arricchita la sua anima.

Il teatro sedusse il Bacchelli, sebbene non rivelasse particolari attitudini e disposizioni alla scena. La nobiltà dello scrittore si impose, tuttavia, anche in questo genere, alla considerazione dei critici e delle compagnie di prosa, e i suoi lavori furono rappresentati, oltrecché nel teatro degli Indipendenti di A. G. Bragaglia, anche da importanti compagnie in diversi teatri nazionali. Editrice dei suoi lavori scenici fu la stessa rivista la Ronda che pubblicò *Spartaco e gli schiavi*, un *Amleto*, nonché le *Memorie del tempo presente*. E sebbene la sirena del teatro abbia tentato a diverse riprese l'ingegno di Riccardo Bacchelli, ci convien dire, per obbiettività, che i suoi lavori rimasero piuttosto nobili esperienze e tentativi di restituire splendore di forma al dialogo, che riuscite ed ispirate visioni drammatiche della vita. Ciò si può arguire anche da *Bellamonte* (1928) in cui ci si rappresenta la figura di un reduce dalla guerra, che ricompare dopo sei anni di assenza, mentre la giovane moglie, credutolo morto, sta per sposare un

giovane da lei molto amato. Il reduce finisce, dopo tristezze e crocci col concedere che i due si uniscano, mentre egli troverà consolazione nell'amore della madre della moglie, da lui un tempo amata.

Le complicazioni psicologiche che non trovano soluzione o aerea spaziatura sulla scena, incontrano in Bacchelli un sapiente e acuto investigatore nel romanzo. Si veda a tal proposito una *Passione coniugale*.

Il lavoro che dopo lo scioglimento della Ronda impone il Bacchelli alla universale considerazione è il romanzo *Il Diavolo al Pontelungo*, dove si narrano le vicende dei moti anarchici nella Romagna, al tempo di Andrea Costa e di Bakunin.

Quattro anni prima che apparisse *Il Diavolo al Pontelungo*, Bacchelli si era fatto conoscere con una favola marina e subacquea *Lo sa il tonno*, in cui un tonno, il protagonista, che poi sarebbe l'autore stesso, e un pescespada amico, vanno incontro a mille avventure e peripezie. Sotto il travestimento ittico il Bacchelli pronuncia i suoi insegnamenti e le sue verità, talora fin troppo scopertamente, senza quell'ironico e solforico acidore che tinge la prosa di Swift, con andamento tra umoristico e parodistico. Pure anche in questo racconto la sua *ispirazione naturale* trova appigli e spunti di bel canto là dove lo scrittore si abbandona a rappresentarci il mare di scoglio o i combattimenti tra la fauna subacquea che è sempre chiara allusione alle zuffe degli uomini. E la prosa, con un sforzo evidente, si è fatta più leggera e briosa e corrente, anche se qua e là tradisce il lume di lucerna ancora. E del tutto parlata la prosa di Bacchelli non sarà mai, perché l'educazione letteraria si è fatta in lui sangue e natura: di qui procede quell'andatura solenne e maestosa propria del suo comporre.

Tuttavia con il *Diavolo al Pontelungo* il Bacchelli acquista un timbro più sciolto e andante, ravvicinandosi anche sotto l'aspetto dello stile al Manzoni, come a quello cui si ispirerà la sua arte ulteriore.

Il *Diavolo* ha due parti, ben distinte, quasi due episodi entro la stessa favola, il che però non autorizza, come han fatto alcuni critici, a sostenere che nella composizione manchi l'unità: quella specie di falansterio che fu la villa La Baronata, comprata dal Cafiero e messa a disposizione di Bakunin e il tentativo rivoluzionario compiuto con l'appoggio di Andrea Costa. Episodi arricchiscono la vicenda e riflessione storiche e morali e civili sul costume degli italiani e dei romagnoli in ispecie cavan fuori

al Bacchelli sapienti motti e proverbi, in cui traspare tutta la umana simpatia dello scrittore ad intendere anche le anime più umili e più semplici, conferendo loro quel buon senso, quell'arguto scetticismo di fronte alle promesse palingenesi dei rivoluzionari, che è così vicino alla saggezza e alla verità.

Si vedano i discorsi che i rivoltosi fanno mentre salgono sulla collina di Bologna, mentre si accingono a dare l'assalto al forte la cui caduta avrebbe dovuto mettere in loro mani la città ed essere preludio di più vasto incendio. Qui i toni narrativi e poetici e umoristici ed ironici si son dati convegno a comporre una mirabile sinfonia, dove le note molteplici si fondono si accordano si compongono in una mirabile varietà e diversità di impasti.

La lunga lena che ha richiesto sforzo e concentrazione all'autore non ha impedito che il medesimo, l'anno successivo, si ripresentasse in pubblico con volume di prose *Bella Italia*, dove la passione, l'amore e il gusto di godere della varietà del paesaggio italiano trionfa in pagine di saporoso e melodioso incanto. Poi ecco di nuovo le complicazioni psicologiche e psicoanalitiche con *La città degli amanti*, che si ritrova o si scopre «nell'atlante dei sogni», specie di *Nubicuculia* alla rovescia, presunto paese di libero amore, da cui due innamorati fuggono per continuare ad amarsi. E, come notava il Pancrazi, la bellezza del libro sta più negli episodi che nell'insieme, più nelle scene d'amore, negli intrecci saporosi dei sensi, cui la natura sanguigna dello scrittore inclina, che nella macchina satirica del romanzo. Difatti le parti più aeree e finite sono le pagine che ci rappresentano l'idillio d'amore del pittore Eustachius e di Jannette e la vendemmia nelle terre di Francia, oppure quelle che ci riportano a paesi e regioni del Veneto, durante la fortunosa ritirata del Friuli, e all'amore di Enrico de Nada e di Cecchina Gritti. In questi capitoli l'arte del Bacchelli si fa consumata e sottile nell'accordare le persone all'ambiente e l'ambiente alla storia. Epperò a ragione si è fatto il nome del Nievo per spiegare l'esattezza di certe rappresentazioni del paesaggio veneto.

E ad esperienza e dolori del dopoguerra ci riporta il romanzo «*Oggi, domani e mai*» dove l'ambiente esasperato di Milano del dopoguerra è cornice alla gelosia di un marito che finisce per essere causa della sua propria e dell'infelicità della moglie.

La storia recente o remota è la segreta passione che cova nel fondo dell'anima dello scrittore, sia essa intesa a ricercare la via dei sentimenti e degli affetti dei singoli, sia a narrare le imprese e le miserie e le grandezze delle masse. Storico fantastico, che

intreccia e annoda il reale empirico con il dato della fantasia, si converte in narratore e romanziere, non per volere far vivere quasi staccate ed autonome le passioni dei personaggi, ma per richiamarli a simboli e caratteri di una civiltà.

È il tema del *Mulino del Po* che si avvanza con tutta la sua fluviale imponenza e grandiosità. E si prenda l'immagine nel duplice senso: proprio e metaforico. Ché Bacchelli è rimasto quello scrittore fluviale quale, già molti anni fa, definiva il Cardarelli, nel senso che nella sua prosa, come un gran fiume, passano il limo e le pagliuzze d'oro.

A rivelare tale abbondanza e copiosità di motivi e temi, la paciosa e beata pacatezza del narratore, che si richiama ad adunare le fila del racconto in proverbi e sentenze o motti arguti, oppure si distende pigro e queto a darci l'incanto di stagioni, di epoche remote, di paesi e di ambienti, vale su tutto la trilogia del *Mulino del Po*. E verrebbe quasi in mente che con questo ampio racconto il Bacchelli abbia avuto in animo di emulare certi romanzi-fiume venuti di oltre Oceano, se non sapessimo che lo scrittore è sempre stato generoso e prodigo dei suoi doni e non conoscessimo in anticipo l'opulenza signorile della sua fantasia.

Gli è che la storia, quella storia o il gusto che ad essa ha sempre portato negli anni successivi, gli si è imposta fin dagli anni primi, quando nella sua Bologna apprendeva più che dall'insegnamento, dall'esempio vivo e diretto di un gran maestro il culto delle memorie.

Ora quel buon nutrimento antico si illimpidisce in fantasie e narrazioni epiche che già furon non piccola parte della musa di quello che il Bacchelli ha chiamato l'ultimo degli umanisti, il Carducci.

Tradizione carducciana e manzoniana si fondono nel *Mulino del Po*, dove la dimessa vicenda è sollevata a simbolo e carattere di un popolo per la enfasi eloquente che forse gli è derivata dal maestro bolognese, e la moralità della favola conchiusa su un tema di sentenziosità affannosa e rassegnata, per evidente influsso della musa manzoniana.

Tutto un secolo sfila con le sue pene e tribolazioni, con le sue speranze e delusioni nelle pagine della trilogia, che prende a narrare la sorte subita dai mulini natanti sulle acque del Po e la vicende di una famiglia disgraziata e percossa nei suoi rami e discendenze, mentre passa con l'acqua del fiume la gran corrente storia che rinnova, muta ed altera fin l'aspetto esterno delle cose.

C'è un po' in questo romanzo di quella inquietudine e scontentezza morale di fronte ai cangiamenti e mutamenti che risulta dal *Rabdomante*, come polemica contro le innovazioni, responsabili del mutato clima e costume di persone e cose, e conseguentemente della loro felicità.

Tanta varietà di temi e motivi, ora storici ora psicologici, che tutti si ritrovano presenti e fusi nell'ultima fatica, tanti accorgimenti satirici e polemici, in una gran varietà di composizioni e di architetture, parebbero imporre un problema: come si possa ritrovare l'unità in tanta e così disparata materia tematica. Ma il problema è più apparente che reale, giacché Bacchelli raramente si lascia dominare dai fatti e dai temi: a tutto egli impone il rigore del suo stile, senza sbandamenti e lusinghe a moda. E nella giusta luce della parola la discorde varietà sentimentale ritrova la sua unità tematica ed artistica.

Perciò più che vero progresso narrativo in Bacchelli si possono cogliere degli alleggerimenti nel suo stile, che, da compassato e troppo carico di notazioni, si illeggiadrisce e si sveltisce, senza tradire però mai la sua originaria natura letteraria. E in questa fedeltà alla bella letteratura l'autore rivela anche la moralità del suo favoleggiare e l'unità creatrice, mai dimenticata o tradita.

GIACOMO BALDINI

**BIBLIOGRAFIA.** — *Il filo meraviglioso di Lodovico Clò* (romanzo). Autoedizione, Bologna, 1910. — *Poemi lirici*. Bologna, Zanichelli, 1914. — *Memorie del tempo presente*. Roma, 1919—20, La Ronda, I e II. — *Spartaco e gli schiavi* (teatro). Roma, 1920, La Ronda, II. — *Presso i termini del destino* (teatro). Roma, 1922, La Ronda, IV. — *Amleto* (teatro). La Ronda editrice, 1923. — *Lo sa il tonno* (favola). «Bottega di poesia», Milano, 1923, (rist. Ceschina, Milano, 1927). — *La notte di un nevrastenico* (teatro). 1925. — *La smorfia* (teatro). 1926. — *La famiglia di Figaro* (teatro). Il Convegno, Milano, 1926. — *Il Diavolo al Pontelungo* (romanzo). Ceschina, Milano, 1927. — *Bellamonte* (teatro). 1928. — *Bella Italia* (racconti). Ceschina, Milano, 1928. — *La Ruota del Tempo* (scritti d'occasione). L'Italiano, Bologna, 1928. — *La città degli amanti* (romanzo). Ceschina, Milano, 1929. — *Le più belle pagine d'Ippolito Nievo*. Treves, Milano, 1929. — *Acque dolci e peccati* (racconti). Ceschina, Milano, 1930. — *Una passione coniugale* (romanzo). Ceschina, Milano, 1930. — *Amore di poesia*. Preda, Milano, 1930. — *La congiura di Don Giulio d'Este* (saggio storico). Treves, Milano, 1931. — *Oggi, domani e mai* (romanzo). Treves, Milano, 1932. — *Confessioni letterarie*. La cultura, Milano, 1933. — *Mal d'Africa* (romanzo storico). Treves, Milano, 1935. — *Il Rabdomante* (romanzo). Treves, Milano, 1936. — *Il Mulino del Po* (romanzo storico). (Vol. I° Dio ti salvi; Vol. II° La miseria viene in barca; Vol. III° Mondo vecchio, sempre nuovo.) Garzanti, Milano, 1940. — *Rossini* (biografia critica). Torino, 1941.

## GIUSEPPE KATONA

### I

Poco sappiamo della vita di Giuseppe Katona, autore del più significativo dramma ungherese. La sua fu una vita né lunga né avvicinata: si svolse a Kecskemét, in questo grosso borgo agricolo, dove nacque il 10 novembre 1790 e morì il 19 agosto 1813, e, al principio dell'Ottocento, a Pest che appena si era incamminata a diventare la capitale-metropoli odierna. A Pest il Katona frequentò l'Università e scrisse le sue opere. Primogenito tra nove figli di genitori non agiati, il Katona ebbe un'educazione molto buona in confronto alle possibilità dell'epoca e delle condizioni economiche della famiglia. Compì gli studi medi presso gli Scolopi di Pest, quelli filosofici e giuridici a Szeged e a Pest, ove diede anche gli esami d'avvocatura alla fine del 1815. Fece l'avvocato dapprima a Pest, ma non appena si presentò l'occasione di impiegarsi nella città che gli aveva dato i natali, si trasferì a Kecskemét ove nel 1820 fu nominato viceprocuratore e nel 1826 procuratore generale. Per la sua rettitudine e amore di giustizia godeva di una stima generale da parte dei suoi concittadini. Morì di paralisi al cuore: recandosi al suo ufficio cadde esanime sotto il portico del Municipio.

Kecskemét stimava in lui non soltanto il coscienzioso funzionario, ma anche il dramaturgo. Anzi il solo riconoscimento che gli toccasse in vita fu quello della città natale; il consiglio municipale premiò il «Bánk bán» (Il bano Bánk) con cento fiorini; la compagnia della città recitò più d'una delle sue tragedie, nel 1861 gli fu eretta una statua e nel 1891 vi si fondò un circolo letterario per il culto del suo patrimonio spirituale. I successi invece che egli aveva ottenuto a Pest, furono quelli di un esordiente. Il Katona aveva conosciuto a Pest ancora come studente in legge una compagnia di attori, continuamente impegnata in difficoltà finanziarie, trascurando per essa i propri studi. Faceva anche l'attore dilettante col nome di Giuseppe Békesi. Dal 1811

in poi tradusse o adattò numerose commedie per la compagnia. Opere tutte che superavano affatto il livello dei lavori mediocri dell'epoca. Egli aveva allora vent'anni e accanto all'entusiasmo per l'arte scenica nutriva anche e con tutta la veemenza di un carattere chiuso in sé, un amore inappagato per la più festeggiata attrice ungherese dell'epoca, la Signora Déry. A quanti piace il romantico, vedono ben volentieri il motivo della malinconia del Katona in quella sua prima ferita che egli portò fin alla morte. Il grosso della sua produzione teatrale nacque nel breve periodo di quattro anni dal 1811 al 1814. Tutti i suoi drammi furono scritti per il palcoscenico, tutti vennero subito rappresentati. Vi sono tra di essi, secondo l'uso dell'epoca, traduzioni abbastanza libere, adattamenti di romanzi popolari e anche qualche pezzo che può dirsi originale. Sono, per lo più, drammi in cerca di effetti da ribalta, anziché significato artistico ne hanno uno soltanto di storia culturale e interessano puramente come tappe nell'evoluzione di un tragedia eccezionale. I più pregevoli sono ancora tra di essi le tragedie originali del Katona, di argomento storico in cui a tratti si palesa già l'autore del «*Bánk bán*». Quest'ultimo l'unico suo capolavoro, fu iniziato nel 1814 e mandato dall'autore nel 1815, al concorso bandito nell'«*Erdélyi Múzeum*» (Museo della Transilvania), una delle migliori riviste letterarie ungheresi dell'epoca. La commissione giudicatrice non ne comprese i pregi. Il Katona lo rimaneggiò e lo offrì alla compagnia di Székesfehérvár, durante le recite budapestine di essa. La censura ne vietò allora la rappresentazione. L'autore fece pertanto stampare la tragedia la quale non ottenne successo nemmeno così. Il Katona si trasferì in quello stesso anno, nel 1820, a Kecskemét e non scrisse più alcun dramma.

La letteratura ungherese è maggiore nei suoi progetti che non nelle opere effettivamente concepite; non vi è forse un'altra letteratura nazionale in cui tanto abbondino tra le opere più grandi quelle rimaste uniche o interrotte. Agli iniziati alla cultura ungherese ciò torna a mente quando si viene a parlare del «*Bánk bán*» di Giuseppe Katona.

E un luogo comune ormai che la letteratura drammatica ungherese può vantare finora soltanto tre capolavori che siano tali anche alla stregua della letteratura mondiale: la *Csongor e Tünde* di Michele Vörösmarty, *La tragedia dell'uomo* di Emerico Madách e il *Bano Bánk*, del Nostro, ma anche di questi le prime due sono poesie drammatiche. Sappiamo altresì che il mondo

non ha prestato finora attenzione che alla voce del Madách, mentre l'immortale fiaba drammatizzata del Vörösmarty comincia conquistare nei giorni nostri i palcoscenici europei, in primo luogo quelli tedeschi; il capolavoro del Katona invece fece fiasco all'estero. Pare che il «Bánk bán», una delle opere più caratteristicamente magiare della letteratura ungherese, resti pur sempre e definitivamente chiuso nell'ambito del suo proprio popolo.

Chi si compiace di cercare significati simbolici nei fenomeni della vita, in questo caso ne può trovare abbastanza: l'opera in cui l'autore aveva infuso tutta la sua perizia, tutta la sua passione e la sua vita stessa, rimase a sé, senz'avi e senza successori, grandezza stimata anche dalla posterità piuttosto da lontano che accettata come partecipe e fautrice di vita; l'autore che, raggiunto la pienezza delle proprie forze e toccato le vette del capolavoro, tacque come «l'augello che s'accorse che era inutile il suo trillo»; e l'epoca ignara di aver cullato un genio, e i posteri che per lungo tempo ammiravano in lui ciò che era il meno importante: le belle parole della «vanteria nazionale»: altrettante parabole non soltanto del destino personale del Katona, ma anche di quello del popolo in mezzo al quale il suo genio visse ed operò. Nel centocinquantesimo anniversario della sua nascita è d'uopo soffermarsi per un momento e meditare...

## II

Ma non facciamo dalla storia leggenda. Oggi si conoscono già i motivi evidenti e plausibili per cui l'epoca del Katona non aveva prestato attenzione, o meglio, non aveva potuto prestare attenzione al capolavoro, il destino del quale fu, come succede nella vera tragedia, appunto la sua qualità di essere straordinario, imparagonabile.

Il Katona stesso vedeva chiaramente gli ostacoli che ritardavano la evoluzione del dramma ungherese e ne enumerava sei alla volta: la mancanza di un teatro stabile, le prevenzioni del pubblico per la «vanteria nazionale», le difficoltà di pubblicare in libro i pezzi teatrali e il relativo disinteresse del pubblico, la censura, l'inesistenza della critica e, infine, la mancanza di premio. Veramente essenziali tra tali motivi la mancanza di teatri stabili, e cioè di un'esperienza e di uno stimolo diretti, e la censura che intervenne esattamente là dove la fantasia creatrice del Katona si era accesa della fiamma più alta. Il Gyulai aggiunse a tutte

queste cause ancora lo snervamento politico dell'epoca. Ma è stato Giovanni Horváth a additare le vere ragioni dell'insuccesso del «Bánk bán»: la personalità del Katona e le caratteristiche della sua opera.

Il Katona provenne da quel ceto piccolo borghese, magiario fin nelle radici, da cui erano sorti tanti uomini eccellenti e anzi uomini di Stato della nuova Ungheria d'allora, ma che, come ceto, non aveva ancora nessuna parte nella vita politica, sociale ed intellettuale del paese. Suo padre era tessitore e sebbene il Katona studiasse filosofia e più tardi giurisprudenza, non diventò mai quello che si dice un uomo di società. Non era desideroso di frequentare i salotti, rinchiuso e diritto come era, rude e pesante perfino nell'allegria, eppure conscio del proprio valore, non vi si sarebbe nemmeno sentito bene. Non cercava nemmeno la compagnia dei letterati, di scrittori ne conobbe personalmente uno o due; né si interessava alla vita letteraria che egli considerava essenzialmente differente dal mondo del teatro. Si sentiva attratto dal teatro, ma non «con tutti i nervi» come è d'uso dire; né era un bohème, uno scapigliato: quando si vide costretto ad abbandonarlo e ritirarsi nella città natale, lo fece senza crisi, senza dissidio interno e senza disgustarsi del mondo. Vi tornò con un grande senso del dovere che gli procurò una stima generale e una bella carriera. E ancora oggi la venerazione alla memoria del Katona è la più viva a Kecskemét.

Il Katona non sapeva lavorare, come Daniele Berzsenyi, per il cassetto, o, come, Francesco Kazinczy, per gli amici estetizzanti; egli aveva bisogno dei contatti diretti col teatro, si era abituato a vedere rappresentate le proprie tragedie. Riteneva, giustamente, che la pubblicazione della tragedia dovesse seguire soltanto la sua rappresentazione, non precederla. Si decise infatti a stampare il «Bánk bán» soltanto dopo l'insuccesso riportato nel concorso dell'Erdélyi Múzeum e dopo il divieto di rappresentazione pronunciato dal censore nei riguardi della tragedia rimaneggiata. Ma la censura ne permise la stampa. Ed ecco a guastare anche il successo librario l'inettitudine affaristica del Katona che si trasferì a Kecskemét proprio nell'epoca in cui la sua presenza a Pest sarebbe stata una necessità indispensabile: poche settimane dopo la pubblicazione del «Bánk bán». Da Kecskemét attese per un pezzo con ansia le notizie e quando non gliene giunse eco, scrisse un saggio nel «*Tudományos Gyűjtemény*» (La raccolta scientifica), sul tema: «Per quale ragione la poesia teatrale non può

affermarsi in Ungheria?» In esso il Katona parlò anche della propria questione personale, ma con tanta ingenua dirittura, da far attirare su di sé il malcontento di tutti i maggiori letterati dell'epoca. Più tardi, in vista dei successi improvvisi di Kisfaludy, preferì non insistere «piuttosto che diventare un personaggio di second'ordine accanto ad uno ritenuto inferiore». Soltanto un amico lontano si ricorderà del capolavoro dimenticato: nel 1833 Niccolò Udvarhelyi lo sceglierà, a Kassa, per la sua recita di premio. Ma nel 1833 il Katona era già morto, quando il teatro l'avrebbe riaccolto, era tardi. Né dobbiamo investigare che cosa sarebbe accaduto se egli avesse potuto vedere — e non è una ipotesi tanto assurda — la lenta evoluzione della vita teatrale ungherese. Certo è che il «Bánk bán» era troppo alto per l'epoca in cui fu concepito e che, dato il gusto letterario dominante ancora per qualche decennio dopo la morte dell'autore, non poteva trovare un pubblico che l'ascoltasse e lo comprendesse.

Vi sono naturalmente, e non pochi, elementi nel «Bánk bán» che lo definiscono un figlio della propria epoca. I particolari della descrizione dell'ambiente, i tipi dei suoi personaggi sono facilmente rintracciabili nei drammi cavallereschi e nella letteratura romanzesca di allora. Vi sono anche nel «Bánk bán» cavalieri senza macchia e senza paura, nobili perseguitati e truci cospiratori, principe seduttore e innocenza sedotta, né manca il cortegiano vagabondo e intrigante. Anche il regista amante delle grandi scene spettacolose può trovare spunti sufficienti per sbalordire gli spettatori. Uno studioso ungherese ha anzi dimostrato che versi interi e perfino dei brani del «Bánk bán» sono stati presi a prestito da Shakespeare, da Schiller e da Veit Weber; lo stesso Katona aveva già richiamato l'attenzione su queste «citazioni» giustificate dall'uso della epoca. Ma che cosa divenne tutto ciò tra le sue mani? Elementi organici di una vasta concezione drammatica, intensamente sentita e sviluppata con una straordinaria consapevolezza. Il Katona subordina tutte le cose accessorie alla rigorosa unità del disegno psicologico che egli eseguisce con una laconicità quasi rigida e con un metodo quasi microscopico. Si aggiunga a ciò la sua concezione morale eccezionalmente alta e risulterà evidente che per un pubblico mediocre egli restava tutt'altro che afferrabile. I valori veri ed imperituri di «Bánk bán» diventano accessibili soltanto grado per grado, si aprono davanti allo studio approfondito, occorre l'educazione dell'intelletto per comprenderli; non si tratta, insomma, di un'opera evidente e

chiara sin dal primo momento, come non lo sono tutti gli altri capolavori della letteratura teatrale. Come l'avrebbe potuto capire pertanto un pubblico privo ancora di ogni educazione teatrale, mancante di qualsiasi conoscenza psicologica e desideroso soltanto di risate o di pianto, di odiare o di gridare evviva. Ancora oggi, dopo i commenti dei maggiori poeti e tragedi ungheresi, vi sono taluni che ritengono incongruente il disegno psicologico del Katona, lacunosa la struttura del «Bánk bán», e privo d'interesse tutto il dramma. Come tante volte, i contemporanei anche nel caso del Katona non erano preparati ad accogliere il miracolo.

