

1/s.



CORVINA

RASSEGNA ITALO - UNGHERESE

DIRETTA DA

TIBERIO GEREVICH E LUIGI ZAMBRA

MARZO 1941/XIX

NUOVA SERIE

ANNO IV

N° 3

CORVINA

RASSEGNA ITALO-UNGHERESE

MARZO 1941/XIX

NUOVA SERIE

ANNO IV

№ 3

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.
LILY BERG: Béla Bartók (<i>con una illustrazione</i>)	111
EMILIO HARASZTI: Opere italiane nei castelli dell'aristocrazia ungherese	120
SERGIO FAILONI: Arte assoluta e arte relativa	128
TIBERIO KARDOS: L'Ungheria negli scritti degli umanisti italiani....	132
LUIGI REHO: Liriche	151

NOTIZIARIO

RODOLFO MOSCA: <i>Cronaca politica</i>	153
c. d.: <i>Ladislao Bárdossy</i>	156
c. d.: <i>Il patto culturale ungherese-bulgara</i>	157
spl.: <i>La Mostra dell'arte sacra ungherese</i> (con sei illustrazioni)....	158
ENRICO HORVÁTH †	165

LIBRI

PASSUTH LÁSZLO: <i>Nápolyi Johanna</i> [Giovanna di Napoli]. (Lad. Bóka)	166
BRUNO CICOGNANI: <i>Beatrice</i> . (Lad. Bóka)	167

I manoscritti non si restituiscono

SOCIETÀ ITALO-UNGHERESE «MATTIA CORVINO» EDITRICE

Responsabile per la redazione e l'edizione:

Dott. LADISLAO PÁLINKÁS

Tipografia Franklin, Budapest.

BÉLA BARTÓK

(NEL 60^{mo} ANNIVERSARIO DELLA NASCITA)

In questo mese di marzo, ricorre il sessantesimo anniversario della nascita di Béla Bartók. La ricorrenza esce dai quadri di una semplice commemorazione ungherese ed acquista importanza universale perché Béla Bartók è uno dei maestri più significativi della musica moderna. La sua arte ha ottenuto pieno riconoscimento anche in Italia. Nell'occasione dell'anniversario, la figura di Béla Bartók si staglia vigorosa sul cielo ungherese. La sua arte, enucleata dalla terra ungherese, si è irrobustita nella nostra specifica temperie spirituale ed ha esaltato sempre ed in ogni occasione il genio della stirpe.

*

Volendo premettere un giudizio sintetico e riassuntivo sull'attività del Maestro, si potrebbe dire che egli si è affermato come una specie di conquistatore della patria, presa in senso musicale. La musica del Bartók rappresenta una novità: è nuova non soltanto come ideologia, invenzione e tecnica, ma anche come materia. La sua musica ci svela un nuovo mondo, un nuovo mondo ungherese.

Sul principio dell'Ottocento dominava da noi il «verbunkos» — la popolare canzone a ballo degli arruolatori — dal quale deriva lo stile romantico della musica ungherese dell'epoca, e trae le sue origini la «csárdás» che, trattata da compositori di scarsa originalità, non tarda ad illanguidire ed immiserire. La musica ungherese si esaurisce, allora, in un mero e vuoto formalismo ripetendo alla noia le solite figure ritmiche e le solite cadenze, sfoderando triti motivi decorativi, senza riflettere alcuna delle vere bellezze dell'anima popolare, trascurandone i balenii, gli scatti pieni di atavica forza. La musica ungherese si era immiserita quanto al linguaggio melodico, e per di più aveva incontrato un pericoloso rivale nella musica tedesca che le aveva chiuso

addirittura l'orizzonte. Essa era in piena decadenza : le mancava ogni organico contatto con la vera anima popolare, si era come staccata dalla circolazione sanguigna della nazione, non riusciva a resistere alle influenze forestiere : la musica ungherese era malata, e gravemente.

È appunto allora che appare sull'orizzonte della musica ungherese Béla Bartók. Da principio egli segue il grande Francesco Liszt. In seguito egli soggiace al fascino orchestrale di Riccardo Strauss. Più tardi ancora, ma per breve tempo, è dominato da Debussy e dall'impressionismo. Ma nel profondo della sua anima egli vuole rinnovare e farsi iniziatore di una rivoluzione sul piano musicale. Egli intuisce che è impossibile proseguire sul cammino iniziato senza rinnovare prima esteriormente ed interiormente la musica ungherese. La poesia e l'arte popolare ungheresi ci avevano rivelato ricchezze fantastiche. Era dunque impossibile che l'anima popolare non potesse ispirare pur la musica ungherese. Era impossibile — così intuiva il Bartók — che nella musica ungherese non ci fosse alcunché di quella forza atavica che alimentava con tanta generosità e larghezza tutte le altre manifestazioni del genio ungherese. Perciò il Bartók si propose di scacciare anzitutto dalla nostra musica lo spirito forestiero che vi si era intruso e di evocare l'avito spirito locale della terra ungherese. Ma a questo fine era necessario individuare anzitutto il sacro recesso dove l'anima ungherese si era nascosta e viveva. Bartók sapeva benissimo che la via che conduceva a quel mistico nascondiglio non poteva essere facile, ma non disperò e si mise in cammino per scoprire la fonte ed il simbolo perenne dell'avita anima ungherese, per rintracciare e scoprire la canzone più popolare, quella del contadino.

Seguì un periodo di lunghe faticose ricerche, un lungo periodo di continui viaggi, di metodiche esplorazioni : ed infine trionfarono l'intuito e la perseveranza di Béla Bartók. Egli percorse tutto il paese, nel vero senso della parola, palmo a palmo ; gli era compagno fedele Zoltán Kodály, spirito congeniale che condivideva appieno il criterio ed il metodo del Bartók. Non vi è casolare sperduto della «puszta» o delle montagne ungheresi che egli non abbia visitato. Contrasse amicizia con i pastori solitari, coi vecchi misantropi, colle vecchierelle ciarlone, coi bimbi loquaci ; strappò loro i segreti, penetrò nelle loro anime diffidenti dalle cui misteriose profondità scaturisce sonora la canzone ungherese. La scoperta della canzone ungherese, fatta dal Bartók,



fu invero una impresa eroica, per la quale erano necessari una volontà di acciaio, una fede incrollabile e l'entusiasmo per gli ideali dell'arte.

Bartók arricchì l'Ungheria di una preziosa miniera, della quale, prima, ignoravamo l'esistenza. Nessuno immaginava che l'anima popolare ungherese possedesse un tesoro sì magnifico di risonanze musicali. La canzone popolare ungherese prese mille aspetti nell'arte di Béla Bartók. La tecnica alla quale era ricorso, conferì nuova forza d'espressione alla canzone ungherese, ne sottolineò e ne accentuò le bellezze. Ed il genio del Bartók poté gareggiare trionfalmente con quello dei più celebri maestri forestieri.

L'espressione più umana della sua musica — quella che avvicina più intimamente il pubblico — enuclea dai suoi pezzi per pianoforte. Sono come miniature ma racchiudono in sé una forza straordinaria. Quando li udiamo eseguire, la nostra fantasia si accende di straordinarie visioni. Ecco, p. e., l'uragano musicale dell'*Allegro barbaro* che ci rievoca alla perfezione le terrificanti cariche di cavalleria degli antichi ungheresi, il frastuono delle loro battaglie, i cataclismi provocati dalla loro migrazione! Ma un altro aspetto dell'anima ungherese si riflette nella calma vibrante di quel piccolo capolavoro che è *Di sera presso i székeljéy*. Questo mistico pezzo per pianoforte ci rivela tutti i segreti dei monti, dei boschi, dei laghi della Sicalia in Transilvania. Nella *Danza dell'orso* intendiamo la triste e grottesca vita dell'addomesticatore e la simbolica tragedia dell'animale: l'umiliazione della forza incatenata. Padrone ed animale sono a vicenda schiavi l'uno dell'altro nella loro vita randagia. Il Bartók ha arricchito lo stile del pianoforte di sentimenti e di «Stimmung» sconosciuti, per l'innanzi mai sentiti. La sua maschia lirica ha resistito alle lusinghe effeminate del romanticismo malato e della moderna decadenza, e non tollera gli sdilinquiamenti sentimentali. La sua lirica è virile, muscolosa, atavica, scaturisce dal profondo.

I suoi pezzi per orchestra ci lumeggiano ancora meglio l'evoluzione della sua individualità: dai miraggi del bassopiano ungherese evocati nella prima *Suite*, egli giunge per vie nuove ed inesplorate alle vergini cime delle montagne della Transilvania. Egli compone genuina musica ungherese, una musica che stava nascosta da millenni nel profondo dell'anima popolare aspettando il mago che la riportasse alla luce. È quindi naturale che la sua orchestra sia individuale e consona ai postulati della

stirpe anche nella dinamica e nel timbro. È un'orchestra che brilla di colori scintillanti.

Altra è di nuovo la temperie delle sue composizioni per musica da camera. I suoi quartetti ci sollevano in nuove e misteriose regioni, rimaste finora chiuse a qualsiasi compositore. Interessanti colori, ricche polifonie trascinano l'uditorio che non sa rendersi conto delle impressioni che riceve ascoltandole.

Nelle canzoni, il Bartók mette in musica la tristezza di un poeta congeniale suo contemporaneo: Andrea Ady. Compose un'unica opera: *Il castello del principe Barbablu*, dove si manifesta in tutta la sua genuinità e sincerità l'anima popolare, essendo scaturita dagli strati più profondi dell'*humus* ungherese come sorella carnale della canzone popolare contadina, affidata essa pure alla tutela della madreterra. Bartók ha assimilato perfettamente la canzone popolare, sulla quale la sua musica si è riplasmata. Molti temi che riteniamo di canzone popolare, sono invece originali invenzioni del Bartók. Egli è schiettamente ungherese, per cui anche se sviluppa ed elabora melodie rumene o slave, non vi può esser dubbio sul carattere ungherese della sua musica. Egli interpreta sempre l'anima ungherese. Quando lascia la materia popolare — che nella sua individualità si purifica in schietta metafisica, — la sua temperie è pur sempre tanto individuale da potersi facilmente distinguere da quella di qualsiasi altro compositore. La pantomima *Il principino intagliato nel legno* fu una rivelazione. Fu allora che il Bartók affrontò per la prima volta il balletto. Infatti la pantomima è una serie di balli fatati e grotteschi. La combinazione lineare — dura ed angolosa — del cubismo nella musica della pantomima, sottolinea il ritmo grottesco della danza del fantoccio, rievocandoci il *Ritratto grottesco* per orchestra. Il caldo lirismo della natura che si scuote per risorgere a nuova vita si accentua fino a divenire drammatico quando il bosco si incammina ed il fiume esce dal suo letto. È sua anche la pantomima *Il mandarino meraviglioso* che verrà prossimamente allestita dall'Opera di Budapest. La pantomima intende rappresentare la lotta dell'uomo per il raggiungimento dei suoi desideri: il susseguirsi incessante dei sogni in un magico bagliore di fuochi fatui, fino a tanto che crediamo di aver raggiunto quanto desideravamo... L'orchestra interpreta l'eterno dramma assillante dell'umanità: la corsa sfrenata della vita, lo spalancarsi di abissi misteriosi, l'ansia della lotta. Il Mandarin tira diritto alla meta, il suo respiro si fa sempre più

grosso, infine si abbatte al suolo. Ha raggiunto la meta, il suo sogno si è avverato: ora può morire e muore.

La sua composizione per strumenti ad arco, celesta e strumenti a percussione rappresenta forse il culmine dell'arte bartókiana. La polimetria della canzone popolare si fonde arditamente con gli oscillamenti della ritmica e sincopata musica dello jazz che corrobora le proprie melodie fluttuanti con la forza della canzone popolare contadina. Bartók è insuperabile nell'invenzione ritmica. Nelle ultime ventotto battute della terza parte, egli varia il ritmo, di battuta in battuta (6/8, 5/8, 8/8, 12/8 ecc.).

Le sue composizioni intitolate *Microcosmo* scattano dal pianoforte come razzi di peregrino disegno e colore, e costituiscono le figure più bizzarre e più interessanti del mondo musicale bartókiano maravigliosamente chiuso.

La forza creatrice del Bartók ricorda quella dei massimi della musica. Specialmente nell'ultimo quartetto la sua architettura raggiunge le altezze di un Beethoven.

La sua rivoluzionaria linea melodica pulsante di forza interna, il suo dinamismo si fondono in una nuova costruzione lineare, la quale ha prodotto un nuovo sistema di armonia. Egli ha contribuito con la sua arte al perfezionamento della linea melodica orizzontale del moderno stile contrappuntistico, affermatosi di fronte al sorpassato sistema di accordi del romanticismo e dell'impressionismo.

Il Bartók non è soltanto compositore di fama mondiale, ma anche interprete e pedagogo insigne. Le sue interpretazioni al pianoforte illuminano il genio dei grandi maestri a guisa di potente riflettore. I raggi della sua esecuzione cadono sfolgoranti su Mozart, su Beethoven e ne mettono in rilievo tratti finora inosservati. Egli interpreta in una maniera originalissima e tutta personale Scarlatti, Couperin, ed altri loro illustri contemporanei. Ciò che colpisce quando egli interpreta ed eseguisce le loro opere, è la caratteristica toccata, della quale si potrebbe scrivere tutto un trattato. Essa ha un colorito ed un fascino tutto personali. Fredda, scintillante, dura ed un pochino secca. Non è fenomeno che enuclei soltanto dall'intimo del Maestro, ma anche dal suo fisico che non tollera gli effetti pieni, pesanti e sensuali. Questo caratteristico suono martellato ha una parte importantissima nella esecuzione delle sue opere.

Bartók è una spiccata personalità; la sua maniera di suonare il pianoforte rappresenta uno stile speciale di esecuzione.

Tuttavia egli ha sempre evitato di imporlo ai suoi allievi, come non ha mai imposto loro la sua spiccata individualità. Anzi, egli intende che ciascuno conservi il proprio «io», la propria individualità. Perciò, una volta accettato il punto di vista dell'allievo, egli non lo modifica. Bartók ha dichiarato non una volta che non gli piaceva se cercavano di imitarlo. Ma su due punti egli non ha mai ceduto: il ritmo ed il pedale, che vuole perfettissimi. E se qualcuno degli allievi non arrivava a realizzare quanto egli esigeva su questo piano, di quell'allievo il Maestro non si occupava più volentieri. Pazienza e benevolenza massima caratterizzano il suo insegnamento. Cogli allievi è stato sempre comprensivo e ben disposto; mai lo abbiamo veduto darsi importanza, ma sempre spontaneo, naturale, immediato. Suonava molto per noi, suoi allievi; e spesso, nelle lezioni, metteva a ben dura prova il nostro orecchio con complicati esercizi. Non approvava che ci occupassimo troppo di un solo pezzo, ed otteneva così che elaborassimo un vasto materiale durante l'anno scolastico. E controllava anche le nostre cognizioni nel campo della letteratura musicale. Aveva i suoi compositori preferiti, ed altri meno preferiti. Riconosceva la grandezza di Wagner, ma non ne andava entusiasta; amava la musica francese, ma specialmente i classici. Gli allievi frequentavano con entusiasmo le sue lezioni perché intuivano che la temperie musicale ed ideologica creata dal Bartók nell'aula del Conservatorio sarebbe stata decisiva per tutto lo sviluppo della nostra vita.

Bartók creò non soltanto una propria arte, ma gettò anche le basi della futura musica ungherese. Risultato della sua fanatica raccolta di canti popolari, sono le migliaia di dischi fonografici custoditi oggi nel Museo etnografico ungherese di Budapest. Egli volle fissare sulla cera dei dischi le antiche canzoni, come le canta il popolo stesso, pastori, contadini, pescatori, navicellai, ecc.; canzoni che vivevano sulla bocca del popolo da secoli, tramandate da padre a figlio. Dotato di ottimo orecchio e di profondo senso musicale, egli trascrisse i molti valori irrazionali che affiorano nei canti popolari del contadino ungherese, riproducendoli colla massima possibile perfezione, dandoci così come il catasto della canzone popolare ungherese. L'Accademia ungherese delle scienze pubblicherà questo enorme materiale, che costituisce i «monumenta» della musica nostra.

Ciò che hanno fatto i glottologi ungheresi raccogliendo e distribuendo secondo dialetti il tesoro della lingua nostra,

OPERE ITALIANE NEI CASTELLI DELL'ARISTOCRAZIA UNGHERESE

L'entusiasmo del pubblico ungherese per la musica italiana vanta un passato di due secoli. Nel Settecento, gli aristocratici ungheresi che vivevano a Vienna solevano scritturare artisti italiani — cantanti e ballerini — per le opere italiane che facevano rappresentare nei loro palazzi. Le magnifiche serate teatrali ungaro-italiane costituivano un avvenimento anche nel mondo esigente e raffinato dell'aristocrazia viennese. La gazzetta ungherese «Magyar Hírmondó», che si stampava a Vienna, registra il 17 marzo 1794 che nel teatro situato nel parco del palazzo della contessa Károlyi «venne rappresentata un'opera seguita da una pantomima». L'opera era il Pigmaliione di Domenico Cimarosa, e la parte del protagonista venne sostenuta dal famoso tenore Maffoli. La pantomima venne allestita da Antonio Muzarelli, primo ballerino del teatro di corte. La gazzetta avverte che gli artisti che avevano preso parte alla rappresentazione, e precisamente Maffoli, Benucci, Calvesi e l'«ottima cantante ed artista drammatica» Tomeroni, sarebbero andati a cantare a Buda. Nel palazzo del conte Francesco Balassa, cameriere di Sua Maestà imperiale e reale, «venne organizzata una festa cantata, in seno ad una eletta società di studiosi, per la nascita dell'arciduchessa Carolina, colla musica originale italiana del conte Giovanni Arrivabene, in forma di opera». Il Muzarelli aveva imparato dagli usseri «székely» che prestavano servizio a Vienna, il loro tradizionale «verbunkos», e lo aveva insegnato al corpo di ballo dell'Opera di corte. Il 18 ottobre 1796, onomastico di Maria Teresa, vi fu rappresentazione di gala al teatro di corte. Il «Magyar Hírmondó» scrive che «il giovane Vigano e la signorina Muzarelli ballarono con grazia e brio la danza ungherese per singoli e per coppie. A tutti e due stava benissimo il costume ungherese. Il ballerino portava stivaloni gialli cogli speroni, calzoni e corsetto rossi, ed una casacca verde con larghi passamani

d'oro. Quando balla il «verbunkos», depone il berretto. La ballerina è vestita in costume di giovane donna ungherese. Balla magnificamente questa brava ragazza italo-ungherese, con tanto slancio da quasi rompersi il collo».

