

LA PRIMA OPERA UNGHERESE.

Nella nostra letteratura del sec. XVII s'incontrano due creazioni, le quali in un certo senso possono considerarsi prodotti del medesimo stile e del medesimo gusto, avendo persino comune il titolo: intendiamo la «*Comico-Tragedia*» d'un anonimo del 1646 e la *Comico-Tragedia «nuovamente emendata»* di Giorgio Felvinczi, comparsa nel 1693.

Queste due opere presentano un carattere del tutto particolare, non potendosi in nessuna maniera paragonare agli altri scarsi avanzi della letteratura drammatica ungherese del sec. XVII e differendo d'altra parte anche dalle tradizioni del dramma scolastico. Gli storiografi della nostra letteratura s'ingegnarono invano di farle derivare da quest'ultimo genere e si videro costretti, per potere spiegare le loro particolarità, ad ammettere la possibilità dell'influsso di *compagnie drammatiche estere* capitate nel nostro paese, senza però essere capaci di determinare quest'influsso con sufficiente esattezza.¹

Nel caso dell'opera del Felvinczi la questione si rende ancor più complicata per la circostanza che non sappiamo se l'avesse veramente destinata ad essere rappresentata sulle scene o meno; imperocché, tre anni dopo la comparsa della sua *Comico-Tragedia «emendata»*, egli supplicò bensì l'imperatore Leopoldo per la concessione di rappresentazioni teatrali (1 ottobre 1696) e l'ottenne, ma non abbiamo nessun indizio sicuro che si sia in realtà valso del permesso accordato.

Giuseppe Bayer è dell'opinione che quest'opera del Felvinczi fosse stata destinata unicamente per lettura² e secondo lui le arie

¹ Béla Vali : Storia del teatro ungherese («A magyar színészet története») Budapest, 1887 p. 53 e ss. ; Giuseppe Bayer : Storia dell'arte drammatica ungherese («A magyar drámairodalom története») vol. I, 1897, p. 69 e ss. ; Zoltán Ferenczi : Dati concernenti il dramma scolastico ungherese e la vita di Giorgio Felvinczi («Adatok az iskolai színjáték és Felvinczi György életéhez»), nel Bullettino di Storia letteraria («Irodalomtörténeti közlemények»), 1897.

² O. c. p. 71.

indicate davanti alle singole scene, non si riferiscono alle melodie secondo le quali si doveano cantare — come venne supposto da Francesco Toldi¹ — ma ne determinano unicamente la forma metrica; e questo esimio conoscitore della nostra storia drammaturgica si sente ancor più sicuro in questa sua supposizione per avere trovato davanti alla 2ª scena dell'atto V l'annotazione: «*Ad notam odes 22. Horatii*», il che — secondo lui non poteva riferirsi a melodia, ma solo a forma metrica, dal momento che le odi oraziane non venivano cantate.

Tale essendo il caso riguardo all'opera del Felvinczi — così opinava con ragione Luigi Dèzsi — altrettanto deve valere anche per la Comico-Tragedia dell'autore anonimo.²

Pertanto la specialità di queste due opere consiste indubbiamente in queste indicazioni di arie cantate e nelle corrispondenti svariate forme metriche.³ E perciò vediamo un poco se sia proprio tanto certo che le introduttorie indicazioni di canzoni tipiche indichino in realtà solamente le forme metriche e non le melodie dei versi? Ciò in ogni caso sarebbe strano, poiché sappiamo che Valentino Balassa, quando cessa di scrivere canzonette cantate e diventa poeta d'arte, omette le indicazioni di arie tipiche. Tentiamo adunque di raggruppare i nostri argomenti a questo proposito.

