



CORVINA

RIVISTA DI LETTERATURA
RUBRICA ITALO-UNGHERESE

DIRETTA DA

FIBERIO GEREVICH E LUIGI ZAMBRA

OTTOBRE 1943

NUOVA SERIE

ANNO VI

N° 10

CORVINA

RASSEGNA ITALO-UNGHERESE

OTTOBRE 1943

NUOVA SERIE

ANNO VI

Nº 10

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

SOMMARIO

	Pag.
GIOVANNI KÓSA: Daniele Irányi — Un diplomatico di Lodovico Kossuth in Italia.....	481
EDIT BALÁS: Altari a sportelli della Transilvania sicula (<i>con quattro illustrazioni</i>)	494
OTTONE DEGREGORIO: L'italiano lingua estera — Esperienza ungherese	501
ALDO MARSILI: Nel solco della gloria di Roma — Rutilio Namaziano, l'ultima voce del paganesimo morente.....	509

LIBRI

LADISLAO BÓKA: Il fascino del passato	512
ERCOLE REGGIO: Cultura del Rinascimento	516

NOTIZIARIO

—ö: La stagione teatrale di Budapest 1942—43	518
DESIDERIO TÓTH: La stagione musicale ungherese 1942—43	524
FERDINANDO L. LUNGI: Riccardo Zandonai	527

I manoscritti non si restituiscono

SOCIETÀ ITALO-UNGHERESE «MATTIA CORVINO» EDITRICE

Responsabile per la redazione e l'edizione:

Dott. LADISLAO PÁLINKÁS

4762 Tipografia Franklin, Budapest. — vitéz Litvay Ödön.

DANIELE IRÁNYI

Un diplomatico di Lodovico Kossuth in Italia

Il 1848, anno memorabile della storia europea, mosse il popolo ungherese a compiere sforzi meravigliosi. Dopo alcuni decenni tranquilli, importanti avvenimenti s'avvicinavano per arricchire le pagine della storia ungherese, e i giorni movimentati non mancarono di creare eminenti personaggi, scrittori, politici e generali. Fu una generazione gloriosa: la nazione continua ad ammirarla con entusiasmo invariato.

Anche Daniele Irányi venne portato sulla scena della storia da quest'anno movimentato. Nell'estate del 1848, dopo elezioni parlamentari oltremodo agitate, la città di Pest, capitale del paese, mandò al Parlamento, con Lodovico Kossuth, Daniele Irányi, un giovane avvocato, uno dei capi dell'opposizione. Da quel momento sino alla fine della sua lunga vita l'Irányi restò fedele al suo grande maestro ed amico. Collaborò con lui quale deputato e quale commissario energico durante la guerra d'indipendenza, e nelle ultime ore di essa, a Világos, rimproverò aspramente il generale Görgey, capo delle forze armate ungheresi che aveva deciso di deporre le armi.

L'esercito ungherese non era più in grado di continuare la lotta contro le forze soverchianti del nemico e si arrese a Világos, ma a quella data l'Irányi era già scomparso. Come molti altri, anche lui dovette fuggire per sottrarsi all'imminente rappresaglia. Per alcun tempo si tenne nascosto nelle tenute nobiliari delle regioni situate al di là del Tibisco (Tisza), riprendendo la fuga ogni volta che una pattuglia austriaca si affacciava in fondo al villaggio. Si rifugiò in questo modo nella sua patria più stretta, nell'Alta Ungheria, per ricorrervi ad aiuti della sua famiglia. Suo cognato gli procurò un passaporto con cui poté lasciare il territorio del paese. Il falso venne ben presto scoperto e il parente devoto fu condannato a morte. Ma l'Irányi, travestito

da cocchiere, aveva già attraversato successivamente le diverse province dell'Impero austriaco, per varcare, il viso affumicato e in veste di carbonaio, la frontiera svizzera. Ivi infine, in terra libera, poté respirare liberamente, ma non vi riposò molto. Proseguì il suo viaggio, e, ai primi di marzo del 1850, giunse a Parigi.

Sin dalla sua giovinezza bramava di vedere quella metropoli. Invero, i giovani democratici ungheresiolgevano lo sguardo con entusiasmo verso le rive della Senna, donde le idee da loro propugnate si erano propagate e dove vedevano riuniti gli spiriti più influenti dell'Europa di allora. Ma l'Irányi si trovava in uno stato troppo opprimente per poter rallegrarsi dell'avveramento del suo sogno giovanile. Vi arrivò non già in veste di viaggiatore, né quale giovane avido di studiare — benché non avesse più di 28 anni —, bensì col gravoso fardello dei rifugiati politici, senza possibilità di rimpatriare entro un tempo prevedibile. In patria il governo austriaco lo aveva citato in giudizio, condannandolo alla pena capitale e infatti, il suo nome venne inchiodato sul patibolo. Gli sbirri austriaci, poco pratici della lingua ungherese, erroneamente arrestarono il suo fratello maggiore Stefano, e poco mancò che non lo giustiziassero in sua vece.

Ciononostante a Parigi non fu solo. La capitale francese era diventata il centro dei rifugiati, dove, fallite le rivoluzioni, si erano riuniti i figli delle nazioni più diverse. Ci vivevano in numero considerevole ungheresi, tedeschi, polacchi, rumeni, serbi e, in ultimo, moltissimi italiani, attendendo che gli avvenimenti prendessero una piega favorevole per loro.

Fu in quest'ambiente che l'Irányi dovette cominciare una vita nuova. Il figlio del pastore luterano di Toporc, come tanti altri esuli, non poteva aspettarsi assistenza materiale dai suoi e neppure il suo diploma d'avvocato gli giovava all'estero. Le preoccupazioni della vita d'ogni giorno non si scompagnavano dalla sua esistenza e come gli altri emigranti, poté ricorrere a due soli modi di guadagnarsi la vita: all'insegnamento e al giornalismo. In un primo periodo insegnava il latino e l'inglese in una pensione provinciale, poi dava lezioni anche a privati, e secondo la tradizione, istruì anche i figli dell'ex-principe di Serbia, Alessandro Karagiorgjevic, Petar e Arsenio. Una volta pensò anche di assumere un posto di professore per stabilirsi definitivamente nella Francia. Certo, aveva un non so che di professorale che l'incitava a compiere assidui studi storici e lo distingueva dagli altri politici dall'immaginazione infervorata;

ma dopo gli anni d'intensa attività pubblica l'insegnamento doveva essere per lui un'occupazione forzata ed amara che non poteva riempire definitivamente la sua vita.