Il canto e la musica italiana sono a casa loro anche in Ungheria nei castelli, nei palazzi, nelle residenze di campagna. Il barone Adamo Patachich, vescovo di Varadino, possiede, nel decennio che va dal 1760 al 1770, un teatro lirico di corte, l'unico teatro posseduto da un prelato in quel torno di tempo. I cantanti del teatro del vescovo Patachich sono italiani, e tra essi è specialmente popolare la signorina Niccolini. Il prelato scrittura anche cantanti evirati, pagandoli carissimi. Egli faceva eseguire opere ed oratori. Nei teatri di Kismarton e di Eszterháza del principe Niccolò Eszterházy il Magnifico, il primato era tenuto in eguale misura dalle opere italiane del vecchio Haydn, e da quelle di maestri italiani. La «Didone abbandonata» del Metastasio, musicata dal Sarti, è tra le opere più favorite dall'aristocrazia ungherese. Nella storia della cultura musicale dell'aristocrazia ungherese, un posto a parte spetta al teatro dell'opera che il conte Giovanni Erdődy aveva allestito a Pozsony. Lasciata che ebbe Vienna, il conte Erdődy creò nel suo palazzo di Pozsony una compagnia lirica che cominciò la stagione nel 1785 coll'opera «Il re Teodoro a Venezia» del Paisiello. Il repertorio della compagnia era di venticinque opere, quasi tutte buffe. Vivo era, comunque, a Pozsony il culto dell'opera italiana; così, p. e., all'epoca della dieta di Pozsony, venne rappresentata ben trenta sera «La serva padrona» del Pergolese. Il teatro dell'opera del conte Erdődy era aperto due sere la settimana per un pubblico di invitati, reclutati non solo fra l'aristocrazia ma anche fra la borghesia, il che lo distingue dagli altri teatri privati dell'epoca e ne mette in rilievo pur l'importanza sociale. Il cartellone dell'Opera del conte Erdődy era seguito con interesse ed attenzione anche all'estero; così, p. e., il Gothaer Theateralmanach ne pubblica regolarmente i programmi. Ma si davano opere italiane anche nella città di Sopron, come è comprovato dai numerosi libretti e programmi stampati in italiano in questa città. Salieri, Sarti, Anfossi, Cimarosa, Tartini erano conosciuti ed apprezzati in Ungheria. Nel castello del ricco possidente Ignazio Végh, situato a Veréb, e che ospitò anche il Beethoven, si rappresentano opere italiane. Il canto italiano risuona ovunque: a Megyer nel teatro del castello del conte Károlyi, a Rohonc in quello del

conte Batthyáni, a Pécel nel teatro del conte Ráday, ecc. La grazia dei sonetti e delle arie italiane manda in visibilio il pubblico ungherese. Poeti ungheresi compongono versi italiani, così Gabriele Dayka. Compagnie liriche italiane percorrono in ogni senso il paese, ed arrivano fin a Lőcse, nell'Ungheria settentrionale. La compagnia di Cintio Livi, dopo essere stata a Losonc, si spinge fino a Nagyszeben, nel punto più orientale del regno.

Il genio italico tiene quasi a battesimo la nuova musica ungherese, e la assiste nei primi passi. La prima opera ungherese, «La fuga di Béla», composta nei primi anni dell'Ottocento, italianizzando i motivi del «verbunkos», plasmando in altre parole sulla fraseologia musicale italiana la melodia ungherese, crea lo stile dell'opera ungherese che il genio di Francesco Erkel dovrà in seguito felicemente sviluppare, analogamente a quanto succedeva in Russia dove il Glinka creava l'opera russa con melodie slave italianizzate. Il gusto del pubblico ungherese si affina sull'arte dei maestri italiani del bel canto. Bellini, Rossini, Donizetti dominano dovunque in Europa, e quindi anche in Ungheria: non soltanto nei teatri di Pest e di Buda, ma anche in quelli della provincia. Il Teatro nazionale ungherese, inaugurato nel 1837, ospita in un primo tempo il dramma e l'opera, ed inizia la serie delle sue rappresentazioni liriche col «Barbiere di Siviglia». Quando, nel secondo decennio dell'Ottocento, viene a Pest la celebrata primadonna Agnese Borgondio, la stampa si rende interprete del vivo desiderio del pubblico il quale si augura di avere quanto prima una interprete ungherese che sia degna dell'illustre ospite italiana. Il voto si avvera presto e le cantanti ungheresi, signora Déri e Schodel si affermano festeggiate primedonne delle opere italiane, anzi la Schodel trionfa anche all'estero.

Ma non è soltanto l'opera italiana che conquide il pubblico ungherese; anche la musica sinfonica arriva da noi mediata da maestri italiani. Le messe, i requiem ed altre composizioni del Cherubini sono ascoltate con estasi, fin dal principio dell'Ottocento, dai fedeli nelle chiese della capitale. In occasione di grandi solennità si eseguisce musica del Cherubini anche nella basilica di Esztergom.

Morto Beethoven, il più grande compositore del secolo rimane Rossini; la sua popolarità è immensa. Egli domina sovrano sulle scene liriche e nel cuore degli ascoltatori. La musica, spirante eterna serenità, del «Barbiere di Siviglia» e di altre sue opere buffe, richiama il sorriso sulla faccia dolorante dell'Europa

esausta e stremata dalle guerre napoleoniche; e si affermano anche le sue opere eroiche, quali il *Tancredi* e l'*Otello*. Nel quarto decennio del secolo, il pubblico assetato di romanticismo, si inebbria della musica del Rossini. Nel 1821 la cittadinanza di Kolozsvár festeggia con un concerto l'onomastico del conte Giorgio Bánffy, il popolarissimo governatore della Transilvania; ed i filarmonici della Società musicale di Kolozsvár eseguono nel suo palazzo una fantasia dell'opera *Tancredi*. Più a settentrione, nel comitato di Abaúj, vive il conte Stefano Fáy, cavaliere dell'ordine di Malta, ottimo pianista. Nella peregrina cultura del conte cavaliere, il fanatismo ungherese si fonde con l'adorazione dell'arte occidentale. Di primavera, egli suole organizzare nella sua tenuta di Fáy delle accademie musicali che durano settimane, dei veri maggi musicali, alle quali prestano il loro concorso i migliori musicisti ed amici della musica dell'Ungheria settentrionale, che, naturalmente, sono tutti ospiti del conte mecenate ed intenditore. Non appena viene rappresentata una nuova opera del maestro Rossini, gli accademici del conte Fáy si affrettano ad eseguirne qualche parte. Così, nel 1830, l'accademia del Fáy presenta agli ospiti del conte le parti più belle del *Tancredi*. Il suo entusiasmo per il cigno di Pesaro non scema puranco dopo decenni. Nel 1854, il conte Fáy chiede al Rossini una composizione per teatro o per chiesa espressamente ad uso dell'Ungheria. Rossini era allora all'apice della sua gloria, e — dando prova di rara moderazione — aveva rinunciato a nuovi allori e non scriveva più. Declinò quindi l'invito del conte Fáy, aggiungendo che tuttavia mai avrebbe dimenticato l'Ungheria. Sulla mensa del grande compositore italiano mai mancava una bottaglia di buon vino di Tokaj. Il carteggio del Maestro italiano e del mecenate ungherese è seguito con interesse negli ambienti musicali europei; ed il nome del conte Fáy non è sfuggito al Radiciotti, biografo del Rossini.

Il conte Stefano Fáy trova molti imitatori tra l'aristocrazia e la ricca borghesia ungherese. Uno degli ammiratori più interessanti e significativi della musica italiana fu da noi il conte Giovanni Nákó. Egli fa eseguire spesso nel suo castello di Nagykömlös, nel quinto decennio dell'Ottocento, opere italiane. Viveva in quell'epoca a Vienna un buon compositore e maestro di canto italiano, Luigi Guglielmi. Il conte Nákó, che aveva appreso da lui il canto, era convinto che la cultura musicale ungherese avrebbe molto guadagnato se il Maestro Guglielmi si fosse trasferito a

Pest. Infatti il Guglielmi avrebbe potuto istruire ed educare cantanti, levigare e dare omogeneità all'interpretazione delle opere ungheresi, dirigere le opere italiane ed avviare alla composizione i migliori talenti musicali ungheresi. L'idea del conte Nákó poté venire realizzata anche se in limiti più modesti. Morto nel 1845 Sebastiano Binder, maestro del coro del Teatro nazionale di Pest, il Guglielmi venne scritturato al posto vacante. Ma non rimase che un anno in quella posizione subordinata, ché non tollerando gli intrighi della gelosia di mestiere e della malignità, preferì ritirarsi — come scrisse la stampa dell'epoca. Per far conoscere l'arte del Guglielmi ai capi della vita musicale ungherese, il conte Giovanni Nákó si decise ad una impresa senza l'eguale nella storia teatrale e musicale ungherese, né in quella dell'estero: egli fece eseguire a proprie spese per un pubblico di invitati otto tra le opere del Guglielmi in cicli che si susseguivano di anno in anno. Tra gli ospiti vi era Lazzaro Petrichevich, l'apprezzato direttore della gazzetta «Honderű», entusiasta delle arti ed in primo luogo della musica. Le sue «corrispondenze» dal castello di Nagykömlös ci hanno conservato il ricordo di quegli indimenticabili avvenimenti musicali.

Il conte Nákó era uno dei più ricchi grandi-proprietari nel comitato di Torontál. Egli non risparmia fatiche e spese pur di allestire nella maniera più degna i cicli delle opere del Guglielmi. «Il grazioso teatro del conte Nákó — scrive Lazzaro Petrichevich —, ornato di pitture di buon gusto, fornito di una ottima guardaroba e di ogni altro requisito teatrale, accoglie liberalmente tutti gli amanti della musica della regione. Il coro è composto di diciotto dilettanti provvisti di ottime voci; l'orchestra conta trentasei membri tra i quali alcuni ottimi artisti. Il suggeritore, il parucchiere, i macchinisti sono tutti gente del mestiere e bravissimi». I cantanti sono senza eccezione artisti di grido. Prima-donna assoluta è la signorina Paolina Stradion, allieva del celebre maestro Nicolai e già nota alla Scala di Milano. Un'altra celebrità è la signora Callista Fiorio, la migliore contralto dell'epoca. Vi è inoltre l'ottimo baritono Paltrinieri, il basso Smither, ed il basso buffo Fiorio. La parte del tenore e del regista erano sostenute dall'anfitrione-mecenate stesso. Maestro concertatore e direttore dell'orchestra, l'animoso Maestro Guglielmi.

Le opere del Maestro Guglielmi erano molto gustate nella prima metà dell'Ottocento. Non si capisce, perciò, come alcuna enciclopedia musicale o storia della musica italiana non

registri il suo nome che ricorre unicamente nell'*Opernhandbuch* del tedesco Riemann. Tre delle sue otto opere, e precisamente: «Rossini a Parigi» (opera buffa), «Teresa Navagero» (opera seria) e «La sposa fedele» (opera semiseria) ebbero durevole successo al San Carlo di Napoli. Altre tre sue opere: «Gli empirici» (buffa), «Gina d'Agrigento» (seria), e «Una vendetta corsa» (semiseria) vennero eseguite nel 1845 nel teatro del castello di Nagykomlós. «Un matrimonio per rappresaglia» (opera buffa) e «Buda liberata» (opera seria) — scrive la gazzetta «Honderű», nella puntata del 13 luglio 1847 — «sono state ordinate quest'anno da Sua Signoria il conte». Lazzaro Petrichevich-Horváth giudica le opere del Guglielmi tra le migliori del repertorio italiano. Il ciclo venne iniziato alla fine di giugno, e le opere andarono in scena il 27 e 31 giugno, e l'8 luglio.

La serie venne aperta colla «Buda liberata». Erra probabilmente il redattore teatrale della gazzetta *Honderű*, assegnando al 1847 la nascita dell'opera. Infatti un'altra gazzetta, il «*Pesti Divatlap*», notifica ancora nel 1842 che Giovanni Engerth, decoratore scenico del Teatro nazionale ungherese, «sta preparando alcune magnifiche scene per il teatro del conte Giovanni Nákö, e specialmente è riuscita la sceneria, tanto come composizione quanto come esecuzione, del castello di Buda oppresso dal giogo della mezzaluna, per l'opera «Buda liberata» composta dal Guglielmi». Nella stampa dell'epoca non mi è stato dato di trovare alcunché in merito al libretto dell'opera; ma è certo che fosse ricavato dal poema «La Buda liberata», composto da Federico Nomi e pubblicato nel 1702. La liberazione di Buda era stata l'avvenimento saliente della cristianità nel Seicento. La grande vittoria delle armi cristiane era stata esaltata in ogni lingua, festeggiata con apposite solennità, eternata dalle arti figurative e dalla musica. Così, Matteo Simonelli, cantore della cappella papale, aveva composto una messa per cinque voci, intitolata «*Missa Buda Expugnata*». E Federico Nomi aveva scritto un poema eroico in ventiquattro canti, di sedicimila versi, in cui narra l'assedio memorabile e la caduta di Buda intrecciandovi una trama romanzesca di cui sono personaggi Emerico Thököly, Elena Zrínyi con altri cavalieri e dame ungheresi. Ne scrisse anni or sono un ottimo saggio per Corvina il prof. Alberto Gianola. È evidente che il libretto fosse stato ricavato dal poema eroico-romanzesco del Nomi, e che probabilmente l'autore del libretto sarà stato il Guglielmi stesso.

La gazzetta «Honderű» riferisce con abbandona di particolari sulla prima di «Buda liberata».

«I pregi principali della nuova opera del maestro Guglielmi — scrive il giornale — sono la ricca orchestrazione, la eccellente pratica musicale, la sorprendente ricchezza di melodia. I suoi cori sono tanto belli, tanto animati, che già per questo l'opera potrebbe incontrare tutta la simpatia del pubblico di Pest e Buda. Tuttavia la musa del maestro Guglielmi, pur elaborando un soggetto ungherese, non si è prefissa di dare alla composizione colorito nazionale ungherese. Buda liberata è una perfetta opera italiana, scritta da un maestro italiano per gli italiani, i quali certamente avranno agio di ascoltarla prossimamente». Al redattore teatrale della gazzetta piacque meglio «Il matrimonio der rappsaglia». Scrive, infatti, che «l'opera buffa è quella che fa al caso — così sembra — del maestro Guglielmi; ed in questo genere, del quale tanto si lamenta la scarsezza ai nostri tempi, egli potrà produrre ancora molto e bene». Ignoriamo se la «Buda liberata» sia stata rappresentata in Italia, ma è certo che non venne allestita a Pest, per quanto l'Opernhandbuch del Riemann affermi il contrario. La tematica di «Buda liberata» non sarà stata certamente ungherese; tuttavia il Guglielmi avrà trattato l'episodio, che è uno dei più gloriosi della storia ungherese, con spiccata forza drammatica.

Le serate teatrali del castello di Nagykomlós erano di quanto più perfetto e meglio organizzato si potesse immaginare. Prima di andare in scena, le opere venivano provate venti, trenta volte. Le rappresentazioni andavano a beneficio del fondo che alimentava l'asilo infantile di Nagybecskerek. Alla rappresentazione seguiva una cena sontuosa, servita sotto una grande tenda nel parco del castello. Dopo cena gli ospiti ritornavano nella sala del teatro e ballavano fino all'alba. Accorreva alle rappresentazioni il pubblico colto di tutto il comitato di Torontál; ma ne venivano anche da Pest.

Ignoriamo cosa sia avvenuto in seguito del Guglielmi. Dopoché ebbe lasciato il Teatro nazionale di Pest, lo perdiamo di vista. Probabilmente sarà ritornato a Vienna, da dove era venuto in Ungheria. Dove si nascondono i suoi manoscritti? gli spartiti delle opere rappresentate?; compose egli altre opere o in Ungheria o altrove?, e furono rappresentate?; dove è lo spartito della «Buda liberata?» Tante domande, alle quali oggi non ci è dato di rispondere.

La musica italiana si diffonde sempre più in terra ungherese. Nel 1852, parecchi artisti lasciano la compagnia stabile del Teatro nazionale di Pest, scritturandosi all'estero; i nuovi artisti che devono sostituirli, non possono venire immediatamente. Che fa in quel frangente la direzione del Teatro? Scrittura tutta una compagnia lirica italiana, la quale eseguisce anche l'Attila, i Masnadieri ed il Rigoletto di Giuseppe Verdi.

