

CORVINA

RASSEGNA ITALO - UNGHERESE

DIRETTA DA

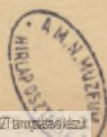
TIBERIO GEREVICH E LUIGI ZAMBRA

SETTEMBRE 1942/XX

NUOVA SERIE

ANNO V

N° 9



CORVINA

RASSEGNA ITALO-UNGHERESE

SETTEMBRE 1942/XX

NUOVA SERIE

ANNO V

N° 9

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. |
|--|------|
| La morte di Stefano Horthy (<i>con 1 illustrazione</i>) | 459 |
| FEDERICO TELLER: Monumenti di musica sacra nell'Ungheria medievale (<i>con 8 illustrazioni</i>) | 461 |
| SERGIO FAILONI: Arte nazionale..... | 488 |

NOTIZIARIO

| | |
|---|-----|
| RODOLFO MOSCA: Franco Vellani-Dionisi † | 495 |
| GÉZA PAIKERT: L'ungherese visto da un ungherese | 496 |
| ERCOLE REGGIO: Libri italiani sull'Italia | 499 |
| s. g.: Stagione teatrale ungherese 1942—43 | 501 |

I manoscritti non si restituiscono

SOCIETÀ ITALO-UNGHERESE «MATTIA CORVINO» EDITRICE

Responsabile per la redazione e l'edizione:

Dott. LADISLAO PÁLINKÁS

6467 Tipografia Franklin, Budapest. — vitéz Litvay Ödön.



S. A. S. vitéz Stefano Horthy
Vice-Regente del Regno d'Ungheria † 20 agosto 1942

LA MORTE DI STEFANO HORTHY

Era entrato, giovanilmente sereno, or sono circa sette mesi, sotto la stessa volta del Parlamento, che l'ha visto ora tornare inchiodato dentro la semplice bara del soldato caduto nell'adempimento del suo dovere. Sette mesi appena, da quando Suo Padre, il Padre della Patria, gli aveva dato il consenso, al cospetto del fior fiore della Nazione appositamente adunata, di assumere la responsabilità politica e morale della Vice-Reggenza del Regno d'Ungheria; da quando, figura simpaticamente e cordialmente nota un po' dappertutto, era diventato d'un tratto il personaggio sul quale sarebbero venuti fatalmente a convergere i presagi e le speranze, la passione e il sacrificio delle moltitudini e con tanto più impeto quanto più urge, nell'ora suprema del conflitto, il bisogno di credere nell'avvenire, di credere in un domani pacificato e redento. Nessuno avrebbe potuto meglio di lui assumere questa rischiosa e impegnativa missione: di lui che, appunto, aveva a buon diritto ragione di guardare dinanzi a sé per un lungo tratto negli anni e, come nessun altro, era il naturale e legittimo portatore di quella fiaccola che, ben in alto, aveva acceso il Padre ad illuminare la Nazione, ventidue anni addietro. Egli rappresentava insieme il passato e l'avvenire, meglio, la tradizione e la tenace volontà di rinascimento della Nazione.

Non a caso abbiamo parlato di una responsabilità politica e morale. È la logica conseguenza delle premesse ora accennate. Responsabilità politica, in quanto, come Vice-Reggente del Regno d'Ungheria, a Lui erano commesse altissime funzioni, come al più prossimo di tutti al vertice dello stato; ma anche, vorremmo dire prevalentemente, responsabilità morale. Non si ascende impunemente accanto a Colui al quale l'Ungheria contemporanea tutto deve, senza sentire la propria posizione come un assorbente dovere, come un imperativo alla vita esemplare.

È proprio quest'imperativo, consapevolmente accettato, che ha portato Stefano Horthy alla sua precoce morte in battaglia, a

contatto con quello stesso nemico, che ventitre anni prima l'Ammiraglio Niccolò Horthy aveva schiacciato per sempre nel grembo della Patria. Per sette brevissimi mesi densi di lavoro Egli era stato l'Alfiere della Nazione, colui che regge lo stendardo a richiamo e cammina innanzi agli altri, con la semplicità e la dirittura dei predestinati.

Ora Egli è morto; e l'onda del cordoglio nazionale, dopo la prima percossa, il primo tumulto, s'è raccolta silenziosamente attorno a Lui, paziente, in attesa. Sa che in Lui è la speranza e la certezza del domani, senza le quali la vita diventa un'ottusa pesante fatica. L'indomita Ungheria millenaria per questo l'ha sentito subito assunto nel cielo di coloro che le additano il cammino. Egli è caduto con l'ali infrante nel suo giorno onomastico, nel giorno in cui tutto il Suo popolo celebra il sovrano fondatore dello stato: in tanto incontro di eventi è il pegno della sua risurrezione, è allusivamente adombrata la temperie nella quale maturerà il frutto del suo sacrificio cruento. Egli ci attende, ungheresi di buona volontà, sulla soglia della vita di domani. Là noi lo incontreremo.

MONUMENTI DI MUSICA SACRA NELL'UNGHERIA MEDIEVALE

Come la storia del libro si perde nella notte dei tempi, così anche la scrittura risale a un passato altrettanto remoto quanto l'uomo stesso. È antica legge della natura umana quella di eternarsi in tutte le manifestazioni spirituali. Infatti, l'anima dell'uomo, staccata dall'eternità, ripensa all'eternità anche nella fuggevole esistenza terrena, incidendo nella pietra la sua forma, le sue parole, il suo canto. Dietro le tabelle geroglifiche dei sumiri che risalgono a sette millenni, ci fissa a mo' di sfinge una moltitudine indefinibile di monumenti scritti, al di là dei limiti della leggibilità. È possibile che si tratti veramente di scritture? Ma chi saprebbe decifrare, leggere o interpretare i monumenti scritti delle coste di Groenlandia, di trentamila anni fa?¹ Certo, come il tempo dall'infinito, la civiltà spunta dalle tenebre della preistoria, insieme con la manifestazione più dinamica e fondamentale dell'anima umana, la religione, accompagnata dalla musica, dalla poesia e dalla danza.

Ben poco ci è giunto dei monumenti antichi della notazione musicale. Dall'antichità greca ci sono rimasti i frammenti di alcuni versi dell'«Oreste» di Euripide, scolpiti in marmo, inoltre tre inni di Mesomede, in onore di Calliope, di Helios e della Nemese, del II secolo dopo Cristo, e infine il frammento di un inno ad Apollo.²

Benché disponiamo di uno scarso patrimonio di monumenti scritti, sappiamo tuttavia moltissimo della cultura musicale dell'Oriente, perché essa è stata salvaguardata dalla liturgia della Chiesa cristiana e dalla sua tradizionale musica dei canti liturgici. La religione cristiana nacque nel periodo di fioritura di due grandi civiltà, quella ebraica e quella greco-romana; riesce pertanto del tutto naturale che la liturgia e la musica della Chiesa portino tuttora indelebili le impronte della loro origine orientale. L'antica

Roma a sua volta lasciò due eredità preziose alla Chiesa : il diritto romano e il canto romano. L'uno contribuì alla formazione della sua vita esterna, della sua costituzione temporale; l'altro diede forma alla sua esistenza interna, liturgica, facendo fiorire il canto gregoriano, detto per lunghi secoli appunto *cantilena romana*.³

L'Ungheria, convertitasi relativamente tardi al cristianesimo, s'inserì nella corrente della cristianità occidentale e nella sua vita artistica soltanto mille anni or sono. Roma costruisce già nei primi secoli dell'era nuova le prime basiliche, monumentali perfino nelle loro forme primitive; l'arte bizantina orna le pareti e gli archi delle chiese paleo-cristiane di Ravenna di mosaici splendenti in tutti i colori del mare. Il Rinascimento esalta nei suoi affreschi la vita grande e avvera il sogno marmoreo di San Pietro. Il barocco si pone una regola eterna di perfezione nel sontuoso Al Gesù. Intanto i modesti esordi delle arti plastiche ungheresi si ammirano soltanto nei ruderi rimasti per la grazia della Provvidenza, dopo le devastazioni delle guerre sostenute contro i tartari e i turchi.⁴

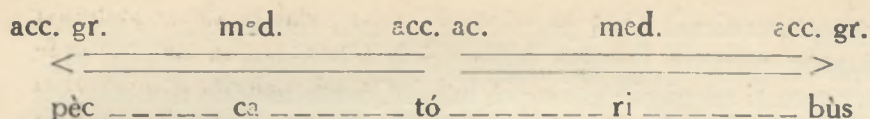
La musica sacra, altra espressione dello spiritualismo della religione cristiana, ebbe destini analoghi. Le raccolte del canto gregoriano, magnifici tesori dell'arte della scrittura musicale, risuonano in Ungheria soltanto con grandissimo ritardo e anche allora quasi esclusivamente sotto i freschi archi delle scuole conventuali, senza diventare mai un commentario popolare della liturgia. E siccome il canto fermo in sostanza non è altro che la liturgia stessa, o più precisamente la espressione e interpretazione artistica dell'anima della liturgia, il popolo ungherese, estraneo anche per la sua lingua alla latinità della liturgia, anche in periodi ulteriori riusciva ad avvicinare l'anima della *cantilena romana* soltanto frammentariamente. Tuttavia i monumenti di musica liturgica ed i rituali venuti fino a noi testimoniano del fatto che nei primi secoli del medioevo ungherese l'arte della musica liturgica vi raggiunse livello pari a quello dell'Europa occidentale. Dopo la invasione dei tartari e la lunga soggezione ai turchi, soltanto alcuni codici interi sono stati conservati fra i monumenti della musica liturgica, grazie al lavoro zelante degli studiosi.

L'età paleo-cristiana nella scrittura dei libri liturgici per lunghi secoli si era limitata a copiare soltanto il testo. La melodia non era ancora notata, perché per la maggior parte era conosciuta a memoria e d'altra parte mancava un adeguato sistema

di note musicali. Così per fissare i suoni musicali in origine si usavano soltanto lineette indicanti la direzione, e puntini rappresentanti suoni più alti o più bassi. Questo metodo di notazione più tardi diventò più complesso col rilevare anche il rapporto fra due suoni consecutivi. Tale notazione musicale può dirsi pictografica. In un periodo ulteriore certi segni rappresentavano anche intere frasi musicali (ideografia). Melodie ben conosciute, perché tradizionali, erano rappresentate per i cantori da determinati segni convenzionali. Ogni volta che un tale segno figurava sopra il testo, si cantava sempre la melodia corrispondente. L'uso più antico di questo sistema si riscontra presso gli ebrei, come ne fanno fede i titoli dei salmi del Vecchio Testamento.⁵ Tale rappresentazione mnemonica tradizionale si ritrova spesso nei rituali antichi di ambedue le Chiese, orientale e occidentale. Essa era inoltre in uso tanto presso gli ebrei, che nell'antichità greca (*leksis, kruzis*).

Il medioevo cristiano non adotta il sistema di notazione musicale dell'antichità greca classica, ma si apre anche in questo campo una strada nuova. La salmodia dell'arte cristiana antica, nella sua forma iniziale, è identica alla declamazione dell'oratoria antica, cioè un modo di recitare in tono più elevato ed egualmente scorrevole secondo l'accento tonico, con qualche lieve spunto melodico: una transizione fra il discorso e il canto. Come è sicuro che la favella precedette la scrittura e il canto la notazione dei suoni, così è indubitabile che la scrittura delle parole precorse la notazione della melodia. Ne segue che la notazione musicale del medioevo tolse in prestito i segni grafici del canto ai segni della scrittura destinati ad indicare l'accento. È infatti certo che la pronuncia bella e ritmica è melodiosa. Anche per questo, il linguaggio parlato produce in primo luogo effetti acustici. La melodia a sua volta deriva dall'«ad cantus», riconfermando il carattere musicale della lingua parlata.

È noto che nell'antichità classica l'accento della lingua latina fu melodico, cioè la sillaba accentuata si pronunciava in tono alquanto più alto che le altre, un po' cantata. La sillaba che aveva il tono più alto portava l'accento detto tonico o *accentus acutus*. Le altre sillabe precedenti o seguenti portavano l'*accentus gravis*. Segno del primo era una lineetta verticale inclinata un po' a destra, dell'altro una lineetta inclinata a sinistra. Le sillabe poste fra le due avevano una certa altezza di tono media. La posizione degli accenti può essere rappresentata come appresso:

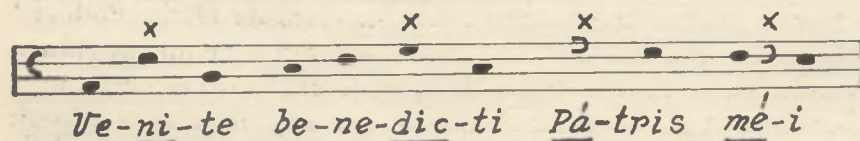


Da quest'alternanza dei suoni alti e bassi è nata la melodia, originariamente semplice e naturale.

Un altro fenomeno musicale della lingua latina era che il testo di prosa in certi passi, soprattutto alla fine della proposizione (clausula), aveva una pronuncia ritmica. Questa tendenza si palesò nei secoli IV e V del cristianesimo ed ebbe nome di *cursus metricus*. Esso si manifestava principalmente nei recitativi, nelle prefazioni, nei testi del Paternoster e delle orazioni (...*ró*tris infunde... glóriam perducámur...). A questo fenomeno accenna Cicerone quando osserva a proposito del discorso: «...est autem in dicendo quidam *cantus obscurior*» (Orat. XVIII).