Si occupava infatti, più volentieri di letteratura, pur non considerando neanche questa come la sua vera vocazione. Collaborava ai giornali francesi che dimostravano simpatia per le nazioni in lotta per la loro libertà e si erano fatti portavoce delle aspirazioni ungheresi e italiane. I suoi articoli venivano riprodotti anche nelle riviste italiane, ne *l'Opinione* e ne *l'Alleanza di Milano*, il cui direttore ungherese, Ignazio Helfy, futuro intimo del Kossuth, pubblicava numerosi articoli relativi all'Ungheria. Oltre a questo scrisse anche libri. L'opinione pubblica del tempo si rivolgeva con grande attenzione verso l'Ungheria, considerandola come propugnatrice della libertà e depositaria orientale del pensiero europeo. L'Irányi si dedicava appunto a riaffermare la coscienza di questa missione gloriosa, componendo, fra l'altro, un'opera poderosa in lingua francese, pubblicata poi in collaborazione con Charles-Louis Chassin, celebre pubblicista e storico francese dell'epoca.

Lottava per l'esistenza come gli altri emigrati e si lamentava della sua situazione precaria soltanto con l'uomo che fu, in una sola persona, suo amico e sua guida politica. Nel febbraio 1851 scrive al Kossuth quanto segue: «ho addosso vestiti cenciosi, la mia camera non è riscaldata, la mia esistenza non è assicurata da oggi a domani, tuttavia io non mi perdo d'animo. Il principio che fin qui mi ha guidato nella mia carriera, rimane inalterato: patria e onore». E il principio supremo, cui era stato devotamente fedele sin dal 1849, sin dalla deposizione degli Asburgo alla Costituente di Debrecen, fu l'indipendenza dell'Ungheria. Definì precisamente la sua opinione al riguardo nel corso della polemica che ebbe con Demetrio Bratianu, capo degli emigranti rumeni, sulle pagine de *La Presse*: «Noi lavoriamo per l'indipendenza dell'Ungheria e per il mantenimento delle sue antiche frontiere. Desideriamo che l'Ungheria si trasformi in una repubblica liberale fondata sul suffragio universale, richiediamo l'eguaglianza di tutte le nazionalità, richiediamo che l'Ungheria concluda accordi cordiali con la Polonia, la Rumenia, la Serbia e anche con gli altri paesi che siano giunti ad ottenere la loro indipendenza nazionale». In questa maniera l'Irányi fissava un principio di grande attualità che testimonia della sua grande sagacità politica, la cui giustezza è stata comprovata, nel

più persuasivo dei modi, dal trattato di pace del Trianon: «La spartizione degli stati già esistenti, in unità minute è un esperimento pericoloso per la civiltà». E nel 1858, quasi dieci anni dopo la Costituente di Debrecen, scrive di nuovo ad un amico intimo come appresso: «Non ho cambiato e non cambierò idea. Voglio l'Ungheria del '49, prima indipendente, poi repubblicana. Non aderirò mai alla confederazione o allo smembramento dell'Ungheria».

La vita dei fuorusciti consiste nel continuo sperare, nel continuo prepararsi e in una specie di febbrile inquietudine. Essi lasciano la patria cedendo alla necessità soltanto per breve tempo, per ritornarvi quanto prima, dopo l'attuarsi dei loro ideali politici. È per questo che lavorano anche lontani dal loro paese, all'estero; eppure, più il tempo passa e più profondo diventa l'abisso che separa la patria dal loro mondo particolare. Così avvenne anche per gli emigranti stabilitisi a Parigi. Essi discutevano e facevano progetti giorno e notte al caffè de la Régence; svolgevano trattative con gli agenti dei diversi governi europei e con i rappresentanti delle nazionalità dell'Europa centrale che anch'essi avevano dovuto rifugiarsi all'estero; i loro lavori, le loro memorie e i loro opuscoli uscivano uno dopo l'altro in grande abbondanza. Tuttavia l'ora del ritorno tanto atteso sembrava sempre più rinviata.

Anche l'Irányi faceva parte di queste società dove si discuteva continuamente di politica e vi incontrava numerosi personaggi interessanti della Parigi contemporanea. Così nel famoso salone di Mme d'Agoult fece la conoscenza del generale Mieroslawsky, eroe delle avventurose vicende della libertà polacca. Ben presto i loro rapporti si fecero intimi e fu appunto il Mieroslawsky a mettere l'Irányi in contatto con certi esponenti della politica italiana.

Ciò avvenne nel dicembre 1858, quando l'attuazione dell'unità italiana entrava in una nuova fase. Le corti di Parigi e di Torino si erano già accordate contro l'Austria, e lo scoppio della guerra fra l'Italia e l'Austria sembrava imminente. In quel momento il Mieroslawsky invitò l'Irányi ad una conversazione confidenziale a nome di «un signore francese di nascita molto elevata» che poi si rivelò di essere il principe Napoleone, cugino dell'imperatore, capo del partito francese favorevole alla guerra. Il principe intendeva coinvolgere nella grande campagna contro l'Austria anche gli emigranti ungheresi e perciò li invitò a man-

dare nell'Italia una persona fidata che esplorasse l'entità e il morale delle milizie di presidio ungheresi. Infatti nelle guarnigioni austriache della Lombardia vi erano numerosi soldati ungheresi. Il principe Napoleone fece intendere altresì che questo sarebbe stato soltanto un primo compito per gli ungheresi che avrebbero sostenuto più tardi una parte molto più importante, per definire la quale sarebbe stata necessaria una visita del Kossuth a Parigi, per svolgervi trattative personalmente.

L'Irányi che era uno degli intimi del Kossuth, comunicò subito la proposta al suo capo che in quei tempi risiedeva a Londra, continuando però le conversazioni con i francesi. Nel corso di queste ultime il Mieroslawsky avanzò una nuova proposta del principe Napoleone, secondo cui, in caso di una eventuale insurrezione, l'Ungheria avrebbe ricevuto dalla Francia armi e aiuti. Fissò però la condizione che il Kossuth non comunicasse ancora il progetto al Mazzini e, in genere, la causa ungherese fosse disgiunta dalla causa repubblicana italiana. Verso la fine di dicembre presero parte alle trattative anche il conte Ladislao Teleki, ambasciatore a Parigi del governo ungherese del '48, e Giorgio Klapka, celebre generale. Gli ungheresi richiesero anzitutto garanzie sicure per evitare che il loro progetto facesse fiasco come per esempio tanti tentativi del Mazzini. L'Irányi richiese addirittura che forze italiane e francesi penetrasero nel territorio dell'Ungheria, senza le quali — come si era visto dai funesti esempi del passato — non si poteva sperare una buona riuscita dell'insurrezione.