Dovevano passare parecchi anni dopo la partenza del Guglielmi, prima che venisse a Pest un altro maestro italiano. Finalmente circa il 1860 ci imbattiamo nel nome di Carlo Barbieri. Era allievo del Mercadante e venne scritturato direttore di orchestra dal Teatro comunale. Compose parecchie opere a Pest, tra le quali l'Arabella, e morì da noi nel 1867.

La musica italiana domina le scene ungheresi verso la metà dell'Ottocento. Per deferenza alla grande cantante italiana Alboni, la compagnia lirica del Teatro nazionale di Pest canta in italiano. Verdi si afferma sempre più per dominare il repertorio durante quasi mezzo secolo. Riccardo Wagner a stento riesce a tenergli passo. E quando si staglia minacciosa sull'orizzonte italo-ungherese l'ombra funesta di Haynau, e la iena di Brescia accomuna la tragedia italiana ed ungherese, — il pubblico nostro si volge con passione vieppiù intensa alla musica italiana nel palpito della quale egli riconosce il battito del proprio cuore dolorante.

EMILIO HARASZTI

ARTE ASSOLUTA E ARTE RELATIVA

Un'estetica *sui generis* è riuscita a furia di sofismi a fabbricare ad uso e consumo degli autori fischiati, una teoria secondo la quale il successo è cosa spregevole, la misura della debolezza artistica. Grosso modo, i canoni di questa estetica sono i seguenti : il genio incompreso è il solo che ha ragione ; l'opera bocciata, quella che non piace a nessuno, è la più bella. Colui che ha conquistato il favore del pubblico ha tradito l'Ordine, si è disonorato, ha perduto per così dire il diritto di cittadinanza artistica, lo si saluta appena quando lo si incontra, si pronuncia il suo nome a bassa voce con imbarazzo. Tutto ciò è ridicola menzogna : solo le opere che hanno successo sono viventi, non ci sono che i pazzi che parlano ai sordi. La storia dell'arte in generale e del melodramma in particolare ci mostra — è vero — qualche incertezza del pubblico di fronte ad opere di valore incontestabile quali la «Carmen», «Traviata», «Tannhäuser», ma tale incertezza fu di brevissima durata ; altrettanto breve è la durata dei successi forzati.

Talvolta un'opera falsa si mette in moto in virtù di un congegno le cui molle sono manovrate dai lacché di quella divinità famelica che si chiama vanità. Il teatro o il museo spalancano le loro porte su cardini ben lubrificati, nei ritrovi mondani circola il monito «Non si deve mancare!» I biglietti (gratuiti si intende) vengono energicamente distribuiti da patronesse arcigne amiche dell'arte. La loro insistenza lotta qualche tempo con la riluttanza della vittima fino a che la perseveranza trionfa e l'autore trasportato di peso, giacché da solo non può camminare, fa il suo ingresso in teatro. L'opera incomincia allora la sua vita effimera, fittizia, quasi macabra come quella degli automi, vita che si spegne appena il manovratore del congegno cessa di far girare la manovella.

Eliminate dunque per sempre dal nostro esame le opere senza successo, non resta che occuparci delle altre, le quali sono di due specie : assolute e relative, cioè spirituali e sensorie.

Esiste un libertinaggio dell'arte come esiste un libertinaggio amoroso ; esiste il buon gustaio, il goloso, il «viveur» di libri, di quadri, di musica, colui insomma che cerca il godimento e non il rapimento. Egli va in sollucchero per un trillo pianistico che paragona ad una cascata di perle, ad una campanella d'argento, al frullare d'ali del maggiolino. Il *fa* sopracuto della soprano-leggero, le *ottave* del violinista lo fanno andare in visibilio ; egli assapora voluttuosamente tutto ciò come si gustano i tortellini alla bolognese o il vino spumante, ma la musica non è fatta per l'orecchio, né la pittura per l'occhio ; tali organi non sono altro che mezzi meccanici per trasportare l'uomo dal mondo reale a quello ideale. Non è al bambino che sa ripetere una marcia militare, che il padre intelligente farà studiare musica ma a quello che manifesta tendenza all'astrazione, all'idealismo, al sogno : è chiaro che per queste ragioni non vi sarà mai un'arte dell'odorato. Scambiare il mezzo di locomozione con la meta, bighellonare e indugiarsi in tutte le tappe dell'escursione spirituale, l'amore per la forma, l'indifferenza quasi assoluta per il contenuto : tali sono le caratteristiche del «viveur» artista. Egli ama solo le opere di second'ordine ma resta inesorabilmente escluso dalle zone della verità pura la quale anche in arte è una sola, assoluta, inconfondibile. La concezione stupenda del «dolce stil nuovo» che sfolgora nella commedia dantesca e identifica l'idea di Dio con quella dell'Amore universale del quale l'amore della donna è solo una parte, non è *una* concezione, è *l'unica*, la vera : è la stessa in Omero, in Wagner, in Shakespeare e in Goethe ; da circa tremila anni la poesia umana non fa che ripetere tre o quattro cose. Se fra un miliardo di anni vi sarà un'umanità che va a Teatro, l'Amleto sarà ancora nuovo ; le Mirande, le Beatrici, le Penelopi, le Brunildi sono fiori della stessa pianta, creature dello stesso seme. Insomma : se uscite dall'umanità uscite dall'arte : fino a che farete delle *belle* partiture e dipingerete delle scodelle, non avrete che un pubblico di posatori ; l'altro, quello vero, vi volterà le spalle ridendo.

Tutti gli sbagli che gli uomini commettono sia in arte che nella vita provengono dalla cattiva dosatura dei due elementi trascendentale e umano, che costituiscono la loro duplice natura divina e animale : essi hanno troppo dell'uno o troppo dell'altro. Per esempio, Leoncavallo ha solo l'elemento realista, le urla di quell'energumeno di Canio che vuol sgozzare la moglie, sono quelle di un animale al quale hanno strappato di bocca un pezzo

di carne. In questo dramma incandescente l'uomo è ricondotto alle sue origini animali. Ad altri manca invece l'elemento animale come, per esempio, a Brahms. Restiamo negli esempi musicali. Del resto il contenuto poetico e filosofico delle arti è identico. Brahms è troppo casto. Trasportati da esso in una regione lontana dal mondo, ci sentiamo a disagio. Questa atmosfera abbarbagliante e rarefatta, la scarsità di vitamina nell'agape brahmsiana, la sua virtù arcigna e brontolona ci riempiono d'ammirazione e di noia come quella delle vecchie zitelle. Un poeta di prima grandezza invece nel suo volo superbo non s'allontana mai dalla terra fino a perderla di vista del tutto. Può guidare Isolda negli spazi interplanetari ma può anche immergersi nella vita reale armonizzandosi con essa fino a gustarla nelle sue forme più semplici e perfino più banali, può bere la birra con i buoni borghesi di Norimberga o tracannare l'idromele nei calici omerici coi germani chiomati nella corte barbarica nel «Crepuscolo degli dei».

Concludendo, né le opere che sono esclusivamente sensorie, né quelle dalle quali l'elemento sensorio è assolutamente escluso, si possono dire arte assoluta. Nemmeno l'arte che è troppo legata a certe circostanze di ambiente o di epoca è assoluta. Una deplorabile tendenza dell'estetica odierna è di porre il regionale in luogo dell'universale, il temporaneo in luogo dell'eterno, vale a dire l'arte relativa in luogo dell'assoluta.

— Chi non è italiano, cattolico e poeta non può capire Dante —, ha detto uno dei banditori di questa estetica casalinga. Se questo fosse vero la *Commedia* di Dante sarebbe un'opera mediocre perché le mancherebbe l'universalità. Sono le opere di secondo ordine, quelle relative, che non possono uscire dai confini nazionali o liberarsi dall'isolamento di una data forma artistica, d'una data comunità o congrega che sia. Per capire una sinfonia di Bruckner bisogna essere tedeschi; per capire Milhaud bisogna essere francesi; per capire Dickens fors'anche bisogna essere inglesi, ecc., ecc.; ma davanti a Wagner o Dante o Shakespeare o Rabelais queste barriere crollano.

Anche il pregiudizio che raffigura l'artista come un essere balzano, sconclusionato, senza disciplina o peggio ancora, un parassita della società, un giullare mantenuto per divertire, questo concetto hollywoodiano dell'artista nasce dall'ignoranza completa sui veri fini dell'arte, dall'incapacità di distinguere gli artisti veri dai falsi. Senza eroismo e senza virtù umane non c'è arte assoluta.

Per la prevalenza degli elementi decorativi e per la seduzione che esercita sugli spiriti superficiali, l'arte relativa ha bagliori istantanei che come i lampi di magnesio possono oscurare per la decima parte di un minuto secondo tutte le immagini circostanti. Per esempio, nel Seicento Dante fu offuscato dal cavalier Marini; così pure Molière da Le Sage, Wagner da Rossini, Shakespeare da Marlowe, ecc. ecc. Fortunatamente però il tempo agisce sulle opere dell'intelligenza umana come la forza di gravità sui liquidi di peso differente mescolati in un vaso. Dopo una certa confusione ciascuno raggiunge il livello assegnatogli dalla sua densità. Il più pesante in fondo, il più leggero alla superficie.

Allorquando l'arte falsa depone lo scettro del suo fallace potere dissolvendosi come una bolla di sapone, incomincia il regno duraturo della grande arte, quella che si cura dei grandi problemi umani e non della moda del giorno.

Chi si ricorda oggi di Meyerbeer che con la sua massa idropica aveva oscurato Wagner? Che cosa è divenuta la «Saffo» di Pacini che aveva dominato mezzo secolo di vita teatrale, mentre il grande Mozart taceva? Dov'è la gloria di quella Gioconda, nata fra le campane di vetro e i fiori finti delle nostre nonne, in un mondo immemore dell'esistenza d'un altro musicista pure cremonese che si chiama Claudio Monteverde e che oggi, dopo quasi tre secoli, a dispetto di tutte le teorie sul vecchio e sul nuovo, di tutti gli equivoci messi in circolazione in mancanza di oro dai falsi monetari dell'arte, non ha perduto niente della sua grandezza smisurata?

Simili esempi di labilità si potrebbero citare a mille a mille per la pittura, per la poesia, per il teatro a sostegno della tesi esposta.

Il tempo è un mirabile restauratore delle dinastie artistiche. In tutta la storia dell'arte umana non c'è un solo caso di ingiustizia del tempo verso una vera opera d'arte.

SERGIO FAILONI

L'UNGHERIA NEGLI SCRITTI DEGLI UMANISTI ITALIANI

Sono momenti sacri quelli in cui un popolo si rende conto del significato e delle finalità della propria sorte. Tali momenti e tali risvegli accompagnano di solito i tempi pericolosi. L'Italia e l'Ungheria si destarono alla coscienza della loro missione press'a poco nel medesimo torno di tempo. La penisola si trovava in balia di mercenari d'oltr'alpe, asserviti ad interessi forestieri, quando gli umanisti si volsero al passato glorioso e videro il retaggio sacro di Roma. Essi dicevano che il popolo italiano doveva realizzare le grandi opere della pace e governare il mondo colle creazioni dello spirito. Tuttavia i Cola di Rienzi, i Machiavelli intuivano che non bastava una presa di posizione puramente intellettuale, e che era necessario un rinnovamento più fattivo, più armato. Ma le loro aspirazioni rimasero sul piano delle utopie causa la preponderanza delle forze contrastanti loro avverse. Perciò il rinascimento italiano doveva affermarsi come l'epoca dei Petrarca, dei Michelangelo, degli Angelo Poliziano, e non come l'epoca del Veltro, preconizzato dall'Alighieri, che avrebbe rinnovato l'Italia.

Fu nel secolo XIII, all'epoca della tremenda e catastrofica invasione dei mongoli, che la corte ungherese si rese conto per la prima volta cosa significasse per l'Europa l'Ungheria, ed anche cosa significasse per l'Ungheria l'Europa. Fu precisamente allora che comincia a prendere corpo ed a concretarsi il concetto, diventato poi famoso, che l'Ungheria fosse il baluardo della cristianità. Tale concetto derivava, in definitiva, dal concetto del limes romano, che i Carolingi avevano ereditato assieme a quello della «pax romana». Anche la teoria della designazione e della missione divina degli imperatori franchi derivava dalla tradizione dei cesari-divi di Roma, per cui appariva naturale che essi non intendessero scostarsene pur sotto altri aspetti. I posterì hanno voluto dare a Béla IV, re d'Ungheria all'epoca dell'invasione

mongolica, l'appellativo di «costruttore di fortezze», perché aveva fatto costruire nel paese tutto un sistema di fortezze e di fortificazioni. Egli aveva confermato non solo a parole ma con i fatti che l'«imperium» e l'equivalente cristianità d'Europa si dovevano difendere anzitutto in terra ungherese.

Tale convinzione tornò a presentarsi più gagliarda, conquistando tutta la nazione, quando al pericolo mongolico si sostituì quello turco. Gli Stati balcanici piegarono uno dopo l'altro sotto i colpi dei turchi, e dire che appena avevano cominciato a vivere. I loro capi, la loro nobiltà avevano appena cominciato a sistemare i giovani Stati sul modello dello Stato e dell'ordinamento sociale ungherese, quando appaiono i turchi i quali invadono i giovani Stati ricacciandoli nella primiera barbarie. Fu così che la Serbia, la Bosnia, la Bulgaria, i voivodati valacchi conobbero la secolare schiavitù turca, e quelli dei loro abitanti che se ne volevano liberare chiedevano di venire accolti nell'Impero ungherese che resisteva ancora alla pressione.

Il confine politico dell'Ungheria era al tempo stesso il confine della fede latina, della cristianità romana: quindi quelli che venivano dall'altra parte potevano contare di venire accolti nella società ungherese soltanto se accettavano il cristianesimo d'occidente e professavano l'idea storica ungherese. L'impero ungherese — che accoglieva e dava ospitalità a questi stranieri i quali si magiarizzavano senza difficoltà e presto — offriva onori e possibilità di affermarsi nella storia a tutti quegli slavi e valacchi ed altri stranieri i quali mostravano di rendersene degni. Per parte di padre, p. e., Giovanni Hunyadi è di incerta origine etnica (probabilmente cumana), e derivava da una famiglia immigrata dal voivodato valacco dello Havasalföld (Valacchia). Ciò non ostante egli salì all'alta carica di governatore del Regno, e dopo la sua morte venne eletto re coll'appoggio della vedova Hunyadi e della sua potente casata — i Szilágyi —, il figlio Mattia. L'idea che permeava i capi coscienti degli ungheresi e per la quale Giovanni Hunyadi era stato sempre pronto a sacrificarsi, era la difesa dell'Ungheria e della cristianità, al tempo stesso. Il motto che l'Ungheria era «il baluardo della cristianità» appare per la prima volta nei documenti che uscivano, vergati nello stile dell'umanesimo, dalla cancelleria del signore di Giovanni Hunyadi, il re Vladislao I. Il motto è accettato alla corte imperiale, allora ostile all'Ungheria, da quel personaggio parziale e prevenuto che era certamente il celebre umanista Enea Silvio Piccolomini;

lo usano le lettere papali, lo annunciano gli umanisti; il motto si diffonde in tutta Europa. I migliori del popolo ungherese, gli elementi più colti e meglio informati dell'estero intuiscono chiaramente che la missione del popolo ungherese è di lottare per la pace della civiltà europea. La lotta per l'esistenza nazionale sostenuta dal popolo ungherese è al tempo stesso lotta per la pace e per il benessere dell'Europa. Contemporaneamente si affermano la scienza e l'arte italiana che creano le grandi opere della pace, difesa ed assicurata dall'Ungheria. I due popoli si integrano svolgendo ognuno la sua specifica missione. Per cui Francesco Filelfo a buon diritto può scrivere degli ungheresi in una sua lettera che: «... nulla est post Italos gens alia Hungaris aut formidabilior aut excellentior, non modo ad propellendos Turcos, sed etiam prosternendos, subiugandos, mactandos».¹ Questo è il giudizio sul popolo classico della guerra formulato nella terra classica della strategia.

Gli umanisti che hanno rapporti cogli ungheresi, si formano un giudizio di questo popolo basandosi appunto su questa coscienza che il popolo ungherese ha della propria missione. Era retaggio del medioevo e tradizione dottrinarria, che si identificasse il popolo ungherese agli antichi e selvaggi sciti. Si affermava inoltre, in base ad altra tradizione di origine nazionale, che gli ungheresi fossero gli eredi ed i successori degli unni. Gli umanisti vedevano che gli ungheresi andavano fieri della loro fama guerriera, ma messa ormai al servizio della cristianità e della cultura europea.