### III

Ma si trattava veramente di un miracolo? Dello sprazzo unico di un genio? Sì, il «Bánk bán» fu davvero un avvenimento inatteso e incomparabile, senza essere però un regalo caduto dal cielo che sulla terra non abbia né precedenti né continuazione. Sappiamo che il Katona, all'epoca del suo soggiorno pestino come studente in legge e anche più tardi come candidato all'avvocatura, scrivesse molto, e anzi, data la sua età e il poco tempo libero a sua disposizione, moltissimo per il teatro. Gli osservatori più attenti avrebbero potuto seguire con sicurezza l'ascesa del suo talento. L'evoluzione del Katona si basava sui contatti diretti col teatro che gli permettevano un'esperienza istintiva e propria dei veri ingegni. Dapprima traduceva le tragedie, poi le adattava, più tardi le trascriveva da romanzi diffusi. Infine, padrone assoluto della tecnica teatrale dell'epoca, abbandonò gli oggetti obbligati cavalleresco-sentimentali e si rivolse alla storia, vero ospizio del suo ingegno, dove dopo un breve orientamento trovò il primo tema degno di lui e anzi creato per lui. In esso il Katona poté infondere tutto il clima rovente della propria fantasia creatrice, poté farlo suo, modellarlo sulle dimensioni dei suoi sogni, renderlo espressione della propria concezione morale e filosofica, recipiente dei propri affetti.

La storia del «Bánk bán» ci è stata tramandata dal grande storiografo italiano di Mattia Corvino, Bonfini; dal suo racconto l'ha conosciuta anche l'estero ove anzi se ne hanno numerose elaborazioni, la più importante delle quali è la tragedia «Bancbanus» concepita da Grillparzer nel 1828 e cioè quasi un decennio dopo l'opera di Giuseppe Katona.

L'avvenimento interessante ed importante anche per la storia è stato esposto anche dagli storiografi del secolo XVIII cosicchè il Katona poté usufruire di parecchie fonti. Egli si atteneva possibilmente al racconto storico, formando però l'intreccio liberamente, appoggiandosi piuttosto alla tradizione viva e soprattutto alla propria fantasia creatrice.

La questione dell'oggetto del «Bánk bán» è stata ormai discussa a sufficienza nella storia letteraria ungherese. Come risultato possiamo accettare la tesi di Paolo Gyulai, uno dei maggiori critici ungheresi, secondo la quale la concezione del Katona è la più originale e la più tragica tra tutte le elaborazioni: egli elesse, tra i personaggi dell'avvenimento storico, Bánk a protagonista, presentò la regina innocente ma sospetta di complicità fino al punto da motivare l'ira e la vendetta di Bánk; ampliò l'avvenimento di certi elementi, motivandolo psicologicamente e drammaticamente approfondendolo. L'intreccio della tragedia si racconta con poche parole: esso è molto più semplice e conciso che non lo siano quelli delle opere teatrali avventurose contemporanee al «Bánk bán». Il Re Andrea II parte nel 1213 per una campagna contro la Galicia e affida il regno alla regina, Gertrude di Merano, chiamando ad assisterla uno dei magnati più fidati: il bano Bánk. La regina amministra male il paese, favorisce sempre e in tutto i propri parenti e i suoi corregionali, ospiti della corte. La miseria del popolo e il malcontento della nobiltà crescono continuamente. Taluni pensano già ad una rivolta, il loro capo, Petur, invita anzi il bano Bánk ad essere della stessa partita. Ma il magnate, fedele al suo giuramento prestato al Sovrano, calma i ribelli, facendo trionfare il senso del dovere sopra l'offeso sentimento nazionale. Il destino gli prepara allora un'altra trappola. Alla corte si trattiene anche il fratello della regina, il donnaiuolo Ottone il quale, con la complicità di Biberach, cortegiano intrigante, riesce a sedurre Melinda, moglie di Bánk. Melinda è invitata a cena dalla regina e il principe Ottone le getta un narcotico nel bicchiere. Bánk, offeso nella sua dignità di uomo e derubato del suo onore di marito, colpisce a morte la regina. La sua vendetta non è completa, perché Ottone riesce a salvarsi; la sua felicità è in frantumi perché Melinda è impazzita; ma egli ha la coscienza tranquilla, sa di aver vendicato un delitto e di aver eseguito, nella sua qualità di supremo giudice del paese, una sentenza giusta. Ma poi risulta che la regina era innocente e che Bánk è un assassino. Allora veramente la sua vita cade in

rovina. Si getta farneticando sul cadavere della moglie. La morte gli sarebbe una redenzione, mentre la grazia del re non è che una grave punizione.

Nella prima versione si avverte ancora troppo il getto affocato, simile ad un'eruzione di lava. Se il Katona l'avesse potuto vedere sul palcoscenico, l'avrebbe forse trasformato in maniera più adatta al teatro. Ma la tragedia concepita nel mondo della vita teatrale, ebbe la sorte dei drammi libreschi. Dal 1815 in poi, e cioè appunto dopo l'anno in cui era nato il «Bánk bán», a Pest non vi fu più un teatro, mancava quindi all'autore lo stimolo diretto. Il Katona riprese più volte la tragedia, la lesse agli amici, la mandò ad altri, vi fu chi ne scrisse una critica particolareggiata e troppo saggia. Intanto passarono gli anni e quando finalmente, nel 1820, l'autore la pubblicò, trasformata, vi risultavano aggiunte dei particolari che potevano essere avvertiti dal lettore attento, non, di certo, dallo spettatore più superficiale. Anche per questo l'opera venne quindi a trovarsi a una distanza maggiore dal teatro che non prima e divenne meno accessibile. E mancò la cosa più importante: il successo, mancarono i pezzi seguenti che col proprio splendore avrebbero potuto gettare luce anche su questa tragedia più difficile a penetrare. Ma il «Bánk bán» non ebbe continuazione, restò a sé, in mezzo al silenzio generale, con il destino nelle mani degli dei.

La via del successo fu lenta e lunga. Le prime rappresentazioni — nel 1833 a Kassa, nel 1834 a Kolozsvár, nel 1835 a Buda e nel 1839 a Debrecen — si devono alla fedeltà degli amici, al caso e alla sbadataggine della censura provinciale. Anche per la prima rappresentazione al Teatro Nazionale di Pest dobbiamo essere grati all'attore Gabriele Egressy, uno dei maggiori caratteristi ungheresi del secolo scorso. A quella prima recita pestina, avevano dovuto assistere il 23 marzo 1839 il conte Széchenyi che si scandalizzò per la sua «tendenza pericolosa», e il poeta Vörösmarty che ne scrisse una critica abbastanza sfavorevole. Tutti e due avevano presentito quella che sarebbe stata la carriera politica della tragedia. La corrente della passione politica, e poi rivoluzionaria, comincia infatti a trascinare con sé il «Bánk bán»: sempre più frequenti le recite, sempre maggiore il consenso del pubblico, che per amore del popolo e per odio degli austriaci, sfoga la propria bile con le parole del vecchio servo della gleba, Tiborc. Per questo i cartelloni l'annunciano come recita gratuita nel marzo del 1848 e per questo la censura dell'assolutismo ne vieta per

tutt'un decennio la rappresentazione dopo la sconfitta della guerra d'indipendenza. La ripresa della carriera teatrale del «Bánk bán», nel 1858, sta sotto auspici già diversi. Un anno dopo Giovanni Arany si accinge al suo saggio fondamentale sul «Bánk bán», nel 1860 viene pubblicata la critica di Paolo Gyulai. Sono loro due a additare il vero significato della tragedia designandone il posto nella letteratura ungherese. Essi ne codificano i pregi specifici ed innalzano il Katona nel novero dei classici. Siamo alla svolta decisiva nella sorta del «Bánk bán».

L'opera tratta dalla tragedia di Katona e composta da Francesco Erkel su libretto di Benedetto Egressy, fu data per la prima volta il 9 marzo 1861 e, in modo sintomatico, ebbe un successo maggiore della tragedia. Librettista e compositore avevano, con sicuro istinto, messo in rilievo ciò che faceva effetto già nell'originale: le immagini festose e policrome dell'ambiente storico, gli elementi sentimentali e commoventi dei caratteri umani rappresentati nei personaggi, gli spunti agenti sul sentimento nazionale. Il «Bánk bán» è divenuto così un pezzo rappresentativo del repertorio del Teatro Reale dell'Opera; il numero delle rappresentazioni vi ha già superato i duecento. In sostanza, l'opera non ha nessun rapporto con la tragedia: per ragioni inerenti alla natura stessa del melodramma, essa ne rilassa la solida struttura, ne trascura il minuzioso disegno psicologico, ne toglie l'ingente tensione drammatica. D'altra parte l'opera ci offre utili indicazioni per chi voglia comprendere il destino ulteriore della tragedia.

Il contenuto del «Bánk bán» diventa dopo il 1860 così generalmente noto da non passare incompreso nemmeno nella lacunosità del libretto melodrammatico: il suo tema viene a far parte del pensiero nazionale, come la tragedia stessa diventa un dramma nazionale rappresentativo. Ecco la statistica delle recite: dal 1833 al 1839 non si hanno che alcune rappresentazioni in provincia; dal 1845 al 1849 se ne hanno ventitre; dopo un decennio di silenzio coatto si giunge nel 1869 alla venticinquesima; da quell'anno in poi uno o due rappresentazioni all'anno; nel 1895 eccoci alla centesima, nel 1906 alla centocinquantesima recita; dal 1908 al 1916 il «Bánk bán» non viene rappresentato affatto; ma dopo la prima guerra mondiale l'interessamento si ravviva, di nuovo e l'anno 1924 apporta la duecentesima rappresentazione. Vengono poi altri due anni di intervallo (1932—1934) e d'allora in qua le solite 3 o 4 recite di gala o scolastiche all'anno. L'interesse del pubblico e dei circoli ufficiali cresce e cala secondo il

flusso e il riflusso del sentimento o dell'agitazione nazionale. E non è per caso che tra i personaggi della tragedia la popolarità più rapida toccasse a quelli psicologicamente più semplici, a Tiborc e a Petur, in cui il popolo ungherese può riporre i propri desideri, dolori e le proprie passioni. Laddove la personalità di Bánk, che pure è il personaggio più ricco di sfumature, più importante e più sostanzioso quanto al peso tragico, resta come slavata nella mente del pubblico. Perfino taluni «intenditori» la bollano per incongruente, snervata e troppo passiva per essere protagonista di una siffatta tragedia.

È necessario quindi confessare che l'opera, definita dai migliori ingegni ungheresi come la più significativa della nostra letteratura teatrale resta ancor oggi dominio di pochi. Il «Bánk bán» è stato agli altari della poesia ungherese, nelle feste nazionali il pubblico gli tributa il dovuto omaggio ma veramente vivi ne sono soltanto il tema ed alcuni motivi: il racconto è commovente, noto ai ceti più colti in tutti i suoi particolari; il risentimento di Petur in cui si esprime lo spesso giustificato odio degli ungheresi contro gli stranieri; il lamento di Tiborc, interprete del dolore vivo anche oggi, del popolo; la commozione un po' sentimentale prodotta nello spettatore dalla sorte della fragile e virginalmente delicata Melinda; l'odio misto al rispetto per la regina Gertrude; il ribrezzo per Ottone, il disprezzo per Biberach. L'essenziale è rimasto celato per il pubblico, mentre per gli stranieri, che pure già tante volte avevano riaperto i cuori ungheresi chiusi davanti a valori nazionali, rimase celato il tutto. L'iniziativa di quei due uomini di teatro tedeschi, che, per gratitudine al loro paese natale, vollero inscenare il «Bánk bán» nella Germania era predestinata al fallimento. La recita della compagnia di Adolfo Sonnenthal a Budapest e quelle di Massimiliano Reinhardt a Budapest e a Berlino hanno riportato ambedue un insuccesso e non è toccata una sorte migliore nemmeno all'iniziativa, degna di miglior esito, di Gustavo Salvini il quale aveva fatto rappresentare il «Bánk bán», nella traduzione italiana di Vittorio Gauss al Teatro Comico di Budapest l'11 ottobre 1897. Abbiamo già detto che l'opera d'uno scrittore ungherese è molto più rinchiusa nell'ambiente del proprio popolo che non lo siano le opere degli scrittori di altre nazioni. Tale verità è valida soprattutto per quel capolavoro che è il «Bánk bán». Tutto il mondo della tragedia, gli ideali umani e morali ivi rispecchiati, la sua filosofia e la sua psicologia, la sua struttura e il suo linguaggio, tutti i suoi elementi essenziali, insomma, sono

tanto ungheresi che soltanto un conoscitore profondo delle cose magiare ne può comprendere il valore e il significato. Il «Bánk bán», per ora, è soltanto degli ungheresi.

#### IV

Eppure non è bene che sia così. Il «Bánk bán» è pieno di germi fecondi ancora oggi, è ricca di iniziative da sviluppare; potrebbe servire da modello e come punto di partenza per il rinnovamento del dramma ungherese. Con ciò siamo lontani dal voler raccomandare all'attenzione degli autori teatrali i giambi e il mondo cavalleresco del Katona. La venerazione dei nostri classici non potrebbe essere sincera se non potessimo distinguere tra quello che, nelle loro opere, è legato all'epoca loro, tra quello che è uno strato esterno ed antico da museo e i loro valori duraturi. In tutte le tragedie del Katona, anche nel «Bánk bán», tante cose appartengono irrevocabilmente al passato. Rinnovare questi elementi sarebbe nocivo oltreché superfluo. Negli elementi romantici del suo storicismo potrebbero per esempio giustificarsi appunto quelle attitudini del pubblico che minacciano la chiaroveggenza storica della nazione. Bisogna additare invece gli orizzonti larghi e sublimi del suo senso storico in virtù del quale il passato viene presentato come eterno teatro di guerra tra la grandezza umana e il destino inesorabile. Non è quindi il mondo adorno di policromi paramenti cavallereschi che vorremmo rivedere sulle ribalte ungheresi.

Si tratta di ben altra cosa. In primo luogo di quell'oggettività drammatica del «Bánk bán», che Giovanni Horváth, uno dei più acuti analizzatori della tragedia così definisce: «Il dramma ci presenta un'azione, un fenomeno di vita e nasconde pertanto l'autore completamente davanti agli occhi degli spettatori». «Questa qualità del dramma è sviluppata fin troppo nel «Bánk bán»... il Katona colloca i suoi personaggi sul palcoscenico perché si curino soltanto di sé e degli altri personaggi, recitando la propria vita, e all'insaputa totale del fatto che vi sono gli spettatori a guardarli, ad osservare i loro atti; il loro linguaggio, in conseguenza, non è letteratura, non è rettorica, ma una lotta viva, un'azione che si presenta perfino nelle parole». Invece dei commediografi che ogni tanto interrompono l'intreccio per indirizzare con una buona dose di civetteria qualche allocuzione al pubblico, che

usano un linguaggio discorsivo privo di ogni tensione drammatica, gli autori teatrali moderni dovrebbero accettare come modello piuttosto Giuseppe Katona. Vale la pena approfondire lo studio della sua lingua: vi è un'effusione affocata di passioni nella durezza formale di una concisione che non potrebbe essere più laconica; vi si trovano accanto alla ruvida semplicità dell'uomo libero che parla dal cuore, i giuochi di parola lisci e levigati di menti furfanti; accanto ai delicati sospiri del sogno e del desiderio le parole tonanti di una dignità maschile torreggiante. È un linguaggio drammatico per eccellenza, che non parla, ma dice e che smentisce la possibilità di concepire un dramma usando l'idioma anemico della vita quotidiana.

Anche la concezione cupa e profonda sul destino del Katona potrebbe servirci da modello. Per lui la tragedia è uno spettacolo sublime offerto dalla caduta di un uomo costretto suo malgrado a dibattersi sopra il precipizio della vita e della morte, della grandezza e della futilità. Una lotta virile, ampia, immensa in cui il destino vince ma quel che viene esaltato è il puro umano.

Infine potrebbe essere adottato come modello anche il suo atteggiamento di scrittore; per cui fonte di creazione e di ispirazione risulta non soltanto l'esperienza dell'esistenza, ma anche l'ordine dei valori.

Nel «Bánk bán» agiscono non soltanto vivi personaggi teatrali, ma anche dei caratteri nel senso più stretto della parola; i loro atti sono improntati non soltanto alle loro passioni, ma anche alla loro morale. Appunto per questo il «Bánk bán» poté innalzarsi al di sopra della propria epoca, poté diventare una tragedia di caratteri anziché restare un dramma cavalleresco. Innalzarsi da una storia cruenta e triste alla parabola eterna della lotta tra l'anima e il destino.

• DESIDERIO KERESZTURY

## GUGLIELMO ABA NOVÁK

1894—1941

Con fulminea tragicità, passati appena i 46 anni, è morto quest'autunno a Budapest uno dei più noti e più geniali pittori ungheresi, Guglielmo Aba Novák. Noto ed apprezzato anche in Italia, attraverso le Biennali di Venezia, le esposizioni dell'Accademia Ungherese di Roma ed altre mostre ungheresi nella stessa Urbe, a Milano, a Torino e a Genova, egli fu il più spiccato rappresentante della nuova pittura magiara e, nello stesso tempo, il capo-scuola della cosiddetta scuola ungherese di Roma.

Aba Novák nacque a Budapest, il 15 marzo 1894. Frequentò l'Accademia di Belle Arti di quella città, studiando nella classe dell'ottimo Francesco Olgyay, soprattutto l'acquaforte, che gli giovò più tardi molto anche nelle sue pitture, inquantoché lo ammonì all'accuratezza della tecnica e del disegno. Esordì, difatti, come incisore, e le sue acqueforti rivelarono subito le sue grandi qualità pittoriche e la sua originale fantasia creativa. Fu conosciuto anche in Italia prima come incisore, nell'esposizione organizzata da Dal Massa a Firenze, nel 1927. Combatté valorosamente nella prima guerra mondiale del 1914—18, dove si meritò la grande medaglia d'argento, che gli valse più tardi il titolo di *vitéz* («prode»), donatogli dal Reggente Horthy, nel 1938, anno di S. Stefano, in occasione dell'inaugurazione del suo grande affresco, raffigurante la storia del primo re d'Ungheria, nel suo mausoleo a Székesfehérvár (Tav. III). Dopo la guerra, per breve tempo, fu assistente nel Politecnico, alla cattedra di disegno decorativo. Pur continuando ad esercitare l'arte dell'incisione, si diede poco a poco alla pittura, oscillando, come gran parte della sua generazione dell'imminente dopoguerra, tra il postimpressionismo ormai infiacchito e l'espressionismo di stampo germanico, senza concludere però in uno stile personale. Fu per lui come per i suoi compagni giovani, usciti dal cataclisma della guerra e immersi nell'anarchia estetica che ne seguì, l'epoca del totale disorientamento. L'Aba Novák vinse nel 1928 il premio di Roma, e fu, con i migliori artisti giovani di quell'epoca, tra i primi pensionati dell'Accademia

Ungherese di Roma, allora fondata. Rimase nel Palazzo Falconieri, sede dell'Accademia, per quasi tre anni, viaggiando e studiando nel frattempo nei centri più importanti dell'arte italiana. La sua permanenza romana fu decisiva non solo per la sua evoluzione artistica, ma per la formazione dello spirito e dell'indirizzo della giovane Accademia e, si può dire senza esagerare, per le sorti di tutta la nuova pittura ungherese. Egli si rinnovò totalmente sotto l'impressione dell'arte italiana antica, respirando a pieni polmoni l'aria fresca del clima estetico della nuova Italia. Si sentì attirato soprattutto dalla pittura sana e virile di Giotto, del Masaccio, del Castagno, di Piero della Francesca, del Signorelli, insomma dai grandi fondatori, più che da quei sommi che portarono l'arte italiana alla perfezione del Parnasso. Lui, che doveva rifarsi quasi da capo, riformare sé stesso e la sua generazione, si sentì più vicino ai primitivi che ai perfetti. Ed è altrettanto naturale, se egli simpatizzò con il movimento dei Novecentisti, coi quali proseguì una strada analoga, coi quali ebbe, per la propria arte nazionale, assieme ad altri pensionati dell'Accademia Ungherese di Roma, una missione analoga, senza che per questo somigliasse a nessuno dei colleghi italiani. L'Aba Novák, come i suoi compagni dell'Accademia, non copiarono i maestri antichi, né imitarono i nuovi; essi cercarono di attingerne solo gli insegnamenti di principio, per riformare le basi della loro arte: cosa che si può considerare come esplicito programma di tutta l'Accademia, ben lontano dai vecchi concetti accademici. Il loro «italianismo» o «romanismo» non consistette né in una imitazione archeologica dei primitivi o dei classici italiani, a mo' dei preraffaeliti e dei nazzareni, né in un vedutismo turistico. Si trattava invece di intuire l'essenziale delle grandi epoche iniziatrici, per servirsene nel cammino nuovo.

Da Roma è ritornato in patria un Aba Novák rinnovato. Sotto il cielo sereno dell'Urbe egli, invece di diventare un'elegante classicheggiante, ritrovò le proprie forze e la propria individualità artistica. Riconobbe nell'arte antica italiana i segreti virtuali e si rinfrescò nell'atmosfera dell'Italia fascista. Se, nella sua formazione artistica Roma ebbe una parte considerevole, ciò significò un ritorno alla tradizione millenaria dell'arte ungherese, che nel dopoguerra si manifestò su larga scala in tutta la civiltà, in tutta la vita dell'Ungheria.

La pittura ungherese di quel momento correva il doppio pericolo dell'arretrato accademismo tipo Monaco, o quello del

cerebralismo parigino, meglio detto della scuola di Parigi. Quest'ultima corrente trascinò molti giovani, mentre altri si associarono alle tendenze, non meno dissolvatrici, dell'espressionismo tedesco, soprattutto al cosiddetto gruppo «Die Brücke» (il ponte) di Berlino. Pareva che il nichilismo internazionale, tanto della capitale francese, quanto di quella tedesca, invadesse la nuova pittura ungherese. Ad ogni modo, tutti sentirono il bisogno del rinnovamento estetico. E fu proprio nel momento più utile, che da Roma ritornò, con a capo l'Aba Novák, il primo gruppo dei pensionati, i quali si misero con uno slancio mirabile all'avanguardia, riconducendo l'arte ungherese ai sani principi, riscoperti nell'arte antica italiana, già maestra, per lunghi secoli, di quella ungherese. A questa inclinazione lo spirito artistico ungherese si sentì attirato nei tempi remoti, come si sente vicino tutt'ora, prima di tutto per ragioni psicologiche, per un'affinità innata di mentalità popolare e di fantasia artistica.