Il Kossuth, il cui nome e personalità erano indispensabili per qualsiasi moto ungherese, da principio si mostrò riservato per il progetto. Egli manteneva da lungo tempo ottimi rapporti con il Mazzini e con altri repubblicani e già per questa stessa ragione era alieno dal far causa comune con le corti di Torino e di Parigi. Inoltre, anch'egli era preoccupato per eventuali imprese inconsiderate. «Se noi ci moviamo», — scrisse all'Irányi —, «dobbiamo creare fundamenta che garantiscano l'adesione della nazione. A noi non conviene la parte di condottieri di legioncelle. La nostra causa è più elevata, a meno che l'abbassiamo noi stessi».

Il solerte Klapka che aveva dappertutto buone relazioni, ben presto si impegnò di condurre a termine le trattative. Ebbe conversazioni a Parigi con il principe Napoleone, a Torino con il Cavour, anzi lo stesso re Vittorio Emanuele gli concesse una

lunga udienza. Fece dappertutto buona impressione e raccolse molte esortazioni. Così, fra l'altro, il Cavour gli dichiarò in tono ottimistico che scopo della guerra era non solo di liberare la Lombardia, ma anche di scacciar definitivamente i tedeschi dal suolo italiano. Il Klapka corse da Torino direttamente a Londra, per conferire col Kossuth, il quale però neanche in questo momento si mostrava disposto ad aderire alla politica di Torino.

Fra i suoi intimi l'Irányi insisteva continuamente riaffermando la necessità di collegare le sorti degli emigranti ungheresi con la politica franco-italiana, e il suo ragionamento non rimase senza eco. Nel marzo del 1859, durante il soggiorno di Cavour a Parigi, la collaborazione fra l'Italia e l'Ungheria fece un gran passo avanti. Svolsero trattative da parte ungherese l'Irányi e Federico Szarvady, i quali presentarono allo statista italiano uno scritto apposito del Kossuth, contenente particolareggiatamente le condizioni dell'adesione dell'Ungheria. Gli italiani le accettarono e oramai, dopo che il governo di Vienna ebbe inviato un ultimatum a Torino, niente impediva la collaborazione. Il 3 maggio finalmente il Kossuth giunse a Parigi. L'imperatore Napoleone lo ricevette in circostanze oltremodo romantiche, nelle ore notturne. Rimasero a colloquio per due ore e, dopo chiariti questa volta tutti i problemi, il 6 maggio venne creato il Direttorio Nazionale Ungherese (Magyar Nemzeti Igazgatóság), comune organo veramente autorevole degli ungheresi soggiogati e dei rifugiati, capeggiato dal Kossuth, dal Teleki e dal Klapka. L'Irányi fungeva come segretario.

Questo fu il primo organo centrale degli ungheresi emigrati. Esso iniziò subito un'attività febbrile per raccogliere nell'Italia tutti gli ungheresi dispersi in tre continenti, onde schierarli contro gli oppressori austriaci. Il Kossuth per un breve periodo ritornò nell'Inghilterra, dove appunto in quel tempo si svolgevano le elezioni parlamentari. Egli intendeva far valere tutte le sue relazioni per garantire la neutralità dell'Inghilterra nella guerra imminente. Gli ungheresi intanto si riunivano a Genova, dove il Klapka formò una legione, nel fervore dell'entusiasmo suscitato dall'entrata degli italiani a Milano. Le elezioni nella Gran Bretagna ebbero esito favorevole, il partito della neutralità prese il sopravvento e ormai anche il Kossuth corse a Genova. Lo accompagna anche l'Irányi, ma appena iniziato il lavoro diplomatico e quello dell'organizzazione dell'esercito, l'8 giugno venne concluso l'inatteso armistizio di Villafranca, «il fulmine di Villa-

franca» come disse il Kossuth. La guerra finì senza che l'attuazione dei progetti ungheresi potesse venire puranco tentata. Il Kossuth lasciò l'Italia con animo deluso e partì con i suoi seguaci più fedeli, per la Svizzera. Di lì l'Irányi raggiunse in fretta l'isola di Jersey, famoso ritrovo degli emigranti, per riposarvi.

Era più che evidente che la pace non sarebbe stata di lunga durata e che una vera pace non sarebbe stata da attendersi fin quando l'Italia non fosse riuscita a conseguire la sua piena indipendenza. Era altrettanto palese che la causa ungherese fosse inscindibile da quella italiana, poiché entrambi i popoli combattevano contro un nemico comune, cioè la monarchia assolutistica degli Asburgo. Oltre a ciò, anche il liberalismo del Cavour aveva prodotto grande entusiasmo nell'opinione pubblica ungherese: il principio della «libera Chiesa» animava particolarmente l'Irányi che aveva professato opinioni analoghe anche prima, durante il suo soggiorno a Parigi, e che più tardi, in veste di deputato, lotterà con insistenza per l'introduzione del matrimonio civile. Tale identità della concezione politica non fece che intensificare l'amicizia italo-ungherese.

Nel dicembre 1859 il Kossuth intese riprendere i contatti col governo di Torino, e, insieme con Ladislao Teleki, esaminò attentamente chi fosse il più adatto a intraprendere una missione a Torino. Fra i candidati figurava anche il nome dell'Irányi, ma egli era a quella data legato a Parigi da una grande opera scientifica sulla quale stava lavorando. Così la scelta cadde su Francesco Pulszky che a Londra aveva fatto già buone prove della sua abilità di diplomatico e che, quale corrispondente per l'Italia del Daily News, poteva dimorare in Italia e mantenere rapporti con gli statisti italiani senza destare sospetti e diffidenze.

L'Irányi quindi rimase a Parigi, ma per regolare certi affari degli emigranti fece una nuova visita in Italia. Sullo scorcio del 1861 e al principio del 1862 fece soste a Genova e a Torino. Compì questo viaggio con un passaporto inglese rilasciato al nome di Darby. Nel frattempo, in patria, si sparse la voce che fosse deceduto a Genova. Suo fratello Stefano si rivolse angosciato ai loro conoscenti comuni, fin quando non si accertò dell'infondatezza della notizia.