Quest'accento melodico della lingua latina subisce un cambiamento radicale nei tempi post-classici, a partire dal secolo IV, in quanto l'accento diventa accento d'intensità. «L'accento latino conserva l'antico suo carattere melodico, ma in pari tempo divenne formalmente *forte*: fusione, su una stessa sillaba della parola, di queste due qualità, *tono* e *forza*. L'accento acquista una intensità maggiore, intensità materiale, angolosa, direi quasi grossolana. Questo accento *forte-lungo* conserva, almeno in alcune principali lingue romanze, e dove più, dove meno, il tradizionale valore musicale e melodico».⁶

Ma questo carattere melodico dell'accento tonico perduto nel latino è stato conservato dal canto liturgico, detto dal primo suo codificatore, papa San Gregorio Magno (600), canto gregoriano. Invero, un esame attento delle melodie ci convince che le note o gruppi di note dei suoni più alti coincidono quasi sempre con l'accento grammaticale del testo, come si vede bene nella melodia qui sotto riportata :



Si può pertanto affermare a ragione che in questo canto la linea melodica s'incontra esattamente con l'accento grammaticale del testo, sicché gli accenti presentano quasi una immagine

della musica. L'accento è quasi il germe, dal quale si sviluppa la melodia. Questo in pari tempo vale a provare anche il grande valore estetico del canto gregoriano, perché melodia e testo vi si fondono intimamente, producendo quell'arte e quella tecnica colorita in cui il testo genera la melodia, mentre la melodia a sua volta illumina con la sua virtù artistica il senso misterioso del testo.

Nel medioevo i canti liturgici erano recitati a memoria e il maestro del canto indicava con i gesti delle mani se la melodia era discendente o ascendente. Le formule melodiche dell'antica chiesa sono state conservate quindi dalla tradizione orale e non dai manoscritti. Fin quando le melodie non crebbero di numero, la memoria valse infatti a conservarle. Più tardi, i maestri del canto, che anche alle messe dirigevano il coro con i gesti in uso nell'istruzione e che soli adoperavano rituali scritti, per appoggiare la loro memoria, rappresentavano nei propri libri l'andamento delle melodie anche graficamente. Questi segni scritti sopra il testo riproducevano naturalmente i gesti delle mani. I gesti, nonché i segni grafici da essi derivati si chiamavano neumi (da νεῦω, «fare segno», e in senso traslato «segno scritto»). Il metodo dell'insegnamento e della direzione del canto che segnava l'andatura della melodia con i gesti delle mani, si diceva chironomia.

Secondo questa teoria, i neumi semplici sono i seguenti:

accentus acutus : \diagup , sua forma corsiva è la *virga* : \diagup
 « gravis : \diagdown , « « « è il *punctum* : .

Dalla combinazione dei due derivano :

accentus circumflexus (acc. ac. + acc. gr.) : \wedge , sua forma corsiva la *clivis*,

accentus anticircumflexus (acc. gr. + acc. ac.) : \vee , sua forma corsiva il *pes*.

Dalla triplice combinazione dei neumi semplici risultano le altre specie di neumi composti.

Tale teoria dei neumi è stata elaborata da *E. de Coussemaker*,⁷ e sviluppata con maggiore dovizia di particolari da *P. A. Schubiger*,⁸ e finalmente comprovata con pieno successo da *D. G. Pothier*.⁹ L'estrema opinione del *Fetis*¹⁰ secondo cui i neumi sarebbero derivati dai caratteri runici dei popoli anglosassoni, derivati a loro volta dalla scrittura demotica egiziana, nonché la tesi di *T. Nisard*¹¹, secondo cui essi rappresenterebbero una specie della tachigrafia romana, una categoria delle note tironiane, non sono più sostenute da nessuno.

Aprire quasi una nuova epoca nelle ricerche paleografiche e

delle fonti del canto gregoriano la magnifica impresa dei benedettini di Solesmes, la *Paléographie Musicale*, curata da *D. A. Moquereau*.¹² Una raccolta di fonti compilata con fini analoghi è il vol. XII della collana *Codices Vaticani Selecti Phototypica express. jussu Pii P. P. X consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae*, a cura di Henry Mariott Bannister: *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*. Quest'eccezionale raccolta delle fonti dell'*ars antiqua*, con i facsimili fototipici, con la trasposizione dei neumi dei codici gregoriani in note corali romane (nota quadrata), con l'ottimo studio d'introduzione, rimarrà a lungo modello perfetto delle edizioni di fonti.¹³

Quali sono i manoscritti più antichi che presentino chiaramente il sistema di notazione neumatico? Secondo i risultati delle ricerche del *Bannister* neanche il numero dei frammenti di manoscritti che risalgono al secolo X è superiore ad una diecina, mentre codici completi non ci sono giunti affatto.

Anche secondo la *Paléographie Musicale* soltanto tre codici rimontano al secolo IX: S. Gallen, 359 — Vallicell., B. 50 — Rouen, 368; inoltre due al secolo IX—X: Vienna, 1609 — Tours, Bibl. de la Ville, 184 (1017). Ma quest'ultima datazione non è certa.

Dom. G. M. Sunol O. S. B., nella sua magnifica opera paleografica, colloca al secolo VIII un Exultet del Pontificale di Poitiers (Paris, Arsenal, 227).¹⁴ Tale congettura risulta probabile se si consideri la calligrafia ed il contenuto del manoscritto. Ma questo manoscritto è un frammento. Egli attribuisce ugualmente al secolo VIII il frammento no. 10127—10144 di Bruxelles.¹⁵ Quest'ultimo è stato esaminato nel fascicolo di ottobre 1912 della *Revue Bénédictine* da *Dom. Peillon O. S. B.*, secondo cui il manoscritto sarebbe la copia calligrafica d'un documento di data molto più antica, con perfetti neumi sassoni. Secondo il *Bannister* i neumi del manoscritto in parola sono posteriori al testo la cui redazione può essere fissata al secolo IX—X.

Nel datare i neumi è molto difficile stabilire se la redazione di essi sia contemporanea al corpo del libro o meno. In genere, si può asserire che ben di rado i neumi di un libro fossero scritti dalla stessa mano e nello stesso tempo del testo. È indubbio che, per esempio, i graduali in cui tra le righe è riservato uno spazio adeguato per i neumi, contengono neumi contemporanei al testo.

L'esattezza delle indagini viene aumentata dall'esame del

colore e della sostanza dell'inchiostro, sebbene anch'essi varino secondo la quantità d'inchiostro contenuta nella penna.

Sulla scorta dei risultati finora accertati dalle ricerche paleografiche non può mettersi in dubbio che testi neumatici esistessero già alla fine del secolo VIII. Benché disponiamo, per quel periodo, di più d'un *sacramentarium*, *lectionarium* e *antiphonarium* senza note, tuttavia non ci è rimasto alcun testo neumatico dei due secoli immediatamente successivi alla riforma della musica liturgica datante dall'avvento di San Gregorio Magno. Può darsi che questi manoscritti siano andati perduti, ma si può supporre altresì che le melodie siano state tramandate dalla tradizione orale dei maestri del canto senza uso di manoscritti.

La civiltà ungherese prende inizio molto prima degli esordi della letteratura. Il contenuto culturale del medioevo ungherese dal punto di vista bibliografico è rappresentato dai rituali della liturgia cristiana. Il cristianesimo nel territorio ungherese non era senza precedenti che rimontano a periodi anteriori alla conquista della patria. In particolare, i preti slavi, romano-cattolici, della Pannonia, e la popolazione che gli ungheresi trovarono nel territorio franco-slavo, venne assorbita dai conquistatori, preparando il terreno al cristianesimo.¹⁶ È inoltre indubitabile che il territorio dell'attuale Ungheria, dalla metà del secolo II sino al regno di Santo Stefano, non era stato mai privo di popolazione cristiana.¹⁷ Il popolo ungherese, occupando la nuova patria, con ogni probabilità vi trovò un vescovado a Nyitra. Gli slavi della Pannonia a quell'epoca erano soggetti al dominio dei franchi cristiani, anzi la Pannonia sino alla Drava apparteneva alle diocesi di Salisburgo e di Passavia. Anche la scarsa popolazione slava e germanica del territorio fra il Danubio e il Tibisco era cristiana. L'elemento slavo delle regioni di Zala e di Pécs venne convertito al cristianesimo dai preti e dai monaci benedettini dell'arcivescovado di Salisburgo.¹⁸ Gli ungheresi conquistatori del territorio fecero conoscenza dell'Europa occidentale e della sua civiltà cristiana nelle loro scorrerie che li condussero nella Lombardia, dove fonti press'a poco contemporanee ricordano un Mons Ungarorum, a Pavia e nelle isole di Venezia (899—900). Attraverso la «strada Ungarorum», che univa la Carinzia all'Italia, essi si spinsero nelle Puglie, a Tolosa, a Roma, a Montecassino e a Otranto. Verso settentrione Metz, Namour, Brema, più tardi Champagne e S. Gallen sono le loro tappe principali. Le loro tracce sono segnate dappertutto da chiese e conventi distrutti. Avvenne

sì che in occasione di queste scorrerie, qualche coraggioso prete straniero predicasse loro il Vangelo, ma con successi ben scarsi.¹⁹ Così nel 954, quando essi assalirono il convento di Gembloux, San Wicberto li affrontò per convertirli.²⁰ Fra gli schiavi cristiani catturati nel corso di queste invasioni dovettero trovarsi numerosi preti e monaci italiani oriundi dei dintorni di Venezia,²¹ i quali, data la loro erudizione, ben presto si cattivarono la fiducia delle famiglie ungheresi.

Il principe d'Ungheria Géza si lasciò battezzare ancora piuttosto per opportunità politica. Suo figlio e successore Santo Stefano, educato da San Gherardo, abate benedettino di Venezia, aderì con tutta l'anima alla corrente riformatrice di Cluny e organizzò il suo regno cristiano secondo la concezione universale del «*regnum et sacerdotium*».²² Egli organizza vescovadi, fonda conventi ed assicura loro larghe dotazioni, invita nel paese monaci stranieri ed appoggia la sua opera evangelizzatrice con una forte politica culturale favorevole all'estero.²³ La storia della conversione del popolo ungherese conferma che quest'opera gigantesca fu compiuta per la maggior parte dai benedettini. La costruzione del loro convento sul monte San Martino era stata iniziata ancora dal principe Géza e venne ultimata sotto Santo Stefano.

Insieme al cristianesimo fece la sua prima apparizione nel paese anche il libro. Infatti il libro: la bibbia, il messale, la regola, appartenevano organicamente al cristianesimo. Santo Stefano ordinò che ogni dieci villaggi dovessero costruire una chiesa e impose ai vescovi l'obbligo di provvederle di libri. La storia ricorda circa duemila chiese nell'Ungheria medievale, e se poniamo mente al fatto che della medesima epoca non abbiamo che 4—5 codici completi, possiamo immaginare la grande rovina che diradò il nostro patrimonio di codici.

Un esame più minuto dei nostri codici e frammenti di codici attesta che l'attività dei copisti era viva nell'Ungheria medievale. Lo «*scriptorium*», dove si svolgeva tale lavoro, era parte organica del monastero. Da principio l'arte della scrittura veniva esercitata esclusivamente da monaci stranieri, ed era considerata un merito eccezionale. Parlare di una florida industria del libro non è possibile, perché la produzione era costituita quasi esclusivamente dai rituali liturgici. Il ricco convento di Kremsmünster al principio del secolo XI non ha che 60 codici.²⁴ La biblioteca del capitolo di Passavia nel 1254 contava soltanto 226 volumi.²⁵ A Klosterneuburg alla fine del secolo XIII

si trovavano 122 codici.²⁶ Verso il 1500 le biblioteche dei maggiori monasteri di Baviera non dispongono di più di 4—500 volumi. Oltre agli amanuensi, di numero esiguo, gli altri monaci scrivevano poco, o erano assolutamente ignari dell'alfabeto; difatti, sin dal secolo XIV incontriamo religiosi, perfino in cariche elevate, che non sanno scrivere. Nel 1297 era analfabeta anche l'abate del famoso convento di S. Gallen. Nel 1291 i religiosi di Murbach erano similmente illetterati.²⁷ I documenti di S. Emmeram dividono i monaci in due gruppi secondo che sanno scrivere o meno.²⁸ E veramente potremmo considerare come scrittura i rudimentali sgorbi di re e di cardinali di quest'epoca?