Gli umanisti apprezzavano perciò in modo particolare le virtù militari e guerriere del popolo ungherese. La maggior parte degli umanisti era di origine borghese, tuttavia molti di essi sentivano l'importanza della forza militare ed intuivano esattamente che la grandezza del popolo italiano dipendeva dalla misura in cui sarebbe stato capace di riprendere le sue antiche e gloriose tradizioni militari. Il Bonfini, p. e., — al quale erano famigliari e ben note le ruberie delle soldatesche mercenarie forestiere che mettevano periodicamente a sacco l'Italia — mette in rilievo la profonda religiosità e la ferrea disciplina dell'esercito permanente di Mattia Corvino.² È certamente un fatto che, vivente Mattia Corvino, la famosa «falange nera» si comportasse in Ungheria sempre esemplarmente. Gli ungheresi sono ricordati come un popolo guerriero, valoroso e tenace ogni qual volta se ne faccia parola sia negli Aneddoti di Galeotto Marzio sia nelle

considerazioni politiche di Aurelio Brandolino Lippo. Nel secolo decimosesto, l'umanista veneziano Gian Michele Bruto, storiografo di corte di Stefano Báthory, principe di Transilvania e re di Polonia, è preso da tale entusiasmo alla vista delle virtù militari degli ungheresi da paragonare, forse esagerando, ma con intenzione tacitiana, gli spartani costumi degli ungheresi colle effeminatezze della vita italiana. Quasi un secolo prima, l'umanista ferrarese Lodovico Carbo aveva scritto un dialogo sulle virtù militari di Mattia Corvino, dove gli interlocuenti esaltavano — è vero — le imprese contro il turco, ma rilevando specialmente l'amore della cultura da parte del re che la riteneva valore massimo. Bruto considera non soltanto il sovrano ma la totalità degli ungheresi. Egli osserva che gli ungheresi stimano molto negli altri ed in se stessi la cultura letteraria, ma che disprezzano ed espellono dal loro seno quelli che ritornano in patria dall'estero con costumi ed usanze forestiere. L'eroismo ed il valore sono la loro ambizione massima, e vi dedicano tutte le loro forze. Avverte il Bruto che essi hanno gran cura del vestire e della pompa, ma aggiunge che non lesinano nemmeno quando si tratta delle loro armature e dei loro cavalli. Se l'Ungheria non fosse teatro di continue guerre, distruzioni e saccheggi, gli ungheresi darebbero ben di più alle opere della pace. L'ungherese stima i comodi e le bellezze della vita, ma sa anche farne a meno se non sono raggiungibili. Gli ungheresi sono molto generosi, per cui — se vi fosse pace in Ungheria — la cultura della vita pacifica potrebbe raggiungere un alto grado nel loro paese. È interessante rilevare a questo punto come nel ricordato trattato di Aurelio Brandolino Lippo, Mattia Corvino stesso proclami la necessità di conservare costumi severi, e riconosca l'importanza della cultura.³

Gian Michele Bruto individua anche una caratteristica dote del popolo ungherese: la «naturale umanità» che viene proclamata coscientemente anche dagli umanisti ungheresi. Secondo il Bruto, gli ungheresi sono — è vero — «feroces», ma soltanto contro il nemico. Altrimenti essi sono piuttosto taciturni, pacati, affabili ed affatto spacconi. Appunto perciò deve venire presa con cautela una informazione di Giorgio Vasari, il quale narra che «alcuni» ungheresi stordiscono colle lodi della loro patria il pittore Visino, il quale, seccato, finisce per protestare. Secondo il Vasari stesso, il pittore fiorentino «vi fu stimato assai». Probabilmente egli sarà stato disturbato, mentre

lavorava, da gente che non se ne intendeva d'arte, e quindi la sua brusca reazione. Tuttavia male gliene incolse una volta quando si permise una osservazione che poteva suonare ingiuria. Per fortuna, un vescovo ungherese, che molto lo stimava e per il quale, sembra, lavorasse, prese la cosa in celia, di maniera che ne rise lo stesso re il quale perdonò subito al Visino. Infatti egli continuò a lavorare in Ungheria («fu in quel paese assai stimata e pruovata la virtù sua»), ma essendo malaticcio e non sopportando il clima, ben presto morì.⁴

Naturalmente, sciovinisti ce ne erano anche allora in Ungheria, come ce ne sono stati e ce ne saranno sempre dappertutto. Se è vero che il Visino si fosse lagnato perché lo avevano seccato dicendogli che non vi era un paese come l'Ungheria, né una corte come quella di Mattia Corvino, queste lodi trovavano conferma ed appoggio nella ricchezza e nella potenza del paese in quell'epoca. Infatti era stato precisamente un umanista, e per giunta italiano, cioè Ludovicus Caelius Rhodiginus (Ludovico Ricchieri) a difondere urbi et orbi tale ottima fama dell'Ungheria con il motto divenuto poi famoso e non dimenticato puranco oggi: «Extra Pannoniam non est vita, aut si sit, non tamen est ita». All'epoca di Mattia Corvino, nel secolo precedente, e nei decenni seguiti alla morte del gran re, l'Ungheria offriva invero un aspetto di straordinaria floridezza: il nunzio apostolico, affascinato dalle delizie della residenza estiva che Mattia aveva a Visegrád, data la sua relazione al pontefice dal «paradiso terrestre di Visegrád». Un oratore del sultano non riesce ad aprire bocca ed a consegnare le sue lettere, tanta era stata l'impressione che gli avevano fatto la pompa dei cortigiani, la bellezza del castello di Visegrád e la maestà del sovrano Mattia Corvino. Tubero stesso, sempre parzialissimo nei riguardi degli ungheresi, riconosce, in seguito, che Mattia Corvino provvide l'Ungheria di tanti e sì pomposi edifici, da renderla, allora, eguale alla Germania.⁵ Il nuovo stile del rinascimento si diffonde sempre più dopo la morte di Mattia Corvino. Va rilevata la costruzione nel nuovo stile di cappelle e castelli, specialmente lungo la linea del Danubio e nelle prossime vicinanze, dove già esistevano la reggia del Corvino ed altre sue ville. Nei palazzi nuovi ed in quelli ricostruiti nello stile nuovo ferve una nuova vita allietata dalla pompa e da un nuovo brio.

Ritornando ora alla «naturale umanità», già osservata dal Bruto, osserveremo che fosse convinzione profondamente radicata

tra gli ungheresi che in singoli individui esistesse una «innata virtù» con una «innata umanità», e che tale virtù ed umanità si sviluppassero con gli studi. La storia dell'umanesimo ci insegna che anche altri popoli conobbero e stimarono le «virtù naturali», ma nessuno tanto quanto il popolo ungherese, il quale addirittura le equiparava alle virtù cavalleresche. Possediamo carte stilate nella cancelleria reale dalle quali risulta che l'umanesimo era considerato identico alla nobiltà. Si riteneva che le virtù cavalleresche con le quali si poteva meritarsi la nobiltà non costituissero semplicemente un decoro esteriore ma conferissero vera umanità, cioè dignità umana. L'aristocrazia veniva interpretata nel suo vero senso, cioè quale risultato di selezione sociale. Secondo un documento, con il quale il sovrano esercitava il suo diritto di grazia a favore di un condannato, la perdita della nobiltà significava la perdita dell'onore e dell'umanità. E tale criterio divenne ben presto generale e popolare. Nei memoriali, nei verbali dei tribunali, nella corrispondenza epistolare e nei discorsi di ogni giorno, l'onore viene considerato identico coll'umanità. Altrove abbiamo avuto occasione di dimostrare che tale criterio enucleasse direttamente dalla cultura latina dell'Ungheria medievale e dalla mentalità cavalleresca della nazione. In ogni modo esso divenne caratteristico e peculiare dell'umanesimo ungherese,⁶ perché corrispondeva perfettamente al temperamento del popolo portato all'azione, ed agli ordinamenti dello Stato. Già nel secolo X, l'imperatore bizantino Costantino Porfirogenito aveva notato che avendo ammirato la presenza di spirito di un guerriero greco colla quale egli aveva reso possibile alla flotta imperiale di passare il Danubio, gli ungheresi gli domandarono perché mai l'imperatore non avesse fatto patrizio e comandante della flotta questo eroe greco?⁷

L'umanesimo si afferma in Ungheria con uno speciale accento, come una variante dell'umanesimo italiano, e riveste inoltre il carattere di un mito politico e culturale di ispirazione rinascimentale. Nella cancelleria minore di Mattia Corvino risorge l'antica tradizione unnica, alla quale si rivolgono per ispirazione come, p. e., in Italia alla Roma delle guerre puniche o dei grandi imperatori. Si comincia a ricordare la perdita civiltà degli unni, unico avanzo della quale è l'antica scrittura a tacche dei «siculi» di Transilvania. Re Mattia è considerato come una specie di «secondo Attila». E credevano in questi miti tanto i discendenti delle antiche casate, che gli «ungheresi nuovi». Capo

della cancelleria minore è il preposto Ladislao Karai che fonda a Buda la prima stamperia e pubblica la «Cronaca budense», il primo corpus di storia ungherese. Gli succede nella carica di capo della cancelleria Tommaso Draghi, di origine valacca, il quale continua le tradizioni del suo illustre predecessore. Secondo il Bonfini, questo Draghi era ottimo oratore in lingua ungherese, e disputava calorosamente col suo protonotario Giovanni Thuróczi e con altri, sulla gloria degli unni. In tale temperie spirituale ebbe il Thuróczi l'idea di dettare la sua grande storia dell'Ungheria. In seguito, il Bonfini altro non fece che completare ed unificare con la sua erudizione profondissima e con la sua maestria di stilista, il materiale avuto dal Thuróczi.

L'Ungheria intimamente partecipa all'ideologia del rinascimento che appoggia con la sua missione e con il concetto che si era formata dell'umanità e del proprio passato. Resta a vedere come accogliesse l'Ungheria la nuova cultura? e cosa osservassero ed annotassero a questo riguardo gli umanisti forestieri ospiti in Ungheria? Il nostro paese situato al di là dalle Alpi interessava moltissimo gli umanisti italiani; ed in un primo tempo — sullo scorcio del Trecento e nella prima metà del Quattrocento —, quando in Italia non si erano ancora affermate le splendide corti principesche, i maggiori umanisti italiani si recavano volentieri e spesso nel Settentrione d'Europa. Fu così che Pier Paolo Vergerio è «referendario» alla corte di Sigismondo d'Ungheria, ed Enea Silvio Piccolomini perviene alla corte imperiale. Si trattennero in Ungheria per periodi di tempo più o meno lunghi, in qualità di oratori e di ambasciatori, o trovarono impiego nei paesi sottoposti alla sovranità della corona ungherese, Giovanni Conversino da Ravenna, Ognibene della Scola, Antonio Loschi, Ambrogio Traversari, Branda Castiglione, Francesco Filelfo, ed altri. Ma più tardi, quando erano già sorte le splendide corti dei Medici, Gonzaga, Este, e quella di Roma, gli umanisti preferivano restare e cogliere gli allori in patria; declinavano cortesemente gli inviti che loro arrivavano dall'estero, o si limitavano a promettere di venire, scordandosi poi delle promesse. Tuttavia, scrivevano libri e trattati per i loro mecenati di oltr'alpe, e si tenevano in corrispondenza epistolare con essi, ma cedevano il privilegio della presenza personale in situ a quelli che pur non essendo alle volte loro inferiori per qualità, non riuscivano a sistemarsi col necessario decoro e profitto in patria. Vengono così in Ungheria e vi si trattengono più o meno a lungo Bartolomeo Fonzio, Pan-

dolfo Collenuccio, Antonio Bonfini, Galeotto Marzio, Taddeo Ugoletti ed altri ancora. Altre volte è il grande umanista rimasto in Italia che dirige l'opera degli umanisti attivi in Ungheria. Marsilio Ficino mantiene rapporti unicamente epistolari con i suoi fiduciari d'Ungheria, con Francesco Bandini e con i suoi amici ungheresi; tuttavia è lui che alimenta e dirige il circolo neoplatonico sorto alla corte di Mattia. È noto come l'Ariosto non abbia voluto abbandonare la patria e la sua casa per seguire in Ungheria il cardinale suo padrone. Ma nel caso dell'Ariosto non si trattava unicamente di attaccamento alla casetta di Ferrara. Lo stipendio offerto dal cardinale non gli avrebbe permesso di metter su casa in Ungheria, come voleva lui che, essendo malaticcio, temeva il clima, a parer suo, particolarmente inclemente, le stanze riscaldate, i cibi drogati ed i vini generosi. E molto contavano anche le condizioni di famiglia: i fratelli di Messer Lodovico erano tutti occupati; anzi, uno di loro, Alessandro, era in procinto di recarsi in Ungheria. A chi dunque affidare la vecchia madre, e la sorella non ancora maritata? Nelle condizioni precarie in cui si trovava, il recarsi sul Danubio sarebbe stato per lui un gran «salto»; ma se fosse stato più giovane, sarebbe andato volentieri fin al Tanai.⁸ Viceversa altri non resistevano alle lusinghe di un paese tanto ricco come l'Ungheria, dove non mancavano mecenati splendidi e generosi; così, p. e., quel Ludovico Bagno al quale l'Ariosto aveva dedicato, unitamente al fratello Alessandro, la «satira» di cui sopra.

Ludovico Bagno era entusiasta della vita ungherese, delle magnifiche cacce, delle splendide feste carnevalesche alle quali prendeva parte in compagnia del suo padrone cardinale.⁹ Ippolito d'Este, specialmente, viveva una vita da cavaliere, scostandosi in questo dalle abitudini degli arcivescovi e dei vescovi ungheresi i quali si dedicavano anzitutto alla politica, e che in quei tempi, accanto agli affari di governo e della loro diocesi, si interessavano piuttosto di scienze e di arti. Viceversa Celio Calcagnini, altro segretario di Ippolito d'Este, rimase — dapprima — deluso. Egli si aspettava di trovare in Ungheria una specie di paradiso terrestre, perché si era lasciato influenzare troppo da informazioni come quella di Bartolomeo Fonzio, il quale affermava che in nessun luogo al mondo — non esclusa l'Italia — si proteggevano le lettere e le arti come in Pannonia. Calcagnini protesta indignato quando legge le lettere piene di entusiasmo scritte dal Bagno. Muore di nostalgia ed ha a noia la vita caval-

leresca, i banchetti ed il resto. Non si preoccupa di altro che dei suoi libri. Avverte con amarezza che per ottenere lauti benefici bisogna essere nobili ungheresi, e che gli stranieri non sono veduti di buon occhio. Le sue ire si calmano quando fa la conoscenza di alcuni ottimi umanisti ungheresi coi quali si tiene in rapporti epistolari. Nelle sue lettere ci imbattiamo nei nomi di parecchi celebri ungheresi: Francesco Perényi vescovo di Varadino, Sebastiano Magyi, Filippo Mór , Giorgio Szakm ri, Gaspare Ser di, ecc.¹⁰ Calcagnini rappresenta egregiamente il tipo dell'umanista che prova una certa soddisfazione sentendosi come relegato a Tomi: lontano dall'Urbe idolatrata, unicamente sacerdote delle Muse. Janus Pannonius si era gi  dilettrato di questo «motivo» trito e convenzionale che appunto perch  convenzionale aveva un fondo di vero. I seguaci della nuova cultura erano pochi al confronto dei moltissimi che bisognava guadagnare ad una vita pi  civile ed umana!

Enea Silvio Piccolomini aveva descritto gi  da lungo la vita quale si svolgeva nell'Europa centrale, e ne aveva tratto gli insegnamenti che un umanista poteva trarre. Egli aveva condannato gli interminabili simposi, pur sapendo di toccare un argomento delicato, perch  «chi   quell'austriaco, o ungherese, o boemo» il quale tolleri che si discuta dell'abbondanza dei desinari? Lamenta il Piccolomini l'incontinenza dei boemi nel vino che bevono puro e che fanno bere anche ai loro bambini. Gli sembra che di fronte ai poeti sussistano ancora pregiudizi morali medievali. Non avrebbe mai immaginato che gli si potesse muovere il rimprovero di aver portato poeti dall'Italia e di aver tentato di corrompere gli incontaminati costumi della Germania colla effeminata intemperanza dei poeti.¹¹ Le stesse amarezze e le stesse apprensioni esprimono gli umanisti venuti in Ungheria. Ma poi il Piccolomini ed i suoi compagni d'Ungheria finiscono per conciliarsi colla situazione che non era poi tanto cattiva come era loro sembrato da principio. Non appena si furono guadagnati la stima ed il riconoscimento che si meritavano, non appena ottenuti gli onori che si aspettavano, e non appena trovati alcuni amici, gli umanisti di fuori non lamentano pi  la loro solitudine ed esultano per la missione che   dato loro di compiere.