L'Aba Novák, dopo il suo ritorno da Roma, si rivolse all'arte dell'affresco, utilizzando i suoi studi italiani. L'arte monumentale ungherese si trovava in piena decadenza, masticando le ultime briciole dell'800. I seguaci dei grandi decoratori del secolo passato, ripetevano, senza troppa convinzione e non convincendo più nessuno, le formule ormai consunte dei loro maestri. I primi affreschi dell'Aba Novák nella chiesetta del piccolo villaggio Jászszentandrás provocarono l'ira dei tradizionalisti per la loro novità. Si accese una vivissima polemica, ma il giovane artista, senza deflettere dal suo indirizzo, con le sue ulteriori opere, sempre più briose e suggestive, a poco a poco vinse e convinse i suoi avversari. Gli furono affidati degli importanti lavori sulle mura di chiese e di edifici pubblici, ed ebbe così copiose occasioni per sviluppare il suo stile tanto personale. Egli divenne, si può dire, il pittore ufficiale delle opere pubbliche (Tav. I) e fu nominato professore dell'Accademia di Budapest, dove poté allargare ancora più il suo influsso sulla nuova generazione e formare una vera e propria scuola. L'artista, nei suoi affreschi, tanto di soggetto sacro quanto storico, buttò via i banali requisiti della vecchia Accademia: le figure allegoriche, i richiami mitologici, i convenzionali tipi e volti da maschere, le pose teatrali. Ogni suo segno fu una ribellione contro la banalità. Si formò la sua propria umanità, trovò simboli ed allegorie nuove con una sensibilità nuova. Creò nuovi tipi di santi e di eroi. Avendo orrore dei clichés di fisionomie usate, inventò dei tipi di una originalità sorpren-



ABA NOVÁK

*Affreschi sull'Arco degli eroi a Szeged*



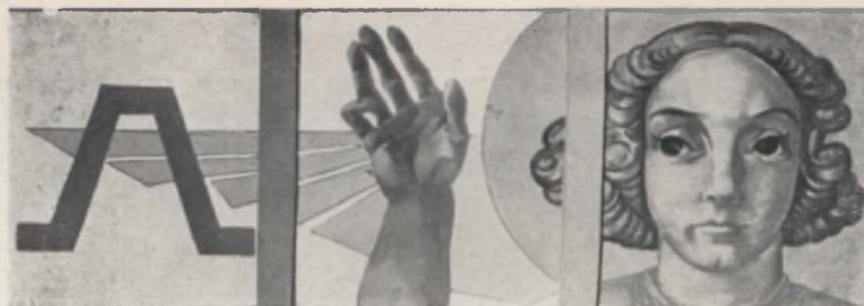
ABA NOVÁK

*Dal padiglione ungherese all'Esposizione di Parigi*



ABA NOVÁK

*Processione della sacra corona di S. Stefano  
Affresco nel mausoleo di Székesfehérvár (particolare)*



ABA NOVÁK

*Dal soffitto della chiesa del «Városmajor» di Budapest  
(in mezzo la 2ª giornata della creazione)*



ABA NOVÁK

In alto: *Traghetto sul Tibisco*. Tempera

In basso: *Dopo il mercato*. Tempera. (Vincitore del Premio Mussolini alla Biennale di Venezia 1940)



ABA NOVÁK

In alto: *Ricordo dell'Italia*. Tempera

In basso: *Villaggio nella Transilvania*

dente, stigmatizzati per caricature da coloro che non sanno né soffrire né capire le espressioni artistiche nuove e geniali. Ricondusse l'affresco dal palcoscenico pittoresco al muro, al rispetto delle sue vere leggi. Fu tra i pochi nella pittura europea contemporanea che capirono tali esigenze. D'altra parte, nei suoi lavori fatti nelle chiese o per le chiese, rispettò meticolosamente le prescrizioni liturgiche. Nei suoi vasti cicli di affreschi storici col suo pennello trascrisse quasi, con una interpretazione dei nuovi tempi e dei nuovi pensieri, la storia dell'Ungheria. A dare espressione completa al suo dinamismo, alla sua ricca vena, c'era bisogno di molte figure, di gruppi travolgenti, di masse in movimento, non per pretesti episodici, ma per meglio suggerire il vulcanico svolgimento della storia ed il suo moto spirituale. Nelle sue scene storiche o bibliche intercalò sovente dei simboli indovinati quanto originali, e nello stesso tempo di un delicato effetto decorativo, a mo', direi, dei mosaicisti paleocristiani. Sulle mura del mausoleo di S. Stefano l'Aba Novák simboleggiò il Santo re con due mani colossali: con la sua destra benedicente, miracolosamente conservata e custodita da sacra reliquia nazionale, mentre poneva nella sinistra il globo crociato. Sul soffitto della chiesa parrocchiale del «Városmajor» a Budapest (Tav. IV), nelle scene della creazione, rappresentò l'invisibile e però ovunque presente, infinito ed eterno Dio Padre, con due mani sovranaturali, potenti e vibranti nelle azioni creative. Sulle grandi tavole dipinte per la sala d'onore del padiglione ungherese all'ultima Esposizione Universale di Parigi (Tav. II), raffiguranti episodi e visioni della cultura magiara, simboleggiò le rapsodie di Liszt con un irruente ballo di contadini; le note marziali della Marcia di Rákóczi con un lampo e le virtù guerresche del popolo magiara con una enorme spada sguainata che attraversano lucenti tutta la parete. A Pannonhalma, luogo della più vecchia, millenaria abbazia dell'antica Pannonia, diede la visione apocalittica della storia ungherese in un'unica scena movimentata e proiettata sul muro semicircolare — abside di una cappella commemorativa — nella forma di uno scintillante arcobaleno, composto da figure e gruppi drammatici.

Nell'ultimo decennio della sua breve quanto brillante carriera artistica, l'Aba Novák si dedicò in gran parte alla pittura d'affresco, che rinnovò totalmente, dando esempio e coraggio ai colleghi più giovani, i quali seguono sempre più numerosi il suo esempio, a grande vantaggio tanto per l'arte sacra, quanto per la nuova pittura storica e decorativa. È veramente uno dei suoi

meriti principali, una vera missione, di avere iniziato nell'arte ungherese la felice rinascita della pittura monumentale in ogni suo ramo.

L'Aba Novák dopo Roma si servì, nelle sue tavole, esclusivamente, della tempera, risultato dei suoi studi sui maestri antichi. Scelse i suoi soggetti, con preferenza, tra la gente curiosa e fantastica delle taverne, dei piccoli circhi equestri, tra i vagabondi e giocolieri, illusionisti e truccatori, cercando dietro le loro maschere, nelle loro smorfie, il senso umano. Un quadro di quest'epoca è proprietà del Governatorato di Roma, e rappresenta una bettola. Ad un altro dipinto qualche anno dopo, e avendo per soggetto un illusionista, attorniato da grottesche maschere e da eleganti lucenti tube, toccò l'onore di essere stato acquistato dal Duce, il quale acquistò pure un'altra sua opera, l'abbozzo per gli affreschi della chiesa di Jászszentandrás. L'alto interessamento del Capo gli fu il più ambito premio e considerò come la maggiore soddisfazione della sua carriera artistica, quando all'ultima Biennale di Venezia, poco più di un anno prima della sua morte, vinse il premio Mussolini, con due lavori importanti: una scena campestre (Tav. V) e l'entrata del Reggente Horthy nella Cassovia liberata, città principale dell'Alta Ungheria, già sede del grande principe Rákóczi.

L'Aba Novák si rivolse volentieri ai temi popolari anche più tardi. Non li interpretò con interesse folcloristico, ma li avvicinò con sentimento fraterno, sentendo in séi palpiti dell'anima magiara. Diversamente dai pittori del genere contadinesco dell'Ottocento, in luogo delle teatrali e false scene popolaresche, afferrò la vita ed espresse l'animo di quella gente generosa. Invece delle pupazze portanti sfarzosi vestiti regionali, visibili ormai piuttosto nelle vetrine dei musei etnografici, ritrasse il popolo nella sua sacra e sincera semplicità, nel suo lavoro quotidiano o nelle poche ore dei suoi ozi e divertimenti, in tutta la dignità del suo sudore o delle sue illusioni, nella sua vasta pianura, sulle tranquille rive dei suoi larghi fiumi o tra le sue taciturne montagne dei Carpazi. Nell'estate lavorò di solito in una cittadina, Szolnok, nella grande pianura, e nell'anno della liberazione parziale della Transilvania, si precipitò con i suoi tubi di colori e con il suo svelto pennello nei villaggi siculi, che conobbe, amò e dipinse anche prima (Tav. VI).

Ritornò ogni anno in Italia o per qualche esposizione, o per rivedere le sue Muse, per risentire le sue prime ispirazioni

ricevute da quella beata terra. Là impostò, come dopo il primo triennio della sua permanenza, dei ricordi paesisti, e furono gli unici paesaggi puri, che mai avesse dipinto. Paesi, città e cittadine, borghi e vecchie rocche, monti e mari: dipinti non in fugaci impressioni, né con occhio turistico, creati e ricreati bensì, con una sintesi visiva e costruttiva, del tutto personale. I suoi paesaggi e le sue vedute italiane (Tav. VI), se anche prese sul posto, non somigliano a nessun luogo concreto, e sono però tipicamente italiane: visioni chiare di contrade non esistenti, fantasie concretizzate con occhio e cuore sensibilissimi. Sono concetti più che descrizioni.

Tutta la sua arte fu costruttiva e si servì a tal'uopo anche dei ricchi colori della sua tavolazza. Frenava la sua fantasia coloristica con dei toni bassi, grigi e neri, intercalati tra le più audaci gamme: rossi accesi, blu taglienti, verdi cupi e crudi, gialli frenetici, riuscendo ad equilibrare la composizione cromatica. Lavorò con una facilità inverosimile, con un dinamismo che irradiava da tutta la sua robusta persona. Terminò in pochi giorni, non di rado in poche ore, delle grandi composizioni su tavola, senza alcun abbozzo, con una mirabile sicurezza. Compose i cartoni dei suoi vasti affreschi con una prontezza e perfezione nel disegno, con concetto sempre chiaro e trattò poi l'affresco con rapidità fantastica: come se avesse presentito che doveva far molto in breve tempo. Aveva un tocco veloce ma preciso, usava una tecnica del tutto personale, tra la pennellata larga ed il segno acuto, ricordo quest'ultimo, forse, dei suoi giovanili lavori di acquaforte. Fatto curioso, partendo dalle minuzie dell'incisione, concluse nella pittura monumentale. Dai centimetri delle lastre di rame, arrivò a pensare ed a comporre su pareti di centinaia di metri quadrati. L'ultimo suo amore fu il mosaico. Provò questa reale maestranza in una figura di Cristo sofferente, disegnata ed eseguita di sua mano, e, in seguito, destinata alla sua tomba, quasi presagio dell'acerba morte imminente. Nell'ultimo anno della sua breve ma laboriosa vita lavorò all'abbozzo di un enorme mosaico, ordinato dal Governo ungherese per l'Esposizione Internazionale di Roma, e rappresentante, in dinamiche scene ed in colossali figure storico-simboliche, l'ispirazione italiana e l'influsso dell'idea di Roma sull'Ungheria. Un'opera stupenda, pronta come composizione, che auguriamo si possa eseguire ben presto, dopo la certa vittoria, nella Roma risplendente di gloria eterna.

TIBERIO GEREVICH

# NOTIZIARIO

## LA VISITA DEL MINISTRO REMÉNYI-SCHNELLER IN ITALIA

Su invito del R. Governo italiano, il ministro delle Finanze ungherese, Ecc. Luigi Reményi-Schneller è giunto a Roma il 12 del mese scorso. Facevano parte del suo seguito l'Ecc. Adalberto Csizik, Sottosegretario di Stato alle Finanze, e Francesco Balogh, segretario particolare del Ministro. L'opinione pubblica e i circoli politici dell'Ungheria hanno attribuito una grande importanza a tale visita in Italia del Ministro ungherese, visita destinata a stringere ancora più stretti e rendere più fecondi i rapporti economici che legano l'Ungheria all'Italia e alla Germania. L'Ungheria è stata ed è profondamente cosciente dei doveri, non soltanto politici e militari, ma anche economici, agricoli ed industriali aderenti all'amicizia con l'Asse ed al riassetto della nuova Europa.

Ad accogliere l'illustre ospite alla Stazione Ostiense erano convenute eminenti personalità politiche italiane e ungheresi, tra cui l'Ecc. Thaon di Revel, Ministro delle Finanze italiano, il Ministro d'Ungheria presso il Quirinale, Ecc. Zoltán de Máriássy, con il personale della Legazione al completo, l'Ecc. barone Gabriele Apor, Ministro d'Ungheria presso la S. Sede, con tutto il personale della sua Legazione.

Dopo aver apposto la sua firma nel registro dei visitatori al Quirinale, il Ministro delle Finanze ungherese ha deposto delle corone di fiori sulle tombe dei Reali al Pantheon, sulla tomba del Milite Ignoto e sull'Arca dei Caduti fascisti. In giornata il Ministro ungherese ha reso visita al suo collega italiano, Ecc. Thaon di Revel e al Ministro italiano per gli

Scambi e le Valute, Ecc. Riccardi. In serata il Ministro Thaon di Revel ha offerto un pranzo all'Albergo Excelsior in onore del suo collega ungherese. Ai brindisi, l'Ecc. Thaon di Revel ha pronunciato, con un tono caldo e vibrante, il seguente discorso:

«Eccellenza, sono particolarmente lieto di porgere il più cordiale benvenuto a Voi, Eccellenza, ed all'Ecc. Csizik, ospiti graditissimi di Roma, dove è tradizionale la simpatia per la nobile nazione ungherese, a cui l'Italia è legata da vincoli di salda e provata amicizia. Amicizia che non solo da oggi unisce le due nazioni, ma trova profonde radici nella storia dei nostri due popoli. L'Italia non dimentica l'apporto di comprensione ideale e di azione che l'Ungheria ha dato in passato al nostro risorgimento ed è fiera di avere potuto, alla sua volta, collaborare per la rinascita dell'unità del popolo ungherese. Oggi, mentre i valorosi eserciti ungheresi ed italiani, sotto la guida dei nostri grandi capi, eroicamente combattono sul fronte russo accanto ai prodi camerati degli eserciti alleati, più che mai l'amicizia tra i due nostri popoli, cimentata dal sangue assieme versato, si consacra così in un nuovo vincolo di comuni ideali, dal quale germineeranno nel travaglio dell'immune conflitto, sempre più stretti rapporti nel campo spirituale ed economico, nell'interesse non solo delle nostre due nazioni, ma anche di quello del nuovo assetto europeo che sorgerà dalla giusta, sicura vittoria dell'Asse.

«Rivolgo il mio pensiero riverente ai gloriosi soldati dell'esercito ungherese ed italiano ed a quelli dei nostri alleati che il nostro cuore segue

con commossa ammirazione e fiera nelle loro gesta di valore e di sacrificio, e prego di volere gradire i voti migliori che, a nome del Governo fascista e a nome mio, formulo per l'avvenire della Nazione ungherese, per la salute dell'Altezza Serenissima il Reggente Horthy e per quella personale dell'Ecc. Vostra e dell'Ecc. Csizik».

Al caldo discorso del Ministro delle Finanze italiano, l'Ecc. Reményi-Schneller ha così risposto :

«Eccellenza, le parole che Voi avete voluto gentilmente indirizzarmi, mi hanno vivamente commosso. Mi rallegro specialmente di trovarmi oggi in modo ufficiale nell'Urbe che ho conosciuta tanti anni fa.

«Al momento attuale, durante la gigantesca lotta che le Potenze dell'Asse sono costrette condurre per assicurare la vita alle loro future generazioni, l'Ungheria è molto consapevole dei suoi doveri. Non soltanto le nostre truppe, insieme ai soldati d'Italia e di Germania, aggiungono sui campi di battaglia nuovi allori alla vecchia gloria, ma la produzione pacifica tanto agricola quanto industriale serve in modo sempre crescente gli scopi della guerra che ci fu imposta. Il nostro grano, bestiame, petrolio e tanti altri dei nostri prodotti servono a rinforzare e rinsaldare la base economica delle Potenze riunite dell'Asse. Nei limiti, sfortunatamente ristretti, del possibile prestiamo il massimo per facilitare l'approvvigionamento del popolo italiano. D'altra parte la cessione da parte dell'Italia di prodotti importanti per la nostra economia, vale a creare e a sviluppare una cooperazione economica, della quale per avere già dato risultati importanti, attendiamo ancora maggiori.

«È questa cooperazione delle economie dei nostri Paesi, che serve di base ferma ad una politica finanziaria consapevole e forte, senza la quale non potremo mettere nelle mani dei nostri soldati le armi che dis fanno il nemico.

«Augurandomi che questa coopera-

zione nei campi finanziario ed economico non mancherà di darci quei maggiori risultati che i successi già ottenuti ci fanno sperare, levo il bicchiere alla salute dell'Augusta Persona della Maestà il Re Imperatore, a quella del Duce, grande condottiero del Fascismo, alla prosperità del Popolo italiano ed al benessere personale di Voi, Eccellenza».

Il 13 novembre il Ministro delle Finanze d'Ungheria — accompagnato dal suo Sottosegretario di Stato, Adalberto Csizik e dal Ministro Zoltán De Máriássy — si è recato a far visita successivamente al conte Ciano, al segretario del Partito, Adelchi Serena e al governatore della Banca d'Italia, Azzolini. Dopo di che l'Ecc. Reményi-Schneller è stato ricevuto dal Capo del Governo Italiano, Ecc. Benito Mussolini. Tutte le conversazioni che si sono susseguite, si sono svolte in quell'atmosfera di calda cordialità che caratterizza in ogni occasione l'amicizia dei due Paesi.

Nella mattinata del venerdì, 14 scorso il Ministro delle Finanze d'Ungheria è partito per Littoria, dove ha visitato le grandi realizzazioni del Regime e tutte le grandiose opere attualmente in corso.

Intanto, nella serata del 13 novembre il Ministro delle Finanze ungherese aveva effettuato, attraverso l'Agenzia Stefani e la Radio italiana, le seguenti dichiarazioni :

«Sono profondamente felice di questa mia visita a Roma che mi ha dato l'occasione di prendere diretti contatti con il Duce e con i suoi eminenti collaboratori, tra cui, in modo particolare, con il Ministro delle Finanze. La cordialità e l'amicizia che io ho sentito in ogni luogo vibrare intorno a me, mi ha profondamente commosso, anche perché so che questa amicizia investe nella mia persona tutta la nazione ungherese.

«Sono soprattutto contento di avere avuto modo di esaminare da vicino la vita esemplare e feconda dell'Italia in armi. Tale esame ha confermato pienamente la mia profonda con-

vinzione e quella di tutto il popolo ungherese, che l'Italia saprà brillantemente risolvere, man mano che si presenteranno, non soltanto i problemi politici e militari, ma anche tutte le complesse questioni proprie all'ora attuale. L'Ungheria segue questi sforzi dell'Italia, sforzi coronati dal più vivo successo, con la più calda ed amichevole simpatia. Gli avvenimenti bellici hanno imposto compiti molto difficili anche all'Ungheria che, pienamente consapevole dei suoi doveri, si sente perfettamente capace di risolverli.

«La nazione magiara è anche cosciente dei compiti che attendono nel dopoguerra la nuova Europa, alla cui realizzazione l'Ungheria contribuisce con il sangue dei suoi figli migliori ed a cui desidera collaborare sempre più e in ogni campo. Per essere all'altezza della funzione che dovrà assolvere l'Ungheria nel dopoguerra, noi utilizziamo ogni mezzo in nostro potere per aumentare le risorse e per potenziare le installazioni economiche del nostro paese. È per questo nostro vivo desiderio di concorrere efficacemente al nuovo riassetto europeo che sorgerà dall'immanicabile vittoria dell'Asse, che noi vogliamo sempre più intensificare quei vincoli secolari di amicizia che

legano la nazione magiara all'amica Italia, non soltanto nel campo politico e quello militare, ma anche in quello parimenti importante e proficuo dell'economia.»

Il giorno 15, dopo la visita alla R. Zecca e all'Accademia d'Ungheria, il Ministro delle Finanze ungherese si è recato a rendere visita al Sommo Pontefice. Nel pomeriggio ha visitato l'Istituto Poligrafico dello Stato e alla stessa sera l'Ecc. Luigi Reményi-Schneller, insieme con il suo seguito, è partito da Roma. I suoi colloqui a Roma, svoltisi nell'atmosfera della più cordiale cooperazione economica fra i due Stati, contribuiranno certo a realizzare il progetto economico ungherese, stesso in ispecie dal Ministro Reményi-Schneller, che tende a sviluppare gradualmente tutta la vita economica del paese, armonizzando le varie branche della produzione. Tale piano economico di grandi orizzonti abbraccia singolarmente tutte le branche dell'industria, del commercio, del traffico e del consumo, calcolando le possibilità di produzione agraria del paese e tenendo presente, nel quadro della fedele amicizia dell'Ungheria verso l'Italia, anche di tutte le esigenze economiche, agrarie ed industriali dell'Italia.

b. c. d.

## GIUSEPPE FÓGEL

1884—1941

La morte di Giuseppe Fógel rappresenta per la scienza ungherese una grave perdita. Il professore della R. Università di Szeged, deceduto improvvisamente a 57 anni, era uno degli studiosi più profondi dell'umanesimo ungherese. Egli è rimasto fedele fino all'ultimo al suo tema: il Rinascimento ungherese. All'esordio della sua carriera scientifica egli si occupò di problemi relativi alla storia ungherese dell'epoca susseguente al regno di Mattia Corvino, elaborando la vita e la corte dei successori di Mattia, Vladislao II (1490—1516) e di Lodovico II (1516—1526), caduto

nella battaglia di Mohács, che iniziò in Ungheria la dominazione turca. Il suo primo lavoro è stato pubblicato in latino: *Quomodo rex Wladislaus II cancellariaque eius de rebus litterariis meriti sint in Hungaria* (1911). Seguirono poi, uno dopo l'altro, lo studio *Velencei diplomaták Budán a XVI. század elején* (Diplomatici veneziani a Buda nel principio del Cinquecento) (1912), e l'opera sua premiata dall'Accademia, per la novità dell'interpretazione, su *II. Ulászló udvartartása* (La corte di Vladislao II) (1913). Un altro suo saggio storico *II. Lajos udvartartása* (1917) tratta

della corte di Lodovico II. Nominato a professore universitario si occupò di scrittori umanisti curando la stampa di numerosi autori per la *Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum* del Teubner di Lipsia. Eccone l'elenco: BARTHOLOMMEUS FONTIUS: *Carmina* (1932); THOMAS SENECA: *Historia Bononiensis... etc.* (1932); TITUS VESPASIANUS STROZZA: *Borsias Bucolicon liber* (1933); UGOLINUS VERINUS: *Panegiricon ad Ferdinandum Regem et Isabellam reginam Hispaniarum... etc.* (1933); ALEXANDER CORTESIUS: *De laudibus bellicis Matthiae Corvini Hungariae* (1933); ANTONIUS BONFINI: *Rerum Hungaricarum decades* (1936), nonché i *Carmina* di NICOLAUS OLÁH, arcivescovo di Strigonio e poeta umanista (1934). Il Fogel si è acquistato dei meriti imperituri anche nella ricerca delle Corvine, scoprendone e identificandone esemplari sconosciuti. Egli ha partecipato, incaricandosi di un compito tra i più difficili, anche nella pubblicazione monumentale intitolata *Bibliotheca Corvina* curata da ALBERTO BERZEVICZY, TIBERIO GEREVICH e FRANCESCO KOLLÁNYI, e tradotta da LUIGI ZAMBRA (1927). Accanto allo studio su *La Biblioteca Corvina dalla morte di Mattia alla rotta di Mohács* prepara anche la quarta parte della pubblicazione in cui sono elaborati il *Catalogo della Biblioteca Corvina*, gli *Stemmi dei codici corvini*, i *Codici incunaboli corvini perduti e dispersi* e il *Repertorio in aggiunta al Catalogo*. Dopo il catalogo di A. DE HEVESY: *La Bibliothéque du roi Matthias Corvin*, Paris, 1923, quello del Fógel arricchisce la lista di dodici codici e di un incunabolo; in più l'Hevesy

riporta soltanto 156 Corvine conosciute greche e latine, mentre il Fógel ne annovera 160. Giuseppe Fógel si rifiuta di accettare come autentiche numerose Corvine accolte con un esame superficiale nella lista di Hevesy: così per esempio due manoscritti di Besançon (2, 3), tre di Parigi (83, 84, 85), due di Oxford (78, 79), nonché un codice di Breslavia (4), uno di Londra (47), uno di Melk (49), uno di Modena (59), uno di Verona (100) e uno di Vienna (120). Per contro il Fógel dimostra l'autenticità delle seguenti Corvine: il codice di Livio, Curzio e Sallustio, della Biblioteca Nazionale di Berlino (1), i codici di Pietro Ransano (20) e di Girolamo (27) del Museo Nazionale Széchenyi di Budapest, e quello contenente i *Commentarii* de bello gallico di Cesare, della Biblioteca Universitaria di Budapest (15), un manoscritto greco di Vienna (Gr. 8), nonché il Livio di Cheltenham (30), il Frontino di Cracovia (32), un Leon Battista Alberti di Olomouc (77), l'Andrea Pannonio del Vaticano (88), il Bonfini di Salisburgo (90), lo Svetonio di Venezia (94), un Marsilio Ficino della Laurenziana di Firenze (43) e finalmente il magnifico incunabolo parigino di Aristotile (Inc. 3). Nei *Codici e incunaboli corvini perduti o dispersi* il Fógel cataloga, in base a fonti e dati antichi, 148 Corvine perdute.

Giuseppe Fógel, nella sua carriera scientifica, immaturamente interrotta, chiarificava uno dopo l'altro i problemi aperti del Rinascimento ungherese. Le sue ricerche sono di un valore inestimabile, i suoi risultati indispensabili per tutti gli studiosi di quell'epoca. B.

## NUOVI FILMI UNGHERESI

La produzione cinematografica ungherese non solo s'intensifica ma migliora di mese in mese, e il suo miglioramento è tanto evidente che dopo aver visto i quattro filmi del mese di novembre, possiamo cominciare con

quella che dovrebbe essere la conclusione. Il progresso si verifica soprattutto nella tecnica, e più ancora nella composizione delle fotografie. La composizione del quadro è, in un certo senso, antitetica alla natura del

film; d'altra parte è una reazione dell'arte europea alla cinematografia americana. Il quadro, nell'unicità del momento che esso può rappresentare, cerca di comporre (perché la composizione non è soltanto un maneggio geometrico intento a collocare masse e superfici) quanti più elementi vitali possibile: dei germi d'azione spunti di meditazione, qualcosa insomma di nascituro, e tutto ciò nei limiti di un unico quadro. Ora invece la possibilità per eccellenza del film è l'agilità, il movimento che può rendere situazioni drammatiche e dinamiche senza dover ricorrere, come a mezzo sussidiario, alla composizione. È stato il film americano ad avvertire questa possibilità dello schermo e a sfruttarla nell'indivisa rapidità con cui esso svolgeva ad esempio l'intreccio delle farse con Harold Lloyd, Buster Keaton ecc. o dei loro gialli a base di pellirossa del Far West.

Il film americano, sfruttando un'altra possibilità del cinema di fronte al teatro, moveva volentieri delle masse ingenti su aree vastissime, da dove nascevano gli affissi pubblicitari di questo genere: «... Il Ben-hur ha costato la bellezza di non so quanti milioni di dollari». Come se l'arte si misurasse col denaro! — gridarono gli europei; ma gli americani dal loro punto di vista che era poi quello del *genere* cinematografico, avevano ragione. Quelle scene di massa esorbitavano dalle possibilità del teatro, e soltanto ora con la rinascita delle rappresentazioni all'aperto si attua qualchecosa di simile.