Il clero aveva bisogno non tanto di saper scrivere quanto di saper leggere e cantare. È pertanto comprensibile che le autorità ecclesiastiche sollecitassero piuttosto la conoscenza di questi ultimi. Nel 1382 Roma ordina di esaminare il preposto di S. Floriano nell'arte di leggere e di cantare.²⁹ Similmente nel 1389 il papa ordina che un pretendente al canonicato di Pécs sia sottoposto ad un esame di scrittura, di composizione e di canto.³⁰

Se dopo quanto siamo venuti considerando esaminiamo il catalogo delle biblioteche più antiche dell'Ungheria, dobbiamo constatare che essa non era per nulla arretrata rispetto all'occidente contemporaneo. La più antica biblioteca ungherese è quella del convento benedettino di Pannonhalma la cui fondazione rimonta alla fine del secolo X. Siccome la regola di S. Benedetto impone che dove l'ordine svolge la sua operosità, non manchi neanche la biblioteca, la raccolta di libri di Pannonhalma deve risalire allo stesso anno della fondazione: 996. Nell'inventario compilato nel 1093, sul patrimonio della biblioteca figurano i seguenti rituali liturgici: VI Missale, I Bibliotheca (Liber, in quo ritus baptismi, et orationes describuntur, vel certe ordo ad bap-tisandum),³¹ IV Nocturnalia, IV Antiphonaria, IV Gradualia, II Sequentialis cum trophis, IV Baptisteria (il nome indica la Sacra Scrittura completa), III Collectarii, IV Ymnarii, II Regulae, Passionales.³²

I conventi, indipendenti l'uno dall'altro, mantenevano scuole conventuali. Accanto ai monasteri benedettini ben presto apparirono quelli dei cistercensi che pure mantenevano scuole (1190 Pilis, 1232 Pásztó, 1263 Bélháromkút, 1214 Szentkereszt). Nella sezione elementare di queste scuole conventuali si insegnava il latino e il canto gregoriano, molto apprezzato per le salmodie. Nell'insegnamento del canto si dedicava cura premurosa soprattutto alle note, al ritmo e agli intervalli. Secondo

la regola di S. Benedetto: «Se qualcuno sbagliasse nel cantare i salmi o le lezioni, dev'essere castigato, e se si tratti di fanciullo, battuto». ³³ La scolaresca cantava in coro. ³⁴

I corsi superiori delle scuole conventuali erano il trivium e il quadrivium nei quali fra le sette arti liberali aveva una parte importante la «musica». Si poneva molta cura specialmente alla teoria della musica, considerata come parte della matematica. Le conoscenze della musica si insegnavano secondo la «De musica» di Boezio, opera composta in base alle teorie pitagoriche. I maestri di musica compilavano i loro manuali secondo quest'opera. ³⁵

Una notizia sicura del 1204 ci dice che nella scuola conventuale di Pannonhalma un monaco di nome Farbadinus ricopriva l'ufficio di «cantor». Tale carica non può essere immaginata senza un adeguato patrimonio di manoscritti. Gli annuari posteriori ricordano anche i nomi dei cantori successivi: 1340 Hildebrandus cantor, 1347 Arnoldus monachus chori S. Martini, 1348 idem, 1358 Iacobus cantor, 1424 Laurentius literatus chori ecclesiae clericus, 1471 Dominus Ioannes cantor. E tutti questi erano non soltanto maestri, ma anche copisti della musica liturgica. È quindi certo che nello *scriptorium* di Pannonhalma si copiavano anche rituali di musica sacra per rifornirne i conventi fratelli. Infatti, il libro era ben costoso e pochissime erano le chiese che ne disponessero. Nel 1015 Santo Stefano donò all'abbazia di Pécsvárad 35 volumi. Il patrimonio dell'abbazia benedettina di Bakonybél, nel 1085, constava di 87 manoscritti. ³⁶ Nel patrimonio dell'abbazia di Szentmárton, nell'anno 1093, figurano 70 manoscritti donati da San Ladislao. ³⁷ Il preposto di Esztergom, Ladislao, nel suo testamento del 1277 ricorda 20 manoscritti. ³⁸

Da un registro benedettino del 1508 rileviamo i manoscritti seguenti: nel convento di Hahót 3 messali, in quello di Csatári 2 messali, in quello di Koppány 2 messali su pergamena, in quello di Lekér un messale, in quello di Kolos un messale, in quello di Zalka due salteri, due graduali, due antifonari e due messali. ³⁹

L'adagio medievale delle biblioteche conventuali: «Claustrum sine armario, quasi castrum sine armamentario» venne adottato perfino dai francescani, benché S. Francesco avesse vietato ai suoi compagni, per osservare pienamente il voto di povertà, perfino il possesso di un salterio. Ma già nel capitolo grande del 1260 essi ricordano le biblioteche dell'ordine e inibiscono

soltanto la copiatura di libri per denaro. I conventi chiedevano a prestito l'uno all'altro i libri da copiare. Così il convento di Lechnitz nel 1352 prese in prestito cinque codici dai certosini di Látókő. Corrado, priore del convento di Menedékszirt fu copista così appassionato che nel 1310 rinunciò alla sua carica per poter dedicarsi tutto alla copiatura. Era in uso pure che i membri dell'ordine, nel pronunciare il loro voto solenne, fossero tenuti ad arricchir la biblioteca conventuale di alcuni volumi. Non mancavano neanche i doni spontanei. Così, per esempio, il signore feudale Adalberto nella seconda metà del secolo XII, partendo per la Sicilia, quale ambasciatore di re Géza, legò tutti i suoi libri, nel caso che perisse, al convento di Pannonhalma. Capo della biblioteca conventuale era il «precentor» o «armarius» che dava a prestito i libri e sorvegliava al loro uso. I rituali si custodivano separatamente dagli altri libri, insieme con gli arredi sacri.

Quando papa Eugenio II venne a sapere che certi vescovadi mancavano di scuole, impose ai vescovi l'obbligo di creare una scuola nel territorio della loro diocesi.⁴⁰ Disposero in senso analogo anche il IV concilio lateranense nel 1215.⁴¹ Che le disposizioni dei papi e dei canoni avessero risultato positivo, si vede anche dal fatto che già San Gherardo, vescovo di Csanád, fonda una scuola, nominandovi maestro del canto Gualtiero, monaco benedettino, come si può congetturare dalla risonanza del nome, di origine tedesca. Che alla corte di Esztergom la vita musicale fosse egualmente viva, si può dedurre dal fatto che negli anni dopo il 1020, Arnaldo, benedettino di Regensburgo, biografo di Sant' Emmerano, passò sei settimane presso l'arcivescovo Anastasio, cercando di ottenere l'appoggio del prelado per i suoi lavori e presentandogli i suoi canti composti in onore del santo. L'arcivescovo infatti li imparò, insieme col suo capitolo composto ancora promiscuamente di preti secolari e di monaci. In pari tempo anche nell'antica sede della famiglia reale, a Székesfehérvár, esistevano floride scuole nei capitoli collegiali.⁴²

I libri contenenti il canto fermo medievale appartengono da una parte ai riti della messa, dall'altra a quelli del breviario. I nomi dei primi sono: *Antiphonarium*, *Graduale*, *Sequentiarium*, *Sacramentarium*. Sin dal secolo IX nella messa piana (*missa lecta*) cominciano ad esser usati i *Plenarium*.⁴³ Contengono i canti dell'altra categoria gli *Antiphonarium*, gli *Hymnaria*, i *Passionaria*, i *Responsoriali*, i *Cantatori*, ecc. Tutti questi libri, come attestano

nel controllo degli altri *scriptorium*. È probabile che le sue dia-stematie fossero di origine inglese.

L'esame della scrittura del testo dei nostri codici medievali ci convince che l'introduzione dell'uso della scrittura nell'Ungheria medievale avvenne nel periodo di fioritura dei tipi franco-carolingi. La minuscola carolingia si forma sulla fine del secolo VIII e durante il secolo IX. La nuova grafia carolingia data dal secolo X, e la minuscola compiuta nasce nei secoli XI e XII. Le linee sono ugualmente grosse, i caratteri in genere rotondi. Tutti i caratteri hanno la loro forma indipendente e sono staccati l'uno dall'altro. Le linee sono uguali, le parole separate, le abbreviazioni poche. Ma nel secolo XII si presentano già i segni della grafia angolosa dell'avvenire e si forma la grafia gotica, la rigida scrittura dei frati (*fractura*).

La paleografia musicale gregoriana ha un triplice compito. Essa cerca di stabilire la data e la provenienza del manoscritto e di ricostruire le melodie. Per fissare le date e la provenienza è importante conoscere i segni neumatici delle diverse epoche. I neumi offrono un criterio più sicuro che la scrittura del testo che nel medioevo è uguale dovunque, perché la scrittura carolingia ebbe appunto una tendenza all'universalismo, sicché essa fu praticata con poche differenze dagli amanuensi di nazionalità e di epoche diverse. Viceversa la grafia dei neumi ebbe entro territori molto minori o nei diversi *scriptorium* particolarità che escludono per lo più i dubbi relativi alla data e provenienza.

In margine ai manoscritti talvolta si trovano lineette estranee al testo. Esse non sono altro che le «*probationes pennæ*» con cui il copista provava la sua penna.

Quando si dice che tale o tal altro manoscritto rimonta, per esempio, al secolo X, ciò non vuol dire che esso sia certamente del secolo X, bensì che la sua grafia è conforme a quella del secolo indicato.

Per l'interpretazione ed eventuale ricostruzione della melodia si deve conoscere la maniera del copista con tutte le sue caratteristiche individuali. Bisogna conoscere esattamente le forme dei segni grafici dei neumi di tutte le epoche e di tutte le regioni, con particolare riguardo anche alle specialità locali.

Ma è più importante di tutto la profonda ed esatta conoscenza del canto gregoriano, con i suoi ritmi, con le sue modalità, e con le sue melodie. Tali conoscenze non possono essere sostituite neanche dal più splendido sapere paleografico. È inoltre molto

utile il confronto del manoscritto con gli stampati di epoche posteriori, e il raffronto della melodia ritenuta autentica con quella in esame. Avviene anche che una melodia scritta «in campo aperto» indichi il *modus* in cui è scritta. Ciò, ove si conoscano lo stile e le più frequenti formole melodiche, rende facile la ricostruzione degli intervalli.

Qualche volta la forma individuale di qualche neuma, o qualche altro segno speciale che si vedono in certi manoscritti italiani, catalani, visigoti o francesi, indicano la via della soluzione. Il lavoro dell'indagatore risulta molto più facile se il manoscritto contiene anche caratteri melodici.

Nella scrittura puramente chironomica, per quanto primitiva sia la mano del copista, un esame approfondito consente sempre di ritrovare la linea ideale su cui la melodia è stata disegnata, il che significa ugualmente la soluzione.

Le formole salmodiche degli *Introitus* e delle *Communio* e la loro scrittura indicano bene il *modus* musicale della melodia.

Lo studioso deve rivolgere un'attenzione particolare al disegno dei neumi o dei gruppi neumatici. Esso rivela la modalità, consentendo in pari tempo la soluzione del problema della melodia.

Dobbiamo ricordare ancora le melodie di collezioni che spesso ritornano nelle variazioni più diverse. È necessario conoscere tutte le caratteristiche della famiglia dei manoscritti e la loro diffusione nei diversi paesi europei e nelle diverse epoche. Così la notazione chironomica vive in Italia sino al secolo XI, in Francia, in Inghilterra e in Spagna sino al secolo XII, in Germania e nella Svizzera sino al secolo XIII—XIV. Ma anche a questo punto devono essere prese in considerazione le modifiche introdotte dalle abitudini, dal gusto o semplicemente dal capriccio degli amanuensi.⁴⁴

Nel medioevo i manoscritti giravano in diverse regioni, portati dai missionari nei diversi paesi dell'Europa. In questo modo dovette pervenire anche in Ungheria gran numero di manoscritti provenienti da terra italiana, francese o tedesca. Gli abati dei conventi cercavano di acquistarli o almeno di farli copiare esattamente. Perciò è comprensibile se i codici neumatici ungheresi, anche se scritti a caratteri italiani, francesi o tedeschi, non devono considerarsi come prodotti di *scriptorium* stranieri, perché può darsi che siano apografi artistici di *scriptorium* ungheresi. Sotto questo aspetto danno indicazioni sicure i *colophon* dei codici

fiume Bodva.⁴⁷ Il codice attualmente si custodisce nel Museo Nazionale Ungherese. Il carattere dei neumi accenna al tipo germanico di S. Gallen e il loro esame minuto rivela il lavoro di 7—8 mani diverse. Accanto alla scrittura in campo aperto vi si ritrova anche l'uso di una linea e di quattro linee (V. fig. III e IV).

Ma la maggior parte dei codici medievali ungheresi ci è rimasta soltanto in frammenti; quelli che avevano resistito alle desolazioni delle guerre tartare e turche, vennero distrutti dall'iconoclastia del protestantesimo e dalla barbarie dei rilegatori. In quale maniera grossolana fossero tagliuzzate le pergamene dei codici per apprestarli alla rilegatura, si vede dal numero elevato dei frammenti preziosissimi incollati nella rilegatura dei libri. Talvolta servivano per rivestire di pelle le canne degli organi. A questo accenna anche un dato dell'archivio segreto del Vaticano secondo cui il cardinale camerlengo con decreto emanato il 16 maggio 1566 nomina Dionisi Zanchi incaricato tecnico della Camera Apostolica, imponendogli l'obbligo di procedere contro i «*librarii, auripellarii, battilorii*» ed altri artigiani che comprano e spezzettano i manoscritti antichi «*ob diversos legendos, timpana conficienda, bona vendenda, aliaque sibi incumbentia facienda veluti homines ineruditi, litterarum ignari . . . in non modicum bonarum disciplinarum et artium professorum damnum, scandalum et detrimentum*». Lo Zanchi viene inoltre autorizzato a sequestrare i manoscritti ritrovati presso tali artigiani od a denunciare i colpevoli.⁴⁸

I nostri frammenti di codici finora assolutamente sconosciuti tornano alla luce per lo più dalla rilegatura degli incunaboli delle biblioteche. Così il foglio non ancora catalogato (22 per 27 c.m.), riportato nella figura V, appartenente al lascito Knauz della biblioteca dell'Accademia delle Scienze Ungherese. È un frammento di antifonario, apografo di una mano accurata, artistica, del periodo di fioritura della minuscola carolingia, del secolo XII. I suoi neumi appartengono al tipo di S. Gallen, sono scritti in campo aperto. Ritroviamo il medesimo sistema di notazione nel frammento riprodotto nella figura VI, frammento non catalogato della Biblioteca Universitaria di Budapest, similmente del secolo XII. La sua notazione nondimeno è più chiara e più precisa del frammento precedente. Anch'esso è un frammento di antifonario.