*

Il Felvinczi, nella sua prefazione ai lettori — scritta in distici — dà ai lettori cui eventualmente non piacesse il suo pezzo il seguente consiglio: «Non ti piace? Ebbene, non cantarellarlo.» («*Nem szereted? Ne dudold . . .*») Quanto al significato positivo della parola «cantarellare» non ci può sussistere alcun dubbio, visto che in un'altra sua opera, la «Protonotaria», dice similmente:

«Comincio una canzone . . .
E ve la cantarellero;
A bando la noia!
So che non v'opporrete
Acché io rallieti co' miei versi il fior della corte.»⁴

¹ Storia della poesia ungherese («A magyar költészet története»), 1867, p. 202.

² Circa l'età della nostra «moralità» dal titolo Comico-Tragedia. (Comico-Tragedia c. moralitásunk koráról.) Rivista Budapestina («Budapesti Szemle»), 1904, tomo 118.

³ Felvinczi: Atto primo e finale —; scena 3, atto II, sc. 5, a. II. L'Anonimo indica tredici arie differenti per sole otto forme metriche.

⁴ B. Váli: La Comico-Tragedia di Felvinczi. Tomo I supplementare del *Bullettino Filologico Universale* (Egyetemes Philologiai Közölny), p. 329.

L'Anonimo pure dice in un luogo (Scena 2, Atto II) che la scena «si può recitare fra altro sull'aria della scena precedente . . .» — il che non avrebbe senso, ove la canzone indicasse solamente la forma metrica.

Sarebbe inoltre incomprensibile il perché le due Tragi-commedie indichino per forme metriche del tutto identiche arie affatto differenti? E com'è possibile che il Felvinczi denoti, coll'aria «Dice la Sacra Scrittura» («A szentirás mondja») la terza scena del II atto, mentre in questo si trova scomposto l'originario verso di 19 sillabe — adoperato anche dall'Anonimo in una sua scena — in due versi, l'uno di 12, l'altro di 7 sillabe?

Di fronte a questi argomenti non regge nemmeno la congettura del Bayer basata sulla ode oraziana assertivamente non composta in musica, dal momento che sappiamo di certo che le odi oraziane furono in realtà musicate; imperocché *Corrado Celtis* che visse alla corte dell'imperatore Massimiliano, umanista e in pari tempo dilettante di musica, ebbe l'idea di comporre in canti rigorosamente metrici anche versi latini e precipuamente le odi di Orazio. *Pietro Tritonio*, maestro di scuola a Bressanone, pubblicò difatti nel 1507 un volume intitolato: *Melopoiae sive harmonicae tetracentricae super XXII genera carminum*, seguito nel 1552 da un altro dal titolo: *Geminae undeviginti odarum Horatii melodiae*. Ora fra queste odi era appunto generalmente favorita la «*Integer vitae scelerisque purus*», accennata dal Felvinczi e reperibile nelle Raccolte di Frottole (edizioni del 1504 e del 1517), frammista a delle canzonette italiane nella composizione musicale di Michele Pesento e Bartolomeo Tromboncino.¹

Sappiamo del Felvinczi ch'egli per un pezzo fu interprete alla corte di Vienna dove la cultura della musica era tenuta in gran pregio; basti il dire che in quel tempo lo stesso imperatore Leopoldo stava componendo delle arie per le rappresentazioni di melodrammi.

L'interprete latino della corte viennese, uomo colto, le cui doti anche per altri riguardi non possono essere dispregiate, ed il quale persino nei tempi della miseria scrive i suoi versi «non tanto per la mercede ma per la fama ventura e duratura», venne a conoscere là senza dubbio la melodia musicata della poesia oraziana. E con ciò

¹ Nagl-Zeidler: Deutsch-Österreichische Litteraturgeschichte. Hauptbd. Wien, 1889, p. 449. — G. Adler: Fachkatalog der musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Österreich-Ungarn. Wien, 1892, p. 56. — Dr. E. Vogel: Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700. Berlin, 1892, V. II, sotto le rispettive Raccolte di Frottole.

otteniamo la chiave della questione che è questa : la soluzione del problema della «Comico-Tragedia» doversi ricercare a Vienna.