Ad ogni modo a quella concezione cinematografica l'Europa ha reagito. Alle scene di massa il film francese ha contrapposto il culto del particolare, e fin qui va bene, perché il particolare in primo piano, il particolare elevato all'importanza dell'universale è anch'esso una prerogativa del film: la «pars pro toto» dei poeti trova così un impiego moderno. Ma poi Sacha Guitry nel girare «Le perle della Corona» sostituisce alla rappresentazione della regalità per mezzo di una folla sterminata di sudditi (me-

todo americano) la rappresentazione di essa attraverso la forza espressiva dei ritratti creati dai maestri classici della pittura che gli attori dovevano imitare con la massima perfezione possibile. Ognuno si ricorderà dei ritratti di Francesco I, Enrico VIII dovuti al pennello di Tiziano, di Holbein e rivissuti nel film.

E poi ancora nella «Kermesse héroïque» è venuta addirittura la composizione: l'azione si svolgeva in forza di quadretti presi in prestito dalla pittura fiamminga. Eccoci quindi alla piena reazione: dalla velocità alla «quadricità». Che questa sia una decadenza del film? Abbiamo poi visto il film italiano «Salvator Rosa» e il nostro occhio si è compiaciuto di tutte quelle belle composizioni, inquadrature in cui l'irruenza dei personaggi era contenuta come in una cornice di aurea misura.

Tornando ora al film ungherese dobbiamo constatare che la composizione realizzata dai registi ungheresi non si muove ormai sulla traccia dei classici della pittura, ma intende essere una composizione *sui generis* che concilia la staticità del quadro composto con il movimento del film. Nel «Condannato alla vita» v'è un carro che gli operai addetti alle costruzioni ferroviarie africane spingono sulle rotaie. Gli operai vi si chinano, stanchi dal sole equatoriale, e lo spingono ad un tempo; il quadro esprime lo storzo, la bellezza del lavoro che costa tanto sudore e sacrificio. Potrebbe essere un quadro del Sironi! La macchina da presa segue il lento procedere del carro, cogliendo il giuoco dei muscoli or tesi, or raggruppati, ma gira anch'essa cosicché dagli orli del quadro il quadro non si allontana per niente. È raggiunta così la fissità della composizione pur nel movimento della pellicola. L'effetto è ottimo.

Un altro pregio della tecnica fotografica raggiunto oggi dai registi ungheresi è che essi sanno attraverso le fotografie creare un'atmosfera. Vedere la natura o l'ambiente in cui si svolgerà l'azione e renderli, attra-

verso l'occhio preciso dell'obiettivo, ma sotto una data luce, in modo che insensibilmente già lo sfondo influisca sull'animo dello spettatore e lo disponga spiritualmente a sentire e vedere all'unisono con i personaggi. Quanta ben appropriata diversità tra la tecnica fotografica dell'operetta favolosa e giocosa «Il principe Bob», ad esempio, e quella del film a soggetto serio «La vergine del capretto». Fin dai primi quadri si entra nell'atmosfera essenziale in cui vivrà tutto il film: nell'immaginario regno di Paxonia, il regno del principe Bob, batte l'ora del coprifuoco al vecchio orologio della torre, con un suono infantile, si chiudono tutte le imposte sui più svariati interni, la guardia di notte comincia il suo turno, le comari si ritirano, viene la pace. Sulle labbra dello spettatore già si forma un sorriso leggiadro come quello di un bimbo che aspetta una fiaba. Nell'altro film invece lavorano i tagliaboschi; i maestosi tronchi recisi uniti in zatteroni vengono affidati alla corrente che li porterà a valle. Belle scene di luce di un lavoro sano, ma il loro realismo pacato è ben lontano dall'atmosfera favolosa.

Una nuova coscienza anima ora la produzione cinematografica ungherese: essa rivela una maggiore responsabilità e serietà nella scelta dei soggetti, nella distribuzione delle parti. C'è per esempio la prima parte del film «La vergine del capretto» che è perfetta interpretazione, sia per argomento che per quadri, tanto riuscita nel suo complesso da poterla veramente confrontare coi migliori film della produzione internazionale. Lo stesso si può dire di quasi tutto l'altro film a soggetto «Condannato alla vita» che è condotto con vera perizia. Ma andiamo ora con ordine perché ognuno dei quattro film merita un accenno a parte.

Il film *Szűz és gödölye* (La vergine del capretto) è tratto dall'omonimo dramma dello Zilahy (Pegasus-film, musica di Tiberio Polgár). Interpreti: Gisella Bajor, Caterina Karády, Giulio Csontos, Árpád Lehotay. La

vicenda si svolge attorno ad un quadro che come spirito tutelare passa di padre in figlio e protegge le sorti di una famiglia della buona borghesia. Questa vive stretta intorno al capofamiglia, il signor Huben che con la sua forza, il buon esempio e l'autorità, riesce mantenere vivo l'ambiente famigliare. Per salvare i suoi cari e la ditta cui è a capo, il vecchio deve rinunciare al quadro: lo vende ma dal dolore ne muore, e allora si inizia lo sfacelo della famiglia. Ad ogni scena di tranquilla pace famigliare se ne frappono un'altra di rivalità, litigi, di disordine fisico e morale. E la pace col suo simbolo, il quadro, passa nella famigliola del compratore del dipinto: un commerciante in legname che accoglie anche la figlia dell'Huben che in tanta rovina era rimasta fedele all'insegnamento e allo spirito del padre. Il soggetto è svolto nella prima parte, come abbiamo detto, con mirabile senso di misura. Il Csontos fa della figura dell'Huben una creazione inimitabile, eccellente nella mimica, dignitosa di un equilibrio perfetto. Quella parte si adatta veramente alla personalità dell'attore ed egli non recita ma vive. Ottima pure la Gisella Bajor nella parte della figlia. Alla fine del primo tempo muore il Csontos e si può dire che del film muore l'equilibrio, il senso di proporzione. Ed è un vero peccato. Alcuni metri di pellicola di meno, meno verismo crudo nei litigi tra i fratelli, e tutto sarebbe era a posto. Perché prolungare quell'esibizionismo di corruttela in cui decade la famiglia? Sono poche scene, né belle né morali e neppure artistiche, che ci lasciano un sapore sgradevole nella bocca. Forse in un altro film si osservavano con occhio meno severo. Ma il regista che sa costruire con tanta armonia, deve poi custodire la sua opera gelosamente e non calcare nei toni, con lo scopo, forse, di dare uno sfondo anche alla figura della Caterina Karády e farle cantare la sua immancabile canzone.

L'altro film a soggetto è *Életre ítéletk* (Condannato alla vita) tolto dalla novella di Maria Nagy. (Lena film,

soggettista Niccolò Asztalos, regista Andrea Rodriguez). Protagonisti: Paolo Jávör, Valeria Hidvéghy, Perlina Zádor. È una delle migliori creazioni della cinematografia ungherese: verte sul problema se sia permesso ad un assassino, dopo avere scontato la sua colpa, ritornare in mezzo alla società, ricostruirsi una vita e una famiglia. Nel film si ha modo di seguire l'antefatto, le ragioni per cui il protagonista, dopo la morte della moglie adorata, uccide la cugina di lei, educatrice dell'unica figlioletta, di seguirlo poi sommaria-mente negli anni della prigionia, e, all'uscita dal carcere, nel difficile debutto di una nuova vita. E là egli incontra un affetto che lo aiuterà a riprendere il proprio posto tra gli uomini. Il regista si dimostra uno dei migliori fautori dell'evoluzione cinematografica ungherese. In questa storia che potrebbe risolversi in un dramma giallo, egli sa tenersi lontano da ogni soluzione comune; mantiene un equilibrio sicuro, freschezza e novità di scene. La virtù che abbiamo raccomandato in queste colonne al regista di «Fiamme», la necessità di sintetizzare uno stato d'animo o un periodo di tempo in qualche scena significativa, è posseduta in pieno da Rodriguez. Basta ricordare per esempio la scena originalissima che sintetizza il passar dei quindici anni di prigionia: di solito si vede una porta che si apre, su una figura più curva, dal passo più malsicuro; invece qui, nella cella, sullo stipite dell'inferriata la mano del condannato incide nel muro tante strisce — come quando si segna l'altezza di un bambino su una porta — e sotto quella mano che si indugia a sentire, palpandolo, quel difficile rosario, i segni incisi che aumentano a quindici. È questa una scena indovinatissima, una fra le tante. Ci sono anche qui, è vero, alcuni metri di pellicola di cui il film non sentirebbe la mancanza e precisamente le scene di Zanzibar e del suo Caffè chantant. Il protagonista Paolo Jávör si rivela sempre più un attore di ottime qualità. Sia nel teatro di

prosa che nel cinema egli adatta la sua personalità alle più diverse interpretazioni con straordinaria versatilità. Valeria Hidvéghy è bionda e diligente, comincia anche a muoversi con maggiore disinvoltura, ma non ha ancora trovato la giusta intonazione. Stoffa cinematografica più malleabile risultava, nella parte della figlia, la giovane Perlina Zádor, morta recentemente in tragiche condizioni.

*Egy éjszaka Erdélyben* (Una notte in Transilvania), (Hunnia Filmgyár, soggettista Niccolò Asztalos, regista Federico Bán). Interpreti: Maria Lázár (Imperatrice Maria Teresa), Antonio Páger (Giuseppe II), Stefano Nagy (suo aiutante), Zita Szeleczy (nobile vedova transilvana), Maria Mezey (dama di corte). Il futuro imperatore Giuseppe è in viaggio di studio nella Transilvania, accompagnato da un suo aiutante. Una giovane vedova transilvana accoglie nel suo castello avito l'aiutante che, in cerca di alloggio dopo la rottura del cocchio imperiale viene dappertutto scambiato per l'imperatore, mentre l'erede del trono vuole e riesce, più ancora del desiderato, a mantenere l'incognito. La giovane vedova è rallegrata dalle canzonette piccanti dell'aiutante che non ha il coraggio di rompere l'incanto con una confessione sulla sua vera personalità, tanto meno che la vedovella gli canta anche lei accompagnandosi all'arpa e poi, di notte, fa molto caldo... È la notte appunto che dà il titolo al film e dalla quale nascono poi le complicazioni che trasportano lo scenario nel Burg di Vienna dove tutto si risolve grazie anche alla saggezza tipicamente viennese di Maria Teresa. Nella parte di quest'ultima Maria Lázár ha saputo abilmente riunire, agli effetti di una commedia storica, quei tratti del personaggio che, tramandatici dalla tradizione, bastano per farne una efficace figura comica dotata di una bonomia direi quasi robusta. Nella parte della vedovella Zita Szeleczy dà la solita buona interpretazione: in più ella ha imparato a maneggiare la sua voce, che è appena una vocina, ma graziosa

assai. Le scene in cui ella si accompagna all'arpa, sono quadretti alla Watteau o Fragonard.

Nella scorsa rassegna, parlando di operette cinematografate, abbiamo avuto occasione di parlare dei grandi operettisti ungheresi e ciò a proposito della «Sagra delle ragazze» di Jacobi. Eccoci ora ad un secondo astro dell'operetta ungherese: Eugenio Huszka. Nacque a Szeged nel 1875, compì i suoi studi nell'Accademia Francesco Liszt di Budapest; scrisse una serie di operette popolarissime, come ad esempio l'*Aranyvirág* (Fiore d'oro) (1903), *Gül Baba* (1905) e il primo in ordine cronologico, il *Bob herceg* (Il principe Bob). *Gül Baba* ha avuto la sua riduzione cinematografica già l'anno scorso e il film è stato anzi proiettato a Venezia. Il pubblico italiano conoscerà quindi la musica dello Huszka. *Il principe Bob* (Produzione: Anna Hausz, soggetto: Ladislao Pacséry e Giulio Kóváry, regista: Ladislao Kalmár), ha tutta la fragranza, tutta la timida spavalderia di un'opera prima. L'allegro

principe vaga in incognito nei suoi domini, fa le serenate alle sue suddite e si innamora della figlia di un marzapano per la quale resiste alle lusinghe della principessa Xenia. Alla fine Bob (Ladislao Szilassy) riesce a persuadere perfino la regina madre ad accogliere sul trono la vezzosa popolana. Il film è forse troppo ricco di personaggi ed episodi secondari talvolta lo gonfiano senza dargli un vero contenuto. Il pregio del film, oltre alla musica, è la sceneggiatura: il regista con felice intuito ha osato ispirarsi alla stessa ingenuità efficacissima, soprattutto nella vita boschiva della protagonista femminile Annie (Caterina Kovács). Il suo dialogo a cinguetti e a trilli con l'uccello del bosco, il suo diguazzare allegro nel ruscello, ove animali di ogni sorta vengono ad abbeverarsi, sono veramente scene da favola. E accanto ai cerbiatti e alle volpi dobbiamo ricordare anche quell'amore di topo bianco che si accuccia imperterrito sulla tesa del capello nero del vecchio lanzicheneco.

Enrica Ruzicska

# L I B R I

## LE NUOVE VIE DEL ROMANZO UNGHERESE

BOHUNICZKY SZEFI: *Három év* (Giuseppina Bohuniczky: Tre anni). Ed. Franklin. — TERSÁNSZKY J. JENŐ: *Annuska* (Eugenio Tersánszky: Annetta). Ed. Nyugat. — TATAY SÁNDOR: *Zápor* (Alessandro Tatay: Acquazzone). Ed. Franklin. — NAGY ISTVÁN: *A szomszédság nevében* (Stefano Nagy: In nome del vicinato). Ed. Magyar Élet. — WASS ALBERT: *A titokzatos őzbak* (Adalberto Wass: Il capriolo misterioso). Ed. Révai. — RÓNAY GYÖRGY: *Fák és gyümölcsök* (Giorgio Rónay: Alberi e frutta). Ed. Franklin. — PASSUTH LÁSZLÓ: *A lombard kastély* (Ladislao Passuth: Castello in Lombardia). Ed. Athenaeum.

Tutti i libri recensiti sono stati pubblicati a Budapest nel 1941.

Il romanzo ungherese è un giovane rampollo della letteratura europea. Tra i primi documenti scritti della lingua ungherese figurano delle poesie, poeti sono i primi classici della letteratura magiara, ma il romanzo ungherese è nato appena un secolo fa. Alcuni ingenui tentativi, due o tre traduzioni o adattamenti ci dimostrano come già verso la fine del secolo XVIII si fosse risvegliata nel pubblico l'esigenza del romanzo, ma tali tentativi possono interessare solo i filologi: per trovare opere degne di questo nome bisogna giungere al quinto decennio del secolo scorso.

Non indagheremo ora la ragione di ciò, ma solo i vantaggi e gli svantaggi derivati. Perché ve n'è di questi e di quelli. Un vantaggio indiscutibile consiste nel fatto che i romanzieri ungheresi non sono legati da tante tradizioni, da tanti pregiudizi su questo genere letterario come gli scrittori delle nazioni in cui il romanzo vanta un passato più glorioso. Dall'altro canto però questa maggiore libertà implica una grande costrizione. La nascita del romanzo ungherese coincide con l'epoca d'oro del romanzo moderno europeo: i primi romanzieri ungheresi, ancora

in cerca di una via da seguire e di ponti da gettare, dovettero gareggiare con i più famosi romanzieri europei. Allo stesso modo con cui si potrebbe misurare la prosa di un frate cronista del Medioevo con quella cesellata del D'Annunzio, sommo artefice dello stile, così vennero confrontati i primi romanzieri ungheresi a Victor Hugo, Dickens, Turgheniew. L'impareggiabile libertà di cui gode il romanzo magiario come genere è contrabbandata da un peso ingente: gli scrittori magiari devono competere sempre coi maggiori nomi, perché il lettore versato nella letteratura universale, esige da loro non un semplice successo ma un primato.

La ricerca dell'equilibrio tra questa grande libertà e l'altrettanto grande disciplina definisce la via del romanzo ungherese: novità nella forma, alto livello nel contenuto, ecco ciò che il pubblico esige dal proprio scrittore. Anche la critica sorveglia accuratamente questi due principi, solo che essa osserva se lo scrittore non si sia smarrito nei paradossi della novità formale, sta attenta se il desiderio di raggiungere delle alte qualità non attragga forse lo scrittore ad intraprendere dei compiti superiori alle

proprie forze. Perché qualche volta la novità si riduce solo ad una curiosità, mentre il campo letterario è l'unico territorio ove non vale il criterio del «in magnis rebus et voluisse sat est»: solo il risultato e non la buona intenzione può giustificare lo scrittore.

Richiamiamo l'attenzione del lettore su questi criteri che ci hanno guidato nel gettare uno sguardo sul mercato del romanzo ungherese. L'attività libraria magiara ha due periodi di vera festa: a Natale e sui primi di giugno, quando vengono organizzate le cosiddette «Giornate del libro» in Ungheria; due occasioni in cui essa moltiplica il suo lavoro indefesso ed omogeneo. Quest'anno il mercato librario natalizio è particolarmente ricco, come se autori ed editori si fossero inseriti nel febbrile ritmo produttivo che la guerra impone all'umanità: le muse non tacciono più nel fragore delle armi, ma si mettono al fianco dei combattenti e raddolciscono le poche ore di sosta con la dolcezza delle loro parole, scacciano per qualche momento le preoccupazioni e fanno scendere il sogno ristoratore della fantasia sugli occhi degli affaticati.

La produzione libraria natalizia è tanto copiosa da non pensare nemmeno di poterne dare un esauriente resoconto; ci accontenteremo di gettare uno sguardo a volo d'uccello sul campo variopinto delle novità e, soffermandoci brevemente sulle opere più caratteristiche, rilevare le tappe raggiunte e le vie trascorse dal nuovo romanzo ungherese.

La via di mezzo dell'equilibrio tra il carattere sperimentale del romanzo ungherese e il senso di misura obbligatorio per tutte le opere d'arte, è stata raggiunta in modo sorprendente da una scrittrice, BOHUNICZKY SZEFI nel suo romanzo *Három év* (Tre anni). È assai voluminoso, ma non ha le pretese di essere un'opera d'avanguardia e in cui l'autrice non affronta compiti superiori alle proprie forze. Che non sia però un'opera dozzinale ce lo dimostra il fatto che è il primo grande successo della scrittrice sia

per le masse che per i lettori più esigenti.

Il romanzo segue una coppia di sposi durante i primi tre anni del loro matrimonio nell'ambiente di una cittadina di provincia ungherese. Argomento senza pretese, ambiente abituale, e non aumenterebbe il nostro interesse se ci dilungassimo a svolgerne l'intreccio. Non costituisce oramai una novità se il marito è di origine modesta, un rozzo e merchino arrivista, mentre la moglie è una natura superiore, fine, più umana: dalla Mme Bovary in poi molti hanno suonato questa corda. Ma l'autrice rivela molto presto le sue capacità e trae dell'interesse anche da questa trama grigia. Evita i luoghi comuni, non crea un conflitto dall'opposta natura dei coniugi, non inacerbisce questi contrasti, ma nel romanzo dimostra come la convivenza livelli le grandi differenze anche senza innalzare il marito alla moglie o abbassare questa al livello di lui. Il lento svolgimento dell'azione ci fa sentire la grande forza del tempo che apporta conoscenza, rappacificazione, rassegnazione e comprensione; rivela l'unità organica della famiglia in cui i legami famigliari riescono più saldi che non i contrasti personali tra due individui. Saremmo tentati di definire questo romanzo come un'opera di analisi psicologica, una parabola morale se non temessimo che queste parole facessero dimenticare al lettore che si tratta di un romanzo, di un vero romanzo.

Del resto, l'eccellente scrittrice non moralizza e non fa della psicologia intorno al suo argomento. La novità di questo romanzo è il suo coraggioso arcaismo; e ciò non è un paradosso come sembrerebbe a prima vista. Ella ripristina audacemente quella tecnica, già da tempo dimenticata dai romanzieri, che non abbondava di analisi psicologiche ma mostrava i caratteri dei personaggi attraverso le loro azioni e nelle loro parole. Il romanzo ha una buona trama: è un'opera epica con dei dialoghi vivaci, dal ritmo fresco. Nelle minute descri-

zioni di ambienti si riconosce il modo di vedere di una scrittrice oggettiva: ella osserva anche i più piccoli particolari. La scrittrice dimostra veramente un'arte maschile: non si perde in particolari futili, inserisce le proprie osservazioni con senso di misura nel corso vivo del suo racconto. Il lettore s'immedesima nella storia ed è sorpreso di accorgersi come sia gradevole, dopo l'atmosfera creata dai continui romanzi psicologici, trovare finalmente dei personaggi che non si irrigidiscono in un unico atteggiamento morale, ma agiscono e parlano.

Il gusto dell'epico è universale nei lettori. «Da Proust, da Virginia Woolf e Giraudoux, dalla grande rivoluzione del romanzo, insomma, in ogni scrittore di merito sopravvive di solito un qual certo astenersi, forse non confessato, dell'azione, dell'emozione e degli avvenimenti» — scrive un saggista ungherese. Verità questa, e la ragione ne va ricercata nel fatto che il gran pubblico anche se colmava di lodi i capolavori della letteratura moderna, in segreto restava piuttosto attaccato alla prolissa ma emozionante letteratura da fiera, ai grandi successi librari. Pochi furono gli scrittori di merito che, pur essendo a pari passo con i rinnovamenti letterari, seppero mantenere la purezza del genere che è soprattutto e malgrado tutto epico. A questi pochi appartiene nella letteratura ungherese l'attratta personalità di TERSÁNSZKY. Nel suo orizzonte si delineano con la maggiore nitidezza i paesaggi e i fenomeni di transizione: della città lo interessa la periferia, del villaggio i vagabondi capitatici dalla città. Tra gli uomini si compiace di rappresentare colui che si è staccato dalla comunità naturale ed ancestrale, ma a causa della sua povertà e poca cultura non è ancora arrivato nella borghesia. Questi stati di transizione hanno un certo sapore di avventura. Tersánszky con sicura intenzione avverte in questo genere di esperienze l'avventura e sa benissimo che essa è sempre epica. Nei suoi romanzi ritorna sempre lo stesso eroe, una

figura sempre viva e ben disegnata: Kakuk Marci, un vagabondo mezzo colto, abile, allegro, facilonc, che solo la povertà costringe talvolta a lavorare, che si trova nel suo elemento solo se calpesta le strade maestre, se fa delle amicizie occasionali, se s'immischia in avventure galanti, se racconta le sue gesta nelle osterie. Lazarillo de Tormes, il classico staffiere spagnolo, rivive nel XX secolo in Kakuk Marci, nell'individuo di passaggio tra le forme ancestrali della comunità sociale e la moderna società organizzata. Di lui trattano quasi tutti i romanzi del Tersánszky e anche quest'ultimo *Annuska* (Annetta). La serie senza fine delle sue avventure e dei suoi vagabondaggi non solo produce una grande ilarità, ma il suo carattere libero e irresponsabile lo trascina in varie situazioni dalle quali non esce lui vinto ma la società bugiarda ed ipocrita. Kakuk Marci non è un critico della vita sociale ma un critico pratico, un cinico saggio delle strade maestre a cui il lettore perdona sempre la sua qualità di fuori legge, perché Kakuk Marci stuzzica spesso coloro che abusano della società e, ligi alle sole forme sociali esteriori, vivono realmente una in solitudine egoistica.

Il romanzo in oggetto ha questo sottotitolo: «Az utolsó Kakuk Marci-regény» (L'ultimo romanzo di Kakuk Marci), perché in esso il protagonista dice addio al vagabondaggio, alle avventure, il girovago si trasforma in cittadino, il donnaiolo in marito. Nel profondo del suo essere cinico si avvertiva sempre che egli non era un ribelle ma una vittima, non un nemico della comunità ma un espulso. In tutto il romanzo traspare nettamente il desiderio per la bontà e per la comunità. Attraverso avvenimenti sorprendenti, alle molte avventure burlesche, alle allegre uscite in vernacolo di Kakuk Marci, il lettore può farsi un'idea dell'intima menzogna delle forme sociali, e dalla testimonianza di un saggio scrittore dal cuore generoso risaltano le leggi sante della solidarietà umana.

I problemi sociali nei loro vari aspetti hanno dato argomento a molti romanzi ungheresi. Oltre al contrasto tra l'individuo e la società, è stato trattato pure il problema dei rapporti tra le comunità sociali di diverso carattere. Due scrittori ungheresi ALESSANDRO TATAY e STEFANO NAGY si occupano ora, per esempio, delle relazioni tra città e villaggio, rispettivamente nei due romanzi *Zápor* (Acquazzone), e *A szomszédsg névében* (In nome del vicinato).

Entrambi sono molto giovani, ma due personalità molto diverse una dall'altra. Tatay è il figlio mite e affabile della Pannonia; il Nagy è oriundo della Transilvania, la terra chiusa tra i colossi montani. Sembrano giustificare le teorie antiquate del Taine tanto diversamente elaborano lo stesso tema. Il romanzo del Tatay, pure trattando dei problemi difficili, è un'opera serena: spira in esso un sano ottimismo e un senso di fede. Dal contrasto tra città e villaggio quest'ultimo ne esce trionfale, perché anche senza la città il borgo sa risolvere i problemi sociali: espelle l'intruso venuto dalla città e riattira a sé i figli emigrati nella città. L'autore, pur riconoscendo la difficile situazione delle masse rurali ungheresi appena incamminatesi verso un miglioramento, ha una tale fede nella forza dell'organica comunità rurale da diventare fiducioso nella creazione di un nuovo ordine sociale che sorgerà dall'unione dei migliori di quella classe media che abita nei villaggi con la classe contadina. E tanta è la fede dello scrittore che, pur facendo un'aspra critica dell'attuale vita sociale, non c'è nel suo romanzo alcuna rivolta.