Troviamo invece notazione di tipo francese nel frammento di antifonario appiccicato all'incunabolo R. M. r. III. 16 dell'Accademia delle Scienze. Si tratta di tipici neumi normanni,

feris: humanò generi seren' illuati. Precamur
 g' te dñe. ut nos famulos tuos. omem. cleru.
 & deuotissimum pplm. una cum papa nro. ill.
 & amantate nro. char' iurgo. & gloriosissimo
 rege nro. ill' temporu. quicq. concessa. tibi
 paschalib. festis. conseruare digneris. Amen.
 hoc expleto. p' unuersas domos monas'
 uerū conuulsi ignis. & incendatur
 de nouo & benedictio igit. Deinde sacer
 dos incappa dicit. omi. flectun genua
 nalicu. s. collecta tantum. Dñs q' dicitur
 L' ceor non p'ueniet. t' uo lib' q' uenit.
 S' In principio creauit dñs celū & trā. Dñs q'
 mirabili. Lecto. s. acum ē iungitā.
 Tract. Cantem' dño. OR. Dñs cuius antiqua
 miracula. laetno. A d'p'endent sepi' mut.
 Tract. s. uita facta ē. OR. Dñs q' omnib. celest'
 tur filius. et. Scripsit moyses cum. Tract.
 Attend' illud. leui. Hec ē. hereditas ser'. Tract.
 Sicut ceruus. OR. Omne sempit dñs respice ad
 deuotionē ppimus. huius. et. diu. le. u. p.
 legumur. p'ferat. L. C. V. infantes. O. r. d.

Fig. II. Agenda Pontificalis dello Hartwick (foglio 84)

Quoniam quoniam in sepulchro aspiciat. Ibi aut qui turribula
 cum dimissa. In eum nazarenus. Item diaconus. Non est
 in curia. Et iterum. Venit iudice loci. Ibi aut tollen
 tes postea limetamina reuertantur ad choram cantando.
 Surrexit dominus de sepulchro. Tunc incipit pbr. Te deum laus
 Sequitur uersus. Surrexit domini uere. Post hoc. De in
 aduortu. & sequuntur in antiphonalis laudes. Finis
 laudibus cum ant. & psalmis. neq. cap. neq. ymnus. dicit.
 S. tantum. Gk. dicitur. Hec dies. v. Confitemini domino q.
 Alta. Laeta nrm. Sequitur. v. Surrex apc. illar. pto suo.
 De euanglio ant. ad ps. Et uade mane una sabana. f. Videt
 Post hec oratio. De qui hodierna die p ungentium tuu.
 E. n. a. d. m. Post ea canatur. Benedicam domino. Deu
 fiat sermo a sacerdote ad pplm. Postea det par populis
 d. primam. De in aduortum. dicit. a sacerdote.
 S. antiphona in positi. Angelus aut domini. f. De in omne r.
 Confitemini domino. f. B om immaculati. f. Recitue. f. Laud. de. d. a. g.
 Hec dies quan. Alta. Laeta nrm. v. Surrex e. v. illar. pto l.
 De qui hodierna die. Sequitur. Cantabunt sei ingla.
 dicitur solito more. Ad tertium. & ad ceteras horas
 idem ordo sequitur.
 Ora tertia omi clerici sollempnibus uestimentis
 sint parati. & in primis fiat exorcismus aque.
 Post hec pbr accipiens de ipsa aqua. & spargat sup
 altare. tra dicendo.
 Consecramini domino. Et postea. f.
 v. Quoniam apud te est fons uite. Et inuicem r. v. l.
 De qui ad eternam uitam in xpi resurrectione
 nos reparas. imple pietatis tue ineffabile sacra
 mentum. ut cum in inuestate sua saluator noster
 aduenerit. quos fecisti baptismo regenerari. faci
 as beata immortalitate uestiri. f. dnm nrm. v. f. f. f.
 finita oratione incipit cantor. Cum rex glorie
 Et sic ueniant canentes usq. ad scdm margaritam.
 & ibi dicitur. ant. O quam preciosa est. post hec oratio.
 De qui paschale nobis remedium contulisti. in
 tercedente beata margareta pplm tuum celesti
 dono psequere. ut inde post imperpetuum gaudeat.
 inde trane temporaliter exultat. f. dnm n.

Fig. III. Codice Pray, sec. XII (foglio 55 v.)
 Budapest, Biblioteca Széchenyi del Museo Nazionale

In redeundo cantentur vsus. *Sicut festu diei uera*
 Finitis uersibus canatur antiphona. *Seder angelus.*
 Et sic ueniant ad eccliam ornantes se ante altare scilicet
 crucis. & cantatur uersus. *Crucifixum dominum laud.*
 Intro uersu intrantes eorum dicant. *Et uoluit mori.*
 Et alii duo ante altare prosequantur istum uersum.

Reuerentiam quomodo paxit. *Alia.* Tunc dicatur hoc oratio.
Scapere domine preces nostras. & per iesu
 reuocem filii tui domini nostri ihu xpi.
 acemeris malis liberemur. intercedent beata
 Maria & semper uirgine. & beato Johanne
 baptista muro custodie tue hoc semper omne caru
 da. ut omni aduersitate depulsa. hoc semper
 domicilium fit in columbaris & pacis. *P d.*
 Missa uero agatur ordine suo. *AN.*

De paxi & ad huc uoca sum. *Domine paxi me & cognouisti me.*
Ds qui hodie hodie die p uirginum tuam &
 natus nobis aditum de uita morte reserasti.
 uota nra que pueniendo afforas. etiam aduina
 de profugare. *I e epta.* *S* apurgat uer form.
Gr. Iste die qui fuit dominus. y Confitemini dno. Alia. Pascha n.

Evangelium in apocal. Sequi. Laudet saluatore. y angliu.
Lit. r. *Maria magdalene.* *Sequi. Cuius munim domi.*
of terra tremuit & quiescit. dum resurgeret mundus de. Sec.
Scapere qd domine pces populi tui cum oblationibus
 hostiarum. ut paschalibus uicaria mysteris. ad
 eternitatis nobis medelam te optime pficiant. *I e.*
Quequ & saluare. *I e quidem domine.* *I n eph.*
 Communiantes & dion sacrissimum. *Infix act.*
Hanc igit oblationem seruitatis nre. *In f r a.*

Co **S**piritu nobis domine tue caritatis infunde.
 ut quos sacramental paschalibus sacra. tua
 facias pietate concordies. *I eandem dnm.*

Fig. IV. Codice Pray, sec. XII (foglio 56)



Fig. V. Frammento di un antifonario del sec. XII
Biblioteca dell'Accademia delle Scienze Ungherese

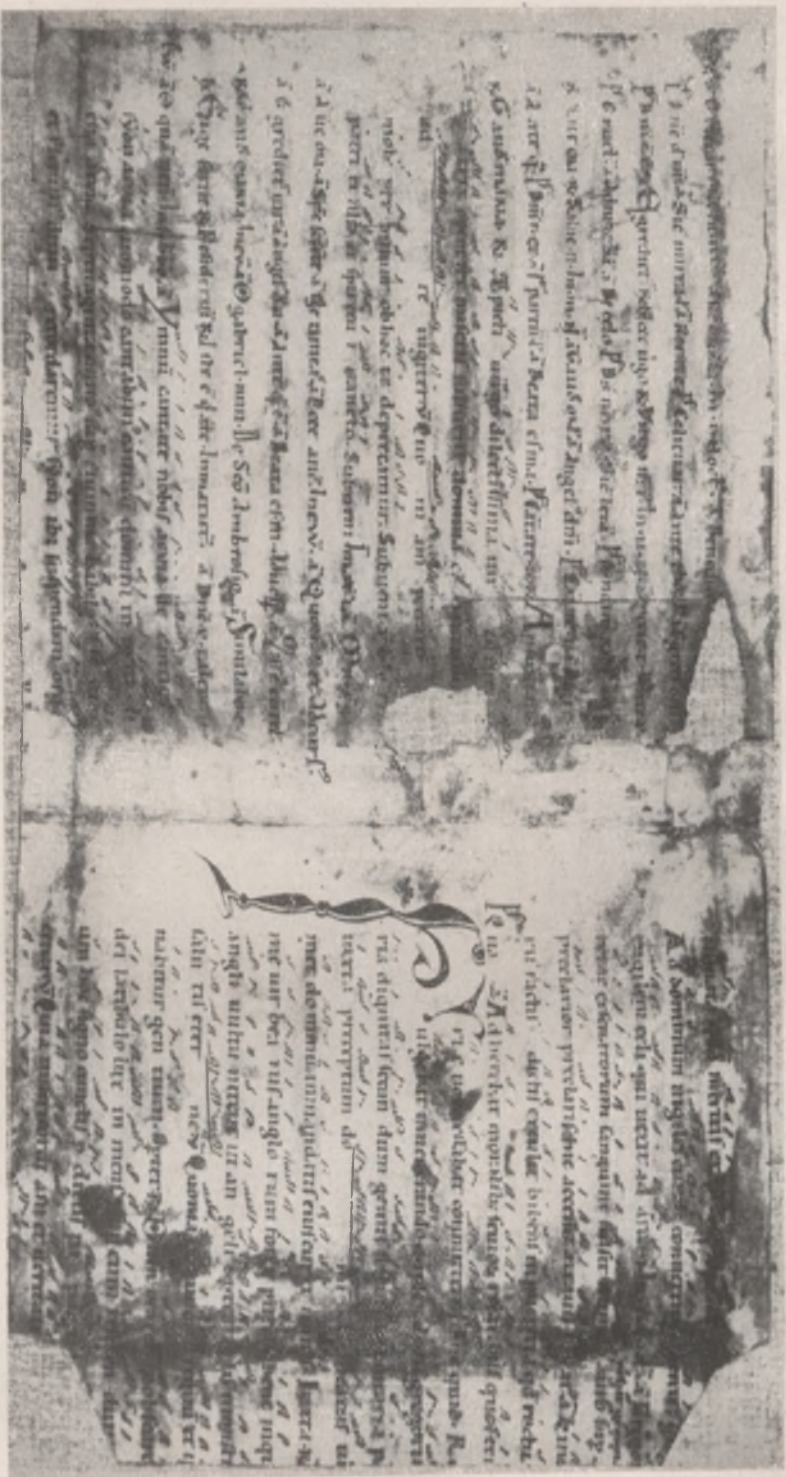


Fig. VI. Frammento di un antifonario del sec. XII

Biblioteca Universitaria di Budapest

EVANGELIUM INACTO EUM
 GELIO UERIDICO PROCEBERI
 SINT ELOQUIDI PURIFICA TRONA SCA MA
 AUC MAGIS Stella Ha max Alm adq; sepp p rge
 felix celi porta; Solue vincula regis p rge lura
 etes mala nostra belle bona cuncta posse: y
 Monstr se ee maxq; summe quip ipse de
 p p rge nat nult et tuis; Vra p rge
 ttt para tuis ut uideret sibi semp colle d p r
 Sit hinc do petri summus xpo deus p rge
 honor t ruis vms am en;

Fig. VIII. Cod. lat. No 316, foglio 29 v.

Biblioteca Szechenyi del Museo Nazionale di Budapest

ma non più in campo aperto, bensì su linee. Appartiene al secolo XII (V. fig. VII).

Possiamo mettere nel numero dei frammenti l'inno aggiunto al codice c. l. 316 della Biblioteca Széchenyi del Museo Nazionale : Ave maris stella, che per quanto concerne la sua provenienza, induce alla congettura di una derivazione dall'Italia centrale⁴⁹ (V. fig. VIII).

Con ciò abbiamo passato in rassegna alcuni documenti della musica sacra dell'Ungheria medievale che fanno fede della sollecitudine con cui il popolo ungherese convertito al cristianesimo non soltanto aperse le porte del paese alla religione di Cristo, bensì assimilò in breve tempo e a tal segno la sua civiltà da approfondirla ulteriormente e coltivarla, su un livello non dispari a quello del resto d'Europa, sino ai nostri giorni.

FEDERICO TELLER

NOTE

¹ HERMANN WIRTH : *Der Ausgang der Menschheit*, I. Bd., Iena, 1928.

² Scoperto dalla scuola francese a Delfo nel 1896 ; presentato per la prima volta dallo Schubart. Ne hanno trattato dal punto di vista musicale il Reinach, il Fleischer e il Thierfelder. V. : REINACH : *La musique grecque*. Payot, Paris, 1926.

³ V. : FEDERICO TELLER : *A zsidó és görög zene hatása liturgikus énekünkre* (Influenza della musica ebraica e greca sul canto liturgico). *Theologia hittud. f. i.*, (Teologia), 1935, fascicoli 1—3.

⁴ V. : TIBERIO GEREVICH : *Magyarországi művészet Szent István korában* (Arte ungherese all'epoca di Santo Stefano). Libro commemorativo su Santo Stefano. Budapest, 1938, pp. 81—113.

⁵ J. GOETTSBERGER : *Einleitung in das Alte Testament*. Friburgo, 1928, pp. 235—36. Cfr. TELLER : op. cit.

⁶ P. FERRETTI O. S. B. : *Estetica gregoriana*. Roma, 1934, p. 7. Cfr. E. WEIL et L. BENLOEW : *Théorie générale de l'accentuation latine*. Paris, Durand, 1855. — J. VENDREYES : *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin*. Paris, Klincksieck, 1902. — CAMPINI FRANCESCO : *Principi di fonologia, etimologia e morfologia latina*. Torino, G. D. Rossi, 1895.

⁷ E. DE COUSSEMAKER : *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. Paris, 1852.

⁸ P. A. SCHUBIGER : *Die Sängerschule S. Gallens*. Einsiedeln, 1856.

⁹ D. G. POTHIER : *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*. Tournai, 1880.

¹⁰ FETIS : *Histoire générale de la musique*. Paris, 1869 ; IV, p. 467.

¹¹ *Revue archéologique*, 1845 ; p. 261.