Lo stesso titolo di «Comico-Tragedia» ci può dar da pensare. Fatto sta che il Felvinczi, nella sua supplica presentata a Leopoldo domanda di poter rappresentare, assieme ai suoi compagni, nell'Ungheria, in Transilvania e nelle Parti Annesse : «*comicos ludos per Dialogismos honestos distinctos*» che offerissero qualche cosa di più elevato dei giuochi de' «*prestidigitatori e funamboli*», non volendo però con ciò pregiudicare alle autorità scolastiche quando intendessero organizzare degli spettacoli scolastici : «*scolarum, collegiorum, gymnasiorum auctoritate ubi tales ludi quandoque exerceri solent.*» E la concessione accordata menziona pure «*ludos comico-tragicos et comediales.*»

Questo termine di «comico-tragico» tanto familiare alla corte di Vienna non sarebbe forse da considerarsi come un termine applicato a un genere drammatico allora in voga? L'autore anonimo lo specifica con questa definizione : «Un' istoria parte allegra, parte triste». Ma pare che il Felvinczi lo intendesse meglio, riferendo questa denominazione al *modo* della rappresentazione dicendola «rappresentazione dilettevole d'un avvenimento di esito triste», ossia un soggetto triste, rappresentato con brio.

Tale definizione calza appunto ove si voglia applicarla alle opere godenti allora grande popolarità a Vienna, in cui si trova frammisto alle scene mitologiche — tolte dall'Olimpo o dall'Averno — l'elemento della parodia. Questo genere venne in fiore nel secolo XVII e fu fondato dall'italiano Landi colla sua tragicommedia «*Orfeo*», in cui si trova inserita la scena burlesca di Caronte. Poco dopo venne creata dal *Raspigliosi* l'opera buffa. Questo genere di opera parodica ci è molto ben conosciuto nel suo sviluppo finale mediante le operette di Offenbach ; e il professore *Federigo Riedl*, parlando nelle sue lezioni universitarie del dramma felvincziano, pensò pure a questo genere teatrale.¹ Anche il Felvinczi introduce continuamente qualche scena della vita prosaica terrestre nell'ambiente sublime dell'altro mondo : così Plutone, dopo una lunga tirata, esce, «perché ha fame»; e Proserpina, frammezzo ai suoi lamenti, sta pensando al pranzo. In queste scene il Felvinczi si dimostra abile osservatore realistico.

Intorno alla metà del secolo XVII l'opera, come genere

¹ Cfr. H. Goldschmidt : Studien zur Geschichte der italienischen Oper des XVII Jahrhunderts, p. 87. — Federigo Riedl : Storia del dramma ungherese («A magyar dráma története»), edizione litografata, p. 111 e ss.

drammatico, avea già raggiunto un sì alto grado di sviluppo, che la musica, assieme all' arte decorativa e scenica molto perfezionata, avea già ridotto il contenuto del libretto a importanza secondaria. Ogni minima fase dell' azione scarsa si dilata in lunghe scene formanti un ampio quadro spettacoloso colla partecipazione del maggior possibile numero di attori ; il nesso logico si rilassa. Esaminando ora il pezzo del Felvinczi, osserveremo che in esso pure è cospicua la povertà dell' azione e sorprendente il grande numero dei «personaggi in azione» (25).

Quale ne è veramente il soggetto? — Plutone e Proserpina si lagnano che l'Inferno sia già pieno zeppo a tal segno che non ci sia più posto per tutti quelli che vi capitano, poiché Giove vi manda ogni sorta di gente : frati, prelati, cavalieri impiumati, ricchi e poveri ; e pare che in ciò vi sia qualche allusione satirica, perché più tardi si fa menzione fra i diavoli, d' un Apáti e d' un Lysti. Il re dell' Averno manda quindi a Giove una deputazione per domandargli una nuova e più equa divisione del regno celeste. Però il signore dell' Olimpo rifiuta la domanda bruscamente e ingiunge a Plutone con parole severe di accogliere nel suo regno tutta la gente mandatavi anche ove non gli piacesse. A questo il re dell' Inferno deve ubbidire, ma per ripicco ordina ai suoi servi di portargli d' or innanzi all' inferno non solamente quelli che Giove non vuole accogliere, ma tutti quanti senza distinzione.