Intraprese il suo viaggio nell'Italia per riportare la concordia fra i diversi gruppi degli emigranti ungheresi in continua contesa tra di loro. Il fiasco subito nel 1859 e il successivo tentativo fatto da parte austriaca di riconciliarsi con gli ungheresi avevano

prodotta antagonismi e avversioni, eterni mali di ogni emigrazione, tanto che anche il Kossuth, svogliato, soprannominò il gruppo degli ungheresi rifugiati «emigrazione in ruderi». Parecchi rifugiati rimpatriarono, altri abbandonarono il Kossuth, fra i quali il Pulszky che si unì a Garibaldi, di modo che tra lui e il Kossuth, fedele alla corte di Torino, si produsse una rottura aperta. Fu in quella occasione, nella primavera del 1861, che il Kossuth abbandonò Londra che fino ad allora lo aveva ospitato per trasferirsi a Torino dove abitò sino alla fine della sua vita. D'altronde la morte del Cavour, avvenuta poco tempo dopo, significò un grave colpo per la causa ungherese, perché nessuno dei suoi successori si dimostrò nelle trattative con gli emigranti ungheresi, tanto amichevole e benevolo.

Dopo le dimissioni del Pulszky, il rappresentante degli interessi del Kossuth presso il governo di Torino fu, provvisoriamente, un italiano, il Benzi. Quando poi questi venne nominato console a Nizza, la sua carica venne assunta dall'Irányi. Fece nell'aprile 1862 la sua visita di presentazione al generale Durando, ministro degli affari esteri del gabinetto Rattazzi che lo ricevette con queste parole pronunciate in tono fra interrogativo e dubitativo: «Come? Ma se il Direttorio Nazionale Ungherese non esiste nemmeno; infatti, il generale Klapka non è d'accordo con il Kossuth e ha aderito al Pulszky, il quale, com'è noto, da parte sua ha aderito al Deák». Ma nonostante i suoi dubbi, il Durando si accinse subito a collocare gli ungheresi sul grande scacchiere della diplomazia. Conversava a lungo con l'Irányi sulla funzione che l'Ungheria aveva da sostenere nell'Europa centrale e prese subito a caldeggiare il progetto che l'Ungheria addivenisse ad un accordo con la Serbia, su basi federali.

Tale progetto non era nuovo, esso seduceva gli animi da più di un decennio, cioè sin dai primi giorni dell'emigrazione ungherese. In quella contingenza, indotto dall'esortazione degli italiani, anche il Kossuth l'accetta come base di discussione, e nel maggio 1862, in occasione di una missione a Bucarest del Canini, elabora un progetto segreto sulla confederazione danubiana dei popoli ungherese, rumeno e serbo. È una delle opere più interessanti della letteratura politica ungherese, intorno alla quale, sin dalla sua nascita, si discuteva aspramente, ma che rimase allo stato di progetto, come una vera e propria creazione dell'emigrazione, prodotta più dall'immaginazione che dalla considerazione dei fatti reali. Il progetto, a causa dell'indiscre-

zione dello Helfy, venne pubblicato ne l'Alleanza, e accolto dall'opinione pubblica ungherese con tanta indignazione che non poté servire più come base di trattative ulteriori.

Il soggiorno dell'Irányi nell'Italia è memorabile anche per un altro suo saggio politico che ebbe una parte interessante nello svolgimento del pensiero politico ungherese. Al principio del 1863, a Milano, nella tipografia Lombardi uscì un opuscolo dell'Irányi intitolato «L'indipendenza dell'Ungheria». Già l'esecuzione tipografica dell'opera testimoniava la poca pratica delle stamperie italiane di stampare testi ungheresi. In questo scritto l'Irányi si rivolge non già al mondo pratico di lingue straniere, bensì ai connazionali oltre i confini ed in patria. Egli vi attacca l'idea del compromesso con l'Austria, insieme al partito Deák che la sosteneva, esponendo minutamente tutti gli argomenti contrari ad una riconciliazione con la dinastia degli Asburgo. Scriveva, fra l'altro, in tono aspro: «Può tenere un posto degno fra le sorelle soltanto la nazione che non sia paralizzata nell'esecuzione della sua volontà e delle sue aspirazioni da alcuna ingerenza straniera. Fino a quando l'Ungheria aveva re eletti da sé stessa, il suo nome era circondato da gloria e splendore. Viceversa, fin da quando essa ha inalzato al trono la casa d'Austria, unendo le sue sorti all'impero tedesco e poi austriaco, essa è cancellata dal numero delle nazioni indipendenti, e si trova arretrata di fronte agli altri popoli civili». Perciò richiede, anziché il ripristino della costituzione del '48, quello della costituzione del '49, che dichiarò anche la detronizzazione degli Asburgo. Esso può essere attuato unicamente da una nuova guerra d'indipendenza, e infatti, l'alleanza italo-ungherese potrebbe abbattere l'impero d'Austria, conquistando la libertà di ambedue i popoli. Oltre alla collaborazione con l'Italia, l'Irányi intende risolvere, nel segno della confederazione danubiana, il problema dei rapporti degli ungheresi con i popoli circonvicini slavi e rumeni, problema arduo più che ogni altro, per la soluzione del quale si erano crucciati da secoli i migliori ungheresi.

L'opuscoletto dell'Irányi dimostrava chiaramente che il pensiero del '49, l'idea dell'indipendenza ungherese, non era tramontato con la repressione della guerra d'indipendenza e con la dispersione dei rifugiati. L'Irányi, che rimase fedele a questo ideale, l'esprimeva nei diversi periodi di sua vita, in termini quasi identici. Egli rappresentava la continuità tra il '49 e le concezioni sull'indipendenza formate nel nuovo periodo della politica ungherese,

iniziato nel '67; egli fu il teorico e il conservatore dell'ideologia dell'indipendenza nei tempi critici dell'emigrazione.

Soltanto uno psicologo sarebbe capace di misurare esattamente le ripercussioni sull'anima degli anni passati in esilio. Lui solo potrebbe dimostrare, con un'analisi minuta, come si consumino nell'inazione forzata le risorse dell'animo, come la lontananza dalla patria tolga ogni possibilità di conoscere le reali possibilità politiche e come le preoccupazioni quotidiane, il continuo sbalottamento fra dubbi e speranze schiacci la forza della volontà e alteri la serenità. Nell'emigrazione nascono i progetti più avventurosi, si combattono le più accanite lotte fra gruppi parenti, si verificano i più sorprendenti voltafaccia. Invero, se non ci fosse stato di mezzo l'indole professorale dell'Irányi, forse anch'egli avrebbe perso, fra tante seduzioni, la sua vecchia strada, per avviarsi in direzioni false.