Lo spirito malinconico di Nagy István non conosce quest'ottimismo. I suoi eroi sono emigrati dai villaggi nelle città e da proletari contadini si trasformano nel proletariato industriale; uomini decaduti che nelle squallide baracche dei sobborghi si forgiavano l'un l'altro in una comunità ribelle e malcontenta. Il Nagy rappresenta il mondo della miseria nera con

un crudo realismo. Il suo modo di vedere non si raddolcisce neppure dal fatto che anch'egli vede la situazione non disperata; la sua fede è la fede battagliera dei riformatori sociali, è la bramata verità dei rivoluzionari. Il Nagy descrive i sobborghi di Kolozsvár e questi ambienti sociali sono in particolar modo interessanti in quanto viene così a toccare il problema delle minoranze nazionali: ungheresi, svevi, sassoni, rumeni vivono in stretta vicinanza, fusi insieme dalla posizione sociale.

Tra questi due romanzieri il Nagy è l'ingegno più forte, la mente più meditativa: il suo romanzo è perciò il meno omogeneo, il meno equilibrato perché in esso vengono a cozzare degli estremi più spinti. Ma ambedue sono opere significative non solo dal punto di vista letterario, ma come documenti del profondo senso di responsabilità che anima la nuova generazione degli scrittori, della loro profonda critica sociale, della sana tendenza riformatrice. Ciò non va a scapito delle loro doti di scrittori: dal loro nobile entusiasmo il romanzo sociale riceve un nuovo slancio.

La Transilvania si presenta anche a colori meno cupi. ADALBERTO WASS, di cui abbiamo recensito il romanzo «Csaba» sulle colonne di Corvina un anno fa, ha pubblicato un nuovo romanzo *A titokzatos őzbak* (Il capriolo misterioso). Abbiamo detto un romanzo, ma è più giusto quello che dice il sottotitolo: «Storie dalla vita di un uomo». A suo tempo rilevammo già sul «Csaba» che taluni suoi episodi riuscivano delle novelle indipendenti. Anche il libro in esame ha i suoi pregi piuttosto in alcuni brani che non nella composizione dell'insieme. È, insomma, più, o se si vuole, meno che un romanzo, una collana di novelle.

Ma se lasciamo cadere i punti di vista propri del genere del romanzo, il problema diventa molto meno semplice, poiché le diverse storie legate una all'altra con un tenue filo, formano pure unità, essendo esperienze di una persona unica, anzi le sue

puuche confessioni. Oltre a tale unità vi è poi, nell'incontro di un paesaggio con un atteggiamento meditativo, anche l'unità dell'ambiente spirituale. Nel mondo delle foreste si aggira un'anima solitaria, nel paesaggio nomade si iscrivono le meditazioni di un'anima nomade, asiaticamente riflessiva. Non vi è in questo scrittore nessuna inclinazione alle esteriorità, è tutt'un ripiegamento su se stesso; tutte le esperienze acquistano nella sua intensa intimità la profondità dei simboli. Un simbolo diventa anche quel capriolo misterioso che egli vede, per un attimo solo, nella sua prima partita di caccia. «Ancora oggi lo vedo — scrive — e qualche volta veramente non so se era un animale vivo, o soltanto una visione. Spesse volte sono tornato in quel luogo e il capriolo mi è venuto sempre in mente... Era meraviglioso. Ancor'oggi sento l'incanto di quell'attimo. Forse, dopo quella volta, io cercavo sempre quell'incanto, il capriolo meraviglioso e sovrano... Ci ho molto ripensato e mi sembra che lo cerchi anche nella vita, un capriolo così... Con un'agitazione dolorosa qualche volta mi precipito dietro ad un pensiero, nel folto di macchie di idee trovo qualche volta una radura di pace, vi resto in agguato per giorni, settimane, mesi, finché mi riesce a snidare la selvaggina dal suo nascondiglio. Allora soltanto mi accorgo che non era il mio capriolo, che gli assomigliava soltanto. Ed io proseguo oltre, attraverso nuove macchie e nuove radure verso nuove idee, sulla traccia di nuove mete e nuovi desideri».

Forse anche da questa citazione frammentaria il lettore comprenderà di che cosa si tratta, come tutte le esperienze visuali si astraggano e diventino nell'animo dello scrittore esperienze spirituali. E sorge in noi una timida supposizione: forse queste anime riflessive hanno un'arte poetica del tutto diversa dalla nostra, forse quello che per noi sembra nella loro opera disorganicità, è in realtà una composizione organica. La Transilvania è un suolo fecondo di ballate

dall'intreccio spezzettato, dove le lacune del racconto sono colmate dal silenzio, da quel silenzio di cui l'uomo della città straindustrializzato ha già perduto il senso, ma che ancora vive nell'animo di quanti, col fucile sulla spalla, girano le foreste vergini della Transilvania.

Il nuovo romanzo di GIORGIO RÓNAY s'intitola *Fák és gyümölcsök* (Alberi e frutta). Ciò che in Alberto Wass è modo d'espressione istintivo, diventa nel Rónay consapevolezza artistica. Egli si è educato sul romanzo europeo più moderno, su quello cioè che rinuncia a tutte le esteriorità per penetrare nei recessi più reconditi dell'anima. Potremmo chiamare un siffatto procedimento anche col nome di decomposizione, se alcuni sintomi, osservati appunto nel romanzo di Rónay, non ci inducessero a ripensarci. La sua opera si divide in due parti principali. Il primo volume, intitolato «Millenovecentodiciannove», è nell'unità della sua composizione, un'unità retoricamente chiusa. Il Rónay rappresenta i suoi personaggi nel caos spirituale del disorientamento generale del dopoguerra, con destini determinati appunto da quell'epoca caotica di cui sono figli. Nel secondo volume «A csodálatos álom» (Il sogno miracoloso) il ritmo del racconto si rallenta e si approfondisce. I fili del destino, intessuti nel primo davanti ai nostri occhi, vengono qui districati per mostrare quanto profondamente abbiano inciso nella carne quei legami con cui un'epoca costringe i propri figli. È una decomposizione questa? No, ma una composizione che non segue nessun indirizzo bensì mette mille radici nella giungla della vita, come l'albero nella terra. Anche il suo stile disciplinato e riservato rivela la consapevolezza del suo procedimento che quindi non può essere definita un'incapacità di composizione. La sua opera è un affresco pittorico in cui l'epoca figura non già negli avvenimenti ma nel loro influsso sulle anime che il Rónay riesce a rappresentare con la stessa sensibilità come l'ago tremulo dell'apparecchio

scismografico avverte un lontano terremoto.

Il romanzo di Rónay è profondamente cattolico, — non nelle esteriorità, giacché poco vi si parla di questioni religiose, ed i due religiosi, una monaca e un sacerdote, che vi figurano, non sono che personaggi di episodio —, ma per la rappresentazione di anime umane in lotta col destino e per la presenza sempiterna della provvidenza divina di cui il libro è pervaso.

Possiamo riferire nella nostra rassegna anche di un romanzo di argomento italiano. Esso è dovuto alla penna di LADISLAO PASSUTH e si intitola *A lombard kastély* (Castello in Lombardia). Il protagonista ne è un giovane storico dell'arte ungherese che, in giro per la Lombardia, scopre, in un castello dove giunge per un'avventura, i quadri di un antico maestro milanese. La materia del romanzo è contessuta dalla rappresentazione della bellezza intima del paesaggio italiano, da una storia amorosa e dall'amore approfondito per l'arte italiana. Va constatato subito che i colori affocati di tale tessuto di sfondo mettono in ombra l'intreccio. Più che di romanzo, si tratta di una «Italia artistica» romanizzata, poiché da sotto la composizione ben curata fa continuamente capolino la personalità di erudito e di intenditore d'arte dell'autore. Il romanzo si sposta verso il saggio, i suoi personaggi non sono che altoparlanti i quali amplificano l'intensità delle esperienze dell'autore; la forma di romanzo non è che un pretesto per poter formulare una confessione lirica all'Italia. La sensibilità impressionistica dell'autore non ha ancora trovato la sua adeguata forma di espressione, il suo intelletto prevale ancora sulla sua fantasia creatrice, paesaggio e opere d'arte gli stanno ancora più vicino che non gli uomini.

Il recensore vede spaventato come le righe della sua rassegna crescono e ancora non finisce la serie dei libri: il mercato librario ungherese nel Natale 1941 è veramente ricco. Forse gli verrà rimproverato di essersi indu-

giato nell'esame dei fenomeni letterari, dimenticando tutt'una serie di romanzi eccellenti di Sigismondo Móricz, di Alessandro Márai, di Giulio Illyés e non accennando nemmeno al romanzo utopistico «Budapest nem felel» (Budapest non risponde) di Stefano Nagypál, che è un tentativo interessantissimo, degno di recensione. Aveva egli forse dimenticato i maggiori, sacrificandoli ai propri criteri teorici? No, certo, ed egli si consola sapendo che anche di quelli potrà una volta riferire e che la sua rassegna, ora interrotta, non sarà stata superflua. Forse una letteratura non dovrebbe nemmeno essere esaminata sempre dal lato della perfezione, anzi diventa forse falso il quadro che si ritrae soltanto dagli ingegni maturi, non tenendo conto delle avanguardie. La parte maggiore dei romanzi recensiti è giovane (per questo vi figura tra di essi anche l'eternamente giovane Tersánszky): essi, accanto al Móricz, al Márai, all'Illyés sarebbero rimasti in ombra, mentre rappresentano tutti quanti un colore a sé nella letteratura ungherese. Eppure essi valgono a definire l'evoluzione del romanzo ungherese quale essa procede, tra tentativi formali rinnovatori del genere e volontà di affermazione, sulla stessa strada dei popoli europei.

Ladislao Bóka

\*

HUSZTI, DÉNES: *Olasz-Magyar kereskedelmi kapcsolatok a középkorban* (Dionisio Huszti: (Rapporti commerciali italo-ungheresi nel Medioevo). Pubblicazioni dell'Istituto Storico Ungherese di Roma. Con un riassunto italiano. Ed. R. Accademia Ungherese delle Scienze, Budapest, 1941. pp. 128.

Mentre la storia dei rapporti politici, letterari ed artistici tra l'Italia e l'Ungheria può vantare delle indagini numerosissime e che scendono nei più minuti particolari, i rapporti commerciali che nella vita dell'umanità pur hanno un'importanza spiccata anche se non decisiva, sono stati lasciati quasi completamente in ombra, almeno per quanto riguarda la

storia dei rapporti commerciali italo-ungheresi. L'economia politica ci è debitrice non soltanto dell'elaborazione sistematica delle nostre relazioni del dopoguerra e quindi aventi pure un'importanza pratica, ma anche della storia dei rapporti economici avuti nel passato. In quest'ultimo campo essa ha una condebitrice nella storiografia la quale, a prescindere da qualche monografia, purtroppo, tanto trascura in Ungheria l'indagine dei rapporti economici che fino ad oggi non esiste ancora una storia dell'economia ungherese che fosse, anche se sommaria, consultabile con profitto.

Tanto più lodevole ci appare l'impresa di Dionisio Huszti che in base ai documenti, purtroppo rarissimi, rimastici al riguardo dal Duecento e dal Trecento, e senza quasi precedenti letterari si è accinto a offrirci un abbozzo dei rapporti commerciali italo-ungheresi nel Medioevo.

Giustissimo già il suo punto di partenza: sebbene storiografo egli mette in rilievo con ottimo senso di economista che come tutti i rapporti economici anche quelli italo-ungheresi dipendono da due fattori: gli uni stabili, suscettibili a cambiamenti gli altri. I primi riguardano i dati di fatto: l'Ungheria era nel Medioevo un paese per eccellenza agricolo e produttore di metalli grezzi, mentre l'Italia un paese industriale che produceva articoli di lusso anche per l'esportazione. Tali dati di fatto determinarono gli articoli figuranti negli scambi economici: l'Ungheria vendeva all'Italia metalli nobili, oro e argento, nonché cavalli, famosissimi allora in tutto il mondo, ricevendo in cambio articoli di lusso, tessuti, oreficerie e droghe.

I fattori cambievoli derivarono dalle circostanze di politica interna ed estera che influenzavano considerevolmente i fattori puramente economici come risulta anche dall'esempio dei rapporti economici italo-ungheresi.

Come risultato di questi due specie di fattori, e specie del secondo, si costituiva sempre l'effettivo scambio delle merci che, in base all'opera

di Huszti, può essere riassunto come segue:

Nei primi due secoli del regno ungherese (secoli XI e XII) il paese cristianizzato si permea grado per grado dello spirito della civiltà latina; i rapporti commerciali coll'estero restano tuttavia indietro in parte per il basso livello economico e culturale della popolazione, in parte a causa della malsicurezza pubblica. Soltanto alla fine del XII secolo i rapporti coll'estero diventano più intensi, allorché le relazioni famigliari dei re ungheresi stabiliscono con l'Occidente, e specie con la Francia, contatti politici più stretti. Ma i rapporti più intensi vengono ad aversi, come già per quelli spirituali, con le repubbliche italiane che si spiega anche con la posizione geografica dei due paesi. Il primo documento relativo agli scambi coll'Italia è del 1217; anno in cui re Andrea II stipula con la repubblica di Venezia un contratto per il commercio reciproco e le facilitazioni doganali. Nella prima metà del secolo XIII i rapporti con Venezia diventano più intensi e si stabiliscono anche, secondo la testimonianza di un altro documento, con le banche di Siena, cosicché in base alla lista scoperta nell'Archivio di Venezia da Giovanni Soranzo, le importazioni italiane degli anni 1238—1241 possono essere calcolate nel valore di 3 milioni di lire (valore d'oggi) rappresentato maggiormente da articoli di lusso. L'invasione dei tartari nel 1241 e la susseguente anarchia interna stroncarono lo sviluppo dei rapporti commerciali italo-ungheresi, ma dalla fine del Duecento si hanno di nuovo documenti su viaggi compiuti da commercianti italiani e anzi sul loro stabilimento in Ungheria.

I rapporti commerciali italo-ungheresi toccano la loro intensità maggiore nel Trecento quando, in parte con il finanziamento delle banche fiorentine, il ramo napoletano degli Angioini viene ad occupare il trono ungherese. A causa dei rapporti culturali sempre più frequenti e della sempre migliori condizioni di sicu-

rezza pubblica già il primo angioino ungherese, Caroberto, stipula con Venezia una convenzione commerciale, ma dopo, per le controversie ungaro-venete relative alla Dalmazia, i rapporti non possono svilupparsi adeguatamente. Ecco come la politica valse ad ostacolare i rapporti commerciali. Ma si deve anche alla politica se sotto Lodovico il Grande appunto per il suo atteggiamento antiveneziano Firenze può stabilire contatti stretti con l'Ungheria. La repubblica fiorentina dopo la « bancarotta » dell'Inghilterra e il cattivo esito dei suoi affari nella Francia e con Napoli trova un'occasione favorevole negli scambi economici con l'Ungheria rafforzata da una parte e con Genova dall'altra. Anche Genova, in possesso di privilegi analoghi a quelli ottenuti già dai fiorentini, svolge frequenti scambi coll'Ungheria come risulta da numerosi documenti, accordi e memorie dell'epoca.

Alla fine del Trecento la Casa Angioina si estingue e sotto il regno di Sigismondo, divenuto anche imperatore germanico-romano, il punto di gravitazione dei rapporti economici si sposta verso la Germania. Così Venezia può di nuovo prendere il sopravvento nella Dalmazia attraverso la quale conduce la strada più importante del traffico ungherese: col blocco della via marittima facente capo ai porti dalmati Venezia riesce a ridurre il traffico estero dell'Ungheria. Ma i semi una volta gettati continuano a germogliare e un mezzo secolo dopo i commercianti-avventurieri italiani che si erano stabiliti nel paese e nella corte regia, fanno trionfare sotto il regno di Mattia Corvino anche in Ungheria il Rinascimento italiano. I commercianti colti che portavano in Ungheria i prodotti delle arti industriali del primo Rinascimento hanno in questa opera di conquista spirituale una parte fino ad oggi non sufficientemente apprezzata.

Con tale tesi conclude lo Huszti la sua opera che rivela vaste conoscenze storiche ed economiche. Non abbiamo potuto seguire il suo ragionamento

se non del tutto sommariamente. Il saggio in oggetto è il primo lavoro sintetico sull'argomento che dovrà costituire il punto di partenza delle indagini avvenire sia economiche che di storia culturale. A quest'ultimo riguardo l'opera dello Huszti rappresenta un contributo considerevole alla storiografia ungherese, incline a trattare del Rinascimento ungherese in base a soli elementi culturali, mentre nel campo della storia economica l'Istituto Storico Ungherese di Roma offre con la sua presente pubblicazione uno spunto molto impegnativo per il lavoro dei suoi giovani studiosi: li invita ad elaborare la storia dei rapporti commerciali italo-ungheresi nell'epoca di Mattia Corvino e nell'evo moderno. A nostro modesto avviso tale indagine storica ha la sua attualità specifica appunto nei giorni nostri quando con la liquidazione della Jugoslavia è cessato ad esistere quell'ostacolo che impediva il naturale sviluppo dei rapporti italo-ungheresi. Quel che significava nel Medioevo la politica di Venezia relativa alla chiusura davanti alle merci ungheresi dei porti dalmati, rappresentava nei giorni nostri la politica ferroviaria della Jugoslavia che con tariffe ingiustificatamente alte cercava di soffocare gli scambi italo-ungheresi attraverso i loro sbocchi più naturali: i porti dell'Adriatico. Anche per una sua siffatta attualità salutiamo l'opera di Dionisio Huszti che è fondamentale per la storia dei rapporti commerciali italo-ungheresi così indegnamente trascurati dagli studiosi. *Michele Futò*

*Dalla Riforma Gentile alla Carta della Scuola.* A cura della Direzione Generale dell'Ordine Superiore Classico del Ministero dell'Educazione Nazionale. Vallecchi Editore, pp. XXIV+935, in 4°.

La necessità di dare un nuovo aspetto alla pubblica istruzione italiana era generalmente sentita già nei primi decenni del secolo. Uomini spesso appartenenti a diversi partiti andavano d'accordo nelle questioni

scolastiche. Eppure la natura complessa del problema, toccante tanti interessi, non ne permetteva l'attuazione. Solo nel clima dei pieni poteri del Governo Fascista era giunto il momento propizio ad una riforma ampia e profonda.

Gentile, capo dell'idealismo pedagogico italiano, nella sua riforma del 1923 diede nuovi lineamenti alla scuola, ripristinandone la disciplina, la serietà e l'autorità, basi d'ogni proficuo lavoro. Appena varata però la riforma, intorno ad essa s'iniziò una crescente polemica, fomentata dall'offeso amor proprio degli insegnanti, perché Gentile osò agire senza chiedere il parere altrui! La polemica divenne una vera crociata durante la campagna elettorale del 1924, quando i partiti in opposizione si servirono dell'impopolarità di certe innovazioni troppo radicali, minaccianti non pochi interessi personali. Gentile, disgustato, lasciò la Pubblica Istruzione. Sotto i suoi successori poi si erano verificati tanti «ritocchi» che la riforma, in parte, perdette il suo carattere originario. E non poteva essere altrimenti.

La riforma gentiliana era la fase culminante del liberalismo pedagogico. Considerò la scuola come tempio di pochi. Non volle accorgersi del crescente afflusso nella scuola di enormi masse, provenienti dalle più svariate categorie sociali, quindi dimenticò di dare all'Italia una pubblica istruzione adeguata ai moderni bisogni della Nazione. La mancata comprensione del presente storico era una delle principali ragioni della deformazione della riforma del 1923.

Nel frattempo anche il Fascismo superò la sua primitiva fase di «tempismo», contrassegnato non da un programma ben definito, bensì da un orientamento spirituale, da una decisa volontà d'azione, e cominciò ad avere una propria dottrina elaborata dal Duce. La creazione della dottrina fascista portò con sé la deliberata decisione di fascistizzare tutti i settori della vita politica, economica, sociale e culturale. La graduale fascistizza-

zione dell'Italia non poté e non dovette trascurare la scuola, fucina del domani.

La fascistizzazione della scuola italiana è ormai un fatto compiuto, dovuto ideologicamente ed organicamente alla Carta della Scuola. Non è il caso di parlare qui diffusamente della Carta della Scuola, ma desideriamo notare che la Carta, oltre ad essere uno degli Statuti del Regime Fascista, è anche una felice sintesi delle migliori tradizioni culturali italiane e recenti tendenze pedagogiche, vagliate secondo un criterio di sano equilibrio, del tutto latino.

Tra le originali istituzioni della Carta della Scuola emerge la ben distinta figura della nuova scuola media di primo grado, la quale con il suo organismo pienamente autonomo si distingue da scuole di altro grado; con la sua delicata ed importante funzione di selezionare ed orientare gli alunni, quindi smistarli prima di entrare in qualche scuola dell'ordine superiore; con la sua nuova didattica resterà una delle più coraggiose riforme attuate nel campo scolastico. Se poi notiamo la tendenza di formare — con il valido contributo del lavoro manuale produttivo, introdotto in tutti i tipi di scuola — un umanesimo moderno, sintesi di tradizioni classiche, nate in terra italica, e di valori di vita attuale che portano l'uomo a servire coscientemente il prossimo, non possiamo non riconoscere che la scuola italiana dall'avvento al potere del Fascismo abbia fatto molta strada.

Per rendere esatta la sensazione del cammino percorso nel favorevole clima del Regime Fascista ci voleva proprio questa amplissima pubblicazione, densa non solo di dati statistici intelligentemente raccolti, ma anche e soprattutto di schiarimenti esplicativi, molto utilmente scritti dai più competenti delle rispettive materie. I capitoli in un modo agile ci presentano la scuola fascista, la sua organizzazione amministrativa, l'ordinamento dei vari tipi di scuola; le materie d'insegnamento con i relativi programmi ed orari, i libri di testo; il personale direttivo ed insegnante;

gli alunni, gli esami e le tasse; le scuole non dipendenti dal Ministero; gli istituti di educazione; l'introduzione della radio e del cinema nella scuola; l'educazione fisico-sportiva; cioè la Carta della Scuola.

Tutto il volume riesce ad illustrare in maniera convincente le tappe del processo di evoluzione della scuola italiana, quindi è destinato ad essere attentamente letto ed opportunamente consultato da quanti s'interessino della pedagogia teorica e praticata nella Nazione amica, da Gentile a Bottai.

*Francesco Tassy*

**HORVÁTH JENŐ: Szavojai Jenő herceg** (Eugenio Horváth: Il principe Eugenio di Savoia). Ed. Cserépfalvi, Budapest, 1941. pp. 334, con 8 illustrazioni.

Tutti lo vogliono un po' per loro: italiani, francesi e tedeschi. Tutti possono scoprire in lui quello che ai loro intenti meglio conviene: così Eugenio di Savoia è condottiero, geniale stratega, politico ed abilissimo diplomatico, gran mecenate, amatore di libri rari, uomo idealista e cortigiano deluso. E le monografie che trattano di lui prendono così un'impronta niente meno che obbiettiva. Ci voleva uno scienziato ungherese per scrivere un volume senza partiti presi e senza ognuna pretensione di appropriarselo, benché anche l'Ungheria abbia diritto di chiamarlo suo, poiché il principe ha svolta la sua maggiore e più intensa attività in favore della liberazione dell'Ungheria dal secolare giogo turco. Dal punto di vista ungherese ha un significato soltanto secondario e non decisivo il fatto che ogni sua azione nel liberare e riconfortare l'Ungheria aveva lo scopo finale di mettere in sicuro il dosso dell'Austria per poter così combattere il suo vero nemico Luigi XIV. Il servizio reso all'Ungheria in occasione della rioccupazione della fortezza di Buda, la gloriosa battaglia di Zenta fanno dimenticare la sua parte avuta nel reprimere la guerra di libertà di Francesco II Rákóczi. In questo caso non poté capire certo gli orizzonti, a

lui troppo lontani, della politica ungherese e fedele alla lettera della costituzione ungherese di allora, e fedele, soprattutto, all'Imperatore austriaco, volle che le due parti s'intendessero e che l'imperatore rispettasse la costituzione ungherese. Dimenticò e non c'è da meravigliarsi, che questa costituzione non poteva essere giusta, ma era dettata, suggerita, e costretta alla nazione dissanguata e che la guerra di libertà dei Kuruc volle appunto riavere la vecchia costituzione. Rákóczi era per lui un ribelle e non il rappresentante dell'aspirazione nazionale alla costituzione indipendente e libera. Qualcosa però capi o meglio intuì dell'anima ungherese quando nella figura di Francesco Rákóczi riconobbe un degno avversario, il tipo cavalleresco e giusto, idealista ed estremamente nazionalista degli ungheresi.