Gli umanisti italiani venuti in Ungheria si trovavano in un paese rurale organizzato su base nobile, anzi, militare. Non vi era allora che una citt  la quale potesse paragonarsi a Firenze o a Napoli: Buda. Potevano, inoltre, essere considerate citt , in

dovettero sistemarsi alla meno peggio in una specie di stalla e costruirsi essi stessi i letti, che — come ebbe a dire il Bartolini — potevano considerarsi ottimi «pro conditione barbararum gentium». Erano rappresentati al convegno quasi tutti i popoli di oltr'alpe. Il seguito del re d'Ungheria era certamente ricco ed elegante; ma il Bartolini trova che quello del suo vescovo e quello dell'imperatore siano ancora più ricchi ed eleganti. I polacchi, alla loro volta, si distinsero per la pompa straordinaria dei loro cavalli. L'umanista fiorentino prende vivo interesse a questo mondo strano ed insolito per lui, dove i tetti non sono coperti di tegoli ma di assicelle di legno, e dove le ore sono annunciate col calar delle tenebre dalle guardie notturne. Il Bartolini, in definitiva, si sentì molto bene.¹⁴

Gli umanisti si muovevano in un circolo limitato, per cui è quasi sempre identico lo strato sociale da essi osservato e descritto: nel Quattrocento, la persona del sovrano ed il suo ambiente immediato, specie i suoi prelati; nel Cinquecento, anche gente della classe media, nobili proprietari, funzionari di nobili, il clero in generale, ciò che significa, al tempo stesso, un certo diffondersi dell'umanesimo. È caratteristico anche l'atteggiamento degli umanisti di fronte al popolo propriamente detto. Galeotto Marzio non parla esplicitamente del popolo; tuttavia si può dedurre da numerosi riferimenti delle sue opere, dal suo interessamento per gli idiomi e per la medicina popolare, che egli differisce anche in questo, come sotto tanti altri aspetti, dalla maggioranza degli umanisti suoi compagni. Questi, cioè, condividevano con la nobiltà il solito comune disprezzo per il cosiddetto popolo. Un documento rilasciato dalla cancelleria reale qualifica «inhumanitas» il matrimonio che una nobile intende contrarre con un non nobile, per cui risulta che la «humanitas» è scesa a significare un rigido concetto di onore di casta. Riccardo Bartolini ci ha lasciato la descrizione della rivolta dei contadini scoppiata in Ungheria nel 1514, e ne individua esattamente le cause: che, cioè, dopo la morte di Mattia, cessato il freno delle sue giuste leggi sociali, i contadini venivano crudelmente oppressi e sfruttati dai signori. Ma ricade in seguito nella parzialità, perché avendoci descritto a foschi colori — certamente esagerati — gli orrori commessi dai contadini, non trova a ridire a proposito della crudeltà colla quale il moto venne soffocato. Anzi, egli sembra individuare nella rivolta ungherese un fenomeno generale, cioè europeo, perché aggiunge che i contadini osarono di tentare la stessa cosa, ben

due volte, anche in Germania¹⁵. Gli umanisti sono portati a considerare il popolo come una massa barbara. Sotto questo riguardo si distingue specialmente il Bruto, il quale osserva che i contadini degli ungheresi sono di varia origine, parlano varie lingue ed hanno varii costumi, ma sono tutti ed egualmente «misti homines ex colluvione barbararum gentium». Ed è prevenuto anche nel giudizio sui contadini vassalli valacchi: «... Getae detestandae barbariae homines, in quos nisi domini obtineant suum ius, cum iis aspere et duriter agendo, nulla spes sit sua sponte ad meliora vitae instituta flecti, multis nominibus misceri, sed uno maxime, quod neque habent cognitum, quid sibi fugiendum, quid expetendum sit, neque expetunt, quod vere sibi agnoscendum cognitum comparandum putent».¹⁶ In questa descrizione che non è la sola del genere nelle opere del Bruto, affiorano i giudizi e le descrizioni degli scrittori romani sui popoli barbari dell'evo antico. Tuttavia i discendenti magiarizzati e diventati nobili di questi disprezzati valacchi-rumeni poterono affermarsi magnificamente come soldati, politici ed umanisti. Non perciò era generale il disprezzo del popolo. Nei circoli ecclesiastici, p. e., si dava interpretazione sociale al concetto di umanità. Pietro Váradi, arcivescovo di Kalocsa, ammonisce nel nome dell'umanità i signori che opprimevano i loro vassalli contadini, di trattarli più umanamente. Giovanni Gosztonyi, vescovo prima di Győr ed in seguito di Transilvania, fa caricare i suoi cannoni con stracci per spaventare, senza far loro danno, i contadini ribelli del 1514. Frate Giorgio, che era stato educato nell'ordine dei paolini, l'unico ordine di origine ungherese distintosi per il suo indirizzo umanistico, persegue una politica sociale popolare.¹⁷

Gli umanisti italiani ospiti in Ungheria sapevano benissimo che la massima parte dei contadini vassalli apparteneva allo stesso popolo del quale facevano parte i loro mecenati, che cioè era ungherese. Quale era dunque il giudizio degli umanisti nei riguardi degli strati più alti di quello stesso popolo di cui giudicavano barbaro lo strato inferiore? Ed a questo punto conviene premettere che gli umanisti designavano col nome di «barbari» tutti i popoli di oltr'alpe per distinguerli dal popolo per eccellenza non barbaro, cioè dall'italiano.¹⁸ La denominazione comprendeva certamente un apprezzamento di carattere culturale, che viceversa giustificava la speciale missione che gli umanisti si attribuivano: la missione, cioè, di incivilire ed ammansire quei popoli, di mitigare le asprezze della loro vita. Per cui gli ungheresi non potevano

essere una eccezione sotto questo riguardo. Tuttavia il Bonfini aveva già enunciato che gli ungheresi si erano spogliati della loro barbare scitica mercé la gloria della disciplina militare. Inoltre gli umanisti individuavano nel rango e nella dignità degli ungheresi l'affermarsi della «umanità naturale» che li distingueva così da ogni volgo barbaro ed ignobile. La disciplina militare e la nobiltà li sollevavano di per se stesse dalla barbare popolare. Inoltre, dove era possibile, gli umanisti italiani mettevano volentieri in rilievo i rapporti dell'ospitale Ungheria coll'impero romano, rievocando nomi di località e di genti. Nelle opere degli umanisti l'impero ungherese medioevale porta i nomi di tre province romane. La reggia e la vita cittadina fiorivano specialmente nella Pannonia. E vi era la Transilvania, l'antica Dacia, dove una parte della popolazione parlava un idioma latino «corrotto», per cui apparentemente poteva venire considerata come discendente di antichi coloni romani. Secondo l'etimologia di Enea Silvio Piccolomini, i pastori della Transilvania, i valacchi, portavano semplicemente il nome dei Flacci romani, e la Valacchia non era altro che Flaccia, la terra dei Flacci. Altri umanisti intravedono nei valacchi i boi o addirittura i geti.¹⁹ Gli ungheresi sono chiamati pannoni, e sono valorosi e scaltri come questi, perché secondo la teoria aristotelica, la terra ed il clima conservano e tramandano ai popoli futuri le qualità e le virtù dei popoli passati.²⁰ Del resto, tutti i popoli barbari sono astuti e perfidi in eguale misura. Perciò un umanista polacco, Johannes Dantiscus, dichiara perfidi i valacchi che erano in guerra con i polacchi.²¹ L'impero ungherese viene messo in rapporto con Roma anche attraverso la Dalmazia, della quale non occorre rilevare — tanto erano evidenti — i monumenti classici e le tradizioni letterarie ed artistiche. Bastava una minima somiglianza anche fonetica a qualchecosa che era stato romano. Galeotto Marzio constata con soddisfazione che alcune espressioni ungheresi sono tali e quali in latino. Inoltre, a mensa, cantano di gesta epiche come i romani, bevono a vicenda vari vini come facevano i romani; non vi può essere meraviglia che siano portati alla vera cultura!

L'atteggiamento del popolo ungherese nei riguardi della civiltà latina venne chiarito inequivocabilmente dal fatto stesso che l'Ungheria si assunse la difesa dell'Occidente contro l'Oriente. Per cui l'ungherese poteva essere «ferox» perché ciò non escludeva che inclinasse alla cultura. La «ferocia», era, comunque, un con-

retto molto elastico. Per Gian Michele Bruto, è feroce anche Giulio II, il mecenate di Michelangelo, semplicemente perché era un papa guerriero.²² Gli umanisti sono concordi nell'affermare che gli ungheresi sono profondamente religiosi, di severi costumi ed attaccati alle forme della religione. Trattano di ciò con unanimità di giudizi — in base ad esperienze personali e probabilmente con conoscenza di quanto avevano scritto gli altri — Francesco Filelfo nel Quattrocento, Tubero sugli inizi del Cinquecento e Bruto sullo scorcio del secolo.²³ La disciplina religiosa è già un nuovo passo verso l'umanesimo. Enea Silvio Piccolomini avverte che tra gli ungheresi vi sono molti illustri giuristi e che essi cominciano a mostrare interesse per le discipline umanistiche.²⁴ Anzi, egli fa menzione di due che conosce personalmente: Giovanni Vitéz e Janus Pannonius. L'interesse per la giurisprudenza costituisce una nuova condizione dell'umanesimo, e precisamente attraverso il diritto romano. Viceversa gli umanisti attribuiscono il merito di aver accolto in Ungheria la nuova cultura al loro mecenate, Mattia Corvino, e molte volte alla regina Beatrice. Secondo il Bonfini, Mattia intendeva fare della Pannonia una seconda Italia, specialmente dopo il suo matrimonio colla principessa aragonese.²⁵ Galeotto Marzio, Angelo Poliziano e Marsilio Ficino ci presentano Mattia Corvino quale propagatore e divulgatore della cultura. Filippo da Bergamo, autore del trattato «De claris selectisque mulieribus» che dedicò a Beatrice «regina d'Ungheria e di Boemia», attribuisce a Beatrice il merito di aver civilizzato i semibarbari boemi ed ungheresi.²⁶ Riccardo Bartolini è dell'opinione che tra i popoli dell'Europa centrale, i più proclivi alla civiltà ed alla cultura siano i polacchi, essendo di nazionalità polacca il suo diletto amico Joannes Dantiscus; tuttavia non esita a riconoscere che l'orazione pronunciata nel 1515 in occasione dell'elezione del re dal vescovo di Pécs sia «satis elegans»; gli pare però che nella chiusa dell'orazione sia sdruciolato un piccolo «asianismo». Egli, il Bartolini, avrebbe pronunciato questa parte dell'orazione in un'altra occasione.²⁷ Gli umanisti che giuravano sul verbo bonfiniano accettarono come realtà la trasformazione culturale che si veniva affermando in Ungheria, ed a ragione. Infatti annunciavano la nuova temperie culturale, lo spirito della corte, l'interpretazione che veniva data in Ungheria all'ideologia umanistica, i locali miti rinascimentali, la magnifica Biblioteca Corvina, la graduale trasformazione delle scuole mo-

nastiche e capitolari, i centri umanistici che sorgevano nelle corti vescovili, i numerosi mecenati e scrittori ungheresi. A buon diritto poteva constatare Raffaello Maffei Volaterrano che l'ingegno straordinario ed elegante del re Mattia aveva acceso la nazione e le aveva dato una forma di vita splendida.²⁸

Ma tutto ciò avrebbe potuto essere anche unicamente contingenza effimera se il seguente secolo XVI non avesse creato, e su base schiettamente umanistica, la cosciente cultura della lingua e letteratura ungherese. In altre parole, la nazione aveva perfettamente assimilato l'umanesimo e la sua concezione di vita. Janus Pannonius può andare già orgoglioso che in Italia si leggano poesie venute dalla Pannonia, e che l'antica provincia romana gareggi con «la nostra madre comune». Nel quarto decennio del Cinquecento, uno dei massimi umanisti tedeschi, Beatus Rhenatus dichiara che «nella nostra epoca si è cominciato a scrivere per la prima volta in lingua ungherese».

L'osservazione del Beato Renato trova conferma in una esperienza fatta da un illustre scienziato ed umanista italiano, Bernardino Tomitano, della quale troviamo traccia nel trattato «Ragionamenti della lingua toscana». Essendo professore a Padova, probabilmente tra il 1539—43, il Tomitano udì un giorno uno studente ungherese che cantava una canzone d'amore. Fattasela tradurre, il Tomitano osservò con stupore come la dura lingua ungherese si prestasse ottimamente ad esprimere nei versi della canzone i delicati sensi d'amore.²⁹ La canzone d'amore udita dal dotto umanista italiano sarà stata certamente una di quelle liriche medievali scritte nello stile dei cosiddetti «canti di fiore». L'importante è che la lingua poetica ungherese era stata fatta oggetto di analisi letteraria, e che il maestro italiano ne aveva reso cosciente anche il suo allievo ungherese.

Tali esordi della lingua letteraria ungherese vengono accettati sia in patria che all'estero. Secondo un concetto medievale di origine biblica, le nazioni venivano indicate spesso col nome di «lingua». Nelle dichiarazioni di guerra, Mattia Corvino chiama l'avversario, «nemico del nome e della lingua ungherese». Ora si riconosce che la lingua sia effettivamente il simbolo e il segno dell'esistenza nazionale, e precisamente in senso letterario. L'umanesimo creò in Ungheria mecenati, scrittori ed un pubblico colto. La cultura degli scrittori ungheresi di antico tipo, quella dei chierici in servizio privato, si arricchisce di nuovi elementi. Sorge

ben presto una vasta letteratura storica, prima in latino ed in seguito in lingua ungherese, seguita da cantari storici e da una letteratura narrativa in versi. Uno degli strumenti più efficaci di propaganda della riforma era appunto il libro, che poteva agire sugli spiriti soltanto se scritto nella lingua del popolo. Con la stampa e con le traduzioni nei rispettivi volgari, la riforma contribuì a diffondere e divulgare non soltanto la letteratura religiosa ma anche quella umanistica. Ma contemporaneamente aveva preso uno sviluppo straordinario anche l'insegnamento scolastico. Già prima, le scuole ungheresi ecclesiastiche avevano accolto l'umanesimo, da Vác a Gyulafehérvár, da Eger a Pécs, dappertutto. È caratteristico che un umanista sassone di Transilvania, Adrianus Wolfhardus, pubblici a Bologna, dove frequentava l'università, quindici elegie di Janus Pannonius e le dedichi al suo amico ungherese, Tommaso Pelei, canonico di Gyulafehérvár. Egli ricorda di aver veduto ancora altre elegie del Pannonius nella scuola di Nagyenyed. Recentemente sono state scoperte sulle pagine di un trattato di Erasmo da Rotterdam, le glosse del dotto canonico Tommaso Pelei. Esse tradiscono un acuto desiderio di istruirsi, una profonda nostalgia di vedere l'Italia.³⁰ Ed ecco che Giorgio Szerémi, già cappellano di Lodovico II, si iscrive, vecchio, alla facoltà di filosofia dell'università di Vienna.

Le sfere, sempre più ampie, che si dedicano allo spirito, esigono per sé stesse il dovuto riconoscimento, richiamandosi all'antico insegnamento che la nobiltà costituisce uno splendore naturale, ed è al tempo stesso buon costume e splendore dello spirito. «Un erudito non lo chiamare mai villano!», esclama Giorgio Enyedi, umanista vissuto nella seconda metà del Cinquecento. Ed egli proclama anche l'eguaglianza del libro e dell'arma: «L'arma è una delle vie dell'onore, l'altra è la bella scienza».³¹ Questo apprezzamento derivava dal fatto che era stata riconosciuta l'importanza nazionale della letteratura. Verso la metà del Cinquecento, Pietro Bornemisza volge in ungherese l'Elettra di Sofocle. Egli avverte nell'epilogo di essersi proposto, accingendosi alla traduzione, scopi politici e nazionali. E prosegue dicendo: «È noto a tutti i benpensanti che già da alcuni anni si va scrivendo in lingua ungherese. E ciò noi dobbiamo fare con tutte le nostre forze, continuamente, per gravi motivi, sull'esempio di Cicerone e di ogni nazione più umana».³² Sullo scorcio del Cinquecento appare il primo grande poeta nostro che scriva in lingua ungherese:

Valentino Balassi. I suoi compagni letterati dicono della sua lingua che è «la fiamma viva della bella lingua ungherese» al paragone della quale la lingua e la letteratura antiche non sono che «ombra e fumo». E sorge allora il motto, che vive tuttora: «La nazione vive nella lingua». Uno dei maggiori scrittori politici del secolo, Jean Bodin, cresciuto alla scuola del diritto romano, accettando nel suo «Methodus» la teoria aristotelica dell'ambiente, osserva, in base ad esperienze personali, che le caratteristiche del popolo ungherese sono — oltre la virtù militare — l'interessamento per la politica, il senso della giustizia, la prestezza oratoria. Egli segue attentamente il nostro sviluppo spirituale avvertendo che il popolo ungherese avvicina nelle sue doti spirituali — per tacere dello spirito guerriero — l'italiano, lo spagnolo settentrionale, il francese ed il tedesco del nord.³³ La guerra per l'indipendenza spirituale dell'Ungheria è nota e riconosciuta in tutta Europa. L'umanesimo italiano tese la mano al popolo ungherese perché si liberasse spiritualmente e ritrovasse sé stesso. Il quadro che ci danno dell'Ungheria gli umanisti italiani — e sulla loro scorta anche gli altri — è esatto e caratteristico, se non vogliamo tener conto degli schemi stilizzati e dei giudizi convenzionali. Nella seconda metà del Cinquecento l'Ungheria era arrivata al punto che i migliori e più dottrinati dei suoi figli potevano professare quanto aveva disposto nel suo testamento, trattando dell'educazione da darsi ai suoi figlioli, uno storiografo transilvano ed insigne cancelliere di corte, educato a Padova, Volfango Kovacsóczy: «La vostra eredità sarà quanto avrete potuto imparare. Non fidate nelle ricchezze, nei tesori, anche se sono molti. Perché sono caduchi. Soltanto l'umanità ed il sapere rimangono eterni...».³⁴

TIBERIO KARDOS

NOTE

¹ *Francisci Philelphi Epistolarum familiarium libri... Liber XXI*, p. 147b.

² *Antonii Bonfini Rerum Ungaricarum Decades*. Francofurti 1581; D. IV, Lib. 8, p. 644.

³ *Ludovici Carbonis Dialogus de laudibus rebusque gestis R. Matthiae*. Irodalomtörténeti Emlékek (Monumenti di storia letteraria), pubblicati da Eugenio Abel, Budapest 1890, pp. 187—215, 204 e passim; *Aurelii Brandolini De comparatione reipublicae et regni*, luogo cit., p. 140; *Galeottus Martius De egregie, sapienter iocose dictis ac factis regis Mathiae*, Lipsiae 1934, BGT. c.

XXXII, 17; *Joannis Michaelis Bruti Ungaricarum Rerum Lib. II. Monumenta Hungariae Historica. Scriptorum XII. Pest 1863, pp. 220—229.*

⁴ G. VASARI: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Vol. VII. Firenze 1851, pp. 187—189. — Si serve di questa parte del testo, C. PETRANU: *Die Renaissancekunst Siebenbürgens* (Südostdeutsche Forschungen, 1939, p. 312), ed anche di altre notizie, ma mutilandole e falsandole. L'articolo è stato scritto con intenzione tendenziosa contro una tesi di laurea preparata nell'Istituto di storia dell'arte del prof. Tiberio Gerevich (STEFANO CSABAI: *Az erdélyi renaissance-művészet* [L'arte del rinascimento in Transilvania]; Budapest 1934). Per la parte dell'articolo relativa alla storia dell'arte, il Petranu avrà la risposta che si merita dai competenti in quella materia. Da parte nostra abbiamo voluto eseguire le necessarie correzioni — senza entrare in polemiche e quasi incidentalmente — nei riguardi dei testi di alcuni autori umanisti coi quali il Petranu vorrebbe appoggiare la sua tesi, e che egli non si perita di mutilare, di snaturare, o che addirittura non capisce.