E di ciò l' autore ne fa cinque atti! . . . Ma in simil modo si allunga pure a cinque atti l' azione minima della contemporanea opera italiana : «*Il Pomo d' Oro*», il cui soggetto per altro rassomiglia spiccatamente a quello dell' opera felvincziana.

La prima scena dell' opera italiana si svolge pure nell' Inferno, cominciando con le lamentazioni di Proserpina che si lagna della brutta vita che si mena all' inferno ; e per ciò essa viene a diverbio con Plutone, il quale da parte sua si dichiara tutto contento del suo regno. Intanto appare sulla scena la *Discordia* che dice essere cagione di tutti i guai la divisione ingiusta dell' eredità paterna :

«La cagion se n' ascrive
Al partimento inequo, ed inumano
Del retaggio paterno
Che fé l' altro germano ;
Ei v' assegnò l' Inferno
Centro solo di pene e di tormento
E per sé prese il cielo,
Ch' è sfera de i contenti, ove, sbandita
Ogni cura molesta,
Passa sol la sua vita in gioia e in festa.»

Indi eccita Plutone ad insistere su d' una nuova divisione :

«Si ritorni partire
L'antico Retaggio!»

Però questo Plutone si mostra più assennato di quello del Felvinczi ; egli risponde che ciò starebbe assai bene, ma in tal caso tutti gli altri numi formerebbero una lega contro di lui ed egli resterebbe sotto :

«Con lui tutti uniti
Si sono gli Dei,
Il torto avrei
Nel muovergli liti.»

I due pezzi hanno quindi un analogo punto di partenza. Anche presso il Felvinczi — ricordiamoci — Plutone viene ad alterco con sua moglie circa l'invio di Aletto a Giove in messaggio. Egli è bensì persuaso che l'Inferno sia un paese poco ameno, ma i suoi due sóci nel regno, *Belial* e *Miastor*, comprendono chiaramente — al pari del Plutone italiano — che sarebbe peccato esporre il loro signore a seri guai, visto che «abitava in un luogo abbastanza conveniente».

La Discordia ora si prende l'impegno di seminare dissidi nell'Olimpo, e ciò fornisce veramente il soggetto dell' opera. Gli Dei stanno a banchetto, quando la Discordia getta fra loro il Pomo di Paride, e con ciò sconvolge tutto l'Olimpo ; poi si prende cura di portare il dissidio anche sulla terra, mandando tra gli uomini le furie Aletto, Tesifone e Megera ; ma queste vengono a diverbio con Caronte che non vuole traghettarle gratis attraverso l'Acheronte facendo assai meschini guadagni ; però si consola presto in seguito alle loro assicurazioni, secondo cui le cose cambieranno ben presto d'aspetto, poiché la gente verrà in folla alla sua barca :

«Stà pur lieto Caronte,
Che s'ha da guadagnar.
Se ti vedrai sudar
Spesso la fronte,
Consolerà la tua pena
Il ritrovarti una borsa piena.»

Anche presso il Felvinczi l'azione termina, — benché in modo abbastanza illogico — con ciò che i servi portano tutta la gente nell' Inferno — detto prima troppo stretto e oltremodo pigiato. Ma v'ha inoltre nella sua tragicommedia un episodio in cui Caronte ci viene rappresentato similmente come vecchio avaro e avido ; e si può scorgere che la rispettiva scena v'è tirata per i capelli.

Qui Plutone — come fa la Discordia dell' opera italiana — manda tre furie per convocare il consiglio dell' Inferno ; e Radamanto dà a queste messaggere delle istruzioni speciali, dicendo :

«E poi Apollione e quell'Abadone !
Cercate di trovarli a casa ;
Quello abita al di là del largo fiume
Detto Acheronte, dove Caronte
Mena la sua barca carica.»