Il complesso dell'attività di Eugenio di Savoia, le prospettive da lui abbracciate, gli intrighi internazionali forse esigono una trattazione che più ci allontana dalla sua figura di benefattore dell'Ungheria. Perciò vorremmo sentire un po' più nei particolari le sue reazioni ungheresi, e vedere messo in rilievo il fatto che in Ungheria aveva fatto costruire due castelli — un palazzo sontuoso a Ráckeve, e un vero castello fortificato a Bény nel comitato di Baranya — e che vi aveva immensi possedimenti. Durante tutta la sua vita di guerriero e di generalissimo era sempre circondato da soldati ungheresi, fra i suoi generali e capitani troviamo molti ungheresi, soprattutto ussari. Quel conte Giovanni Pálffy degli ussari che lo aveva accompagnato nella sua prima campagna in Savoia fu uno dei suoi amici più intimi e contribuì molto alla divulgazione di questa arma in tutta l'Ungheria. Certo i suoi rapporti politici e diplomatici con l'aristocrazia ungherese e con gli uomini di Stato ungheresi che allora si trovarono a Vienna non sono ancora abbastanza studiati dalla storiografia ungherese perciò mancano anche nel volume di Horváth.

Terminando questa breve recensione sull'interessante libro dello Horváth, dobbiamo accennare che avremmo voluto vedere più rilevate le relazioni ungheresi del gran genio italiano. Facendo parte dell'Europa per la quale Eugenio di Savoia combatte, da nostra parte avremmo voluto vedere ciò che lui aveva fatto per noi, benché molti conoscano i fatti princi-

pali della sua vita. Così il gran pregio del libro di essere obiettivo e di dare la complicatissima trama delle azioni diplomatiche che motivano e spiegano la vita del principe di Savoia, dal nostro punto di vista non è il lato più forte del libro, che del resto affascina con il suo stile bello e con la sua chiara e logica trattazione. *sp/.*

# ARCHIVIO

DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI  
DELLA SOCIETÀ ITALO-UNGHERESE

## MATTIA CORVINO

*Supplemento a Corvina, Rassegna Italo-Ungherese, dicembre 1941*

---

ANNO III

1941

FASCICOLO III

---

### IL SECONDO ANFITEATRO ROMANO DI AQUINCUM

La parte transdanubiana dell'Ungheria era una delle più antiche e più rinomate province romane che portava il nome sonoro di Pannonia, dove la latinità sopravvisse anche l'Impero stesso e dove gli ungheresi, occupando nel 896 la loro patria, si trovarono dappertutto di fronte alle tracce della romanità. Le città ungheresi si fondarono, quasi senza eccezione, sulle rovine romane, ed anche nella storia remota della capitale dell'Ungheria si scorgono sempre più nitidi, alla luce degli scavi, i lineamenti della gloriosa e copiosa città di Aquincum, già capitale militare e spirituale della provincia romana. Budapest ed i suoi dintorni erano militarmente occupati dai romani già all'epoca di Augusto. Il passo assai discusso nel testamento del fondatore dell'Impero: «... protulique fines Illyrici ad ripam Danui»<sup>1</sup> oggi, secondo la testimonianza dei più recenti ritrovamenti archeologici, non può essere ormai interpretato diversamente se non nel senso che all'epoca di Augusto tutto il territorio dell'odierno Transdanubio fu sottomesso, fino alla linea del Danubio, alla sovranità romana, e affidato ad un'amministrazione militare.<sup>2</sup>

Roma venne così ad incorporare non già dei territori disabitati e privi di qualsiasi cultura, ma delle regioni ove elementi etnici celti, traci, illirici, organizzati nel sistema delle tribù, si erano già costituiti in unità politiche e culturali più o meno cospicue. Senza la forza organizzatrice di Roma tuttavia tale territorio, compreso tra le propaggini orientali delle Alpi ed i fiumi della Pannonia, non si sarebbe mai fuso in un'unità compatta. Vi dove-

vano sussistere allora le stesse condizioni che nella Gallia prima della campagna di Cesare. Le guerriglie di conquista tra le tribù più o meno forti, o anche la convivenza pacifica di un'alleanza politica poco stretta tra le varie tribù erano la causa della mancata unità. La tribù autoctona più forte di quella che sarà la provincia della Pannonia, era costituita dagli eravisci, composti etnicamente da elementi daco-illirici ed organizzati da un ramo dei celti. La loro stanza si estendeva, in linee generali tra il Danubio, il lago Balaton e, a sud, i monti di Mecsek, ed avevano per centro e *oppidum* più forte, l'odierno monte S. Gherardo a Budapest ed i suoi dintorni.

I romani conquistatori non avevano alimentato, dopo l'occupazione, l'indipendenza della popolazione autoctona, almeno per quanto riguarda l'amministrazione interna ed il culto religioso. Anche la prosperità economica degli eravisci poté continuare il suo sviluppo. All'occasione della demolizione del quartiere budapestino, detto Tabán, sono venuti alla luce delle ceramiche che rispecchiano ancora il gusto degli autoctoni, ma rivelano nello stesso tempo la presenza in tale regione di prodotti più artistici provenienti dall'Italia settentrionale.<sup>3</sup> Il processo pacifico lento ma efficace dell'occupazione e della romanizzazione è illustrato con molta evidenza dai ritrovamenti del Tabán. L'autonomia di questo villaggio sussisteva ancora nel III secolo, anche se l'amministrazione ne era trasformata sull'esempio delle istituzioni romane e gli affari interni della popolazione autoctona si svolgevano sotto la scorza di uffici aventi nomi romani.<sup>4</sup>

L'efficacia della romanizzazione relativamente facile ed imperitura fu assicurata, attraverso la milizia di presidio e gli industriali ed i commercianti immigrati, cioè dalla presenza di elementi italici,<sup>5</sup> i quali formavano nella colonia i due nuclei di romanizzazione: dei castra e delle colonie civili. Questi due centri erano situati ad una certa distanza uno dall'altro ed ambedue dall'*oppidum* Eraviscorum. I castra si stendevano, definiti in modo grossolano, nel territorio compreso tra l'odierna isola dei Cantieri Navali e la via Széll. A nord di essi, similmente accanto al Danubio, gli industriali ed i commercianti, provenienti dall'Italia e dalle province occidentali, nonché i mestieranti autoctoni giuntivi da tutte le regioni della provincia in oggetto, avevano formato la colonia civile, che ottenne, sin dall'epoca di Adriano, la qualifica di un *municipium*.

Questi tre abitati hanno, sotto tutti gli aspetti, delle carat-

teristiche diverse. L'unico tratto comune a tutti, la presenza del substrato autoctono, che è, si capisce, più copioso nell'oppidum del Monte San Gherardo e il meno rilevante nei castra. In questi ultimi domina lo spirito della guerra, della lotta in difesa dell'Impero. Ciò non toglie che la milizia costruisca, nei tempi pacifici, delle strade, bonifichi delle paludi e tagli foreste. Questa unità della disciplina militare non si era limitata solo ai castra in oggetto ma inprontò di sé tutta la regione confinaria del corso medio del Danubio, costituendo uno degli elementi principali nella civiltà dei *limes*.

Tuttavia la vera forza di coesione dei tre centri, che ne aveva fatto una regione pregevole dell'Imperium Romanum, fu la cultura imperiale irradiante dall'Italia. In ultima analisi proveniva da quella cultura anche lo spirito militare dei castra. Anche il centro civile non differiva in molto da qualche municipio minore dell'Italia, giacché esistevano anche qui gli stessi tipi di case, gli stessi edifici pubblici, disposti secondo gli stessi criteri di piano regolatore e amministrati con gli stessi organi. Il rapporto dell'individuo con la collettività era regolato secondo i precetti del diritto romano, e anche per la vita religiosa, la norma era offerta da Roma. Si capisce, quindi, che tutti i ritrovamenti, si riferiscano alla vita profana o religiosa, dagli arredi e dalla disposizione delle case private fino al culto sepolcrale, esprimono sempre la stessa attitudine romana di fronte alla vita ed alla morte.

Per la presenza e vitalità della cultura romana in questa regione potremmo citare prove fino alla noia. Preferiremo ad una lunga elencazione un accenno sulla funzione dell'anfiteatro recentemente rinvenuto (*Fig. 1*). Fin dove lo spirito romano poteva vittoriosamente espandersi, portò con sé la forma tipicamente romana dei *ludi* anfiteatrali. Nelle culture orientali e nell'ellenismo, il più delle volte, l'anfiteatro manca. La presenza di due anfiteatri ad Aquincum comprova la profonda romanità di questa provincia e della città stessa. Mentre il primo anfiteatro venne alla luce al confine settentrionale dell'abitato civile, fuori le mura, e già da lungo conosciuto, il secondo è stato scavato in quest'ultimi anni al limite meridionale della *canabae*, una specie di accampamento civile, formatasi attorno ai castra. In seguito parleremo di quest'ultimo fabbricato, di costruzione veramente monumentale, e dei ritrovamenti venuti alla luce nella sua area.

\*

Le piante di Budapest dell'anno 1907 o anteriori, mostravano al confine dei quartieri Óbuda e Újlak, e precisamente nell'area compresa tra le vie Nagyszombat, Szöllő, Viador e Pacsirtamező, su quello cioè che nell'Ottocento si chiamava Királyhegy (Monte del Re), un raggruppamento di case avente la forma di

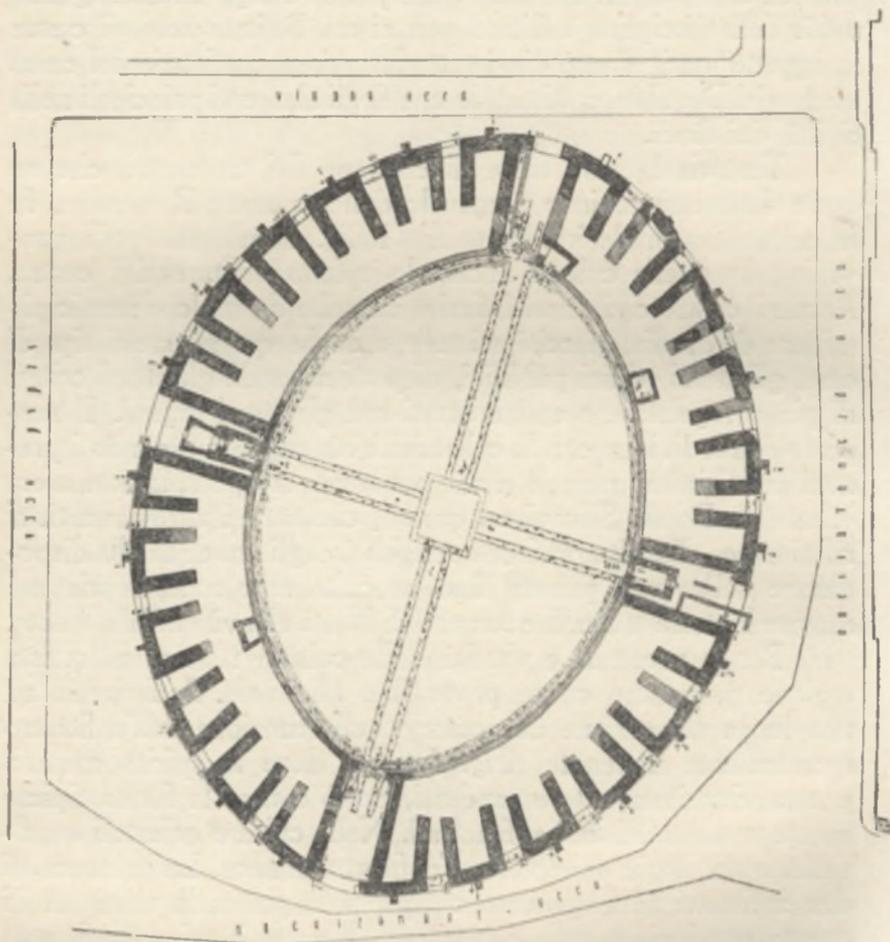


Fig. 1. La pianta del secondo anfiteatro romano di Aquincum

un'elisse irregolare (Fig. 2). Questa speciale conformazione di case aveva già da tempo destato l'attenzione degli studiosi del passato di Óbuda. Il conte Marsigli, ingegnere militare oriundo italiano, vi sospettava il *fortalicium maius* dei romani.<sup>6</sup> Anche due viaggiatori del Settecento, Milles e Pockocke, ricordarono questa mole.<sup>7</sup> Le prime ricerche furono effettuate sul luogo nel terzo

decennio dell'Ottocento da Alessandro Németh il quale espresse già il suo parere che sotto il raggruppamento di case si nascondesse un fabbricato romano di maggiori proporzioni, e più precisamente, le rovine di un anfiteatro.<sup>8</sup> Ma quando nel penultimo decennio del secolo scorso era venuto alla luce, al limite settentrionale della colonia civile, il primo anfiteatro di Aquincum, gli ambienti archeologici non sospettavano più l'esistenza di un secondo anfiteatro, ammettendo semmai, sotto la mole del Királyhegy, la presenza di un semplice *theatrum*.<sup>9</sup> Tale opinione negativa poteva vantarsi di avere dalla sua parte anche l'autorità di un Teodoro Mommsen, il quale riteneva incredibile che in una piccola cittadina di confine, quale allora si pensava fosse stata Aquincum, fossero esistiti due anfiteatri. È vero altresì che allora non si conoscevano, tranne che Roma, altre città romane aventi due anfiteatri. Quest'ultimo argomento ha perso nel frattempo la sua validità. A Carnuntum (Petronell, Deutsch-Altenburg) e a Vetera castra (Xanten) vennero alla luce due anfiteatri.<sup>10</sup>

L'occasione propizia per risolvere il problema e per iniziare gli scavi del Királyhegy si è presentata nello scorso decennio, quando, in virtù del piano regolatore di Óbuda, venivano, una dopo l'altra, demolite le casupole costruite su quell'area. I lavori si svolgevano ininterrottamente per 6 anni e raggiunsero la maggiore intensità nell'anno 1940 che vide liberati dal terreno tre quarti dell'anfiteatro, ivi compresa l'arena (*Fig. 3*). Per formarci un'idea della quantità della terra rimossa, basterà sapere che in sei anni sono stati scavati e trasportati in cifra tonda 48 mila metri cubi di terreno. I ruderi si trovavano a una profondità relativamente grande sotto il livello attuale della strada. Il livello dell'arena giaceva alla profondità di 4 metri e mezzo, quello delle soglie delle entrate per il pubblico alla profondità di 3'80 m.

Le fosse di ricerca scavate durante i lavori hanno chiarito anche la conformazione del terreno quale doveva essere all'epoca romana. Sul luogo dell'arena si stendeva, prima della costruzione dell'anfiteatro, una specie di conca, circondata da una serie di lievi colline. Era la natura stessa che, qui come altrove,<sup>11</sup> offriva la località come adatta per un anfiteatro. Dagli spaccati risultava pure che i romani nell'allargare alla forma d'un'elisse il centro della conca naturale adoperarono la terra scavata, per farne le fondamenta delle gradinate, disponendo, sulle colline circondanti la conca, la terra scavata. Ciò era necessario perché il fabbricato in oggetto apparteneva non già agli anfiteatri di pietra ma a quelli, più

rari, fatti di terra. In quest'ultimo tipo di anfiteatro soltanto le file di seggi soprastanti all'entrata erano sostenute da volte in pietra, mentre le file inferiori — a prescindere da quelle vicine all'entrata principale — poggiavano dappertutto su scarpate in terra.<sup>12</sup> Il rappresentante italico più caratteristico di questo secondo tipo, che è pure quello del secondo anfiteatro di Aquincum, è quello di Pompei.<sup>13</sup> Anche nella valle del Danubio fu questo il modo di costruzione meno costoso e quindi preferito. Gli anfiteatri di Aquincum, Carnuntum e di Sarmizegetusa (Várhely) sono tutti anfiteatri di terra.<sup>14</sup>

Per le costruzioni in pietra del nostro anfiteatro vennero adoperate dai romani le pietre calcaree dei monti di Buda, ma furono sfruttate anche le cave più distanti del Monte San Gherardo e di Budakalász. Fu impiegato inoltre il materiale di pietra del cimitero romano, di data anteriore che era là vicino, tra le odierne vie Lajos e Bécsi. Dietro la nicchia dipinta e situata tra la porta settentrionale dell'anfiteatro e le gabbie orientali è stata ritrovata immurata la parte superiore di una lapide sepolcrale, adoperata nella costruzione dell'anfiteatro. Sotto il timpano adorno di una testa di Medusa e di una coppia di delfini, in una nicchia terminante in arco, era collocato il busto del defunto. Ai lati figurano le divinità dei venti. Mentre nella Pannonia occidentale tali raffigurazioni sono abbastanza frequenti, esse sono rarissime nel tratto del limes che va sotto il nome di *Pannonia inferior*,<sup>15</sup> e mancavano completamente nell'area di Aquincum. Il ritrovamento è tanto più gradito per gli archeologi, in quanto rivela anche ad Aquincum l'esistenza di quella fede religiosa che il defunto raggiunge la sua definitiva sede nell'oltretomba attraverso le varie regioni dell'etere, influenzato nel suo viaggio, ostacolato o aiutato dalle divinità del vento.<sup>16</sup>

L'anfiteatro di Óbuda è disposto nella direzione oriente-nordorientale, e occidente-sudoccidentale. Il suo asse longitudinale devia 28 gradi da quello nord-sud. Le proporzioni sono imponenti. L'asse più lungo di tutto il fabbricato è di m. 130 quello più corto di m. 106. Gli assi dell'arena sono rispettivamente 88 e 64.60 m. Per grandezza, l'anfiteatro di Óbuda è quindi il primo nelle province danubiane ed occupa un posto eminente anche alla stregua imperiale.<sup>17</sup> E sorprendentemente vasta è l'area dell'arena più estesa di quella dell'*Amphitheatrum Flavium*. La striscia delle gradinate risulta, in confronto dell'arena, relativamente stretta (in media 20 metri e mezzo). La costruzione di base

delle gradinate è costituita da 24 pareti che vanno restringendosi a forma di cuneo verso il muro del podio. L'asse più lungo da nord a sud e quello più corto da est a ovest dividono le gradinate in quattro settori. Le entrate principali sono disposte alle estremità dell'asse più lungo. Tra le entrate quella prima in rango attraverso la quale sfilava anche la *pompa*, era la settentrionale. Si tratta di una porta che dai metri 8.20, che è la sua larghezza verso l'esterno, va restringendosi fino a metri 6 nell'interno ed ha una pavimentazione in pietra calcarea che discende verso l'arena. Accanto alla porta principale si trova una nicchia di m.  $3 \times 5$ , situata verso occidente e con pavimento orizzontale, dalla quale si accede tanto alla porta principale quanto all'arena. In questo luogo è rimasta conservata anche la pietra della soglia; con due buchi ai lati che rivelano l'esistenza delle due ali di porta che si aprivano verso l'interno della nicchia, formando un'uscita laterale (*Porta Libitinis*)<sup>18</sup> attraverso la quale venivano probabilmente allontanati i cadaveri delle bestie uccise o i gladiatori morti. All'altra estremità dell'asse maggiore la porta meridionale, un po' più larga, ma della stessa composizione, è rimasta, almeno nella parte verso l'arena, in condizioni migliori che non quella settentrionale. Non la si poteva però portare alla luce completamente, data la strada trasversale situata accanto e così non possiamo sapere se anche qui, come in altri anfiteatri della Pannonia, il delubro di Nemesi stesse o meno dietro la seconda porta principale.<sup>19</sup>

Tra i quattro settori il più conservato risulta quello nord-occidentale. Le pareti qui sono rimaste conservate fino all'altezza di 3 metri e mezzo e hanno reso possibile la ricostruzione delle condizioni genuine dell'anfiteatro, realizzata già, per generosità del Municipio di Budapest nelle due parte cuneiformi del settore sud-occidentale (*Fig. 4*). Il muro circolare esterno spesso due metri e mezzo fu costruito nel suo interno con piccole pietre legate mediante una malta assai forte (è quindi un cosiddetto muro fuso) e soltanto nella parte interiore ed esteriore gli fu data una cintura di pietre calcaree quadrangolari. La tecnica della costruzione è quindi *l'opus incertum*. Nelle pareti conservate, all'altezza di 2 metri, risultavano disposti delle aperture quadrate a distanza irregolare una dall'altra. La loro funzione doveva essere quella di tenere le impalcature del primo piano.<sup>20</sup> Non è il luogo invece di vedervi un modo di costruzione diffuso soprattutto nella Gallia e detto perciò *opus gallicum*.<sup>21</sup> In questo la vertebra del muro era formata dalle travi

disposte una sopra l'altra, gli intervalli delle quali erano riempiti, di strato in strato, da pietre piccole in malta, mentre sulla superficie della facciata, le teste delle travi venivano nascoste con una fila di pietre. Nel caso di questa tecnica non potevano aprirsi delle fessure, come nel nostro anfiteatro, nemmeno se la vertebra linea del muro si marciva.

Il muro circolare è interrotto, a intervalli di dieci metri, da entrate secondarie, che sono costeggiate ai due lati da cosiddetti muri speroni lunghi in media 9 metri. Costruiti anche questi con la tecnica dell'*opus incertum*, constavano però di pietre di qualità inferiore di quelle adoperate per il muro circolare. Essi non sono organicamente inseriti nel muro circolare, solo appoggiati ad esso. Col passar del tempo si sono anche staccati dalla superficie interna del muro circolare. La superficie interna dei muri speroni non era intonacata ed è naturale poiché era ricoperta dalla terra. Essi avevano la funzione di contenere la pressione della terra. Lo stesso dicasi dei piccoli contrafforti appoggiati al muro circolare esterno nell'asse longitudinale delle parti cuneiformi. Nello stesso tempo questi contrafforti avevano anche una funzione architettonica dividendo con linee verticali a distanze regolari la superficie liscia del muro circolare esterno.

Parallelamente al muro circolare esterno s'ergeva un parapetto tutt'attorno all'arena. Il muro del podio, similmente a quanto si vede nell'anfiteatro della colonia civile,<sup>22</sup> era costruito con la tecnica dell'*isodomum*. La superficie esterna delle pietre quadrangolari che coprivano il nucleo del muro, era dipinta a minio rosso, il colore della festività.<sup>23</sup> Il parapetto non è rimasto in nessuna parte nella sua altezza originale; il tratto ininterrotto più lungo è rimasto conservato vicino alla porta meridionale.

Sotto il muro del podio, alle due estremità cioè dell'asse minore, erano inserite due nicchie duplici. Quella occidentale è tornata alla luce in buone condizioni, cosicché può rivelare anche le caratteristiche delle coppia orientale. La nicchia esterna ha una pianta trapezoidale. Costruita di pareti sottili circa 60 cm. non poteva reggere una sovrastruttura più pesante. Il suo pavimento discende verso la nicchia che disposta davanti ad essa verso l'arena, ha una pianta rettangolare (5.20×3 m.). Di quest'ultima nicchia sono rimaste conservate anche le spalle di volta e si vede chiaramente la tecnica a spina di pesce. Il pavimento in terrazzo scende non soltanto verso l'arena ma anche verso il muro meridionale. Così probabilmente si voleva allontanare delle quantità di acqua

attraverso l'apertura di scolo praticata nell'angolo meridionale della nicchia. Pur mancando di ritrovamenti relativi, la funzione di tali nicchie non può essere messa in dubbio. Nel secondo anfiteatro di Carnuntum esse sono state ritrovate nello stesso luogo e sistemate allo stesso modo: là è stato possibile comprovare che servivano come *carceres* per le belve.<sup>24</sup> Anche nel primo anfiteatro di Aquincum le due nicchie maggiori situate nella direzione dell'asse trasversale dovevano servire come gabbie.<sup>25</sup>

Nell'anfiteatro di Óbuda, alle estremità delle due linee che dimezzano le due metà dell'asse longitudinale, sono state ritrovate ulteriori quattro nicchie minori. La meglio conservata è quella nordorientale che ha una pianta di  $3.60 \times 4$  m. L'entrata dava verso l'arena. Ha le pareti di pietre calcaree tenere quadrangolari, sopra le quali già all'altezza di 1.60 m. comincia la volta costruita, come la carcere delle belve occidentale, con la tecnica dell'*opus spicatum*. La superficie interna delle pareti era adorna di semplici pitture: ancora si vedono le tracce delle strisce rosse e verdi. Le altre nicchie hanno la stessa pianta, ma sono distrutte fin nelle fondamenta (*Fig. 7*). Tutte erano accessibili, da come ci risulta, soltanto dalla direzione dell'arena. Non avevano nessuna funzione cultica, vi si dovevano tenere piuttosto gli arnesi necessari alla manutenzione.