⁵ *Ludovici Tiberonis De rebus suo tempore . . . gestis libri XI. Scriptorum Rerum Hungaricarum Tom. II, P. 1, p. 115.*

⁶ T. KARDOS: *Mátyás király és a humanizmus* (Re Mattia e l'umanesimo), *Album Mattia Corvino*, Budapest 1940, vol. II, pp. 43—49, 96—98; IDEM: *Deák-műveltség és magyar renaissance* (Cultura latina e il rinascimento ungherese); Századok, 1939, pp. 489—490.

⁷ H. MARCZALI: *Enchiridion Fontium Historiae Hungarorum*. Budapest 1901, p. 43, 55.

⁸ L. ARIOSTO: *Satire*. Bibl. classica Sonzogno, Sat. 2, p. 34.

⁹ G. HUSZTI: *Celio Calcagnini in Ungheria*. Corvina, 1922, pp. 61—65.

¹⁰ *Analecta nova ad historiam resurgentium in Hungaria litterarum spectantia* (E. ÁBEL—ST. HEGEDŰS), Budapestini 1903, pp. 83, 76—98; HUSZTI: *op. cit.*, pp. 68—69, e *ibidem* 1923, pp. 60—69.

¹¹ AENEAS SILVIUS PICCOLOMINI: *De liberorum educatione*. Fontes rerum austriacarum diplomataria et acta, vol. LXVII, Wien 1912, pp. 111—113, 138—9.

¹² TUBERO: *op. cit.*, p. 187.

¹³ GALEOTTUS MARTIUS: *op. cit.*, c. 27, 10—12; c. 6, 5—8.

¹⁴ RICCARDUS BARTHOLINUS: *Odeporicon, id est itinerarium . . . Viennae 1515, C. III.*

¹⁵ IDEM: *op. cit.*, D. III.

¹⁶ BRUTUS: *op. cit.*, pp. 227—228.

¹⁷ *Petri de Warda (!) Epistolae*, Posonii et Cassoviae, 1776, p. 167; T. KARDOS: *Reneszánsz királyfiak neveltetése* (L'educazione dei principi reali nel rinascimento). Budapest 1935, pp. 39—48.

¹⁸ BRANDOLINUS LIPPUS: *op. cit.*, p. 139.

¹⁹ *Aenei Sylvii Piccolominei opera . . . quae extant omnia*, Basileae 1571, pp. 388, 395; *Blondii Flavi Historiarum ab inclinatione . . . libri XXXI*. s. l. 1569, p. 272; PHILELPHUS: *op. cit.*, p. 148a; BRUTUS: *op. cit.* p. 227.

²⁰ GALEOTTUS MARTIUS: *op. cit.*, c. XXXII, 17—18.

²¹ BARTHOLINUS: *op. cit.*, F. VII—G.

²² BRUTUS: *op. cit.*, p. 194.

²³ PHILELPHUS: *op. cit.*, p. 147b; Tubero: *op. cit.*, p. 170; Brutus: *op. cit.*, p. 228.

²⁴ PICCOLOMINI: *Opera*, p. 392.

²⁵ BONFINI: *op. cit.*, D. IV, L. VII, pp. 630—631.

²⁶ PHILIPPUS BERGOMENSIS: *Prologus . . . in librum de claris selectisque mulieribus*. Ferrariae 1497. A IV (Hain 2813).

²⁷ BARTHOLINUS: *op. cit.*, K. II.

²⁸ RAPHAEL MAFFEI VOLATERRANUS: *Commentariorum urbanorum... octo et triginta libri*. Basileae 1544, p. 87; TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF: *Ungarns Eintritt in das literar-historische Bewusstsein Deutschlands*. Deutsch-Ungarische Heimatsblätter, 1931, p. 113.

²⁹ BERNARDINO TOMITANO: *Ragionamenti della lingua toscana dove si parla del perfetto oratore e poeta volgare*, 1545, pp. 374—375. Citato da GIUSEPPE WALDAPFEL: *Balassa, Credulus és az olasz irodalom* (Balassa, il suo Credulus e la letteratura italiana); Budapest, 1938, pp. 7—8.

³⁰ *Analecta nova cit.*, pp. 489—490; KELÉNYI B. OTTÓ: *Egy magyar humanista glosszái Erasmus Adagia-jához* (Le glosse di un umanista ungherese agli Adagia di Erasmo), Annuario della Biblioteca comunale di Budapest, 1939, IX, pp. 82—84, 99.

³¹ *Magyar Reneszánsz Írók* (Scrittori ungheresi del rinascimento), Budapest 1934 (T. Kardos), p. 166.

³² IBIDEM, pp. 155—160.

³³ TURÓCZI-TROSTLER: *op. cit.*, p. 111.

³⁴ SZÁDECZKY LAJOS: *Kovácsóczy Farkas*; Budapest 1891, Magyar Történeti Életrajzok, 17, p. 79.

LIRICHE DI LUIGI REHO

IN TRENO

*Il treno fila lento sì che pare
avvinto da torpore.
Come tristi pensieri
affiorano le piante dal nebbiore.*

*Tedio e desio di lotta,
stanchezza ed ira
s'alternano nell'animo che invano
tenta sognare.*

*I tralci dei filari
sembrano aperte braccia, desolate;
anime in ansia ed invocanti il sole.*

PAESAGGIO ROMANO

*S'imbevono di porpora le nuvole
sull'occidente.
Nasconde il sole altissima barriera;
ma innalzasi in trionfo, diadema
incorruttibile la sua raggiera.
Placidi i colli stanno mentre trema
di grilli incerti il canto.
Lucido è il Tevere,
immoto sembra nella lontananza.
Mormora ai lecci il vento
e in bisbiglio rispondono le fronde,
sì come ridestate anime stanche.*

LA FOGLIA

*Una foglia soltanto era avvizzita
sul platano,
in mezzo alla gioia del verde;
e l'anima, ringiovanita,
la mirò.*

*L'altre foglie, a gara, mosse,
s'affannavano a celarla;
ma la brezza — la scosse,
quasi a voler destarla.*

*All'asprezza,
la foglia allor tremò,
come essere morente.
Lentamente — staccatasi, poi cadde.*

FUOCO

*Piove. Tramonta fra nubi rossastre
il sole, sui colli lontani.
La terra è fredda,
l'anima è fredda.
Di fuoco ha bisogno, d'un rogo
che arda perennemente.
Alfin così ritroverà se stessa
e sarà indenne . . .
Fiamma serpeggerà tra l'altre fiamme
e, uscendo, porterà luce d'incendio.
Diraderà — ogni tenebra intorno,
s'innalzerà — folgore diventando —
e ricadrà — guizzando, sulla terra
a suscitare fuoco.*

NOTIZIARIO

CRONACA POLITICA

Nei due primi mesi dell'anno in corso la situazione diplomatica generale dell'Europa ha subito ulteriori modificazioni; l'epicentro della lotta diplomatica si è nettamente spostato da occidente verso oriente, da settentrione verso mezzogiorno. L'evoluzione che si era già manifestata chiaramente nei mesi precedenti nelle relazioni fra le Potenze belligeranti e gli Stati dell'Europa danubiana e balcanica rimasti fuori del conflitto è continuata, rivelando la sua direzione profonda. Con l'entrata in guerra dell'Italia si erano prodotti due fatti della massima importanza: il settore mediterraneo del continente europeo acquistava una funzione di primo piano, nel senso che la belligeranza dell'Italia risolveva di forza certe situazioni; in relazione a ciò la partita diplomatica che si era giocata nei Balcani dall'inizio della guerra assumeva un altro carattere e un altro significato.

Diventato il Mediterraneo il teatro principale, per questo periodo, della guerra, non si trattò più di limitare l'area del conflitto, trattenendo gli Stati dell'Europa danubiana e balcanica dal parteggiare per l'una o per l'altra delle parti in contrasto. Non era ormai più il caso di parlare di blocchi di Stati neutrali e di intese dirette a preservare gli eventuali contraenti dalla partecipazione diretta al conflitto. Ciò era stato possibile, ed era stato trovato conveniente così dalle Potenze dell'Asse come dalle Potenze occidentali, finché l'Italia non era scesa in campo. Ma dal 10 giugno 1940 il Mediterraneo era diventato un teatro d'operazioni militari; la guerra dunque batteva alle porte

degli Stati rivieraschi e di quegli altri Stati comunque gravitanti verso il bacino mediterraneo. Non si trattava più, dunque, per questi Stati di assicurarsi le condizioni di semplice astensione dal conflitto; c'era ormai l'urgenza di una decisione da prendere, di una posizione e di una responsabilità da assumere, anche se ciò non doveva e non voleva significare senz'altro la partecipazione armata a fianco di questa o di quell'altra delle Potenze in guerra. In conseguenza, proprio per questa ineluttabile necessità di decisione, incumbente ormai sugli Stati dell'Europa danubiana e balcanica, la lotta diplomatica fra le Potenze belligeranti in questo settore divenne più violenta e più serrata col passare del tempo, con l'inasprirsi delle azioni belliche e il drammatico variare dei suoi sviluppi.

La diplomazia inglese aveva tutto l'interesse a compromettere gli Stati in questione per distruggere fin l'ultima possibilità di collaborazione e anzi di convivenza con gli Stati avversari. L'Inghilterra in quanto Potenza non continentale e in quanto Potenza che, per l'appunto sul continente doveva considerarsi battuta e liquidata, non aveva interesse alla conservazione di una neutralità o di una non-belligeranza degli Stati dell'Europa orientale, che in definitiva giocava soltanto e unicamente a favore delle Potenze dell'Asse, Potenza continentale, l'una e mediterranea l'altra (ma inserita organicamente e vigorosamente sul tronco del continente). Perciò l'Inghilterra era fatalmente portata a spingere gli Stati dell'Europa orientale nel conflitto,

a obbligarli a schierarsi a suo favore, fino al punto da dover risolversi ad impugnare le armi.

La diplomazia dell'Asse invece, proprio per le considerazioni anzidette, riteneva di poter raggiungere i propri scopi assicurandosi condizioni obbiettivamente normali di convivenza con essi. Strada difficile da battere da parte degli Stati danubio-balcanici e non priva di pericoli. Il primo passo verso l'asestamento in relazione alle nuove condizioni create dall'entrata in guerra dell'Italia fu rappresentato dal riadattamento dell'assetto territoriale della Rumenia. E l'Ungheria vi ebbe parte di protagonista. Con l'arbitrato di Vienna e l'accordo diretto rumeno-bulgaro per la Dobrugia meridionale, la Rumenia entrò decisamente nel novero dei paesi che, pur restando fuori del conflitto, intendevano la lezione della seconda guerra mondiale.

Il secondo passo, in senso opposto, si ebbe con lo scoppio del conflitto italo-greco. La Grecia non sentì il monito dell'ora, come aveva dato prova la Rumenia, o almeno non dette prova di averlo sentito. Tuttavia la belligeranza della Grecia non produsse, come si sarebbe potuto temere, in considerazione degli impegni esistenti, fratture più vaste nell'edificio balcanico. Non solo la Jugoslavia e la Bulgaria, ma la stessa Turchia non si mossero. Era evidente però che la posizione di ciascuno di questi Stati si faceva via via più delicata. Attraverso oscillazioni più o meno ampie e marcate a seconda dei paesi, gli Stati dell'Europa orientale, presi nella stretta, cominciarono a definire più nettamente le loro posizioni.

Il patto tripartito italo-giapponese-tedesco operò al riguardo come reagente. L'Ungheria fu la prima ad aderirvi, e ciò era la conseguenza naturale di una politica perseguita da anni, e che aveva raccolto i suoi frutti più recenti nella seconda decisione arbitrale di Vienna del 30 agosto 1940. Poi erano entrati nel sistema

del patto tripartito Slovacchia e Rumenia. La lotta diplomatica si concentrava dunque gradatamente intorno alla Jugoslavia, alla Bulgaria e alla Turchia. Gli avvenimenti militari accentuarono ancora di più questa concentrazione di sforzi diplomatici. Varie volte si era già accennato all'eventualità di un'adesione della Bulgaria al ricordato patto tripartito. Dal gennaio di quest'anno si faceva sempre più evidente che la partita si stringeva intorno ad essa. La posizione di questo paese era diventata di interesse capitale per la condotta della guerra nel Mediterraneo. Il suo atteggiamento comandava quello della Turchia e, in misura minore, quello della Jugoslavia, mentre era condizione indispensabile per una decisione in Grecia. Il contrasto fra la diplomazia dell'Inghilterra e quella dell'Asse assunse a Sofia carattere di estrema acutezza. Soprattutto le reazioni della Turchia, che aveva raccolto importanti forze militari in Tracia, doveva essere attentamente seguita. Non si dimentichi che la Turchia aveva un patto d'alleanza con l'Inghilterra e un patto analogo con la Grecia. Se in occasione del conflitto italo-greco essa non aveva creduto di dover trarre le conseguenze derivanti dal patto con la Grecia, ciò non significava ancora che Ankara avesse rinunciato a prestare orecchio alle sollecitazioni inglesi. Ma verso la metà di febbraio giunse la notizia di un patto di non-aggressione stipulato fra Turchia e Bulgaria, che eliminava almeno in gran parte la tensione pericolosa che si era formata fra i due paesi.

La conclusione di quest'accordo fu interpretata nel modo più contraddittorio, da taluni considerato come una grande vittoria dell'Inghilterra, da altri come una grande vittoria dell'Asse, e ci fu infine chi parlò di un'ingerenza russa. Comunque sia, a noi pare che la vittoria diplomatica sia da ascrivere principalmente ad entrambe le Potenze stipulanti, nel senso che con quel trattato dettero prova di un'autonomia di decisione

che sola poteva consentir loro di considerare obiettivamente e freddamente i loro interessi vitali. In certa guisa, questo strumento diplomatico può suggerire qualche analogia funzionale con il patto ungaro-jugoslavo del 12 dicembre 1940. In un caso come nell'altro appare una libera volontà di adattamento e di inserzione nell'ordine politico-diplomatico che, nonostante il fatto della guerra, o se si preferisce, per il fatto della guerra, si va manifestando in Europa. C'è in sostanza implicito il libero riconoscimento che l'Europa ha superato la fase delle sue controversie interne, delle sue competizioni continentali; e che la guerra, qualunque possa essere la sua data di scadenza, non potrà non segnare una profonda trasformazione organica e strutturale del continente, con l'affermazione di solidarietà e di nessi che nessuno potrebbe oggi con qualche ragionevolezza pensare di contrastare vittoriosamente o di distruggere. Radicata e diffusa è ormai la persuasione che la vittoria di una forza politica periferica rispetto all'Europa quale è l'Inghilterra non significherebbe l'instaurazione di un qualsiasi ordine antico-nuovo come ancora troppa gente crede, ma l'inaugurazione di un periodo di crisi e di convulsioni, di torbida anarchia, dal quale poi l'Europa non potrebbe uscire se non riprendendo quella strada che oggi essa ha cominciato a percorrere risolutamente.

Il 28 febbraio l'evoluzione si compiva, per ciò che riguarda la Bulgaria, con l'adesione formale al patto tripartito. Pertanto, alla vigilia di una nuova fase della guerra guerreggiata, fase che si annuncia di straordinaria importanza e forse di portata risolutiva, come hanno fatto intendere chiaramente nei loro due discorsi di febbraio Mussolini e Hitler, la lotta diplomatica iniziata nell'Europa orientale si è più concentrata che mai in questo settore.

Tale situazione non poteva rimanere senza peso nella determinazione della politica estera ungherese.

Il fatto che la tensione diplomatica si polarizzasse in un'area continentale, così prossima all'Ungheria, aumentava proporzionalmente la risonanza dei suoi gesti e il valore delle sue decisioni. Per l'Ungheria senza dubbio la questione di principio era stata risolta da un pezzo; ma rimaneva pur sempre la problematica dell'azione da svolgere giorno per giorno, venendo incontro alle sollecitazioni degli avvenimenti.

Nel mese di gennaio il governo di Budapest perdeva il suo ministro degli Esteri, conte Csáky, al quale succedeva poco dopo Ladislao Bár-dossy. Ma questo mutamento negli uomini non poteva implicare, com'è evidente, un mutamento nella politica estera dell'Ungheria. Gli uomini passano, ma le necessità vitali del paese, appunto per questo loro carattere, si impongono sempre assorbendo o annullando le differenze di pensiero e di temperamento degli individui chiamati a difenderla.

Ancora una volta l'Ungheria doveva considerare con vigile attenzione gli avvenimenti di Rumenia. Si sapeva che il nuovo Stato legionario rumeno non aveva solide fondamenta; si sapeva che il movimento legionario era profondamente diviso. Le violenze di cui avevano dato prova i rumeni dopo l'arbitrato di Vienna particolarmente a danno della superstita minoranza ungherese non avevano certo contribuito a migliorare l'atmosfera in cui dovevano svolgersi i nuovi rapporti ungaro-rumeni. Il 22 gennaio un tentativo di insurrezione armata in Rumenia pareva dovesse inaugurare la crisi foriera della decomposizione finale di questo paese.