Le messaggere ritornano e Plutone si meraviglia che abbiano fatto così presto e che non siano state ritardate da Caronte che non vuol fare il traghetto senza esser ben pagato. «*Occipede*» poi ne dà il seguente rapporto :

«Ora non è tanto caro, quanto prima,
Essendo la sua sorte mutata ;
Pagai due oboli e con ciò
Rimediai alla sua miseria.»

Si vede che il consigliere Abadone dovea venire collocato dall'autore oltre i confini dell' Averno all'altra sponda dell' Acheronte all' unico scopo di poter introdurre nello spettacolo questa scena trattante di Caronte.

Il Giove del «*Pomo d'Oro*» si stanca finalmente dell' aspra guerra tra Dei e uomini. Decide che il pomo d'oro debba spettare alla gloriosa sposa dell' imperatore Leopoldo, Margherita, infante della Spagna. Con ciò l'Olimpo si rasserena e il pezzo finisce coll'apoteosi dell'imperatrice.

Imperocché è da sapersi che quest' opera si fece per festeggiare le nozze di Leopoldo I (1666). Mentre in altre occasioni le rappresentazioni aveano luogo nello stesso palazzo imperiale, in quest' incontro fu costruito un separato teatro splendido nella piazza del palazzo, sui disegni di *Lodovico Burnaccini*, ingegnere imperiale, per rendere possibile alla cittadinanza di assistervi in segno di favore speciale. Sull' immenso palco-scenico s'aggiravano nientemeno che mille persone. Le magnifiche decorazioni, i sorprendenti colpi di scena tecnici destarono la meraviglia di tutti. *Marcantonio Cesti*, «cappellano d'onore di S. M. C.» si procacciò gran fama con questa sua opera che è la migliore fra le sue circa cencinquanta composizioni, superando persino i congeneri pezzi dei suoi contemporanei. Le rappresentazioni dell'opera furono ripetute per altri due anni consecutivi e il libretto, scritto da *Francesco Sbarra*, fu pubblicato nell'anno 1667 e in nuova edizione nel 1668 (quest' edizione si ritrova nel nostro Museo Na-

zionale), ornato da incisioni artistiche di grande formato e di splendida esecuzione illustranti il palcoscenico, le decorazioni delle singole scene e la platea. Il testo è preceduto da un breve sommario dell'azione detto «argomento». E a questo proposito dobbiamo osservare che anche l'opera del Felvinczi ha per preambolo un «*Breve sommario dell'azione*» («E dolognak rövid summája».)¹

Questi dati ci porgono basi sufficienti per ritenere che l'interprete della corte, soggiornante pochi anni dopo a Vienna, avesse conosciuto quest'opera, nel cui prologo, accanto alle personificazioni delle province austriache, appare pure un rappresentante simbolico dell'Ungheria. E ciò che non scrisse lo Sbarra, — la deputazione di Plutone pretendente — lo volle scrivere lui. Béla Váli conosce un manoscritto del Felvinczi conservato nel Museo di Kolozsvár che tratta dell'«*Inferno, dei suoi abitanti permanenti, della sua natura e delle particolarità del sito*», scritto assertivamente sotto l'influsso di qualche autore italiano.²

La prima scena della sua tragicommedia — le mene infernali, la pretesa d'una nuova spartizione del retaggio paterno — come pure la conclusione secondo cui tutti gli uomini avessero a venire all'Inferno, nonché la scena trattante di Caronte ed alcuni particolari accennati più sopra, anzi, la stessa soluzione illogica dell'azione paiono stare in nesso immediato coll'opera del Cesti. Se poi volgiamo lo sguardo alle forme metriche della tragicommedia, restiamo ancora maggiormente persuasi della giustezza della nostra supposizione.