L'anfiteatro è servito da una vasta rete di canali: davanti al muro del podio, parallelamente all'orlo dell'arena corre un canale della larghezza di 40 cm. che va a finire, presso le due entrate principali, sotto le soglie esterne, nel pavimento delle porte stesse. Una cisterna collocata sotto il pavimento trasmetteva l'acqua in un canale largo 2.40 m. murato ai due lati, che si stendeva sotto l'arena nella direzione delle due assi principali. Il canale conduceva le acque in una fossa lunga 9.40 e larga 8.40 m. murata anch'essa e situata al centro dell'arena. Il fondo della fossa è stato ritrovato a 6 m. di profondità sotto il livello dell'arena stessa. Le masse dell'acqua ivi accoltesi venivano assorbite dal terreno. Il canale più largo e la fossa erano coperti con lastre di pietra. Per la larghezza soverchia le pietre dovevano essere sostenute da colonnine che sono state ritrovate, in situ, nella fossa e in frammenti altrove (*Fig. 5—6*). Tra gli anfiteatri della regione danubiana un'analoga soluzione per lo scolo delle acque dimostra quello di Sarmizegetusa,<sup>26</sup> ma così doveva essere anche l'attrezzatura di canalizzazione del primo anfiteatro di Aquincum. Infatti una fossa di ricerca scavata in quest'anno su nostra iniziativa nei pressi della porta

orientale, ha portato alla luce i resti di un sistema analogo a quello dell'anfiteatro di Óbuda.<sup>27</sup>

Per l'anfiteatro di Óbuda un problema da risolvere a parte fu quello delle comunicazioni. Abbiamo trovato alcuni indizi sicuri in base ai quali ci risultano con evidenza l'afflusso e il collocamento del pubblico. Le scale secondarie ai due lati delle due porte principali, nonché le scale strette d'accesso ai lati settentrionale e meridionale delle carceri conducevano a un corridoio circolare dietro il muro del podio. Il livello in pendenza delle entrate secondarie raggiungeva il secondo diazoma che costeggiava in cerchio le estremità dei muri speroni. Alle file dei seggi superiori conducevano delle scale in linea diretta. In sommità v'era ancora un corridoio circolare.

La costruzione dell'anfiteatro era la più semplice possibile. Non è stato ritrovato nessun frammento architettonico o scultoreo che ci potesse offrire qualche spunto per la decorazione. Le entrate secondarie e le due porte principali erano a volta. Non si sa però se nelle entrate principali ancor la parte esteriore sia stata ultimata da architetti dell'età romana. Nella parte delle entrate il muro circolare esterno rientra dappertutto formando quasi un gradino. Con ciò l'anfiteatro ha un aspetto architettonico che sarebbe unico nell'architettura antica se non si trattasse piuttosto di una incompiutezza come cercheremo appunto di comprovare più innanzi.

L'anfiteatro fu costruito sotto il regno di Antonino Pio. Ancora nel 1931 è venuta alla luce davanti alla porta settentrionale una lapide<sup>28</sup> con la seguente iscrizione :

IMP(ERATORI) CAESARI  
TIT(O) AELIO  
HADRIANO  
ANTO(N)INO  
AUG(USTO) PIO P(ATRI) P(ATRIAE)  
CO(N)S(ULI) IIII  
LEG(IO) II ADI(UTRIX) P(IA) F(IDELIS)

Il nome dell'Imperatore vi figura in dativo e ciò esclude che l'iscrizione commemori la costruzione dell'anfiteatro (*Fig. 8*).<sup>29</sup> Ma non lontano dall'anfiteatro doveva trovarsi un altro fabbricato monumentale, eventualmente un arco di trionfo,<sup>30</sup> e l'iscrizione doveva figurare sulla facciata di esso. È ovvio quindi che su questa area si svolgevano nella seconda metà dell'Impero di Antonino Pio

— l'epigrafe in oggetto risale al periodo 145-161 — un'attività edilizia, la quale era sempre collegata presso i romani con la sistemazione dell'area stessa. Per questo possiamo datare anche la costruzione dell'anfiteatro da quella stessa epoca. In questo modo si spiega anche l'incompiutezza del muro circolare esterno. Dopo la morte di Antonino Pio al periodo di pace subentrò, per qualche decennio, un periodo di guerra tra i romani ed i germano-sarmati. I legionari addetti alle costruzioni dovevano lasciare l'anfiteatro per andare a combattere nelle regioni di confine.

I ludi nell'anfiteatro si svolgevano fino alla fine del IV secolo. L'organizzazione dei ludi era compito in primo luogo del prefetto, ma questi poteva darla in appalto a dei privati e soprattutto a veterani. Abbiamo un frammento di lapide sepolcrale ritrovato sull'area della fabbrica di mattoni Victoria e proveniente da un cimitero in uso nella prima metà del III secolo. Il campo superiore della lapide raffigura il veterano defunto in compagnia di sua moglie e di suo figlio, soldato anch'esso.<sup>31</sup> Nella striscia sottostante sono scolpite le lotte del toro coll'orso e del cavallo selvaggio con a pantera e ciò in guisa di fregio. Tali figure sono, tranne l'unica pantera, animali della fauna pannonica.<sup>32</sup> L'inserimento d'un fregio animale nella forma di scene venatorie è un'usanza in moda sulle lapidi sepolcrali del Noricum e della Pannonia, soprattutto alla fine del I e al principio del II secolo.<sup>33</sup> Ma la lapide di Aquincum è di una data molto posteriore e raffigura per altro non una scena venatoria, ma lotta di soli animali.<sup>34</sup> Né può essere avvicinato per il suo contenuto alle scene venatorie: ricorda piuttosto la *venatio* anfiteatrale. Può darsi pertanto che l'agiato veterano fosse uno dei *ludi magistri* dell'anfiteatro di Buda. Un altro documento importante dell'uso dell'anfiteatro è la pietra d'altare (Fig. 9), proveniente dalla prima metà del III secolo che è dedicata alla dea Nemese da un *cornicularius* Aur(elius) Vindicianus che prestava servizio nell'ufficio del prefetto e suo figlio M(arcus) Aur(elius) Vindex Iunior. La pietra d'altare proviene dalla fossa al centro dell'arena e indica che il delubro di Nemese non poteva essere ritrovato in condizione intatta se già la pietra del suo altare era tornata alla luce molto lontano dal sacrario stesso.<sup>35</sup> Dalla medesima epoca proviene un anello in bronzo necessario per aprire serrature a penna, decorato da una piastrella forata a forma di croce. Anelli di questo tipo erano di moda nella Renania, nella Dacia ed anche nella Pannonia, durante il III secolo.<sup>36</sup>

Nella vita dell'anfiteatro la seconda metà del IV secolo apportò una svolta significativa. Era l'epoca in cui un'Imperatore di origine pannone Valentiniano I, tentò ancora una volta di arginare, con il rafforzamento del sistema difensivo romano, le invasioni sempre rinnovantisi dei barbari germanici e sarmati.<sup>37</sup> Conosciamo nei dintorni di Aquincum numerose piccole fortificazioni (*burgi, praesidia*) che risalgono al suo Impero. I suoi comandanti (Frigeridus dux, Terentius dux) avevano fatto apporre i loro sigilli sui mattoni che, ritrovati in più centinaia, parlano della vasta attività edilizia. Anche l'anfiteatro cessa allora di essere teatro di contese tra gladiatori e scorrerie di belve, perché viene inserito nel sistema difensivo. Le entrate secondarie vengono sbarrate con pareti deboli fatte di pietrame rotto.<sup>38</sup> I mattoni sigillati di Frigeridus dux sono venuti alla luce appunto da una di queste pareti. Secondo la testimonianza di Ammiano Marcelino,<sup>39</sup> Frigeridus comandava in queste regioni nel 374, a questa data risale quindi l'immurazione delle entrate secondarie.

Ma l'anfiteatro non doveva offrire una difesa per i romani se non per soli due decenni, allorquando, alla fine del IV secolo, Roma rinuncia alla difesa delle regioni di confine, anche l'anfiteatro di Óbuda viene abbandonato dai suoi difensori. I popoli barbari che vengono a stanziarvisi non lo distruggono, per questo i suoi muri eran troppo forti. Ma la sovrastruttura di legno viene bruciata: accanto alla porta meridionale è stato ritrovato un grosso strato di legname carbonizzato sopra l'orlo dell'arena. L'anfiteatro conservava tuttavia il suo carattere di fortificazione.

Durante gli scavi effettuati nell'estate 1940 nel pavimento dell'entrata meridionale è stato ritrovato un ricco tesoro (*Fig. 10*): due tazzine d'argento, dalla forma emisferica, dorate all'orlo e sul fondo, un paio di fibbie dorate e bottoni dorati fusi nella forma di imbuto da lamine di argento battuto. Le fibbie assomigliano in modo assai persuasivo a quelle ritrovate nei cimiteri longobardi del VI secolo, a Nocera Umbra e a Castel Trosino<sup>40</sup> ed anche la decorazione a spirale delle teste delle fibbie a ventaglio, i loro piedi zoomorfi e i rudimenti teriomorfi visibili ai due lati del corpo delle fibbie stesse concorrono a comprovare la medesima analogia. Il tesoro apparteneva a longobardi, i quali nella prima metà del VI secolo erano stati padroni della Pannonia e si trasferirono nell'Italia settentrionale nella primavera dell'anno 568.

Anche durante i secoli successivi alle invasioni barbariche







*Fig. 5. Particolare dello scolo d'acqua con frammenti di colonne*



*Fig. 6. Veduta del canale tratto nell'asse minore est-ovest*



*Fig. 7. La nicchia N° 3 restaurata*



*Fig. 8. Epigrafe collocata su un edificio nel 145 dalla «Legio II adiutrix»  
e dedicata ad Antonino Pio*



Fig. 9. Altare votivo d'un «Cornicularius» dedicato alla dea Nemese  
Prima metà del sec. III



*Fig. 10. Fibbie e bottoni d'argento dorati ritrovati sul pavimento della porta principale meridionale  
Prima metà del sec. VI*

l'anfiteatro di Óbuda continuava a sussistere e, come risulta da alcune incisioni, i suoi muri si conservavano relativamente abbastanza alti anche durante il Medioevo. Nella sua area non venne costruito più tardi nessun edificio monumentale cosicché l'opinione che sospettava qui un castello della regina ungherese, può essere considerata, a scavi ultimati, come liquidata. L'arena stessa si ricoprì nei tempi più moderni. Nel '700 vi era, secondo la denominazione ufficiale, una collina della forca. Un mezzo metro sopra il livello dell'arena è stato ritrovato un paio di manette settecentesche, mentre dal livello stesso dell'arena sono venuti alla luce gli scheletri di due giustiziati. Da ciò si deduce che il riempimento dell'arena abbia avuto inizio alla fine del secolo XVIII allorquando nei dintorni cominciavano a sorgere delle fabbriche. Gli scavi hanno dovuto allontanare infatti una coltre spessa 3 e anzi 4 metri di scorie e di spazzature prodotte da quelle fabbriche.

L'anfiteatro, di cui abbiamo voluto dare, qui un'idea sommaria, rimarrà all'aperto e non verrà seppelita durante i lavori del piano regolatore. Secondo gli intenti del Municipio qui sorgerà un nuovo e moderno quartiere della capitale ungherese, quartiere il cui sviluppo è facilitato dal vicino ponte in costruzione sul Danubio. Così il secondo anfiteatro dell'Aquincum romano formerà una parte integrante dell'aspetto di questo quartiere nuovo, mantenendo alta anche qui l'idea della romanità.

TIBERIO NAGY

#### NOTE

<sup>1</sup> *Res gestae divi Augusti*, cap. 30, l. Ed. Gagé, p. 136.

<sup>2</sup> Il riferimento più recente si trova in ALFÖLDI ANDRÁS: *Budapest története* (La storia di Budapest). Vol. I. In corso di stampa.

<sup>3</sup> NAGY LAJOS: *Tabán a régészeti ásatások világában* (Il quartiere di Tabán alla luce degli scavi archeologici). «Tanulmányok Budapest múltjából» («Studi sul passato di Budapest»), 1936, vol. IV, pp. 5 e segg., e, sinteticamente, nel vol. I della cit. *Storia di Budapest*.

<sup>4</sup> CIL, III, 10,418 10,408.

<sup>5</sup> ALFÖLDI A. in «Századok», LXX, 1936, pp. 1 e segg.

<sup>6</sup> A. F. MARSIGLI: *Danubius Pannonico-Mysicus*. Amstelodami, 1726, p. 3 e tab. I, fig. V. Cfr. GARÁDY S. in «Historia». II. 1929, pp. 173 e segg.

<sup>7</sup> I dati relativi possono essere agevolmente consultati in W. KUBITSCHKEK: *Ältere Berichte über der Donau-Limes*. (Sitz.-Ber. Wien. Phil. Hist. Kl. 1935.) p. 134.

<sup>8</sup> «Tudományos Gyűjtemény» (Raccolta scientifica), 1823, vol. III, p.

12. Opinione condivisa da SALAMON F.: *Buda-Pest története* (La storia di Buda-Pest), vol. I., 1878, pp. 310—312.

<sup>9</sup> TORMA K.: *Amphitheatri Aquincensis pars septentrionalis*. Budapest, 1881, pp. 85—87.

<sup>10</sup> A. HAUSER: *Archäol.-Epigr. Mitt.* XII 1888, pp. 151 e segg.; XIV, 1891, pp. 162 e segg.; XX, 1897, pp. 205 e segg. — FR. MILTNER: *Das zweite Amphitheater von Carnuntum*. Vienna, 1936. — LEHNER, in «*Bonner Jahrbuch*», CXIX, 1910, pp. 258 e segg. — STEINER, in «*Bonner Jahrbuch*», CXIV/CXV, 1906, pp. 447 e segg.

<sup>11</sup> Nella valle del Danubio p. es. Flavia Solva («*Österreichische Jahreshefte*», XIX—XX, 1919, Beiblatt, pp. 147—148), o, per il secondo anfiteatro di Carnuntum (FR. MILTNER, op. cit. p. 12).

<sup>12</sup> È questo il tipo che vien identificato come più semplice da P. I. MEIER, PW—RE, II, 1960.

<sup>13</sup> OVERBECK—MAU: *Pompei*. pp. 176 e segg. — NISSEN: *Pompeianische Studien*. pp. 97 e segg.

<sup>14</sup> Per gli anfiteatri primo di Aquincum, primo e secondo di Carnuntum vedi le op. cit. alle note 9 e 10. Per Aquincum cfr. ancora KUZSINSZKY B.: *Budapest régiségei* (Le antichità di Budapest). Vol. III, 1891, pp. 91 e segg.; per Sarmizegetusa C. DAICOVICIU: *Anuarul Comisiunii monumentelor istorice*. Vol. IV, 1938, pp. 393 e segg.

<sup>15</sup> Se ne conosce uno di Intercisa. A. SCHÖBER: *Die römische Grabsteine von Noricum und Pannonien*. Vienna, 1923, no. 190, fig. 98.

<sup>16</sup> Per questa credenza vedi: FR. CUMONT. *Études syriennes*. 1917, pp. 69 e segg., nonché dallo stesso autore: *Les vents et les anges psychopompes*. Pisciculi, 1939, pp. 70 e segg.

<sup>17</sup> L. FRIEDLAENDER—G. WISSOWA: *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*. Lipsia, 1921, pp. 239—40. — Secondo l'elenco di FR. DREXEL il nostro anfiteatro occuperebbe il posto tra quello di Burdigala (metri 131·5×110) e quello di Tarraco (metri cca 130×102), piazzandosi quindi per 22°.

<sup>18</sup> Anche nell'anfiteatro primo di Aquincum e quello secondo di Carnuntum, molto simili al nostro, la Porta Libitina dava nella nicchia accanto all'entrata principale. TORMA, op. cit. p. 33 e FR. MILTNER, op. cit. pp. 15—16.

<sup>19</sup> Per i rapporti degli anfiteatri con i sacrari di Nemesi cfr. PREMIERSTEIN, in «*Philologus*», LIII, 1894, pp. 400 e segg.; sinteticamente riassunto v. il saggio nel I. volume della già cit. *Storia di Budapest*, in corso di stampa, di TIBERIO NAGY.

<sup>20</sup> Giustamente osservato così, in connessione ai buchi già dell'anfiteatro primo di Aquincum, da KUZSINSZKY B., in «*Budapest Régiségei*» (Le antichità di Budapest), vol. III, 1891, p. 98.

<sup>21</sup> Saggio più recente su questa tecnica, in «*Trierer Zeitschrift*», 1939.

<sup>22</sup> TORMA K., op. cit. p. 21 e p. 59, tav. 7. — KUZSINSZKY B. «*Budapest Régiségei*», vol. IV, 1892, p. 82, tav. 3.

<sup>23</sup> E. DYGGVE: *Récherches à Salone*. Copenhagen, 1933, vol. II. p. 121. — E. WUNDERLICH: *Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer* (RVV, XX, 1).

<sup>24</sup> FR. MILTNER, op. cit., i fabbricati contrassegnati, nella fig. 5., da Z<sub>1</sub> e Z<sub>2</sub>.

<sup>25</sup> Un giudizio corretto è stato formulato al riguardo già da TORMA K., op. cit., pp. 31—32, mentre studiosi più recenti, — p. es. KUZSINSZKY B.: *Aquincum, Ausgrabungen und Funde*. Budapest, 1934, p. 34 — hanno frainteso la funzione delle nicchie.

<sup>26</sup> C. DAICOVICIU, op. cit., figg. 31—32.

<sup>27</sup> Portati alla luce già nel corso degli scavi effettuati nel penultimo decennio dell'Ottocento, ma allora non è stato loro attribuito alcuna importanza, v. in «Budapest Régiségei» (Le antichità di Budapest), vol. III. 1891, p. 95.

<sup>28</sup> Pubblicato da KUZSINSZKY B., *Aquincum...* cit. pp. 180—181. Sulla decorazione della cornice vedi S. FERRI: *Arte romana sul Danubio*. Milano, 1933, p. 201.

<sup>29</sup> Additato da ALFÖLDI A. in op. cit.

<sup>30</sup> Pensiamo ad una relazione analoga a quella identificata nel caso del Colosseo e dell'Arco di Trionfo di Tito dalle indagini più recenti. — Può essere ricordato a questo riguardo anche la sistemazione degli edifici monumentali della tetrarchia a Salonico, l'Hagios Georgios, il palazzo imperiale e l'ippodromo con in mezzo, nell'asse della via dell'impero, l'arco di trionfo di Galerio; cfr. E. DYGGVE, in «Rivista di archeologia cristiana» XVII. 1940, pp. 149 e segg. e fig. 1. Né va dimenticato che anche nell'anfiteatro secondo di Carnuntum l'asse della via principale e della cosiddetta Heidentor quasi coincidono.

<sup>31</sup> KUZSINSZKY B.: *Aquincum...* cit. pp. 77—78 e fig. 27.

<sup>32</sup> Ossa di tori e di cavalli sono stati ritrovati anche nell'anfiteatro primo di Aquincum. TORMA, op. cit. Per gli orsi vedi: O. KELLER: *Thiere des klassischen Altertums*. Innsbruck, 1887, p. 111. — FR. DREXEL nell'op. cit. di L. FRIEDLAENDER—G. WISSOWA, vol. IV. 9—10. p. 270.

<sup>33</sup> A. SCHÖBER, op. cit. p. 168.

<sup>34</sup> Una raffigurazione analoga alla coppia di belve sinistra si trova su una lapide sepolcrale ritrovata a Graz (A. SCHÖBER, op. cit. no. 233).

<sup>35</sup> La pietra d'altare di uno *speculator* [CIL, III, 10,480] Aur(elius) Surus sala(riarius) legionis... insieme con l'altare maggiore [CIL, III, 10,439] sono venuti alla luce accanto all'anfiteatro primo nei pressi del mulino Krempl. Tutt'e due stavano originalmente senza dubbio nel sacrario di Nemesei dell'anfiteatro della colonia civile. Per quanto riguarda gli spettatori, la frequenza dei due anfiteatri non era limitata a soli civili o a soli militari. Così soltanto si comprende su un *sedile* dell'anfiteatro civile l'incisione: locus Val[(erii)...] Kar(cerarii) leg[(ionis)...] (CIL, III, 10,493).

<sup>36</sup> HENKEL: *Römische Fingerringe im Rheinlande*. pp. 248 e segg. Un esemplare simile al nostro, adorno di una medaglia di Gallieno, è stato ritrovato non lontano dall'anfiteatro in una fattoria.

<sup>37</sup> A. ALFÖLDI: *Untergang der Römerherrschaft in Pannonien*. Berlin—Lipsia, 1925, vol. I, pp. 82 e segg. — C. PATSCH: *Beiträge zur Völkerkunde von Südosteuropa* III, (Sitz.—Ber. Wien, fasc. 208) pp. 40 e segg.

<sup>38</sup> KIRÁLY P.: Dácia, II, Nagybecskerek, 1894, p. 129: secondo quanto ha potuto verificare il Király, nell'anfiteatro di Sarmizegetusa risultava immurata la porta occidentale. Nella porta meridionale dell'anfiteatro secondo di Carnuntum veniva costruita nel secolo IV una cappella paleocristiana (FR. MILTNER, op. cit. pp. 16 e segg.) Era l'epoca in cui nelle provincie danubiane cessarono i ludi. Vedi ancora: L. FRIEDLAENDER—G. WISSOWA, op. cit. II, 9—10, pp. 99 e segg.

<sup>39</sup> AMMIANUS MARCELLINUS. XXXI. 7, 3.

<sup>40</sup> Nocera Umbra: A. PASQUI—R. PARIBENI: *Monumenti antichi della R. Accademia dei Lincei*, 25, 1919, pp. 137 e segg. — Castel Trosino: MENGARELLI, ibidem, 12, 1902, pp. 145 e segg., Per la verifica della data, vedi: I. WERNER: *Münzdatierte Austrasische Grabfunde*. Berlin—Lipsia, 1935, pp. 28—30.

## LA PIETRA SEPOLCRALE DI UN UMANISTA FERRARESE A CASSOVIA

Nel 1487 durante il regno di Mattia Corvino arriva in Ungheria Ippolito d'Este, il nuovo arcivescovo di Esztergom (Strigonio), un bambino appena novenne. Egli era figlio di Ercole duca di Ferrara e della duchessa Eleonora, sorella della regina Beatrice d'Aragona, moglie di Mattia Corvino. L'illustre ospite trova in Ungheria un'accoglienza degna del suo alto rango. La corte di Strigonio, con l'intervento del legato ferrarese a Buda, Cesare Valentini, è completamente pronta a ricevere l'arcivescovo fanciullo che giungeva da Ferrara con uno sfarzoso seguito. Secondo una cronaca ferrarese dell'epoca l'arcivescovo era partito con un seguito di 56 persone, ma a Strigonio la sua corte ne conta già 245.<sup>1</sup> Ippolito cerca di farsi amare nella sua nuova patria, ne studia anche la lingua, ma il potere arcivescovile di cui era stato investito in così verde età è di durata troppo effimera. A soli 19 anni, quando con conscia responsabilità avrebbe potuto adempiere alla sua missione, è costretto a rinunciarvi. Dopo la morte di Mattia Corvino (1490) la fortezza di Strigonio ospita ad un tempo anche la zia del giovane arcivescovo, la vedova regina Beatrice che di qui continua la lotta, senza speranza, in difesa dei propri diritti contro il successore del suo defunto marito di seconde nozze, Vladislao II, e contro l'ambizioso cancelliere Tommaso Bakócz, vescovo di Győr. Nel frattempo anche la posizione del piccolo Ippolito diventa sempre più incerta. Già nel 1492 i genitori di lui s'ingegnano di farlo rientrare nella città natale: a tal uopo, nel 1494, il duca Ercole manda in Ungheria una delegazione con a capo il vescovo dell'Adriatico, Niccolò Maria d'Este,<sup>2</sup> per ricondurre a Ferrara il figlio giovanetto. Questi difatti ritorna in patria, ma per difendere i propri interessi nel 1495 compie un secondo viaggio in Ungheria. Se non che il duca Ercole, preoccupato di vedere sempre più pericolosa la situazione del figlio come arcivescovo di Strigonio, cerca di assicurargli l'arcivescovato di Milano.<sup>3</sup> Nel 1496 ritroviamo di nuovo Ippolito a Ferrara e, benché egli avesse progettato di trattenervisi solo otto mesi, questo viaggio segna la fine, ad un tempo, della sua carica di arcivescovo e di cardinale di Strigonio.

Il Bakócz, allora già vescovo di Eger (Agria), col fermo proposito di diventare arcivescovo di Strigonio trova il modo di costringere il giovane Ippolito a dimettersi. Nel 1497 Ippolito rinuncia alla carica di arcivescovo di Strigonio e da allora trascorre quasi ininterrottamente la sua vita in terra italiana. Nel 1498 Tommaso Bakócz assume l'arcivescovato di Strigonio e il re Vladislao II compensa Ippolito con il vescovato di Eger rimasto vacante. Ma gli interessi di Ippolito d'Este e le sue possibilità di successo lo legano oramai solo alla sua patria, all'Italia. A Roma egli diventa uno dei favoriti di Papa Alessandro VI e viene in possesso, una dopo l'altra, di prebende redditizie come l'arcivescovato di Milano e quello di Capua, dei vescovati di Ferrara e di Modena. Più tardi nella direzione della campagna militare contro Venezia egli si distingue anche come abile condottiero.

Per tal ragione il vescovato di Agria diventa per Ippolito di un interesse secondario: di rado egli ritorna a visitare la sua sede ungherese, e più precisamente, secondo le fonti finora conosciute, solo due o tre volte negli ultimi anni di sua vita, senza che perciò il vescovato di Agria perdesse per lui l'importanza materiale, date le considerevoli entrate che gli offriva. Ippolito affidava sempre la direzione del vescovato ungherese a mani italiane.