Ma l'energia del generale Antonescu, la devozione dell'esercito e la disciplina mostrata dalla parte sana della nazione fecero sì che l'equivoco legionario fosse, sia pure sanguinosamente, eliminato. Da ciò non poteva non derivare, in qualche misura, un beneficio ai rapporti ungaro-rumeni. La dispersione dell'autorità dello Stato aveva così fine e le responsa-

bilità dei governanti e dei governati potevano essere meglio individuate. Se ciò era vero, come parve in verità nelle settimane successive al tentativo di sovvertimento anarchico del 22 gennaio, non si può dire però che ciò migliorasse immediatamente i rapporti tra Budapest e Bucarest. La prima si compiaceva sinceramente di veder restaurato l'ordine del paese confinante e di vederlo restaurato con l'attiva presenza dei contingenti tedeschi di istruzione. Lo disse esplicitamente il presidente del Consiglio conte Teleki in un discorso pronunciato al parlamento il 23 gennaio. «In tema di politica estera, egli disse, basterà ricordare brevemente che essa è immutata. Una sola questione ha da essere ricordata a parte, la questione rumena. Ma anche su ciò l'essenziale è presto detto: sono assai contento che in Rumenia vi siano attualmente molte truppe tedesche».

Bucarest a sua volta, appena ripreso fiato, non mostrò invece di voler comprendere l'opportunità di una soddisfacente sistemazione delle conseguenze dell'arbitrato di Vienna. Infatti, con un provvedimento governativo, la Rumenia fissava ad arbitrio il termine finale per l'esercizio del diritto di opzione previsto dall'arbitrato di Vienna a favore dei minoritari ungheresi, colpendo gravemente i loro interessi. La reazione ungherese fu pronta e immediata: Budapest denunciò energicamente questa unilaterale interpretazione dell'arbitrato, il quale invece prevedeva in modo esplicito, in caso di divergenze fra le parti in materia di applicazione delle clausole dell'arbitrato, il ricorso alle Potenze arbitre.

Tuttavia un segno eloquente della

nuova disposizione e della nuova atmosfera esistente in Rumenia si ebbe subito dopo, con l'annuncio di una pronta soluzione della controversia mediante l'accordo diretto fra le parti. Perciò in questo momento, se ancora molti problemi attendono di essere risolti fra i due paesi vicini, si deve osservare un miglioramento.

Per ciò che concerne l'altro vicino dell'Ungheria, la Jugoslavia, non si può far altro che registrare una riconfermata volontà di intesa e di collaborazione. La venuta a Budapest del ministro degli Esteri jugoslavo Cincar-Markovics nel mese di febbraio, per ricambiare la visita a Belgrado dello scomparso conte Csáky dette luogo a rinnovate dichiarazioni d'amicizia. Lo scambio delle ratifiche del patto ungaro-jugoslavo del 12 dicembre 1940, avvenuto alla presenza del conte Teleki, ha dato chiarimento ad intendere che gli avvenimenti più recenti nei Balcani hanno convinto gli uomini responsabili dei due paesi sulla opportunità e sulla necessità della linea politica consacrata nello strumento diplomatico del dicembre scorso e da allora continuata.

A conferma della condotta politica ungherese rivolta ad adattarsi liberamente alla situazione europea che si va formando, si può ricordare la solenne firma del patto culturale ungaro-bulgaro avvenuta a Sofia alla presenza del ministro dell'Educazione Nazionale ungherese Hóman. Questo accordo culturale, in preparazione da tempo, e destinato a sistemare formalmente in uno strumento diplomatico le antiche relazioni di cultura fra questi paesi, è giunto a maturazione in un momento particolarmente significativo.

Rodolfo Mosca

LADISLAO BÁRDOSSY

Al compianto e benemerito conte Stefano Csáky è succeduto nella alta carica di ministro per gli affari esteri, Ladislao Bárdossy. Riveste un parti-

colare significato simbolico il fatto che — affermandosi sempre meglio il tanto atteso periodo in cui le giuste rivendicazioni revisionistiche unghere-

resi si realizzano una dopo l'altra — sia stato creato ministro degli affari esteri proprio Ladislao Bárdossy il quale, come ministro d'Ungheria a Bucarest, ebbe tanta parte — in occasione della riannessione dell'Ungheria orientale e della Transilvania settentrionale — nel trionfo di parte delle aspirazioni revisionistiche ungheresi. Ladislao Bárdossy è diplomatico di carriera, che ha dedicato tutta la sua vita e tutte le sue energie alla realizzazione dei supremi fini della politica internazionale ungherese. Egli è ben degno di succedere al compianto conte Csáky nell'alta carica, nell'onore ed onere di ministro degli affari esteri.

Ladislao Bárdossy è un diplomatico che considera il suo ufficio non come un mestiere ma come una missione: una missione che egli assume nell'interesse della nazione e della quale non ignora il profondo significato e le grandi responsabilità. Il nuovo ministro degli affari esteri ha cinquant'anni; ha cominciato la sua carriera al ministero della pubblica istruzione per passare quasi subito, appena trentenne, al dicastero degli esteri dove da lungo erano state avvertite le sue non comuni qualità. Messo a capo dell'ufficio stampa, il Bárdossy poté conoscere perfettamente e da vicino le finalità della politica internazionale ungherese negli ultimi due decenni. La sua vasta e profonda cultura, l'ardente patriottismo, le preziose relazioni internazionali lo predestinavano ad affermarsi

nella lotta sostenuta dall'Ungheria trianonica contro la ostile stampa della Piccola Intesa, ed a dirigere, spesso inosservato, le singole battaglie di quella lotta. Assolse brillantemente il suo dovere anche a Londra, ed in seguito a Bucarest dove rappresentò fino a pochi giorni fa l'Ungheria tra condizioni estremamente delicate ed in situazioni particolarmente gravi, tutelando gli interessi degli ungheresi rimasti al di là dei confini politici fissati al Belvedere nello scorso agosto.

Ladislao Bárdossy assume il portafoglio degli esteri in un momento nel quale la situazione internazionale, estremamente tesa, richiede spirito di sacrificio e responsabilità particolari. Il cambiamento avvenuto nella persona del ministro ungherese degli affari esteri non significa alcun cambiamento nella linea della politica estera del nostro paese. Ladislao Bárdossy professa sinceramente e con tutta convinzione la politica internazionale, sincera ed aperta, dalla quale l'Ungheria non si è mai scostata nell'ultimo decennio: fedeltà agli amici, buoni rapporti con ogni potenza che sia sincera amica della pace, vigilante e fattiva tutela degli interessi ungheresi nel quadro dei patti in vigore. La sua persona ed individualità significano un prezioso apporto ed una garanzia in questi tempi burrascosi che la nostra politica internazionale sarà guidata da un patriotta magiaro lungimirante, conoscitore della situazione e di ferma volontà.

c. d.

IL PATTO CULTURALE UNGHERESE-BULGARO

Il 17 febbraio scorso è giunto a Sofia, accompagnato da numeroso seguito, il ministro ungherese della pubblica istruzione, prof. Valentino Hóman per firmarvi il patto culturale ungherese-bulgaro. I circoli ufficiali e l'opinione pubblica bulgara hanno approfittato dell'occasione per fare una calorosa dimostrazione di sim-

patia all'antica e provata amicizia che unisce i due popoli egualmente colpiti dalle ingiuste disposizioni dei trattati di pace ed egualmente impegnati nella giusta lotta per la revisione di quei trattati. Anche il popolo ungherese ha salutato con gioia il patto culturale che conferma l'antica amicizia.

Il ministro Hóman è stato ricevuto

dal re dei bulgari. L'accademia delle scienze bulgara lo ha creato socio onorario. Un solenne ricevimento è stato dato dal presidente del consiglio, Filov, il quale ha detto, tra altro, quanto segue:

— I rapporti ungaro-bulgari risalgono agli albori della storia dei due popoli; ed è anzi più che probabile che la cultura ungherese e quella proto-bulgara abbiano avuto, in tempi antichissimi, origine comune. Tali rapporti non si sono affievoliti nei secoli susseguenti. Nei tempi più recenti quest'antica amicizia ungaro-bulgara è stata resa ancora più profonda dal cameratismo nella guerra europea del 1914—1918, e dalla sorte comune che ci ha colpiti nel dopoguerra. Il patto culturale appare dunque come una necessità assoluta per i nostri popoli. La firma del patto, che avviene in tempi tanto gravi e decisivi, dimostra chiaramente che l'Ungheria e la Bulgaria centrano le loro aspirazioni sul piano della collaborazione pacifica.

Il ministro Hóman ha dichiarato nella sua risposta che i bulgari e gli ungheresi hanno vissuto spesso vicinissimi gli uni agli altri nel corso della loro storia; altre volte essi

hanno difeso in comunanza di sorte la loro esistenza nazionale contro i tentativi di potenze straniere che miravano ad assoggettarli. Nei tempi preistorici, prima ancora che i proto-bulgari e gli ungheresi loro affini occupassero le patrie definitive, essi vissero, nel lontano oriente, in un medesimo ambiente di cultura, anzi vi fu un'epoca quando vissero nei quadri di uno stesso stato. A questo doppio legame se ne è aggiunto uno terzo, da quando — riconosciuti nuovamente i loro rapporti storici e l'affinità dei loro destini —, i due popoli si sono messi a studiarsi reciprocamente, scambiandosi i tesori spirituali che possedevano. Il patto culturale bulgaro-ungherese — ha detto il ministro Hóman — conferma e suggella la tenace opera degli studiosi dei due paesi; ed io spero che come seguito al patto, il quale conferma la collaborazione di culture che riuniscono organicamente le varie manifestazioni della vita nazionale, si consoliderà l'amicizia dei due popoli — già inseparabili per le ferree leggi della storia —, costituendo uno dei pilastri principali del loro avvenire migliore.

c. d.

LA MOSTRA DELL'ARTE SACRA UNGHERESE*

La moderna arte ungherese ha essenzialmente contribuito ad assicurare all'Ungheria una posizione di primo piano tra i popoli civili nell'Europa del dopoguerra. La Mostra dell'arte sacra ungherese dimostra, infatti, brillantemente che la moderna arte ungherese ha raggiunto un alto grado di sviluppo e che può affrontare serenamente e risolvere con sicurezza i più sublimi compiti artistici. In questi nostri tempi burrascosi e guerrieri, la Mostra verrà visitata e studiata certamente con particolare interesse tanto più che essa si solleva per il suo spirito mo-

derno e per le sue serie intenzioni umanamente didattiche ben al di sopra del livello medio dei soliti Saloni e delle solite Mostre. La Mostra si propone di presentare in forma organica i risultati raggiunti dalla moderna arte sacra ungherese, di promuovere l'indirizzo unitario che tale arte dovrà seguire nell'avvenire, di dare ovvie direttive agli artisti sul piano della decorazione artistica delle chiese e di offrire buoni modelli al clero. In generale, poi, la Mostra mira ad avviare i fedeli alla comprensione di un'arte più sublime e più spirituale, ed a promuovere

* Per l'arte sacra ungherese moderna in generale, vedi *Corvina*, 1938, pp. 378—389.

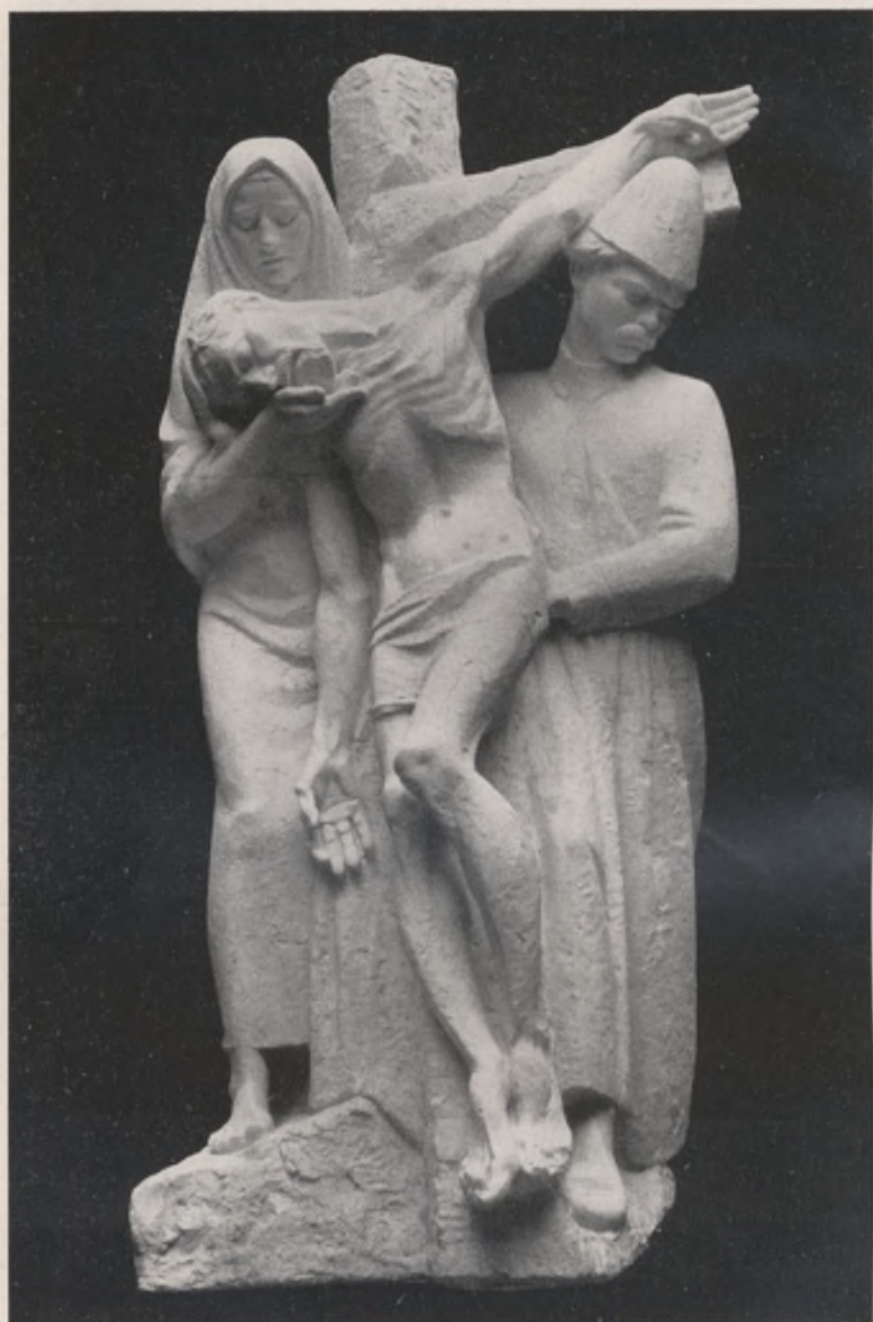


VEDUTA DELL'INTERNO

(Architettura : **BARTOLOMEO ÁRKAY** ; Altare : **LUIGI GOSZLETH** ;
Statue : **C. ANTAL** e **A. FARKAS**)



BÉLA KONTULY : Santo Stefano fonda l'abbazia di Deáki
(Particolare d'affresco)



ZOLTÁN BORBEREKI KOVÁCS: Golgota unghere



PAOLO C. MOLNÁR: Riposo nella fuga in Egitto



ELENA R. SZÖRÉDI: Madonna col Bambino, Santa Elisabetta d'Ungheria e Beata Margherita d'Ungheria



EVA I. LÓTE: Tavola d'altare (terracotta colorata)

l'avvicinamento degli artisti di ciò veramente degni ai soggetti sacri, all'iconografia ed alla liturgia.

La Mostra è stata organizzata dal Consiglio nazionale per l'arte sacra, sotto la immediata direzione del prof. Tiberio Gerevich, presidente secolare del Consiglio, che è l'organo ufficiale per le questioni artistiche della Chiesa cattolica ungherese, la quale al tempo stesso ha inteso chiarire colla Mostra che non intende affatto escludere dalle chiese le creazioni di qualsiasi corrente artistica, purché abbiano raggiunto il necessario grado di maturazione e purificazione. «La Chiesa accoglie volentieri — avverte nella prefazione al Catalogo della Mostra il prof. Gerevich — l'arte che si esprime in un linguaggio moderno purché questo linguaggio sia veramente curato e degno... La Chiesa si sente autorizzata non soltanto a dare il suo appoggio all'arte moderna, ma anche a dirigerla ad indirizzarla, tanto più che è stata precisamente la Chiesa a dar vita e ad alimentare i grandi stili del passato...» I legami tra la Chiesa ed i contingenti stili moderni sono stati sempre profondi ed organici; la prova inequivocabile, l'esempio classico è fornito appunto dall'arte italiana. E le origini della moderna arte sacra ungherese ci riconducono precisamente in Italia, come d'altronde le tradizioni della classica arte italiana hanno influito decisamente sugli sviluppi della moderna arte ungherese.