¹² Les principaux manuscrits du chant grégorien, ambrosien, mosarabe, gallican, publiés en facsimilés phototypiques, par les Bénédictins de Solesmes,

1889. Voll. cca I—XX. — Durante l'espulsione dell'ordine a cura di Omar Abbey Ryde, nell'isola di Wight.

¹³ Più recentemente attacca la concezione del Bannister sulla storia del ritmo, e la teoria della scuola di Solesmes sugli *ictus*, nonché l'interpretazione dell'antifonario di S. Gallen, con grande forza persuasiva, D. JEANNIN: *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes recueillies par D. Jeannin O. S. B. et publiées avec collaboration de Dom. A. Chibas Lassale O. S. B. Mémoires syriennes. I. Introduction musicale. Ouvrage honoré d'une subvention de Sa Sainteté Pie XI, du gouvernement français et de l'œuvre d'orient.* Paris, 1925; I, 14.

¹⁴ V.: Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale des ducs de Bourgogne. Bruxelles, 1842.

¹⁵ V.: D. G. M. SUNOL O. S. B.: *Introduction à la Paléographie Musicale Grégorienne.* Paris, 1935; p. 32.

¹⁶ HÓMAN—SZEKFŰ: *Magyar történet* (Storia ungherese). Budapest, p. 81 e segg. — LADISLAO ERDÉLYI: *Árpádkor* (L'età degli Árpád). Budapest, 1922; p. 82.

¹⁷ LODOVICO BALICS: *A kereszténység története hazánk mai területén a magyarok letelepedéséig* (Storia del cristianesimo nel territorio attuale della nostra patria sino all'insediamento degli ungheresi). Budapest, 1922; p. 303.

¹⁸ GIOVANNI MELICH: *Szláv jövevényszavaink* (Le nostre parole di origine slava). Nyelvtud. Közlöny (Bollettino di glottologia), 1903, 1905, 1909.

¹⁹ Necrologium Monasterii S. Galli. Mon. Germ. SS. VIII, I, p. 466 e segg.

²⁰ Vita Wicberti. Mon. Germ. SS. VIII, pp. 513—14.

²¹ GIORGIO VOLF: *Első keresztény térítőink* (I primi missionari cristiani in Ungheria), p. 30 e segg.

²² FRANCESCO GALLA: *A clunyi reformszellem Magyarországon* (La riforma di Cluny in Ungheria). 1931; pp. 42—43. Con riassunto in italiano.

²³ ALBINO BALOGH: *Szent István kapcsolatai Csehországgal, Németországgal, Franciáorzággal és Belgiummal* (Le relazioni di Santo Stefano con la Boemia, la Germania, la Francia e il Belgio). Libro commemorativo su Santo Stefano. Vol. I; p. 446 e segg.

²⁴ CZERNY: *Die Bibliothek des Chorherrenstiftes St. Florian*; p. 4.

²⁵ Ibid., p. 224.

²⁶ Ibid., p. 229.

²⁷ WATTENBACH: *Schriftwesen*; p. 447.

²⁸ BÉKEFI: *Káptalani iskolák* (Scuole dei capitoli), p. 306. — ROCKINGER: *Schriftwesen*, p. 175, nota. — STEFANO HAJNAL: *Írástörténet az írásbeliség felújulása korában* (Storia della scrittura all'epoca del rinnovamento dell'arte della scrittura), Budapest, 1921; p. 14.

²⁹ STRAKOSCH—GRASSMANN: *Geschichte der österreichischen Unterrichtsweisens*; p. 3.

³⁰ BÉKEFI: op. cit.; p. 302.

³¹ DU CANGE: *Baptisterium*; p. 571 e segg. — *Saepe totum Ritu le indicabat*; cfr. Zaccaria, *Bibl. rit.* I, p. 157.

³² LEONE KUNCZE: *A pannonhalmi Szent Benedek-rend könyvtárának története és jelen állapota* (Storia e stato attuale della biblioteca dell'ordine di San Benedetto a Pannonhalma). Magyar Könyvszemle (Rassegna Bibliografica Ungherese); 1878, p. 67.

³³ KOLDEWEY: *Schulordnugen der Stadt Braunschweig. XXXII. Mon. Germ. III.*

³⁴ DENK: *Geschichte des gall.-frank. Unterrichts- und Bildungswesens*; pp. 219—222. — SPECHTS: *Gesch. des Unterrichtswesens*; pp. 73—5.

³⁵ BÉKEFI: *Árpádkori közoktatásügyünk* (L'istruzione pubblica ungherese nell'epoca degli Árpád); *Sz. z. dok.*, 1896, p. 208.

³⁶ WENZEL: *Monumenta VI*; p. 35.

³⁷ WENZEL: *Ibid. VI*; pp. 40—41.

³⁸ FEJÉR: *III. 2*; p. 125.

³⁹ DESIDERIO CSÁNKI: *Magyarországi bencések egy bibliográfiai becsű inventáriuma 1508-ból* (Un inventario di pregio bibliografico dei benedettini di Ungheria del 1508). *Magyar Könyvszemle* (Rassegna Bibliografica Ungherese), 1881; p. 269.

⁴⁰ *Decret. Grat. C. 12. D. XXXVII.*

⁴¹ *Decret. Grat. IX. c. 4. t. 5. v.*

⁴² IRENE ZOLTVÁNY: *A magyarországi bencés irodalom* (La letteratura benedettina ungherese). — V.: *Storia dell'ordine di San Benedetto a Pannonhalma. I*, 1902. — FRANCESCO GALLA: *Libro commemorativo su Santo Stefano. I*, p. 316.

⁴³ ANTONELLI M.: *Vetus Missale Romanum*. Roma, 1756. — ZACCARIA: *Bibliotheca Ritualis*. Roma, 1776, I, p. 29.

⁴⁴ V. SUNOL O. S. B.: *op. cit.*

⁴⁵ V.: COLOMANNO ISOZ: *Latin zenei paleográfia és a Pray-kódex zenei hangjelzései* (Paleografia musicale latina e le notazioni musicali del codice Pray). Budapest, 1922; p. 128.

⁴⁶ L. G. MORIN: *Mss. liturgiques hongrois des XI et XII siècles*; *Jb. f. Liturgiewissenschaft*, 1926; pp. 63—65. — CARLO KNIEWALD: *Zagrabacki liturgijski kodeksi, XI—XV. stoljeca*, pp. 7—12. — KNIEWALD: *Hartwick győri püspök agenda pontificalisa* (L'agenda pontificalis di Hartwick, vescovo di Győr); *MKSz.* 1941; pp. 1—21.

⁴⁷ C. ISOZ: *op. cit.* — MELCHIORRE ZALÁN: *A Pray-kódex forrásaihoz* (Sulle fonti del codice Pray); *MKSz.* 1936; pp. 246—278. — ZALÁN: *A Pray-kódex benedictiói* (Le benedizioni del codice Pray); *MKSz.* 1927; pp. 44—66. — ZALÁN: *A Pray-kódex írásának helye és további sorsa* (Luogo della redazione del codice Pray e sue vicende ulteriori); *MKSz.* 1927; pp. 247—274. — ZALÁN: *A Pray kódex feltámadási szertartása és miszteriumdrámája* (L'ufficio della risurrezione e il dramma della passione nel codice Pray); *Pannonhalmi Szemle*, 1927; pp. 97—104. — C. KNIEWALD: *A Pray-kódex Sanctorialeja* (Il Sanctoriale del codice Pray); *MKSz.* 1939; pp. 1—53. — KNIEWALD: *A Pray-kódex tartalma, kora, jelentősége* (Contenuto, età ed importanza del codice Pray); *MKSz.* 1939; pp. 413—455. — E. BARTONIEK: *Codices Latini Medii Aevi*, Budapest, 1940; 1—5. — FLORIANO KÜHÁR: *Máriatisztelestünk a XI. és XII. század hazai liturgiájában* (Il culto di Maria nella nostra liturgia dei secoli XI e XII). *Disertazioni filosofico-teologiche dell'Accademia di Santo Stefano*; III, 3. Budapest, 1939; pp. 17—19. — POLICARPO RADÓ: *A magyar középkor kótás kéziratái* (I manoscritti con note musicali del medioevo ungherese); *Rassegna Musicale Ungherese*, 1941; pp. 94—95.

⁴⁸ J. A. F. ORBAN in *Tijdschrift voor boek-bibliothekwesen*, 1907.

⁴⁹ E. BARTONIEK: *op. cit.*

ARTE NAZIONALE

Artisticamente, la nostra si può definire l'epoca dei surrogati: c'è il surrogato di Verdi, il surrogato di Raffaello, il surrogato di Goethe, ecc., ecc. L'errore dominante consiste nel credere che tanto pei genii quanto pei polli, valga il sistema dell'allevamento e che qualunque nazione rispettabile debba sempre averne almeno una mezza dozzina sottomano. Invece l'arte è un fenomeno individuale e la migliore organizzazione statale non potrebbe utilmente occuparsi che di quelle manifestazioni la cui indole è collettiva. Su quelle di carattere individuale non può invece assolutamente nulla e solo un malinteso nazionalismo potrebbe attribuirle una tale prerogativa.

La maestà del potere il quale trae la sua forza dal principio d'un' autorità paterna che raduna tutti i figli d'una stessa terra sotto la guida d'un solo capo, in un vincolo reciproco di comando e d'obbedienza, verrebbe menomata se il potere volesse estendersi oltre i suoi confini. Questa forza augusta e secolare dalla quale dipendono i delicati congegni della vita collettiva, colle sue imprese immani (prosciugamento di paludi, attrezzature idrauliche, fabbricazione di strade, impianti ferroviarii, olimpiadi, opere assistenziali) non si estende alla vita artistica individuale. L'abitudine d'associare il nome d'un re, d'un legislatore, d'un condottiero ai grandi avvenimenti della storia dell'arte deriva dal carattere infantile dell'uomo che tende alla mitologia e vuol dare un nome a tutte le forze segrete della natura. La produzione artistica è un fatto singolare e chi si proponesse di renderlo collettivo distruggerebbe la sua fonte come la caccia ha distrutto certe razze d'animali. La vanità femminile alla quale è stata sacrificata quasi completamente la razza del cincilla nel Perù, sarebbe ancora nulla, in paragone d'una vanità che colpisse un paese nella sua parte più vitale. Sarebbe un paese suicida quello che distruggesse la sua arte, giacché è proprio in essa che si riflette la sua vera immagine. Gli armamenti e le conquiste militari rappresentano

la forza d'un paese. L'industria e l'operosità rappresentano la sua vita fisica (una casa di trenta piani è senza dubbio una cosa stupefacente ma non più stupefacente d'un nido di termiti del quale non è altro che l'imitazione ingigantita), ma l'arte e la filosofia rappresentano l'intelletto. È chiaro che la contemplazione e l'isolamento sono le sole condizioni di qualsivoglia creazione grande o piccola che sia, e che ogni intervento o cooperazione non può altro che ingenerare turbamento. Se uno afferma dunque che in una pagina dell'ultima opera di Verdi c'è più genio che in tutta la musica odierna, ciò non significa che il ministero dell'epoca verdiana fosse migliore di quello attuale, perché l'attività artistica non è né al di sopra né al di sotto d'un dato governo, ma al di fuori. Un paese governato da un uomo da nulla, può dare un Leonardo da Vinci che lo renderà immortale nei secoli. Per contro se a Elisabetta, che era una gran regina, fosse saltato il grillo di liberarsi di Shakespeare con uno di quei metodi spicci che essa adoperava coi suoi amanti, non avrebbe potuto trovarne un altro nemmeno ordinando sotto pena di morte di cercarlo. Il *surrogato* artistico è appunto un genio ordinato su misura. Le ultime produzioni accelerate hanno gettato sulla piazza un intero «stok» di genietti, per tutte le stagioni per tutti gli usi e gusti. La loro truccatura però è talmente goffa che non riesce ad ingannare alcuno: chiunque riconosce sotto le penne del pavone l'uccello da cortile. Il surrogato, sapientemente indorato e impacchettato, viene presentato al compratore il quale stordito dal fracasso indiavolato che l'accompagna, ne assaggia un po' facendo mille smorfie: ad un certo punto ritrae la bocca e non ne vuol più sapere. Ciò vuol dire che l'impresario va col cappello in mano dalla gente per pregarla d'accettare un biglietto per l'opera appena scodellata ma nessuno vuol sentirla più. È inutile: i surrogati artistici non sono digeribili.

Né si veda una contraddizione nell'affermazione che l'arte è un fenomeno individuale ed insieme universale. Come il mare è alimentato da singoli corsi la cui direzione è regolata unicamente dal capriccio della natura e che sono indipendenti l'uno dall'altro, così le contemplazioni del grande pensatore solitario si staccano da esso, per confondersi nel grande oceano universale. Nel sacerdozio del pensiero filosofico e artistico, la clausura dev'essere inviolabile. Bisogna che ogni eco della vita reale si spenga intorno a colui che ha la missione celeste di creare. In un libriccino di note di Leonardo da Vinci troviamo due o tre pagine

fittissime di annotazioni sul volo d'uno sparviero da lui osservato recandosi all'abbazia di Gubbio (egli pensava alla macchina per volare), e una sola riga per dire che in quel giorno il suo principe aveva perduto il regno ed era stato spedito in Francia prigioniero. Questo isolamento del pensatore non è né superbia, né indifferenza né egoismo, ma rapimento sublime. La *visione*, sia quella di San Francesco d'Assisi, quella di Leonardo da Vinci o quella di Wagner, è figlia del rapimento, dell'estasi.

*

Durante la rivoluzione francese il mediocrissimo pittore David, fu portato al settimo cielo per aver lusingato, con le sue pitture, la vanità dei giacobini, rappresentando Luigi XVI con le orecchie d'asino e Maria Antonietta in pose sconcie: queste sono le aberrazioni alle quali l'arte giunge fatalmente quando perde di vista il suo elemento universale per sostituirlo con quello occasionale temporaneo o come gli antichi lo chiamavano, contingente.