Dal 1501 al 1508 nominò governatore della diocesi di Agria e vicario generale un suo vecchio uomo di fiducia, il canonico custode Taddeo Lardi, studioso di grande cultura, amico delle arti e generoso mecenate.<sup>4</sup>

La sua pietra tombale tornò alla luce durante i lavori di restauro ultimati alla fine del secolo scorso nel duomo di Santa Elisabetta a Kassa (Cassovia), una delle più belle chiese gotiche dell'Ungheria. Il nome di Taddeo Lardi è tramandato alla venerazione dei posterì non solo dal suo monumento sepolcrale ma da molti documenti dell'epoca. Egli giunse in Ungheria al seguito del duca Ippolito su diretto invito della Corte ungherese, come risulta da una lettera di Eleonora d'Este. La regina Beatrice aveva ritenuto esagerato il seguito ferrarese d'Ippolito; la lunga lettera che Eleonora indirizzò al legato di Ferrara a Buda, Cesare Valentini, chiedendogli di sostenere presso la regina le ragioni che rendevano opportuno l'invio di un seguito sì fastoso ad accompagnare Ippolito nel suo ingresso a Strigonio, dice fra l'altro che Taddeo Lardi si reca in Ungheria su richiesta della Regina: «... Ve dicemo, che Noi se siamo mosse a farli deputatione de tale persone per le persuasione, et ricordi havuti da Sanctoro Bersano, et

Martinello et etiam per le lettere vostre et dela predetta Regina et come vi potreti ricordare il ni e sta scripto specifiche, che debiamo mandare Tadeo di Lardi, et anche Pandulfo . . .».<sup>5</sup> A Strigonio il Lardi, in qualità di cerimoniere, compiva un servizio personale presso il duca Ippolito, e tanto il duca quanto la Regina Beatrice lo ricordano nelle loro lettere. Nella lettera in data 29 dicembre 1491 che Beatrice invia alla sorella duchessa d'Este, scrive tra l'altro: « . . . Perche so assai molestata da multi per questo beneficio del figliol de Messer Jo. Sadoletto, et vedo che infine serà costrecta et non poterò contradire de non conpiacerne ad altri, non facendo el prefato residentia come non fa; ho pensato, per non perdere esso beneficio, darlo a Tadeo de Lardi, camerero de Mons.<sup>re</sup> l'Archiepiscopo, nostro commune figlio, maxime ch'el me pare ch'el meriti et perchè ancora amo dicto Messer, io desidero che habia qualchun'altro beneficio per suo figlio; . . .».<sup>6</sup> A sua volta il duca Ippolito nella lettera del 25 agosto 1492 con cui ringrazia la madre per l'invio di doni, formaggi ecc. scrive: « . . . Io presentai per Tadio mio due forme de formazo ala M.<sup>ta</sup> della Sig.<sup>ra</sup> Regina . . .».<sup>7</sup>

Taddeo Lardi di certo fu degno rappresentante del suo signore anche nel suo ufficio di vicario generale del vescovato agriense. Egli si mantenne in continua corrispondenza con Ippolito d'Este informandolo dettagliatamente non solo degli affari economici ma anche della situazione politica. Taddeo con un grande servitorame dovette soggiornare spesso a Buda come si può presumere dal fatto che già nel 1503 egli, per 110 ducati, comprò a Buda, nel quartiere detto Città delle Acque, uno stabile dato che a quell'epoca trovare un alloggio adatto per il personale di servizio e per i cavalli nella fortezza stessa di Buda presentava molte difficoltà.<sup>8</sup> Ed è pure conosciuto un documento emanato nel 1504 a Buda da Taddeo Lardi ove egli dispone sull'investitura del nuovo parroco di Cassovia,<sup>9</sup> città che allora apparteneva alla giurisdizione della diocesi di Agria e con cui Taddeo Lardi era in continui rapporti.

Anche se il duca Ippolito non si occupava molto degli interessi magiari pure per predilezione ordinava in Ungheria degli oggetti d'arte, anzi vi comprava prodotti industriali. Taddeo Lardi per incarico del suo signore, trasmetteva continue ordinazioni ai famosi maestri cassoviani, agli scultori in legno e agli artigiani di Cassovia. In tal modo l'arcivescovo estense comprava a Cassovia il lino, e dalla stessa città gli venivano quei suoi cocchi che, secondo la testimonianza degli scrittori italiani, furono presi a modello

dai fabbricanti della penisola. Cassovia allora eccellea nella fabbricazione di cocchi coperti, ben molleggiati, che con diritto suscitavano una grande ammirazione a Ferrara ove il primo cocchio del genere fu mandato in omaggio nel 1486 dal Re Mattia al duca Ercole.<sup>10</sup> Taddeo Lardi fece eseguire dai famosi scultori in legno di Cassovia anche il coro dell'altar maggiore della cattedrale agriense, mentre orefici di Buda, Körmöc, Nagybánya e della Transilvania eseguirono meravigliosi lavori di oreficeria per il duca Ippolito d'Este, lavori che cartamente si trovano anch'oggi nei tesori ecclesiastici e laici dell'Italia, non identificati ancora dagli studiosi d'arte.

Taddeo Lardi si recava spesso a visitare Cassovia, la città più ricca in monumenti e in tesori artistici della sua diocesi, uno dei centri principali dell'arte antica ungherese. È molto probabile che anche a Cassovia come a Buda egli possedesse un alloggio privato per sé e il proprio personale. Fino all'anno 1508 egli conservò la carica di governatore della diocesi di Agria, poi fino al 1512, anno della sua morte, fu canonico custode. Con tutta probabilità egli trascorse a Cassovia gli ultimi anni di sua vita ed ivi, infatti, fu conservato anche la sua pietra sepolcrale. Il ritrovamento del suo monumento funerario ci permette di credere che il canonico custode e più tardi governatore della diocesi agriense con ogni probabilità sia stato sepolto a Cassovia nella maggiore città della diocesi. La pietra di grandi proporzioni (92×192 cm.) in bel marmo rosso,<sup>11</sup> adorno di una fine decorazione a nastro e di uno stemma, ritrovato con altri monumenti sepolcrali durante i lavori di restauro del duomo di Cassovia, fu collocato nel 1912 nella torre campanaria di Sant'Urbano, accanto al duomo stesso, in una nicchia chiusa a guisa di loggia. La torre risale all'epoca del gotico e fu restaurata nel secolo XVII. Il monumento funerario porta la seguente iscrizione :

D. M.  
 THADEUS LARDVS FE  
 RRARIEN. CVSTOS. C  
 ANONICUS ET. BIS. GV  
 BNATOR. AGRIEN. HAC  
 CVSTODITVR. VRNA.  
 VALE LECTOR. ET. VT  
 REQUIESCAT. DICAS  
 A. D. MDXII. XVII IVLII

Vale a dire : «Diis Manibus. Quest'urna custodisce Taddeo Lardi canonico custode e due volte governatore agriense. Addio lettore e dici : riposi (in pace). Nell'anno del Signore 17 luglio 1512».

L'epigrafe occupa la parte superiore della pietra sepolcrale : negli altri due terzi si vede lo stemma di Taddeo Lardi tra eleganti volute di un nastro ; uno scudo semplice, senza alcuna decorazione di elmo, con il campo spaccato da una linea orizzontale, modellato a rilievo su quasi tutta la superficie e occupato da un leone bicaudato e con la lingua fuori. Nei due angoli superiori dello scudo si vede in ciascuno una stella a otto punte, ed una simile stella è collocata anche sopra la spalla del leone. Lo scudo pende da un nastro appesovi per mezzo di un anello : ai due lati si snodano due nastri intrecciati e terminanti in fiocchi abbondanti.

La pietra tombale del Lardi è opera di un artista ungherese di Cassovia, scolaro certamente di qualche eccellente maestro italiano del Rinascimento, attivo allora a Cassovia. Ciò è comprovato anche dallo stemma di un altro arcivescovo di Strigonio Giorgio Szatmári, collocato nel muro dello scalone dell'antico Municipio, attualmente Biblioteca Municipale, di Cassovia.

Lo Szatmári, prelado di grande cultura umanistica, uno dei maggiori mecenati del Rinascimento ungherese discendeva da una famiglia di commercianti di Cassovia. Egli giunse rapidamente al culmine della sua carriera, ma i primi dati a lui riferentisi risalgono solo all'epoca di re Vladislao II, mentre già il re Mattia Corvino gli aveva conferito il titolo nobiliare come attesta la leggenda del suo stemma conservato a Cassovia. Lo Szatmári lavorava dapprima nella Cancelleria di Vladislao II, poi, nel 1495, fu nominato preposto a Székesfehérvár (Alba Reale), nel 1497 vescovo di Várad (Varadino), nel 1505 vescovo di Pécs (Cinquechiese) e infine, nel 1522 il successore di Vladislao II, il re Ludovico II lo designò a capocancelliere e arcivescovo di Strigonio. Lo Szatmári era veramente uno spirito umanistico, amico e protettore delle arti. Nella sede vescovile di Pécs fece edificare un artistico palazzo e nella cattedrale fece costruire quell'altare in marmo pervenuto fino ai giorni nostri, che è una delle migliori opere della scultura rinascimentale ungherese. Egli era inoltre un appassionato bibliofilo, ma della sua ricca biblioteca ci è rimasto un unico breviario, dipinto dal fiorentino Boccardino Vecchio, che si conserva nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Ma il vescovo di Pécs, il futuro arcivescovo di Strigonio, non rinnegò mai la sua città natale : tutt'altro. L'arricchì di



*La pietra tombale di Taddeo Lardi*  
Torre di Sant'Urbano — Cassovia



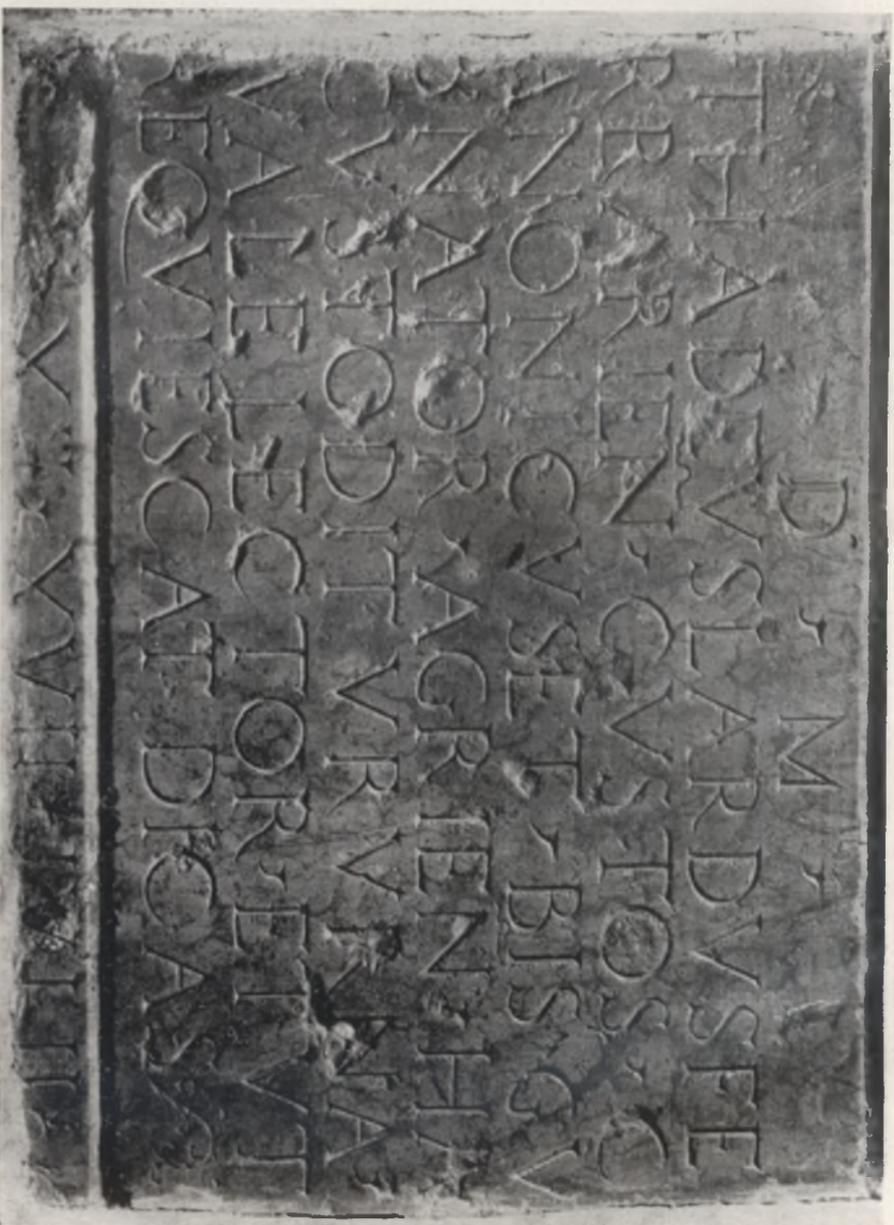
*La pietra tombale di Elena Rechenberger, il retro  
della pietra predetta*  
Torre di Sant'Urbano — Cassovia



*La parte superiore della pietra tombale di Taddeo Lardi*



*Lo stemma di Giorgio Szatmári*  
Biblioteca Municipale — Cassovia



*L'epigrafe della pietra tombale di Taddeo Lardi*

superbi edifici, fece aggiungere, per esempio, una decorosa cappellina laterale alla cappella di San Michele, situata accanto al duomo, la quale, purtroppo, è stata demolita alla fine dell'Ottocento. Cosicchè l'unico segno pervenutoci del suo mecenatismo verso la propria città natale sia il suaccennato stemma. Secondo la tradizione e le fonti antiche questo stemma fu ritrovato durante i lavori di restauro effettuati nel 1783 nella cappella di San Michele. Gli stessi restauri portarono alla luce due monumenti sepolcrali di due membri della famiglia Szatmári di cui, purtroppo, si è perduta ogni traccia. Probabilmente lo stemma in questione adornava una delle pietre tombali.

Scolpito secondo il gusto rinascimentale di Buda, con fine senso decorativo lo stemma dello Szatmári è inquadrato in una fastosa ed artistica cornice. Lo scudo che porta un leon d'oro rampante, due gigli e due rose, pende anch'esso da un nastro ed è decorato ai due lati da volute di nastri terminanti in piccoli fiocchi a frange perlate. Lo stemma è inoltre cinto da una corona formata con cornucopie piene di frutta; sotto si legge la seguente epigrafe:

LILIA. BINA. ROSIS. TOTIDEM.  
 CONIVNCTA. GEREBAM. REX.  
 DEDIT. AVRATVM. CORVINVS.  
 ET. IPSE. LEONEM. MCCCCLXXXII.

Questo stemma datato dal 1492 per la sua fine esecuzione si deve attribuire ad un eccellente maestro italiano del Rinascimento attivo allora a Cassovia. La miglior prova dell'importanza di questo maestro è il fatto che un ventennio più tardi un artefice del luogo — probabilmente suo scolaro — aderisce in piena misura al suo stile. Il maestro della pietra tombale di Taddeo Lardi semplifica però il suo modello, omette la ricca ghirlanda rinascimentale di frutta, ma vi si uniforma nel collocamento dello stemma, nel disegno e nell'impiego dei nastri decorativi.

I posterì non usarono troppa rispettosa pietà verso la tomba di Taddeo Lardi; la fine e toccante epigrafe non parlò troppo al loro cuore. 68 anni più tardi nel 1580, il retro della grande pietra tombale del canonico custode in bel marmo rosso fu usata per il monumento sepolcrale di Elena Rechenberger, sepolta pure nel duomo di Cassovia, moglie del generale Giovanni Barnaba Kolonitz, signore del castello di Schleinitz, alto funzionario di Agria e poi vice capitano generale di Cassovia. Questo secondo monumento

funerario è un discreto lavoro di un maestro cassoviano dell'epoca di transizione tra il Rinascimento e il barocco. Ma si può considerare una vera fortuna che il monumento sepolcrale del grande canonico ed umanista italiano non sia stato menomamente lesionato nella sua seconda elaborazione, anzi che in tal modo abbia potuto conservare la sua perfetta integrità e così anche il ricordo di quei bei tempi antichi quando i rapporti della fiera e ricca città di Cassovia con l'umanesimo ed il Rinascimento italiani erano frequentissimi e fecondatori.



ELENA BERKOVITS

## NOTE

<sup>1</sup> Cronaca Estense di FRA PAOLO DE LEGNAGO, p. 148. (manoscritto dell' Archivio di Stato di Modena). — BERZEVICZY ALBERT: *Beatrix királyné* (La regina Beatrice). Budapest, 1908. p. 398. — TIBERIO GEREVICH: *Ippolito d'Este, arcivescovo di Strigonia*. In «Corvina», 1921. vol. I, pp. 48—52.

<sup>2</sup> BERZEVICZY, op. cit. p. 571.

<sup>3</sup> BERZEVICZY, op. cit. p. 576.

<sup>4</sup> BÁRÓ NYÁRY ALBERT: *A modenai Hyppolit-ködexek* (I codici di Ippolito a Modena). In «Századok», 1870. p. 360.

<sup>5</sup> NAGY IVÁN — BR. NYÁRY ALBERT: *Magyar diplomáciai emlékek Mátyás korából* (Documenti diplomatici ungheresi dall'epoca di Mattia Corvino). Budapest, 1876—78. Monumenta Hungariae Historica, vol. III. p. 315.

<sup>6</sup> BERZEVICZY ALBERT—GEREVICH TIBOR—JAKUBOVICH EMIL: *Aragoniai Beatrix magyar királyné életére vonatkozó okiratok* (Documenti relativi alla vita di Beatrice d'Aragona, regina d'Ungheria). Budapest, 1914. p. 209. N° CXLIX.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 251, N° CLXXII.

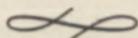
<sup>8</sup> NYÁRY, op. cit. in «Századok», 1874. p. 9.

<sup>9</sup> WICK BÉLA: *Kassa régi strelékei* (Antichi monumenti sepolcrali di Kassa). Kassa, 1933. p. 71.

<sup>10</sup> NYÁRY, in «Századok», 1870. p. 677.

<sup>11</sup> Il disegno del monumento funerario è pubblicata in CSERGHEŐ, GÉZA—CSOMA, JOSEPH: *Alte Grabdenkmäler aus Ungarn* (Antichi monumenti sepolcrali in Ungheria). Budapest, 1890. p. 60. — È partitamente descritto da WICK, op. cit. pp. 70—72.

Ringraziamo anche in queste pagine il canonico Mons. dott. Béla Wick, già rettore del seminario di Kassa, illustre studioso dei monumenti d'arte di quella città, per aver messo a nostra disposizione la fotografia del monumento in oggetto.



**PUBBLICAZIONI DELLA R. ACCADEMIA UNGHERESE E DELL'ISTITUTO  
STORICO UNGHERESE DI ROMA**

Pengo Lire

MIHALIK, ALESSANDRO: Il calice ungherese della Cattedrale di Monza (1929) .....	1	3
TOTH, LADISLAO: Analecta Bonfiniana (1929) .....	1	3
MIHALIK, ALESSANDRO: Le relazioni italiane della maiolica ungherese (1936) .....	1	3

\*

**PUBBLICAZIONI DELL'ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE  
E DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA PRESSO  
LA R. UNIVERSITÀ «PIETRO PÁZMÁNY» DI BUDAPEST**

WOLF, ROSINA dott.: Gioacchino Pizzoli (1929) .....	2	6
TICHARICH, SLAVA dott.: La pittura del barocchetto veneziano (1931) .....	1	3
BERKOVITS, ELENA dott.: Un codice dantesco nella Biblioteca della R. Università di Budapest (1931).....	1	3

\*

*Saggi, estratti, fascicoli vari della «Corvina Rivista  
di Scienze Lettere ed Arti»*

BANFI, FLORIO: Orazione di Giovanni Garzoni su re Uladislao II d'Ungheria (1936) .....	1	3
BANFI, FLORIO: Una scena del Rinascimento ungherese in un affresco del Battistero di Castiglione Olona (1936).....	2	6
CUTOLO, ALESSANDRO: La questione ungherese a Napoli nel sec. XIV (1929) .....	1	3
GIANOLA, ALBERTO dott.: Un poema eroico su Buda Liberata (1931) .....	1	3
GOMBOSI, OTTONE: Vita musicale alla corte di re Mattia (1929) .....	1	3
MARPICATI, ARTURO: La Reale accademia d'Italia con parti- colare riferimento alla classe di lettere (1931).....	1	3
NAGY, IVAN vitéz: La convenzione culturale fra Ungheria e Italia (1936).....	1	3
SACCHETTI SASSETTI, ANGELO: Per la storia della fortuna di Gio. Ladislao Pyrker in Italia (1929) .....	1	3
TENCAJOLI, ORESTE FERDINANDO: Due italiane regine d'Ungheria (1931) .....	1	3
VERESS, ANDREA dott.: Il conte Marsigli in Ungheria (1931)..	1	3

•

In vendita presso la Redazione della  
«CORVINA RASSEGNA ITALO-UNGHERESE»  
Budapest, IV., Egyetem-utca 4.

Conto corrente postale: 23,031

Telefono: 185-618

Sono disponibili presso la Redazione della  
**«CORVINA RASSEGNA ITALO-UNGHERESE»**  
 (Budapest, IV., Egyetem-utca 4) i seguenti fascicoli della  
**BIBLIOTECA «MATTIA CORVINO»**

	Pengő Lire
No 1. GIUSEPPE KAPOSY : BIBLIOGRAFIA DANTESCA UNGHERESE .....	1 4
No 2. ALFREDO FEST : I PRIMI RAPPORTI DELLA NAZIONE UNGHERESE COLL'ITALIA .....	<i>esaurito</i>
No 3. ALFREDO FEST : PIETRO ORSEOLO, SECONDO RE D'UNGHERIA .....	1 4
No 4. ELEMÉR Császár : SVILUPPO DELLA LETTERA- TURA UNGHERESE .....	<i>esaurito</i>
No 5. COLOMANNO MIKSZÁTH : LE DONNE DI SELISTIE (Romanzo) .....	1 4
No 6. STEFANO BERKÓ : LA LEGIONE ITALIANA IN UNGHERIA (1849) .....	2 8
No 7. ALESSANDRO MONTI E LA LEGIONE ITALIANA D'UNGHERIA (1849) .....	1 4
No 8. ALFREDO FEST : FIUME IN DIFESA DELLA SUA AUTONOMIA AL PRINCIPIO DEL SEC. XVII .	<i>esaurito</i>
No 9. Prof. ANDREA ALFÖLDI : DACI E ROMANI IN TRAN- SILVANIA .....	2 8
No 10. ELENA BERKOVITS : LA MINIATURA NELLA CORTE DI MATTIA CORVINO .....	1 4

## LA RASSEGNA ITALIANA

POLITICA LETTERARIA ARTISTICA MENSILE — Fondata e diretta da TOMASO SILLANI

È la più bella, la più organica, la più viva rivista d'Italia; pubblica articoli originali dei migliori scrittori e accurate rassegne mensili di politica, letteratura, teatro, ecc. Una parte speciale della rivista è dedicata alle questioni del Mediterraneo e della espansione italiana nel mondo.

*Abbonamenti 1942*: Italia e Colonie L. 60; per militari e scuole (direttamente, senza il tramite di Librerie), L. 50; Estero L. 80; per gli Italiani di Tunisi, Malta, Dalmazia, Corsica, Canton Ticino, L. 70 (chi desidera la spedizione raccomandata all'Estero deve aggiungere L. 20). Un fasc. L. 6,30; Estero L. 9. (Arretrato il doppio).

*Dirigere le ordinazioni all'Amministrazione della RASSEGNA ITALIANA, Piazza Mignanelli 25, ROMA — c/c postale Roma N. 1/19014*



# 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

NOVEMBRE 1941

N. 9

## SOMMARIO

Il recente accordo culturale ungaro-bulgaro (G. Drucker)

L'intensificazione dei rapporti commerciali ungaro-bulgari (M. Futó)

Giornali e giornalismo dell'Ungheria contemporanea. II. (E. Pamlényi)

## DOCUMENTI

Scambio di telegrammi tra il Reggente d'Ungheria e il comandante del corpo d'armata celere ungherese combattente nella Russia, 10—11 ottobre 1941; Brindisi del presidente del Consiglio L. Bárdossy e del presidente del Consiglio bulgaro B. Filov, 15 ottobre 1941; Documenti relativi ai rovedimenti del governo e del Parlamento nei confronti di T. Eckhardt e altri, 7—22 ottobre 1941. Raccolta dei decreti, 1—30 giugno 1941

## CALENDARIO

Ottobre 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 (1931)	Vol. I	.....	8	10
	Vol. II	.....	8	10
Anno II (1932)	Vol. III	.....	—	—
	Vol. IV esaurito	.....	—	—
Anno III (1933)	Vol. V	.....	8	10
	Vol. VI esaurito	.....	—	—
Anno IV (1934)	Vol. VII esaurito	.....	—	—
	Vol. VIII esaurito	.....	—	—
Anno V (1935)	Vol. IX	.....	8	10
	Vol. X	.....	8	10
Anno VI (1936)	Vol. XI—XII esaurito	.....	—	—
Anno VII (1937)	Vol. XIII—XIV	.....	6	90
Anno VIII (1938)	Vol. XV—XVI esaurito	.....	—	—
Anno IX (1939)	Vol. XVII—XVIII	.....	6	90
Anno X (1940)	Vol. XIX—XX	.....	6	90
Anno XI—XII (1931—32)	Vol. XXI—XXIV	.....	8	90
Anno XIII—XIV (1933—34)	Vol. XXV—XXVIII	.....	8	90
Anno XV (1935)	Vol. XXIX—XXX	.....	6	90
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)