Così il Felvinczi cerca di rendere più che si può svariate le forme metriche delle ariette prese per modello con una ricca profusione di rime, dividendo persino i singoli versi con rime interne. Per usare una frase del professore Riedl, tutta l'opera non è altro che una artificiosa concatenazione di rime senza fine!

Per esempio, nella strofa: «Dice la Sacra Scrittura» i versi di 19 sillabe vengono prima staccati in versi di 12 e di 7 sillabe e i primi ancora suddivisi con rime di mezzo:

«Nem állhatá meg is, oda monda ő is
Keresztül amint tudá
Méreggel lón tele, hirtelen fölkele
S székit is elrugá.»

¹ Quanto al Cesti v. Nagl-Zeidler o. c. p. 694. — Cfr. H. Kretschmar: *Geschichte der Oper*, Leipzig, 1919, p. 100. — Tutta l'opera si trova ripubblicata nelle: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, V. III.

² Articolo cit. Pur troppo non ci fu possibile poter assodare quest'asserzione del V.

In italiano circa così :

«Non si poté frenar, si mise a bisticciar,
In collera andò ;
E tutto pien di bile alzossi dal sedile
E la sedia rovesciò.»

Nella strofa : «Andiamo, guerrieri» i versi di 11 sillabe s'incontrano resi svariati con due rime interne così che ne risulta di nuovo una forma simile all'esempio precedente :

«Ugy félek,
De kérlek,
Ne siessünk ;
Ne vélje
S remélje
Hogy megijedtünk.»

Una simile forma di strofa s'incontra per vero anche da *Valentino Balassa*, ma pure salta agli occhi quanto rassomigli il rimare artificioso del Felvinczi a certi passi del libretto dello Sbarra, in cui per es. Marte e Venere cantano come segue :

Marte : Per la diva
Che m'avviva
Suggo il balsamo vitale.
Venere : Viva Marte
Che nell'arte
Della guerra è senz'uguale.

E Paride canta in questo modo :

Sù presti,
S'appresti
Quel legno sul mare,
Che in breve
Mi deve
A Sparta portare.

In generale è più difficile comporre una nuova forma che trovare un nuovo argomento. Pare chiaro che il Felvinczi avesse l'intenzione di scrivere una specie d'opera cantata. Ma in questo non poteva mirare alla perfezione dell'opera del Cesti, già molto sviluppata secondo lo spirito di quei tempi, e in cui i recitativi e le arie s'alternavano.

Mattia II e più tardi a quella di Gabriele Bethlen, principe della Transilvania. Se sappiamo che anche quest'ultimo faceva venire «capi musici» da Vienna e da Venezia, ci si affaccerà subito l'idea che la forma particolare di amendue le tragicommedie sia foggiate dietro quella delle opere minori, dette intermezzi, allora in voga presso le corti del seicento.

Ciò viene comprovato nei dettagli anche da certe analogie di forma. È da sapersi che questi intermezzi conservavano nei più dei casi la forma più semplice dell'opera, come s'era sviluppata nel cinquecento dalla poesia internazionale di madrigali, mottetti e frottole. Così ad es. il pezzo di *Giovanni Boschetti* dal titolo: «*Strali d'amore*» è composto di trentacinque canti separati. L'azione viene svolta da sette persone e due cori in cinque intermezzi.² Le nostre due tragicommedie, scritte a base di ariette, corrispondono appieno a questa semplice forma d'intermezzi di facile propagazione, perché non richiedenti un apparato più vasto. Le melodie erano fornite bell'e pronte dai canti delle poesie storiche, e furono applicate a tale scopo prima dall'Anonimo e poi dal Felvinczi, pratico degli usi viennesi.