È certo che una giuria letteraria come quella che ha premiato il pittore giacobino non avrebbe premiato un Dante Alighieri se questo avesse criticato i massacri di Settembre, ed è ancora più certo che Dante sarebbe stato contrario alle direttive di quel «club dei giacobini» che si proponeva di insegnare la saggezza agli uomini tagliando loro la testa. Egli avrebbe scagliato le sue sette mortali contro i falsarii della libertà, contro gli spacciatori di fraternità e di uguaglianza. Essi poi dal canto loro non avrebbero certo mancato di lapidare questo «intellettualoide che ha voluto far rivivere la mentalità superata del regime passato». Così l'incorruttibilità del suo genio, lo avrebbe spedito all'altro mondo per la via più corta come colui che «vita rifiuta» per la cara libertà.

*

Quando nel Fuoco di Gabriele d'Annunzio la Foscarina cullata dalla laguna nella dolcezza vespertina ascolta con occhi socchiusi e con animo rapito una blanda gondoliera veneziana (una di quelle melodie perterse d'una grazia molle ed effeminata) esclamando «ecco l'anima di Venezia!», Stelio Effrena le risponde contrariato violentemente: «No. Questa non è l'anima di Venezia

ma l'animula». D'Annunzio sente la differenza fra la grande voce e la piccola voce della sua stirpe. L'animula di Venezia non è altro che quella donna «viveuse» che trovandosi un mese dopo con lo stesso uomo a Torino invece che a Venezia, quando c'è il sole invece che la luna e il tassì in luogo della gondola, non lo ama più. La grande voce musicale della stirpe parla di rado e si riconosce fra mille. In Italia, dopo la metà del Settecento, quella voce ha taciuto per oltre mezzo secolo. È lei sola che ci rivela la vita interiore d'un popolo, che ci confida le sue pene, le sue aspirazioni segrete mostrandoci il suo vero volto ch'è spesso in contraddizione con quello apparente, prodotto dalla cristallizzazione di elementi non essenziali ma sovrapposti, che in altre parole è una maschera e non un volto. Se qualcuno, per esempio, volesse far credere ad un musicista che il tedesco è un popolo freddo e duro, perderebbe il suo tempo: il musicista sa che il tedesco è un popolo idealista e tenero. Lo sa perché una sola «Aria» di Mozart glielo ha detto in modo così chiaro inequivocabile, che dodici volumi di storia non potrebbero contraddirlo.

Perderebbe pure il suo tempo chi volesse far credere a un pittore che l'italiano sia un popolo molle e indisciplinato, come crede la vecchia zitella inglese innamorata del barbiere napoletano. Chi comprende il vero spirito latino sa perfettamente che quel dolciastro melloso mandolinista che canta canzoni fremebonde alla luna di Posillipo, è una maschera triviale posta sul nobile austero e pensoso volto italiano. Egli sa che le vere caratteristiche della stirpe si trovano nella misura nell'armonia che non l'abbandonano mai nemmeno nell'incandescenza estrema delle passioni; sa che il genio italiano è più classico che romantico, più pagano che cristiano come lo prova il rinascimento pittorico dove Apollo e Venere si riconoscono a un miglio di distanza sotto le vergini Marie e i sansebastiani, e dove non di rado le sante martiri hanno un'appetitosa floridezza poco atta a suggerire squallidi pensieri di continenza e di rinunzia.

Il concetto banale di musica italiana e tedesca non si riferisce mai all'«Orfeo» di Monteverde, alla IX sinfonia di Beethoven o ai grandi capolavori, ma quasi sempre ad espressioni inferiori che sono come la feccia dell'arte e sono tanto lontane dall'arte nazionale come lo è una reclame della salsa di pomodoro da un quadro di Tiziano. Questi pregiudizii corrispondono a ciò che i chimici chiamano «un riducente» e come l'anidride carbonica

assorbono tutto l'ossigeno della vita artistica. In tale atmosfera non si può accendere nessuna favilla artistica come non si può accendere un fiammifero in una zolfatarata.

*

Anche in Ungheria un pregiudizio simile scambia il miagolio tzigano con la forte e profonda musica popolare ungherese. Sebbene l'origine della musica tzigana sia probabilmente campagnola, essa ha perduto tutta la sua freschezza primitiva trapiantandosi in città dove si è imbellettata bazzicando nelle bettole fumose, nei locali di moda e prestandosi a tutti i lenocinii, lontana dal sole nativo.

L'olivastro violinista tzigano che mediante lauto compenso cerca di far vacillare la virtù già traballante della bella donnina soffiandole nelle orecchie i suoi perfidi consigli musicali, è tanto lontano dalla vera fonte dell'arte magiara quanto il chitarrista napoletano da Monteverde. Solo la musica di secondo ordine può servire d'accompagnamento alle passioni, e solo le passioni di secondo ordine hanno bisogno d'accompagnamento, checché ne dica il grande Tolstoi che nel romanzo «La sonata a Kreutzer» vorrebbe dimostrare il contrario.

La pura musica ungherese ci trasporta nelle regioni della più pura poesia contemplativa. Ci parla dell'angoscia disperata dell'uomo impotente a risolvere i problemi dell'esistenza; della sua solitudine nella puszta dove l'occhio e lo spirito errano perdutamente; dell'accoramento dell'anima collettiva d'un popolo eroico passato attraverso mille prove mortali senza essere mai abbattuto. Poi d'un tratto, come se prorompesse dalle più remote scaturigini della razza, un'allegria sfrenata selvaggia dionisiaca: ecco in poche parole quali sono i tratti caratteristici della musica popolare magiara quali ci furono trasmessi da quei due grandi messaggeri che si chiamano Kodály e Bartók. Essi hanno sollevato la maschera dal volto materno e il loro amore filiale li rende adorabili ai nostri occhi come i restauratori d'un regno. La voce della stirpe, rompendo un letargo secolare, è giunta al loro orecchio e in quella essi hanno sentito palpitare un patriottismo infiammato. La musica ungherese è forse la più importante nell'odierna produzione europea e nulla le può impedire di salire ai più alti fastigi se riuscirà a liberarsi da quei vincoli folkloristici che ne limitano gli orizzonti e la riducono talvolta ad una curiosità per così

dire etnografica. Quanto poi a quei popoli che hanno già realizzato la loro arte nazionale, essi non hanno ragione alcuna di affiggersi quando si verifica una stasi momentanea nella loro produzione artistica, né d'affannarsi troppo per l'allevamento dei giovani genii e per la fabbrica di surrogati. Si sa che i genii non nascono come i funghi e del resto un paese che ha prodotto un Wagner o un Verdi può riposare duecento anni senza vergognarsi e radolcire il suo riposo intanto con l'ottimo caffè ottocentesco lasciando da parte la cicoria.

Se poi si vuol parlare di «arte superata» allora bisogna metterci nel punto di vista di una certa estetica «sui generis», ch'è una delle scoperte più recenti delle fabbriche di surrogati; un'estetica i cui fini, non sempre disinteressati, tendono a trapiantare il fiore meraviglioso dell'arte in una serra dove il sole è sostituito da una stufa di terracotta. Questa squallida flora invernale ha una sua scienza, una sua sudditanza e un tribunale che emana sentenze di morte contro Beethoven, Wagner e Verdi e non risparmia altro che i primitivi e gli ultra-moderni. Tutto ciò che è compreso fra Giotto e Modigliani, fra Jacopone da Todi e Palazzeschi, fra Monteverde e Strawinski viene cestinato senza pietà.

Disegnare una casa storta, coi muri possibilmente trasparenti attraverso i quali si scorgano tutti gli abitanti con i loro movimenti simultanei; eliminare dalla composizione musicale l'accordo perfetto come gli antichi abolivano l'accordo dissonante che chiamavano «diabulus in musica», invertendo tutti gli ordini dell'euritmia e dell'eufonia; sostituire nella letteratura le puerilità pargoleggianti dell'onomatopea al linguaggio sensato trasformandola in un concerto di belati, di guaiti, di stridori metallici che va dallo sgocciolio della fontana al putiferio della segheria a vapore e dello scontro ferroviario — tutti questi sono titoli più che sufficienti per essere accolti nella confraternita che sarebbe abbastanza divertente da studiare ma che meriterebbe un esame a parte.

D'altronde tutte le critiche sull'estetica, la quale è già per se stessa una critica, sono oziose, come pure tutte le geremiadi molto in voga sulla crisi dell'arte. L'idea d'una crisi dell'arte riposa su quel pregiudizio che considera l'arte come il prodotto d'un'epoca mentre invece è l'epoca ch'è prodotta dall'arte.

Non c'è crisi artistica: c'è o non c'è l'uomo che può scrivere

i Maestri Cantori di Norimberga o il Falstaff. Dunque niente geremiadi niente premii niente confraternite. (I settari sono i peggiori servitori dell'arte nazionale sebbene la sbandierino spesso e volentieri per mascherare la loro vanità pericolosa.)

Lasciate che colui che deve dirci la grande parola, venga solo senza appoggi e senza cortei di filosofi e di esteti — venga accompagnato solamente dalla sua profonda umanità, e la sua parola si diffonderà immediatamente come un profumo miracoloso per tutto il mondo.

SERGIO FAILONI

NOTIZIARIO

FRANCO VELLANI-DIONISI †

Incontrai per la prima volta Franco Vellani-Dionisi a Milano, circa quindici anni fa. Era quasi un ragazzo. Da allora ci siamo incontrati innumerevoli volte, un po' dappertutto, e ultimamente qui, in Ungheria, dove le nostre strade, pur così diverse, ci avevano ugualmente condotto. Direi che la prima «immagine» interna che io ebbi di lui in quel lontano pomeriggio in cui lo vidi per la prima volta, è sempre rimasta valida, fino all'ultimo, senza bisogno o sollecitazione di ritocchi e restauri. Sempre uguale, dunque, a se stesso, che è un primo e fondamentale segno di personalità.

Allora, in quel tempo che oggi sembra così remoto, giovanissimo, e tuttavia avendo già dietro le spalle anni di dura vita vissuta, di aspra e libera esperienza di uomini e di paesi, celava fra le pieghe di un comportamento un po' schivo non senza timidezze e pudori, un'apassionata e sincera vocazione poetica. Un poeta insomma; ma un poeta, che aveva guerrigliato con i rossi e maneggiato la pistola quand'era ancora affatto un ragazzo, e sognava e in fondo sognò sempre di liberare il canto in azione. E azione per lui voleva dire piuttosto un aderire e partecipare ad una vicenda più ricca, più vasta e complessa di quella individuale, un confondersi consapevole nell'onda della vita collettiva, nel fluente ritmo delle opere e dei giorni che hanno per soggetto non il singolo, ma la nazione. Questa inclinazione trova conferma, fin dai primi esordi letterari, nella traduzione d'una scelta dei canti di Petöfi: Vellani-Dionisi, cercando se stesso, veniva attirato verso destini poetici in qualche modo affini. È di

quel tempo, se non erro, anche una raccolta di versi suoi, dove non era difficile scoprire, sotto derivazioni e influenze dannunziane, le stesse testimonianze.

Non so se dopo d'allora egli abbia più scritto o pubblicato versi; passato definitivamente al giornalismo, s'occupò di problemi politici, ma, coerentemente alla sua intima inclinazione, considerandoli nei loro aspetti più contrastati, combattuti e caldi di vita. Ormai esperto come pochi delle più importanti questioni dell'Europa danubiana, dove visse e vide e studiò, a lungo, il problema transilvano lo attrasse in modo particolare, come quello che riuniva in sé tutti gli elementi che potevano appassionarlo. Due volumi egli dedicò a questo problema, usciti ad oltre dieci anni di distanza l'uno dall'altro, e parimenti meditati e architettati; e il secondo, appena pochi mesi fa, prima di offrire, non bastando più i libri, la vita.

Ora, in entrambe quelle opere, la prima cosa che s'avverte è l'intatta ingenuità poetica che regge il discorso, quel suo credere fermo e risoluto nella verità, nella giustizia, nella necessità dell'opera intrapresa, e dunque nella sua intrinseca bellezza. Non è uno storico circospetto e circostanziato, non è un politico avventuroso e superficiale, e tanto meno appartiene alla schiera anche troppo lunga dei machiavellici deteriori. Un poeta sa tanti modi per celebrare la sua verità: Vellani-Dionisi qui la veste di un apparente pacato ragionare, non mai completamente dominato. Egli può controllarsi, ma non rinunciare a se stesso.

Non per niente, piantato l'ultimo libro a metà, proprio il suo secondo saggio transilvano, si fa volontario e in Albania riprende quella vita tutta azione, che aveva intravisto e praticato episodicamente da ragazzo. E quando in Albania tutto è finito, si agita per correre in Russia, dove lo attende la morte.

Io non l'ho veduto, l'ultima volta

che è venuto a Budapest, qualche settimana appena prima della sua fine guerriera; ma me lo figuro senza difficoltà, sereno e soddisfatto di sé. Era prossimo a raggiungere il compimento del suo sogno poetico: il suo ultimo libro incompiuto, anche se egli non lo sapeva ancora, l'avrebbe finito legittimamente con la morte sul campo.

Rodolfo Mosca

L'UNGHERESE VISTO DA UN UNGHERESE

Se vogliamo caratterizzare una nazione o, come nel caso attuale, l'individuo rappresentante le particolari qualità nazionali, generalmente presentiamo singoli tipi o un rappresentante di ciascuna delle varie classi sociali. Nel caso presente intendendo accumulare in un'unica persona le qualità ungheresi buone e cattive, e la chiamerò brevemente «l'uomo ungherese».