Produsse opere d'arte sacra pur il secolo XIX, notoriamente materialista e che non aveva saputo creare alcun stile nuovo dal punto di vista dell'arte cristiana universale. Tuttavia la Chiesa esige oggi ben di più dall'arte e dagli artisti: la Chiesa non si accontenta più di quadri e di statue di soggetto sacro o destinate alla devozione, ad uso domestico; la Chiesa chiede agli artisti opere d'arte (sia sul piano delle arti figurative che su quello delle arti decorative) che corrispondano alle esigenze dell'arredamento e della decorazione della Casa di Dio; tanto più che

oggi si costruiscono tante nuove chiese in stile moderno. Ne segue che le opere d'arte, le quali finora rimanevano come astratte ed estranee nell'ambiente sacro, assumono nuovi significati e rivestono nuovi compiti essendo collocate nell'interno delle chiese. A questo concetto si è informato l'architetto Bartolomeo Árkay costruendo nella sala centrale della Mostra l'interno di una chiesa a tre navate, corrispondente in tutto alle esigenze della liturgia, col santuario, colle absidiole, cogli altari laterali forniti di tutto il loro arredamento sacro. Gran parte degli oggetti esposti costituiscono proprietà di chiese parrocchiali o di cappelle; altri, sono stati già acquistati da chiese e da enti ecclesiastici: tutto ciò conferma inequivocabilmente la serietà dei risultati raggiunti dagli artisti ed al tempo stesso la popolarità della moderna arte sacra. Così, per citare qualche esempio, l'altar maggiore dell'architetto Lodovico Goszleth colle statue degli scultori Antal e Farkas, è destinato alla chiesa di stile romanico di Deáki, chiesa — una volta — di un convento di benedettini, dove si ammirano già i modernissimi e monumentali affreschi di Béla Kontuly, i cartoni dei quali sono esposti in una delle sale della Mostra. Le copie delle vetrate a colori di Lili Árkay-Stehló decorano, tra altro, una chiesa di Győr e la moderna chiesa del rione Városmajor a Budapest. Gli arredamenti sacri collocati sugli altari laterali — come calici, cibori, ostensori, ecc. — sono squisito lavoro di Maria Sz. Molnár, Elisabetta Okrutzky, Antonio Megyer-Meyer, e costituiscono proprietà della chiesa dell'Università di Budapest, del tesoro della cattedrale di Esztergom e di altre chiese. Così pure sono state cedute per la Mostra le pale d'altare «San Francesco» di Francesco Deéd e «Santa Elisabetta» di Ernesto Jeges. Ne risulta che pur essendo questa la prima mostra ufficiale dell'arte sacra ungherese, non si tratta affatto di una qualche modesta iniziativa

artistica, di un tentativo di assaggio, di un debutto di incerto successo, sibbene di un'arte viva che già da lungo si è immedesimata nello spirito del cattolicesimo ungherese. Tuttavia l'arte sacra ungherese aveva registrato bei successi anche prima; così, all'esposizione di Padova, poi nel 1934 all'esposizione internazionale d'arte sacra a Roma, nelle mostre organizzate annualmente dagli artisti pensionati dell'Accademia ungherese di Roma, all'esposizione mondiale di Parigi, ecc.

L'affermarsi della moderna arte ungherese nel campo dell'arte sacra è dimostrato in modo caratteristico dai cartoni degli affreschi destinati alla parrocchiale di Csorna, pure esposti alla Mostra, dove Stefano Szőnyi, uno dei più geniali pittori ungheresi viventi, sviluppa con la squisita arte che gli è propria, le vicende della vita di San Giuseppe. Finora, il Szőnyi non si era dedicato all'arte sacra né si era occupato di composizioni a fresco monumentali; e certamente ne risente il suo ciclo della vita di San Giuseppe che tuttavia non risulta inferiore per qualità pittoriche alle sue precedenti composizioni. Il cartone di Guglielmo Aba Novák per il «Sacro cuore di Gesù» dimostra una pratica più scaltrita ma è di tutt'altro indirizzo uniformandosi alle programmatiche esigenze della pittura a fresco monumentale. Anche Antonio Diósy e Desiderio Pécsi-Pilch si sono avvicinati alla pittura a fresco di soggetto sacro, ed espongono ben riusciti cartoni per affreschi decorativi.

Nelle pale d'altare, accanto alle forme nuove, si affermano nuovamente le nobili tradizioni della pittura medioevale ungherese su legno, armonicamente integrate dagli insegnamenti tecnici ed artistici che la nuova generazione di artisti ungheresi ha appreso a Roma. Si distingue, in questo campo, Paolo C. Molnár coi suoi quadri fini, quasi calligrafici, coi suoi colori chiari, colle sue composizioni trasparenti e comprensibili. (Per la sua arte, vedi *Corvina*, 1938,

pp. 137—142). Anche gli altri nostri pittori di soggetti sacri — come Giorgio Kákay-Szabó, Arturo Mezey, Aurelio Emőd — derivano tutti dalla scuola romana e riflettono il fascino del paesaggio italiano.

La moderna scultura sacra ungherese è maturamente moderna pur riflettendo le caratteristiche qualità nazionali del nostro popolo. Uno dei pezzi migliori della Mostra è senza dubbio la composizione trifigurale «Golgota ungherese» di Zoltán Borberek Kovács, che riflette le specifiche caratteristiche artistiche del popolo ungherese non soltanto negli elementi esteriori, quali il costume, il tipo dei visi, ecc., ma nell'essenza che è intimamente ungherese; il suo linguaggio è sobrio come quello del popolo, profondo il suo contenuto spirituale, ed evita ogni superfluo dettaglio di forma e di contenuto. Ma l'indirizzo popolare può venire interpretato e reso anche altrimenti come si osserva nella piccola plastica e nella ceramica di Eva Lőte, Alessio Lux, Giovanni Horvai, ecc., nelle statuette di devozione della manifattura di porcellana di Herend, ecc. Un classicismo finemente smorzato ma riboccante di sensibilità, unito a pronunciata raffinatezza artistica enuclea dalle creazioni raffiguranti Madonne e Santi, di Alessandro Boldogfai Farkas, Géza Szentesi Hiesz, Bruno Buzi, e talvolta da quelle di Béla Ohmann, benché quest'ultimo alle volte rifletta tratti arcaizzanti dai quali deriva una certa rigidità ieratica. Una sublime drammaticità pervade le forme classicamente sobrie e pure delle opere di Carlo Antal e di Eugenio Abonyi-Grantner, e quelle della «Pietà» di Francesco Sidló che è della generazione più anziana. Tra gli scultori, dovremo ricordare anche i nomi di Desiderio Erdei, Maria Kovács ed Ernesto Jálcs. La Mostra, come in generale la moderna arte sacra ungherese, si distingue essenzialmente per la qualità della scultura che appare superiore alla pittura.

La moderna arte sacra ungherese non occuperebbe certamente la posizione dominante che ha nella vita religiosa, né potrebbe essere unitaria e completa se non fosse in grado di presentare ottimi artisti anche per le arti decorative, e produrre, in questo campo, opere d'arte che corrispondano alle esigenze della liturgia e che siano di stile moderno. Accanto alle opere di oreficeria, alle quali abbiamo già accennato, dovremo ricordare gli arredamenti sacri, in ferro battuto, del pittore Francesco Deéd. Giulia Báthory ha eseguito crocifissi e vasi sacri in vetro levigato, placchette e medaglie commemorative; Stefano Gádor e Walter Madarassy, lavori di piccola plastica in ceramica; la già ricordata Eva Lőte tutto un altare in terracotta.

Nell'arte tessile trionfano un'altra volta i motivi popolari ungheresi che ricorrono frequenti nei ricami delle tovaglie per altare, nei merletti dei

camici e delle tovaglie, nei tappeti per altare (Béla Kiss), ecc. Sviluppano soggetti sacri anche gli arazzi di Giulio Pekáry.

La moderna arte sacra ungherese si uniforma rigorosamente — sia sul piano delle arti figurative che su quello delle decorative — alle prescrizioni della liturgia e dell'iconografia ed ha trovato il suo linguaggio, le sue forme di espressione, che sono moderne, nuove, innovatrici e significano preziose iniziative, che offrono quanto di meglio e più perfetto può dare l'arte. La moderna arte sacra ungherese trae la sua ispirazione dalla religiosità più pura e sincera. Essa è specificamente ungherese nelle forme d'espressione e nel concetto, uniformandosi alla moderna arte ungherese profana dove pure si affermano sempre meglio le caratteristiche esigenze e le peculiarità artistiche della stirpe.

spl.

ENRICO HORVÁTH

Gli ambienti scientifici ed artistici ungheresi deplorano la prematura morte di Enrico Horváth, direttore generale dei Musei municipali della capitale, professore straordinario dell'Università di Budapest, uno dei primi pensionati della nostra Accademia di Roma, membro corrispondente dell'Accademia ungherese delle scienze. CORVINA ha perduto in lui un prezioso collaboratore, uno zelante studioso dei rapporti culturali italo-ungheresi. Partendo dai problemi particolari della storia dell'arte, era arrivato a sintesi più alte della storia della civiltà. Il medioevo ed il rinascimento erano i terreni di studio da lui preferiti. Sulle sigle degli ignoti scalpellini medievali seppe plasmare il quadro di tutto un mondo, di tutta la civiltà d'allora. Scrisse una

poderosa monografia su Sigismondo re-imperatore nella quale i costumi dell'epoca, le speciali forme della vita, le lettere e le arti, tutta questa tardiva fioritura del mondo cavalleresco ha trovato un interprete accurato, un vero scrittore ed un profondo scienziato. L'ultima sua opera, «Il rinascimento in Ungheria» (Roma, 1939) è la più alta sintesi che abbiamo su questo glorioso periodo dell'arte e della civiltà ungherese. Nel profilo di studioso e storiografo dello Horváth dominano una vastissima conoscenza della materia trattata e delle scienze che sono in contatto con la storia dell'arte; un metodo preciso ed obiettivo; larghe vedute e geniali idee; una vasta e sincera erudizione; una profonda umanità.

LIBRI

PASSUTH LÁSZLÓ: *Nápolyi Johanna* (Giovanna di Napoli). Romanzo. Budapest, s. a. (1941); Athenaeum, pp. 582, in 8°.

L'epoca degli Angioini riveste una importanza speciale nello sviluppo delle relazioni italo-ungheresi. E non tanto perché Caroberto e suo figlio Luigi, al quale la storia ungherese ha dato l'attributo di «il grande», fossero legati da stretti vincoli famigliari all'Italia. Infatti, Caroberto non si era considerato mai straniero sul trono d'Ungheria, ed aveva voluto che i suoi figlioli sapessero l'ungherese. La corte del primo angioino era quasi esclusivamente ungherese, ed egli aveva indicato a modello al figlio Luigi l'esempio di Ladislao il Santo, il re cavaliere della stirpe di Árpád. Luigi il Grande ebbe una educazione schiettamente ungherese, ed anche se vivevano saldi nel suo cuore i legami italici della sua famiglia, anche se fu tentato dal desiderio di estendere — in base a diritti ereditati — il suo potere su di una parte dell'Italia, egli fu piuttosto re ungherese che principe italiano ed uniformò sempre la sua politica agli interessi dell'Ungheria. Fu invece un tragico avvenimento, e precisamente l'assassinio di Andrea, fratello minore di Luigi il Grande, che orientò verso l'Italia l'Ungheria del periodo angioino. Il principe Andrea era marito di Giovanna, nipote del re di Napoli Roberto dal quale il Petrarca si era fatto esaminare prima di recarsi a prendere il lauro di poeta in Campidoglio. Il matrimonio non era stato veduto di buon occhio a Napoli, perché Giovanna essendo destinata a succedere al vecchio Roberto, i principi italiani

interessati alle vicende del reame temevano che il potere sarebbe scivolato facilmente dalle mani della reale consorte in quelle del principe Andrea, per cui Napoli e buona parte dell'Italia sarebbero potute entrare nella sfera d'interessi del potente impero ungherese. Ne derivò una congiura, e Andrea fu assassinato, o meglio, fatto assassinare, perché gli autori materiali dell'assassinio non erano che strumenti passivi nelle mani dei principi rivali che si contendevano il dominio di Napoli. Posto il problema della responsabilità del misfatto, i sospetti vennero a ricadere in parte su Giovanna, la giovane moglie del malcapitato principe. Oggi sembra probabile, se non proprio rigorosamente accertato, che Giovanna, la quale allora era incinta di Carlo Martello, fosse innocente dell'assassinio del marito. La grave accusa venne lanciata anzitutto a Napoli, ciò che sembra confermare il sospetto che si volesse in questa maniera privare Giovanna del trono di Napoli. Comunque Luigi il Grande volle vendicare la morte del fratello e condusse contro Napoli due spedizioni punitive proponendosi anche di far valere i suoi diritti al trono. In seguito, però, rinunciò alle sue pretese, dando così prova di un alto senso per la realtà politica, né accettò il titolo di «Signore di Roma» che gli era stato offerto dal tribuno Cola di Rienzo. Tuttavia, le due spedizioni rinsaldarono i suoi rapporti coll'Italia, e da quell'epoca l'influenza della cultura italiana si afferma sempre più vigorosa e decisiva in Ungheria. Le spedizioni napoletane di Luigi il Grande vennero cantate in una delle più belle epopee

ungheresi, nell'«Amore di Toldi» di Giovanni Arany. L'Arany era un poeta-studioso, ed il suo poema riflette fedelmente l'opinione dell'epoca che vedeva e condannava in Giovanna di Napoli l'assassina del marito. Il poeta avrà aderito a tale opinione unicamente in base alle cronache coeve, per rimanere fedele all'epoca ed all'ambiente. Tuttavia Giovanna continua a vivere nell'opinione comune ungherese, ignara delle fonti storiche, come donna scellerata e uxoricida.

Ladislao Passuth ha voluto affrontare una fatica veramente nobile: egli insorge contro l'opinione comune probabilmente falsa, contro il pregiudizio, e cerca di darci il vero ritratto di Giovanna. La Giovanna che egli ci presenta è la Giovanna di Francesco Petrarca, la figlia sventurata del duca di Calabria e di Margherita di Valois, nella cui anima affioravano vere virtù di sovrana e che fu una delle donne più colte della sua epoca. L'autore si è proposto di offrirci un vasto panorama storico ed a questo fine ha fatto profondi studi preparatori. La scena del suo lavoro non è soltanto Napoli, ma da Buda — dalla residenza di Luigi il Grande — fino ad Avignone ogni spanna di terra coinvolta nell'orbita della truce tragedia del castello di Aversa. Il Passuth ha affrontato la sua fatica con l'entusiasmo di una anima sensibilmente poetica, colla preparazione dello studioso, colla perfetta conoscenza di ogni dettaglio della vita politica, artistica e sociale del Trecento. Ogni pagina del libro riflette le esperienze personali dell'autore, la mirabile conoscenza topografica di un innamorato dell'Italia quale è precisamente Ladislao Passuth. La sua Giovanna di Napoli non è soltanto un romanzo, è anche o piuttosto una storia romanziata la quale renderà ottimi servizi anche a coloro che desiderano avvicinare il problema complesso del Trecento italiano e delle sue ripercussioni ungheresi. E Giovanna di Napoli è anche un sintomo eloquente e

significativo: sintomo dell'interesse che il nostro pubblico colto dimostra per i precedenti storici dei rapporti italo-ungheresi, interesse che è per lo meno tanto vivo quando gli sforzi diretti ad approfondire quei rapporti.

Ladislao Bóka

CICOGNANI, BRUNO: *Beatrice*. Romanzo. Budapest, s. a. (1941), Athenaeum, pp. 278, in 8°.

La traduzione ungherese di *Beatrice* di Bruno Cicognani costituisce una prova eloquente dell'interesse col quale il nostro pubblico segue lo sviluppo della moderna letteratura italiana. Prova eloquente e significativa, perché conferma che il lettore ungherese non circoscrive il suo interesse e la sua curiosità agli autori il nome dei quali ci giunge mediato dalla piazza letteraria internazionale; l'interesse dei nostri lettori si fa sempre più intimo, e non trascura gli «affari privati», i fatti di casa della letteratura italiana. Pirandello, Bontempelli fecero il loro ingresso in Ungheria dopo aver conquistato l'Europa. L'arte fina ed intima del Cicognani non ha avuto bisogno di propaganda alcuna, né di mediatori: lo abbiamo conosciuto attraverso i rapporti spontanei della vita spirituale ungherese ed italiana.

È superfluo voler spiegare al lettore italiano i pregi artistici del romanzo del Cicognani. La magistrale analisi di un'anima femminile che egli ci offre in *Beatrice* si differenzia dalle analisi convenzionali per non essere stata sviluppata sulla solita falsariga della psicologia scientifica. Il lettore avverte immediatamente che la profonda conoscenza che l'autore ha degli uomini non deriva soltanto dalle sue cognizioni psicologiche — che sono profonde e vaste —, ma da una intima carità umana che è peculiare soltanto dei veri artisti. Tutto ciò è noto in Italia, come è noto e giustamente apprezzato il suo stile nobile e semplice. Ma vi è un elemento che forse sfugge al lettore italiano e che rende particolarmente pregevole ed interessante al lettore ungherese il

romanzo del Cicognani. Egli infatti ci svela tanti particolari caratteristici della vita italiana che quasi sempre sfuggono al forestiero. Il Cicognani è un osservatore di razza; il soggetto trattato, la favola, non lo trascina mai al punto da fargli dimenticare o trascurare l'ambiente dei suoi personaggi. Il lettore conosce così paesaggi, giardini, case, stanze tipicamente italiani; l'abilità descrittiva dell'autore — per cui tutto sembra rivivere — ci avvicina oltrecché alle passioni, alle piccolezze della vita quotidiana. Dalle pagine del ro-

manzo si schiudono altrettanti spiragli sulla famiglia italiana, sul ceto della burocrazia e dell'industria, sui rapporti tra datore di lavoro ed operaio, ecc. : tutto un mondo ignoto appare al lettore ungherese bramoso di conoscere sempre meglio l'intima vita italiana.

La traduzione è stata curata da Paolo Ruzicska il quale ha dimostrato non soltanto la sua perfetta padronanza delle due lingue, ma anche di conoscere intimamente la vita descritta e trattata nel pregevole romanzo.

Ladislao Bóka

8

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

		Pengo	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

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

Pengő 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