L'alleanza italo-ungherese caldeggiata dall'Irányi, doveva deludere ancora le speranze che egli vi aveva riposte. La situazione europea era la risultante di numerosi componenti sempre mutevoli, la posizione di Napoleone III era equivoca e la sua irrisolutezza costringeva anche Torino all'inattività. Invece gli ungheresi, come gli emigranti in generale, avrebbero potuto far valere i loro pregi soltanto in tempi di azioni positive. L'Irányi quindi, considerando come superfluo il suo soggiorno in Italia, ritornò a Parigi; ma non per molto tempo.

Nel 1866 nuovi avvenimenti fecero battere più forte il cuore degli emigranti. Sul cielo dell'Europa si addensavano nuove nuvole cariche di tempesta: l'impero d'Austria era minacciato da due lati, dall'Italia e dalla Prussia, e l'8 aprile 1866 i due paesi si impegnarono a questa lotta anche con un trattato. Allora l'Irányi che per il tramite dei suoi amici di Parigi era informatissimo sulle condizioni politiche, fece una nuova visita al Kossuth, facendogli presente che date le circostanze cambiate, invece della politica legata a Torino perseguita fino ad allora, la causa ungherese dovrebbe essere promossa con l'appoggio di Parigi e di Berlino. Allo stesso tempo egli propose di creare un nuovo comitato. Il Kossuth volle anche in seguito seguire la linea politica italiana, ma non contrariò una riorganizzazione del comitato ungherese. L'impedirono infatti soltanto contrasti personali e come nel 1859, anche questa volta ci voleva proprio la personalità pacifica e puritana dell'Irányi per creare l'armonia. Egli si recò dal Klapka che si mostrava disposto a collaborare con il Kossuth, benché egli

si fidasse dell'aiuto prussiano. Con ciò fu subito indicata la doppia direzione politica seguita dagli emigranti ungheresi nel corso del 1866, ma la quale, pur troppo, provocò nuove collisioni deplorabili. Intanto in patria Francesco Deák aveva già iniziato i preliminari del Compromesso fra l'Ungheria e l'Austria.

Le trattative del Kossuth, nuovamente avviate a Torino, non procedevano secondo i suoi desideri. In una lettera in data 2 giugno 1866, egli si lamenta con l'Irányi perché «fin da quando il Lamarmora si trova a capo del governo, non possiamo contare su di un appoggio deciso della causa ungherese. Egli ha l'idea fissa che l'alleanza con la causa ungherese sarebbe non tanto un aiuto, quanto una complicazione». Ciononostante egli aveva fiducia nel Ricasoli e intendeva collaborare alle stesse condizioni di sette anni prima. Anche questa volta l'Irányi informò Napoleone a Parigi sulle trattative torinesi del Kossuth. Nel corso dell'udienza Irányi gli espose che il re e Garibaldi si metterebbero volentieri d'accordo con il Kossuth, invece il Lamarmora attaccherebbe discorso con il solo Deák nutrendo antipatia per il Kossuth, anzi sconsigliando anche il re... A questo punto il principe interruppe l'esposizione dell'Irányi osservando: «Ah, le roi fait bien ce qu'il veut». In seguito egli incitava gli ungheresi a muoversi.

Ma non ci fu bisogno di tale incitamento. Il Klapka, ancora nel corso di giugno, partì per Berlino, dove riuscì a mettersi in contatto con i dirigenti della politica prussiana e, incaricato da loro, iniziò l'organizzazione di una legione ungherese nella Prussia. Neppure il Kossuth interruppe le sue trattative e il 25 giugno, cinque giorni prima della dichiarazione della guerra da parte italiana, poté scrivere con soddisfazione da Firenze che «le condizioni, senza le quali io per principio non dò mano a suscitare un movimento ungherese, qui *in thesi* sono accettate. Ho preso in mano la direzione degli affari all'estero su invito dei governi, in patria su quello del partito rivoluzionario». Egli invitò pertanto l'Irányi a recarsi da lui a Firenze: «Non posso conferire titoli o ranghi. Quando Lei sarà qui, secondo il Suo desiderio decideremo se verrà con me dove vado io, o resterà qui, per rappresentare le nostre cause presso il governo». In pari tempo gli mandò, per mezzo della legazione d'Italia a Parigi, 300 franchi per le spese del viaggio.

L'Irányi partì effettivamente e questo suo viaggio rassomigliava molto a quello del 1859. Il Kossuth lanciò un manifesto ai soldati ungheresi arruolati nell'esercito austriaco e coi primi

che lo disertarono venne riorganizzata la legione ungherese in Italia. Il 2 luglio il colonnello principe Eugenio di Savoia emanò lo statuto della legione e il ministro della guerra, sull'insistente domanda degli ungheresi, promise anche di mandarla sul teatro delle operazioni militari. Dopo la sconfitta degli italiani a Custoza ciò sarebbe stato di fatto necessario, ma gli avvenimenti precipitarono con grande rapidità, e presero di nuovo una piega sfavorevole come nel 1859. Il 7 luglio, quattro giorni dopo la disfatta di Königgrätz, il governo prussiano accettò la domanda degli austriaci per l'armistizio. La guerra fra la Prussia e l'Austria era ancora lontana dalla fine e i preliminari della pace si protraevano in lungo, tuttavia l'armistizio, appunto perché rievocava Villafranca, accorò gli ungheresi. Nel periodo di transizione il Kossuth fece tutto il suo possibile per rappresentare la causa ungherese in modo adeguato. In questi giorni l'esercito italiano, per il richiamo del principe Alberto, avanzava e la legione ungherese avrebbe dovuto associarsi ad esso. Fu più arduo il compito diplomatico che il Kossuth affidava all'Irányi e a suo figlio Lodovico. Essi dovevano mettersi in contatto con il Cerrutti, segretario di stato per gli affari esteri, con il ministro Visconti Venosta e col conte Usedom, ambasciatore della Prussia, per impedire a ogni costo la stipulazione di una pace austro-prussiana senza previo soddisfacimento delle richieste ungheresi e italiane.