I nostri scienziati, presentando l'uomo ungherese — se mai si possa parlare in qualsiasi punto del mondo di razze, data l'eterna migrazione dei popoli e delle nazioni — parlano in generale di individui di media statura, dal viso tondo e nella maggior parte dei casi dai capelli e dagli occhi castani; ciò, naturalmente, non significa che nello stesso tempo non vi siano altri ungheresi di alta o bassa statura, dai capelli biondi o neri e dagli occhi azzurri, ed ugualmente partecipi di una antichissima discendenza magiara.

Sulla formazione delle caratteristiche particolari dell'uomo il clima esercita indubbiamente un influsso decisivo. L'indole dell'abitante dei paesi del Settentrione differisce naturalmente da quella del figlio del Mezzogiorno illuminato dal sole.

Il clima dell'Ungheria è molto capriccioso: ad inverni gelidi seguono estati aride ed afose; tra la temperatura minima e massima non è rara la differenza di 60 gradi. La natura degli ungheresi si adatta perfettamente al clima del loro paese, e forse il raggiungimento frequente dei

suoi estremi, le tempeste invernali e le canicole estive, l'hanno temperata fortemente. Similmente all'alternarsi degli inverni freddi con le estati afosissime, nell'uomo ungherese si uniscono le caratteristiche naturali dell'uomo occidentale ed orientale in una sintesi dove sul fondamento tradizionale si è sviluppata la cultura occidentale dominante ormai da dieci secoli.

A questo punto sorge spontanea la domanda: che cosa sarebbe avvenuto se gli ungheresi non avessero scelto, mille anni fa, il cristianesimo di Roma e con esso la cultura occidentale, ma avessero seguito Bisanzio e la fede ortodossa? Nel secondo caso senza dubbio tutto sarebbe avvenuto diversamente; ma una cosa sarebbe stata certa: l'Ungheria, presumibilmente, avrebbe formato blocco con i potentati slavi a nord ed a sud e non formerebbe, come ha formato fino ad ora, un blocco solido ma estraneo tra gli slavi nordici e meridionali, che, se vogliamo, può esser eventualmente un ponte, ma, prendendo in considerazione le condizioni attuali, sembra piuttosto un cuneo.

Nonostante che nel corso di mille anni, per la sua cultura, l'ungherese sia divenuto uomo occidentale e per la mescolanza etnica abbia raggiunto una sorta di consanguineità con le nazioni occidentali, esso è fiero della sua origine orientale. È un popolo sensibile e conscio di sé, ma nello stesso tempo tollerante di fronte ad altri popoli, e in primo luogo nei confronti di quelli che stanno sotto

il suo dominio. Già Santo Stefano l'aveva insegnato al suo popolo, che ne ha ritenuto i consigli come dimostra il fatto che le nazionalità sotto il suo dominio hanno potuto conservare la loro lingua e cultura particolare. L'ungherese è poi geloso della sua indipendenza e si compiace della libertà, rispettando quella degli altri. Quando più di mille anni or sono gli ungheresi occuparono la loro patria odierna, vennero nel nuovo ambiente in qualità di conquistatori. Tuttavia essi non assoggettarono mai violentemente i popoli meno numerosi che vi incontrarono e le nazionalità che vi si stanziarono più tardi; in generale tutti questi popoli hanno riconosciuto per propria volontà la forza creativa dello stato ungherese, inserendosi nella caratteristica sua compagine. Nel corso di mille anni l'ungherese ha dato prova tanto delle sue capacità a governare quanto della sua prontezza a versare il proprio sangue per la sua libertà. L'espressione «complesso di inferiorità» manca quasi completamente dal vocabolario dell'uomo ungherese.

Un'altra caratteristica dell'uomo ungherese è che in generale egli predilige la grandiosità dell'insieme all'elaborazione dei particolari. Forse gli infiniti orizzonti delle steppe lo hanno abituato a guardare in quelle lontananze dove l'occhio non trova alcun ostacolo; mi pare che poche siano le nazioni i cui figli hanno una fantasia più ricca di quella degli ungheresi.

Mentre altre nazioni, che respirano sul mare, hanno imparato dall'infinito specchio dell'acqua a guardare negli orizzonti lontani, gli ungheresi senza mare l'hanno imparato nell'infinità del grande Bassopiano ungherese. La persistenza millenaria nella sua patria europea, che per giunta è abitata da varie nazionalità, dimostra che l'ungherese ha politicamente ben organizzato il proprio stato, nonostante gli innumerevoli assalti che lo hanno colpito attraverso i secoli e che lo hanno costretto ad una costante lotta sui baluardi di confine orientali nella

difesa non soltanto della sua, ma di tutta la civiltà occidentale. Fino alla fine del secolo XV, durante il regno di Mattia Corvino, il numero degli ungheresi crebbe fino a quattro milioni e mezzo, pari a quello della popolazione dell'Inghilterra di allora. Dopo la morte di Mattia scoppiò una lotta tra i partiti per la successione al trono e dopo alcuni decenni, nel 1526, si ebbe a Mohács la vittoria dei turchi. Dopo il dominio turco, durato un secolo e mezzo, gli ungheresi anziché crescere di numero, diminuirono fino a ridursi a due milioni e un quarto. Dopo il dominio turco, e quindi appena 200 anni fa, in parte per sostituire gli ungheresi sterminati, in parte per altre ragioni politiche gli Absburgo condussero nel paese gruppi considerevoli di coloni di altre nazionalità.

Componente organica dell'amore ungherese per la libertà è la sua mentalità cavalleresca.

Neppure l'ospitalità ungherese è un semplice luogo comune, di cui parlano molte prove del passato.

L'ungherese rispetta l'indipendenza dell'individuo e stima le virtù che ne derivano. Ciò si rivela in ogni suo atto. Nella politica accetta una volontà superiore soltanto quando sia persuaso di non poter attuare egli stesso in modo uguale o migliore ciò che intenderebbe fare. Non dobbiamo dimenticare che il nostro re Andrea II della Casa arpadiana già nel 1222 aveva emanato la «Bolla d'oro» consolidando la costituzione stefana, che aveva ormai quasi duecento anni di vita.

L'ungherese non è molto incline ad unirsi entro il quadro di associazioni o partiti, e se mai vi indulge, per la sua indole molto facile all'entusiasmo, ma ugualmente facile a mutare; perciò in generale le associazioni o i partiti non hanno vita troppo fiorente in Ungheria.

L'ungherese sa posporre la sua sviluppatissima individualità quando lo esiga l'interesse della sua Patria. Ve ne sono prove in ogni importante fase della sua storia, ma soprattutto

nell'epoca attuale, decisiva per il suo avvenire, in cui, prescindendo da casi eccezionali, resiste ad ogni mediocre lotta di partiti sottoponendosi collettivamente alle decisioni del Governo. Sia che si tratti di unirsi in un solo entusiasmo o ci chiami la voce dei tempi, vogliamo e sappiamo formare un blocco compatto.

Non voglio affatto dire che, ponendo il mio ungherese in primo piano la vita individuale, gli manchi il senso del cameratismo o della solidarietà nell'amicizia. L'idea dell'amicizia in Ungheria sta allo stesso livello etico che in qualsiasi altra nazione civile; così se l'ungherese promette l'amicizia ad un paese che gli si mostra amico, questo può contare senz'altro su di lui, in ogni circostanza.

L'ungherese è un ottimo soldato, ne ha dato prova così nel passato come nel presente. È soldato perché la sua multisecolare tradizione eroica e il suo illimitato amore per la libertà lo obbligano ad esserlo, e non da ultimo perché un giovane non è onorato se non ha fatto il servizio militare. Il nostro ungherese lo considera un glorioso e necessario dovere, lo compie con onore e con eccezionale disciplina, di cui soltanto dopo il congedo sente veramente l'efficacia formativa. Quanto più invecchia tanto migliori gli appaiono i ricordi degli anni militari.

Se la terra, l'indipendenza o la libertà della Patria sono minacciate da un pericolo, vecchi e ragazzi, senza eccezione, fanno arma persino della zappa e della falce per difenderle, sacrificando piuttosto la vita, ma non vi rinunciano. Tutte le volte e da qualsiasi parte lungo la nostra storia i nostri nemici, numericamente più forti di noi, hanno cercato di annientare la nostra sovranità statale, la compatta resistenza nazionale ha sempre impedito loro di ottenere un successo duraturo.

L'ungherese è attaccato alle tradizioni nazionali, ma ciò nonostante lascia che si sviluppino nuove tendenze da esso considerate utili e da accogliersi.

Nel campo economico fino al dominio turco gli ungheresi ebbero sempre la prevalenza. Più tardi furono i tedeschi, chiamati nel paese dagli Asburgo a tenere il campo, mentre dalla seconda metà del secolo XIX si è affermato il giudaismo orientale. Ma che l'ungherese abbia le qualità di farsi valere anche in questo campo n'è prova eloquente la riorganizzazione dell'industria, del commercio e del mondo economico che, dopo l'entrata in vigore della legge ebraica è avvenuta senza alcuna scossa rilevante.

È nota la vocazione artistica degli ungheresi, tanto per la musica quanto per le arti figurative. Si conoscono ed apprezzano all'estero i suoi scrittori e poeti, ma si sa appena qualche cosa delle sue attitudini nel campo delle scienze naturali benché abbia dato al mondo molti naturalisti ed inventori.

Pochi sanno all'estero che furono ungheresi i due Bolyai: il maggiore matematico e il maggiore geometra del secolo XVIII. E quanti sono coloro a sapere che, insieme con molti scienziati ed inventori loro compatrioti da molto tempo dimenticati o finiti nella miseria, furono ungheresi Alessandro Csoma di Kőrös, il grande ricercatore della originaria patria degli ungheresi e tibetologo, poi Anyos Jedlik, l'inventore della dinamo elettrica, Giovanni Irinyi, quello del fiammifero di sicurezza e Teodoro Puskás, l'inventore della centrale telefonica e del notiziario telefonico.

Nella storia ungherese le epoche luminose e felici si alternano con gravi lotte e grandi catastrofi, che in certi periodi suscitano il senso di una avversa fortuna nazionale. Benché sia un errore asserire che l'insurrezione del principe Francesco Rákóczi II, il grande eroe della guerra di libertà del secolo XVIII, iniziata con segni promettenti e fallita per le forze soverchianti del nemico, oppure la guerra d'indipendenza ungherese cominciata con meravigliose vittorie nel 1848-49, e poi soffocata nel sangue con l'aiuto russo, dovessero

maturare questo epilogo, perché così era scritto nel destino ungherese, certo è che questi fatali avvenimenti storici sono innegabilmente accompagnati dall'ombra nefasta del tragico magiaro.

Ma questo tragico era nello stesso tempo il fattore che nelle ore più gravi rendeva l'ungherese capace di resistere e ne temprava l'energia e la risolutezza. Se cento anime sono cadute sulle fatali rupi di morte del tragico magiaro, altre cinquanta hanno pure raggiunto la cima e tanto più forti, tanto più entusiaste hanno portato avanti la fiaccola nazionale. E qualunque fosse l'agguato tesogli da un duro fato o dal tragico che porta in sé, mancanza di riconoscimenti, incomprensioni, guerre civili o vittorie di forze nemiche soverchianti, l'ungherese apprezzava più della più bella, più ricca terra del mondo quella zolla bagnata dal suo sangue. Essa forma tanta parte dell'antico confine ungherese circondato dai Carpazi, che, con vero sentimento patetico ungherese, la più bella preghiera magiara, l'«Appello» ricorda così: «Lieto o avverso il destino, qui tu devi — e vivere e morire!»

Costretto a definire l'indole dell'ungherese, mi troverei in grave im-

barazzo, perché mentre rispetto a generazione dei nostri padri dovrei rispondere che essa era facilmente collerica e piuttosto romantica, la gioventù odierna ha ereditato appena qualche cosa di queste caratteristiche, e risolve i suoi problemi con appassionate e forte volontà di vivere con la mancanza di orpelli e la maggiore praticità delle giovani e sane nazioni.

Fra i confini tradizionali nell'Europa centrale, nessun altro elemento fuorché l'odierno giovane ungherese, sarebbe capace di adattarsi alle esigenze di sacrificio ed insieme di travaglio per un miglior avvenire, e di costruire e conservare uno stato.

Vi si può adeguare soltanto quell'ungherese che nel corso dei secoli ha superato le prove necessarie, ha dimostrato la sua capacità a costituire uno stato ed a compiere opere durature e che con franchezza ed onestà tutta sua propria non chiede e non pretende un pezzo di terra straniera o alcun dominio a lui non spettante, ma soltanto il posto che si merita, che gli spetta tra le nazioni libere ed indipendenti dell'Europa futura, insieme unite da grandi ideali, ed entro i suoi naturali confini millenari.

Géza Paikert

LIBRI ITALIANI SULL'ITALIA

Dopo il volume di Giovanni Papini, «*Italia mia*» tradotto pure recentemente in tedesco con l'aggiunta di un capitolo finale che racchiude in sintesi le ragioni e i fini per i quali l'Italia combatte, altre importanti opere sull'Italia, di un più preciso carattere letterario, sono state scritte da autori italiani.

Antonio Baldini con «*Italia di Buonincontro*» (Sansoni, Firenze 1941) ci presenta un'immagine vivissima del suo Paese: egli ama e fa amare tutto, talché non ci si stanca di seguire questo scrittore che lo visita a passo d'uomo e senza fretta, mostrandoci il bello non solo degli orizzonti: in una prosa riposante, limpida e fresca. Il suo amore è pertinente alle cose

fisiche, o come egli si esprime, è «un amore oro-idrografico». Con un candore ammaliziato egli ci dice che non vuol sapere nulla di storia; e i suoi incontri son con uomini vivi, gente d'oggi, che a lui piace osservare. Leggiamo in «*Antistorica*», uno di questi capitoli: «Mi trovo ad essere come quegli che fosse talmente preso di una bella persona da non avere più mente di occuparsi né dell'indole, né della fama, né del passato di tale persona». La sua grande e perfetta educazione di letterato sta lì nondimeno ad attestare quanto egli abbia assorbito del passato del suo paese. Il suo stile sciolto e pronto ad ogni arditezza si salda ad una giusta temperatura con la tradizione: richiama come forse

nessun altro lo stile di certi cinquecentisti, degli scrittori della più alta civiltà letteraria italiana: suggerisce l'attributo di classico.