Osserviamo pure quale intimo nesso ci sia fra queste melodie e il testo dell'opera di Felvinczi non soltanto riguardo all'intonazione generale, ma anche al soggetto dell'azione! Così per es. la scena in cui Plutone convoca il consiglio va secondo l'aria del canto: «*Régi hatalmam, gazdag vigadalmam . . .*» (Il poter mio antico, i ricchi miei solazzi . . .); le lagnanze di Proserpina per l'ambasciata affidata ad Aletto si fanno dietro l'aria del: «*Oh én szegény árva, ki halálát várja*» (Ahi misera me che sto aspettando la morte); gli ambasciatori mandati a Giove si concertano fra loro cantando la melodia della canzone: «*Menjünk el vitézek vissza szégyannel*» . . . (Torniamo, o compagni, vergognosamente); e al principio dell'opera le lamentazioni di Proserpina intorno alla vita dell'inferno si cantano, indubbiamente con intenzione satirica, secondo la canzone: «*Boldog örömben hirdet mindent Vénus*» (Venere proclama ovunque con gioia felice).

Lo stesso nesso organico fra melodia e contenuto s'incontra pure presso l'Anonimo, né si può dubitare che non l'avesse fatto a bella posta. Amendue le tragicommedie sono scritte non soltanto a base di melodie, ma a base di arie che si adattano perfettamente al

¹ Ignazio Acsády: la corte di Gabriele Bethlen (Bethlen Gábor udvara) in Archivio Storico (Történeti Tár), 1881, p. 197.

² V. la bibliografia citata di E. Vogel.

contenuto delle rispettive scene. Risulta dunque indubitabilmente il fatto che questi pezzi originariamente non erano destinati a lettura, ma ad essere cantati; e se mai gli autori non avessero cercato di farli rappresentare, certo li aveano scritti con questa idea dietro i modelli suindicati.

Abbiamo già menzionato che le arie melodiche e i canti storici ungheresi fornivano ampia possibilità di essere adattati alla forma degli intermezzi allora in voga. L'Anonimo si conforma piuttosto alle tradizioni nazionali; tutto l'atto terzo e l'atto quarto — benché vi si citino per ogni atto tre arie differenti — sono scritti dal principio alla fine nella stessa forma metrica, mentre il verseggiare uniforme del secondo atto non viene interrotto che nella scena finale. Dà tanto più negli occhi il fatto che la prima scena d'introduzione, la quale coi suoi personaggi astratti rammenta in modo particolare le contemporanee moralità musicate, sia scritta essa sola in cinque forme metriche differenti.

Il pezzo del Felvinczi all'incontro è molto più artistico riguardo alla forma e si conforma meno al metro dei canti storici, mentre la sua tecnica artificiale introduce nel ritmo serio delle arie ungheresi il tintinnio incessante delle rime dei pezzi musicali italiani, il quale spesse volte riesce stentato e naturalmente, in molti casi, va a scapito del senso. Ma si deve ammettere che specialmente la quarta scena del primo atto presenta una svariata maestrevolezza nelle rime della semplice strofa. Si vede che il Felvinczi concentra tutta la sua forza a questo intento. Per l'abilità della versificazione egli supera l'Anonimo indubbiamente.

Notiamo per esempio la vivacità del dialogo quando i versi si alternano fra i due interlocutori :

*«Acátus : Felveszem én bizvást!
Radamanthus : Ne is válasszunk mást! »*

In italiano presso a poco :

Acato : Senza dubbio lo prendo!
Radamanto : Altro io non intendo!

Presso l'Anonimo le strofe si trovano divise più di rado : il discorso di una persona termina di regola colla strofa. Il Felvinczi si distingue per il suo gusto più raffinato nella forma ; e nella scelta delle arie, come pure nella divisione di qualche verso e nel giuoco

delle rime fa valere non poca vena comica, conformemente alla sua definizione dell'opera: «Una cosa seria, raccontata in versi briosi».

Avrà mai fatto rappresentare il suo lavoro? — Non ne abbiamo alcuna informazione certa; però — come si legge nel lavoro citato del Ferenczi: «secondo un'oscura tradizione egli cantava certe canzoni dalle finestre delle soffitte degli alti tetti delle case di Kolozsvár, ascoltate dal pubblico raccolti sotto».

Versione di A. F.

Eugenio Kastner.