Ciò rappresentava un problema grave nella situazione europea del tempo. Le cause italiana ed ungherese erano facili a collegarsi. Ma nel corso della guerra austro-prussiana lo scopo principale fu quello di creare l'unità tedesca, troppo complesso e risultante di troppi fattori per concedere al Bismarck la possibilità di aderire alla causa ungherese. Egli desiderava la sopravvivenza di un forte impero austriaco, e soltanto per conseguire i suoi fini si era servito anche degli emigranti ungheresi. La legione ungherese organizzata dal Klapka, col tacito consenso e con l'appoggio dei circoli militari prussiani, irruppe nell'Ungheria al principio di agosto, fece per alcuni giorni diverse marce nelle regioni di frontiera dell'Alta Ungheria, ma siccome le presunte adesioni non ebbero luogo, fu costretta a ritirarsi nella Slesia prussiana. Il penoso fiasco produsse naturalmente pessima impressione e il Kossuth inviò l'Irányi a Berlino per tutelarvi gli interessi ungheresi. L'Irányi si recò anzitutto a Ratibor, al quartier generale del Klapka e cercò di indurlo a collaborare con il Kossuth. Dopo l'escursione ingloriosa anche l'Irányi riportò impressioni sfavore-

voli sul morale dei soldati ungheresi e la sua depressione venne ancora aumentata da una lettera mandatagli dal Kossuth da Firenze: «Qui questa volta tutto è finito. Il Ricasoli oggi m'ha fatto una dichiarazione recisa in questo senso, adducendo come motivo principale la sua convinzione che l'esercito e la flotta italiani sono impotenti contro quelli austriaci».

Con tutto ciò l'Irányi proseguì il suo viaggio per Berlino, dove avrebbe voluto essere ricevuto dal Bismarck. Senonché il cancelliere aveva troppo riguardo per la suscettibilità e per la posizione di grande potenza dell'Austria per accordare un'udienza ad un ministro del Kossuth. Perciò, con fine tatto diplomatico, mandò il consigliere di legazione Keudell, relatore degli affari ungheresi, a rendere una visita all'Irányi nel suo appartamento di albergo. Questi poi espresse il dispiacere del Bismarck che, per la sua indisposizione, non era in grado di riceverlo in persona. L'Irányi gli comunicò che il Kossuth non approvava l'impresa irresponsabile del Klapka. Il Keudell invece dichiarò che la presenza del Kossuth avrebbe provocato delle difficoltà per la politica prussiana che aveva tendenza conservatrice; ma gli disse altresì che avrebbero inteso mantenere anche in seguito la legione ungherese, dato che le relazioni tra l'Austria e la Francia non erano affatto amichevoli.

Dopo ciò la missione a Berlino non poté conseguire risultati positivi. La pace fra la Prussia e l'Austria venne conclusa, l'Italia riacquistò la Venezia, il mantenimento della legione ungherese sembrava superfluo. L'Irányi alla fine di settembre lasciò Berlino, dopo aver partecipato anche al lavoro accorante dello scioglimento della legione ungherese. Da Berlino partì per Parigi, dove lo colse la notizia che nella politica ungherese era avvenuto il grande colpo di scena, cioè il Deák aveva concluso il compromesso con il sovrano. Nell'Ungheria riprese la vita costituzionale e gli esuli — salvo il Kossuth, l'eremita di Torino — poterono rimpatriare. L'Irányi venne eletto a deputato dalla città di Pécs (Cinqueshire) e vent'anni dopo la rivoluzione ritornò a far parte della Camera dei deputati, donde era partito per l'esilio.

Svolse attività di deputato per 24 altri anni, facendosi fondatore e direttore del movimento d'indipendenza basato sui principi del 49, il grande movimento di opposizione dell'Ungheria prebellica. Questo venticinquennio della sua vita appartiene alla storia della politica interna ungherese. Ma la sua attività e gli ideali da lui professati risentirono sempre degli anni passati in esilio e dell'ideologia del Risorgimento.

GIOVANNI KÓSA

ALTARI A SPORTELLI DELLA TRANSILVANIA SICULA

I monumenti più caratteristici della pittura ungherese dei secoli XV e XVI sono gli altari a sportelli mobili. Nel centro di tali altari troviamo di solito delle figure policromate, scolpite in legno o, meno sovente, delle pitture, mentre gli sportelli sono dipinti su tutti e due i lati. Il loro ricco sviluppo si può seguire particolarmente nell'Ungheria settentrionale e nella Transilvania.

Un capitolo interessante della storia dell'antica pittura ungherese vien offerto dalla Transilvania. Questa regione che costituisce il limite orientale del paese, ha partecipato sempre, benché con un certo ritardo, alle grandi correnti di nuovi stili. Sia l'arte romanica e quella gotica, sia il Rinascimento vi si acclimatarono ugualmente, ma la loro durata si presenta qui più lunga. Altari ad ali, per es., vi s'incontrano persino nel sec. XVI. La Transilvania medievale, e specie le regioni abitate dai siculi, si trovarono lontane dai centri di movimento, dalle vie della cultura occidentale.

I quattro comitati orientali della Transilvania: Csík, Udvarhely, Háromszék e Marostorda, costituiscono un autonomo territorio culturale ed artistico, e, per le loro caratteristiche etniche, formano una unità compatta. Questi quattro comitati sono abitati dalla popolazione ungaro-sicula, la cui origine leggendaria è attribuita alla discendenza dagli unni, popolo parente degli ungheresi. Il popolo guerriero e montanaro ha difeso fin dal regno della dinastia degli Árpád i confini della Transilvania contro gli assalti dei popoli orientali.

Le caratteristiche culturale e artistica della Transilvania, fino ad un certo punto, sono definite dal suo isolamento. Già nei suoi monumenti medievali si possono osservare certe particolarità proprie, derivate da coefficienti locali. Sono tipiche e caratteristiche le chiese fortificate, che servirono a casa di Dio e, in caso di pericolo, a difesa.



L'altare a sportelli chiusi di Csíkdelne
Fine del sec. XVI



Circoncisione

Particolare dell'altare di Csikszentimre. Cca 1520



La testa di un S. Michele Arcangelo proveniente da Csíkszentmihály
Legno. Principio del sec. XVI — Csíksomlyó, Museo

L'arte sicula fu sempre caratterizzata dalla tendenza alle forme semplici e compatte. La pompa e la ricchezza, in fondo, furono sempre aliene dall'arte sicula. Queste particolarità possono essere osservate anche nella pittura sicula medievale e specialmente negli altari a sportelli.