Un libro di paesaggi, dove il paesaggio è come il termine di un rapporto di cui l'altro termine è l'uomo, ha pubblicato Nino Savarese, con le sue «*Cose d'Italia*» (Parenti, Firenze 1941). Questo scrittore scorge continuamente un'affinità segreta tra il carattere delle persone e quello dei luoghi che abitano. Ogni città, ogni borgo, è un mondo chiuso e misterioso nella più aperta luce del sole. «Si pensa che se uno di questi paesi si mettesse a gridare, forse non potrebbe essere inteso da nessuno, e la sua voce si aggirerebbe di balza in balza senza uscire dal cerchio dei monti». I luoghi della Sicilia, in ispecie, per lui siciliano, sono vivi e parlanti; senonché pure altre contrade, forse insieme per virtù di contrasto, come l'Umbria, con Assisi, Perugia, città di suggestioni mistiche e guerriere, suscitano in lui sensazioni inedite interpretazioni di una vita profonda come quella, senza tempo, della natura.

Dell'Italia che più sta vicina al suo cuore, stata poi sempre oggetto appassionato di laboriose ricerche, poiché l'autore è uno degli eruditi e archeologi più eminenti che abbia l'Italia, parla Amedeo Maiuri nelle sue «*Passeggiate Campane*» (Hoepli, Milano 1941). E di siti e cieli nativi discorre l'abruzzese Titta Rosa, uno dei più esperti e dotati narratori italiani. «*I giorni del mio Paese*» (Soc. Ed. Internazionale, Torino 1941), descrive il naturale andamento delle opere e delle stagioni nel veloce giro di un anno, le feste e le ricorrenze di un'Italia regionale e paesana, della dannunziana terra d'Abruzzo, vista e fissata con un occhio nuovo, nelle trascrizioni di un proprio diario disteso, che ha la verità di ciò che è nostro, di ciò che noi stessi viviamo.

«*Il cielo sulle città*» di Vincenzo Cardarelli, uno dei prosatori più ammirevoli tra i non pochi di cui il suo paese giustamente può vantarsi, e «*Itinerario Italiano*» di Corrado Alvaro, autore largamente tradotto, ci rappresentano un'Italia che non è il tema d'artista alla maniera di Stendhal il *pays du beau dans tous les genres*; e se mai il paese dell'umano, del molto e troppo umano in tutti i generi. Benché antica quasi come un mito o una favola, attraverso le pagine del toscano etrusco Cardarelli e del calabrese Alvaro essa ci appare vicinissima e nelle sue memorie e nelle sue cose immortali, nella molteplice e faticosa continuità delle sue conquiste vitali; senza nulla di pittoresco o decorativo, nulla di curioso o romantico in tanti libri che ne hanno parlato.

Popolare, anzi umile perché *humo propior*, più vicina alla terra, viene raffigurata da Massimo Lelji, nel «*Genio dell'Italia*» (Bompiani, 1941) dove si fanno considerazioni acute e spesso originali su ciò che costituisce il temperamento nazionale italiano. Vi si afferma che popolare è, in un certo senso, comune, è l'essere propriamente *merico* dei popoli classici: nella lingua e nella immaginazione volgare si ravvisa la loro forma intensa, sempre viva: e così nel fare, e cioè in ogni loro creazione politica, sta impresso il segno delle leggi o norme della loro lingua e immaginazione. Anche questo interessante scrittore, al pari degli altri collabora ad approfondire ed arricchire il sentimento di quella realtà che ha nome Italia. Per tutti ugualmente sentire l'Italia è un proprio modo di sentire sé come uomo tra gli uomini; e potrebbero ripetere con Papini: «il nostro amore per l'Italia non è che una delle forme del nostro amore per gli uomini».

Ercole Reggio

STAGIONE TEATRALE UNGHERESE 1942—43

Negli ambienti teatrali della capitale ungherese ferve il lavoro preparatorio per la imminente nuova stagione che si inizierà nella prima metà di settembre.

Il Teatro Nazionale apre la stagione con il dramma «Országépítő» (Costruttore di paese) del transilvano Carlo Kós che ha scelto per soggetto la gloriosa figura del primo re ungherese, Santo Stefano. Nella seconda metà di settembre vi avrà luogo la ripresa del «Don Carlos» dello Schiller nella nuova traduzione di Ladislao Tompa e con la regia di Hans Meisner, intendente generale a Francoforte; altra caratteristica della ripresa saranno gli scenari che verranno allestiti da Helmut Jürgens, lo stesso che esguì quelli della «Tragedia dell'Uomo» del Madách, messa in scena a Francoforte. Alla fine di novembre si avrà la prima del nuovo dramma storico di Alessandro Mérai intitolato «Kessai polgárok» (Cittadini di Cassovia). Il secondo dramma della serie degli autori transilvani andrà in scena presumibilmente il 31 dicembre: «Szivárvány» (Arcobaleno) di Aronne Tamási. Sotto la direzione di Antonio Németh figurano inoltre nel programma del Teatro Nazionale e del suo Teatro da Camera la ripresa di classici ungheresi, tra cui «La tragedia dell'uomo», «Il bano Bánk» e «Csongor e Tünde», nonché una ricca serie di drammi sgorgati dalla penna del fior fiore degli autori moderni ungheresi, quali «Fekete macska» (Gatto nero) di Stefano Asztalos, «A nagyúr» (Il magnate) di Niccolò Bánffy, «La culla» di Giorgio Bözödy, «Az összeomlás» (Il crollo) di Ladislao Gagy, «A keresztlelél» (La fede di battesimo) di Domenico Gyöllay, «A fejedelem tükré» (Lo specchio del principe) di Zoltán Jékely, «A megtérfálás» (La beffa) di Giuseppe Nyiró, «Az állás» (Il posto) di Ladislao Szabédi, «A sötétség királya» (Il re delle tenebre) di Carlo

Berczelly, «A pirtói parasztok» (I rustici di Pirtó) di Domenico Csizsér, «Kisistenek» (Piccoli despoti) di Stefano Eszterhás, «Kísértés» (Tentazione) di Aladár Kovách, «A vén gazember» (Il vecchio birbante) di Mikszáth—Harsányi. Verrà inoltre rappresentato un dramma di Ladislao Possonyi intitolato «Irma Szilágyi» martire della storia ungherese che trovò morte eroica durante la prima guerra mondiale al servizio della Patria; poi «A felség» (Il sovrano) di Giuseppe Ságody e l'«A hold csónakosa» (Il barcaiolo della luna) di Alessandro Veress. Tra le riprese rammentiamo il dramma «A híd» (Il ponte) di Francesco Herczeg. Ci ralleghiamo della scelta felice di questo ottimo lavoro da parte della direzione del Teatro Nazionale e destinato a commemorare il primo centenario della fondazione del Ponte sospeso che, oltre alla sua importanza pratica, ha un profondo significato simbolico nella storia ungherese. Figurano ancora nel repertorio le seguenti riprese: il «Blöff» dell'alsaziano Coubier, il «Bűnös és szent» (Reo e santo) di Borberg, l'«A kaméliás hölgy» (La signora delle camelie) di Dumes, il «Bolero» di Duran, l'«Ondine» di Giraudoux, la «Passio» di Greban, la «Vedova scaltra» di Goldoni, il «Mamouret» di Sarment, il «Bibrakte» di Schwangerer, l'«A rágalom iskolája» (La scuola della calunnia) di Sheridan e l'«Euridike» d'Anouilh. Il Teatro da Camera del Teatro Nazionale rappresenterà «Vera és családja» (Vera e la sua famiglia) di Francesco Fendrik, un dramma da camera di Niccolò Hubay ed uno di Luigi Zilahy, l'«A szerelem és halál játéka» (Il gioco dell'amore e della morte) di Romain Rolland, nella traduzione di Niccolò Kállay.

L'Opera Reale Ungherese curerà la rappresentazione di alcune novità ungheresi, tra le quali il balletto d.

Niccolò Laurisin, professore dell'Accademia di Musica, intitolato «Debreceni história» (Cronaca di Debrecen), l'opera «Az asszony és az arany» (L'oro e la donna) di Eugenio Kenessey, l'opera buffa di Francesco Lehár, il «Garabonciás» (Studente mago), il balletto di Dionisio Tóth «Dorotea» e quello di Alessandro Veress intitolato «Térszili Kata» (Caterina Térszili). La direzione dell'Opera ha inserito nel suo programma anche la rappresentazione di cinque opere che non figuravano ancora nel repertorio di alcun teatro ungherese; «Csodahegedű» (Violino miracoloso) di Eck Werner, una delle personalità più eminenti della musica moderna tedesca; poi «Rodelinda» dell'Händel, l'«Északiak» (Settentrionali) di Madeloa, il «Salambo» di Vaszlin Sztojanoff e «Bécsi asszonyok» (Donne viennesi) dello Schubert. Tra le riprese figureranno «Székelyfönő» (Filatolo siculo) di Zoltán Kodály, «Szerelmi bájital» (Elisir d'amore) di Donizetti, l'«Orfeo» del Gluck, il balletto Petruska del Stravinszky, l'opera del Debussy intitolata «Peleas e Melisande», il «Trovatore» di Verdi e «Siegfried» di Wagner.

Il Teatro della Commedia si riaprirà con «Négy apának egy leánya» (Figlia di quattro padri) di Francesco Móra e Alessandro Hunyadi, nomi

che bastano da soli ad assicurare il successo all'opera.

Il Teatro di Pest apre con l'«A boldog Ásvayné» (La pazza signora Ásvay), che verrà recitata dagli attori ospiti del Teatro Nazionale.

Merita di essere ricordato anche il Teatro Nazionale di Kolozsvár che avrà il compito di diffondere nell'importante centro culturale, da poco redento, la pura arte ungherese. Tra gli autori ungheresi e stranieri moderni e classici figurano nel repertorio Giuseppe Nyirő, Niccolò Kisbán, Aronne Tamási, il recentemente scomparso Sigismondo Móricz, Giovanni Vaszary, Celomanno Ceathó, Luigi Zilahy, notissimo anche in Italia, Giovanni Kodolányi, Ladisleo Németh, tra gli stranieri Ermanno Bahr, Keith Winter, Pirandello; tra i classici Shakespeare, Schiller, ecc. Saranno allestite ancora dieci opere ed alcuni balletti, nonché operette classiche. Oltre gli otto concerti progettati dalla Società Filarmonica, numerosi noti solisti terranno dei concerti nel capoluogo della Transilvania, tra cui Edmondo Zathureczky, Giulio Károlyi, Alessandro Végh, Carlotta Hir e Géza Anda. Vi saranno ospiti anche i direttori d'orchestra Mengelberg, Failoni, Lodovico Reuter ed Ernesto Dohnányi.

g. s.

∞

RASSEGNA D'UNGHERIA

Diretta da

BELA GÁDY E RODOLFO MOSCA

Redattore responsabile

PAOLO RUZICKA

Direzione e amministrazione Budapest, Rákóczi-út 29

Un numero pengő 1-50 (10 lire). Abbonamento annuo pengő 16 (100 lire)

ANNO II

AGOSTO 1942

N. 8

SOMMARIO

Del carattere ungherese (*M. Babits*)

Il problema delle nazionalità nel pensiero e nell'opera politica di Paolo Teleki (*I. Polzovics*)

La politica fondiaria in Ungheria negli ultimi d'anni (*A. Vass*)

DOCUMENTI

Comunicati del Capo dello Stato Maggiore della Honvéd sulla guerra in Oriente; Discorso del presidente del Consiglio N. Kállay a Nagyálló (12 luglio 1942); Interpellanza dell'on. M. Popovics su certi fatti avvenuti nel Mezzogiorno e risposta del presidente del Consiglio (15 luglio 1942); Discorso del presidente del Consiglio N. Kállay alla riunione delle Associazioni per la difesa nazionale (28 luglio 1942)

CALENDARIO

Luglio 1942

SOCIETÀ CARPATO-DANUBIANA EDITRICE, BUDAPEST

La rivista degli italianisti ungheresi

OLASZ SZEMLE

STUDI ITALIANI IN UNGHERIA

DIRETTORE

ALDO BIZZARRI

RESPONSABILE PER LA REDAZIONE E L'EDIZIONE

LADISLAO PÁLINKÁS

Direzione e Redazione: Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria
Budapest, IV., Eskü-út 5. Telefono: 388-128 e 184-403

Amministrazione: Franklin-Társulat Magyar Irod. Int. és Könyvnyomda
Budapest, IV., Egyetem-utca 4. Telefono: 187-947 e 185-618

Abbonamento annuo Pengő 20. Sostenitore Pengő 100. Un numero pengő 4

Si pubblica ogni due mesi in volumi di 160 pagine

RASSEGNA DANUBIANA

RIVISTA MENSILE

STORICO — POLITICO — LETTERARIA

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

Direzione e Amministrazione:

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

LA RINASCITA

RIVISTA BIMENSILE DEL CENTRO NAZIONALE
DI STUDI SUL RINASCIMENTO

Direttore GIOVANNI PAPINI

Redattore-Capo ETTORE ALLODOLI

Abbonamenti: Italia, Impero, Colonie L. 50; Estero L. 100

Direzione e Amministrazione: Firenze, Pal. di Parte Guelfa