I più vetusti monumenti di questo genere, esistenti ancora, si trovano nel comitato Csík. L'età di questo precoce stile della scultura in legno è caratterizzata dalla forma abbozzata e dall'esecuzione grezza (Csíkszentmász). Il progresso conduce alla statua della Madonna di Csíksomlyó, scolpita alla fine del sec. XV con esecuzione curata e a linee morbide. Le figure scolpite a poco a poco si riempiono di vita, e la loro rigidità si scioglie in movenze; n'è prova la statua piena di dinamismo dell'arcangelo San Michele (Museo di Csíksomlyó). Sono in stretta coerenza di stile le statue del comitato Csík (Zsögöd, Ménáság), ma dobbiamo annoverarvi anche le parti scolpite del polittico di Székelysombor (comitato di Udvarhely), proprio per le loro particolarità di stile (Kolozsvár, Museo Transilvano).

La qualità direttrice della bottega del comitato Csík si manifesta anche nella pittura degli altari a sportelli. Le tavole più antiche esistenti ancora sono quelle del comitato Csík; in primo luogo dev'esser ricordato il polittico, dipinto per la chiesa parrocchiale di Csíksomlyó (Budapest, Museo di Belle Arti e Kolozsvár, Museo Transilvano). La parte centrale rappresenta, su sfondo dorato, la Madonna sul trono con gli apostoli Pietro e Paolo, con angeli e sacerdoti genuflessi. Un altro gruppo di altari a sportelli del comitato Csík differisce chiaramente dallo stile arcaicizzante di questo altare primitivo. Il gruppo di Csíkszentlélek, Csíksomlyó, di Ménáság e di Székelysombor rappresenta uno stile unitario, una scuola progredita. L'unità di stile si manifesta già nella costruzione degli altari e nella ripartizione dei quadri. Le ali interne in generale rappresentano quattro scene prese dalla vita della Madonna, mentre sulle otto laterali figurano altrettante scene della Passione. Nella nicchia centrale si trovano a volte statue (Ménáság, Székelysombor), a volte quadri (Szentlélek, Csíksomlyó). Gli artisti del comitato Csík in moltissimi casi si servirono come modello di incisioni del Dürer, senza però tenersi troppo allo stile dell'artista tedesco di origine ungherese. Le caratteristiche più spiccate di queste tavole sicule sono la linearità stilizzata, la scarsità dei dettagli, la poca plasticità. Il loro valore sta appunto nella semplicità, nell'espressione genuina. Esaminando uno per uno

gli altari troviamo dappertutto queste caratteristiche, con maggiori o minori alterazioni. È particolarmente caratteristico il polittico di Csíkszentlélek. Il quadro centrale rappresenta l'avvento dello Spirito Santo, mentre sui quadri delle ali si trovano santi e scene della Passione. È d'esecuzione più ricca e più delicato nei dettagli l'altare di Székelyzsombor, le scene della Passione del quale seguono le incisioni del Dürer. Per la tavola centrale dell'altare alla Vergine proveniente da Csíksomlyó l'artista si servì come modello altresì di una delle incisioni del grande maestro tedesco. È consimile alle tavole dell'altare di Csíksomlyó il polittico di Csatószeg, mentre le pitture esterne (sante) delle ali di quest'ultimo sono affini agli altari della cappella Margherita di Csíkszentimre.

Tutti questi altari vennero eseguiti press'a poco nello stesso periodo di tempo, tra il 1510 e il 1530. In ordine cronologico, ultimo è l'altare di Ménáság, dipinto, secondo la sua iscrizione, nel 1543.

Gli altari sopra ricordati sono opere, anche se non del medesimo maestro, della stessa bottega. Ma sussistono ancora frammenti d'altare che non possono essere attribuiti ad un determinato maestro o ad una determinata bottega. Emerge tra essi la pala d'altare proveniente da Csíkszentdomokos, notevole già per le sue dimensioni, che rappresenta l'Incoronazione della Vergine. Il suo stile dimostra l'influsso dell'arte fiamminga.

Nella chiesa di Csíkszentimre sono stati rinvenuti recentemente alcuni frammenti costituenti l'ala di un altare. Per l'espressione lirica, nonché per i tipi stanno vicino al sentimento artistico italiano.

La pittura di tavole sicula del sec. XVI è indipendente dalla vicina scuola sassone. Conservò le sue caratteristiche fino alla fine del secolo XVI, quando questo tipo d'altare venne completamente superato. Gli altari di Zsögöd e di Delne provenienti dal secolo XVII, attestano la decadenza dell'arte degli altari ad ali. Nel secolo XVII l'arte degli altari, subì in quelle regioni un regresso sensibile, e soltanto al tempo della Controriforma, col barocco tornò a fiorire, ma il suo sviluppo artistico si svolse allora in tutt'altra direzione.

EDIT BALÁS

L'ITALIANO LINGUA ESTERA

Esperienza ungherese

L'insegnamento dell'italiano all'estero è venuto a trovarsi naturalmente in una posizione analoga a quella delle lingue straniere in Italia. La diffusione del latino può aver creato in certi casi, particolarmente nelle scuole classiche, un terreno più favorevole ma in genere essa si mette a frutto solo per la parte lessicale, sicché equivale poco su poco giù a quella di una lingua neolatina e ha un valore puramente mnemonico. Si capisce anche che gli stranieri studiando italiano — tranne gli studiosi specializzati — non vogliono fare della grammatica storica.

In ogni modo nell'insegnamento dell'italiano, per la maggioranza del pubblico, non si può contare sulla conoscenza del latino e partire di là per lo studio della nostra morfologia e della nostra sintassi. Ci si è trovati quindi a costruire *ex novo*, a muoversi un poco a tastoni nella ricerca del modo migliore per rendere avvicinabile agli stranieri la struttura della nostra lingua. E questo, del resto, è stato il caso di tutte le lingue: le «lingue straniere» sono entrate relativamente di recente nelle scuole e, diciamolo pure, un poco di straforo, come materia non principale, un piccolo contorno della cultura, eventualmente uno strumento ma non una base fondamentale. Arrivate buone ultime di fronte al polposo e compatto latino, eventualmente al greco e alla lingua nazionale, si son trovate nella necessità di improvvisare un loro metodo, dato che la tradizione mancava. E questo è stato, a mio parere, il loro guaio principale. Per il latino è ben altra cosa. Son secoli e secoli che maestri si affannano a far comprendere il latinuccio ad allievi che, diventati alla lor volta maestri, lo trasmettono ad altri. È una catena imponente per cui il vecchio Calepino si aggira ancora fra i banchi delle scuole. Questa è forse la vera forza del latino: in questo metodo elaborato da secoli di sapiente esperienza pedagogica risiede probabilmente il segreto del suo valore formativo, non solo e non tanto in una sua parti-

colare struttura e nemmeno nei caratteri della sua letteratura (nelle scuole se ne legge una così piccola parte!). Io credo che se studiassimo il latino con le domandine e le rispostucce, coi dischi grammofonici, coi recitati in coro e simili cose, potremmo forse ottenere che i ragazzi parlino un certo latinorum ma toglieremmo al latino buona parte della sua forza formativa: il latino correrebbe il rischio di diventare una «lingua estera».

Anche l'italiano per stranieri, l'italiano lingua estera, si è dovuto costruire il suo metodo. C'era sì una tradizione grammaticale, ma questa era per uso degli Italiani, poteva essere tutt'al più una falsariga su cui muoversi ma non poteva trapiantarsi sic et simpliciter sui terreni stranieri. Chiunque abbia insegnato italiano a un pubblico straniero, sa quanti nuovi piccoli e grandi problemi, e diversi da paese a paese, sorgano, a cui nessuno aveva pensato: si tratta infatti di vedere con abitudini mentali diverse il criterio determinante di fenomeni grammaticali e sintattici, raggrupparli in categorie, fissare con ciò, fin dove è possibile, delle regole. Poiché nella pratica lo studioso straniero vuole dei punti ben fissi, delle regole da applicarsi con piena e conseguente sicurezza e con tranquilla coscienza.

È convinzione piuttosto diffusa che per insegnare una lingua basti saperla parlare e questo può anche essere vero finché si tratti di un insegnamento praticistico, a orecchio e molto a occhio e croce. Molto pubblico del resto non chiede altro che questa certa infarinata e chi gliela può dare ha quindi pieno diritto di dargliela e improvvisarsi maestro di lingua. Però bisogna anche tener presente che ci sono di quelli che portano nello studio delle lingue straniere intendimenti e mentalità più seri, che non si contentano di imparare «così a orecchio», ma vogliono rendersi conto, capire, assimilare. Ci sono quelli — e sono molti — che si accingono allo studio della nuova lingua con una preparazione linguistica che ingenera naturalmente bisogno di esaminare, riflettere, confrontare, collocare i nuovi fenomeni entro cornici già ben delineate: intuire la norma, precisare la regola. Questi sono per quei tali maestri che sanno parlare una specie di avvocati diavoli; sono essi che interrompono la lezione con dei perché scombuscolanti, ai quali il maestro non sa rispondere se non: «si dice così perché si dice così!» Oppure, colto alla sprovvista, cerca di improvvisare delle regole, vale a dire in base ai fenomeni che la sua mente in quel momento abbraccia dare una norma rigida e generale.

Ebbene una cosa simile avviene un poco a tutti quelli che insegnano la propria lingua agli stranieri e mi ricorda un aneddoto che mi fecero studiare sui banchi della scuola nell'ora di francese. Due accademici di Francia discutevano sulla pronuncia del francese e uno affermava che in francese «ti» seguita da vocale si pronuncia sempre «zi». Così: initial, initier ecc. . . Al quale l'altro rispose: Mon cher ami, ayez pizié de moi et ayez l'amizié de, ecc. Ho pensato agli accademici di Francia scorrendo la Grammatica italiana per Ungheresi (Új olasz nyelvkönyv) uscita nella collana dell'IRCE. Per la pronuncia del digramma gl(i) anziché tenersi alla vecchia regola che «gli» si pronuncia palatale sempre tranne in negligente, glicine, glicerina ecc. . . , i cinque compilatori dicono (pp. 8—9) che il gruppo «gli» si pronuncia palatale se si trova fra due vocali o in fin di parola e che se non si avverano tali condizioni si deve pronunciare con la gutturale: g-l. Ebbene un allievo sveglia e conseguente dovrebbe dire: Signori compilatori, pig-lino eg-lino questo libro del signor Tramaglino, lo sfog-lino con raccog-limento e ne tag-lino le pagine prima di mandarg-lielo a Fig-line. E i diminutivi tipo: bottig-lina bavag-lino? E Giorgio Bag-livi?

Per la proposizione interrogativa a pag. 30—31 è data questa regola: «nella frase interrogativa la struttura della frase non cambia se non tutt'al più (legföljebb annyit) in quanto nelle frasi interrogative il soggetto si mette sempre in fondo della proposizione . . . e questo vale naturalmente anche quando il soggetto sia un pronome». Dunque in italiano si dovrebbe dire: sei stato a casa mia ieri verso le cinque con la signorina Maria tu?, anziché: sei stato tu a casa mia ecc. . . È strano che mentre si dà questa regola si porti fra gli esempi: è in casa il dottore? oppure: il dottore è in casa? L'advocatus diaboli si deve naturalmente domandare: Chi ha ragione, la regola o gli esempi?

È una di quelle tali regole improvvisate. Ci sono certo casi in cui nella proposizione interrogativa il soggetto si può trovare in fondo e sulla base di tali casi i compilatori hanno creduto di formulare una regola generale, senza accorgersi che due righe sotto altri esempi erano in aperta contraddizione. Per l'uso degli ausiliari la regola vecchia è che i verbi transitivi vogliono l'ausiliare avere, e degli intransitivi parte si costruiscono con essere parte con avere e parte ammettono l'uso promiscuo. Qui invece è detto con grassetti: «l'ausiliare per i verbi transitivi è avere, per gli intransitivi è essere»; e sotto, fra gli esempi: il signore ha

dormito? — A pag. 77 a proposito degli aggettivi possessivi è sottolineata la regola che si usano senza articolo coi nomi di parentela che stiano al singolare e senza attributo, p. e.: mio padre; che però si usa l'articolo con le forme diminutive: il mio fratellino, il loro cugino. Sappiamo tutti che «loro» mantiene l'articolo, ma dalla regola data si dovrebbe pensare che mantiene l'articolo perché cugino è diminutivo... di cugo!

Quando poi da casi semplici e fissati ormai dalla tradizione grammaticale normativa si passa alla sintassi le difficoltà sono molto maggiori. L'errore fondamentale è nel credere che i fenomeni sintattici si possano ridurre a regolucce meccaniche, anziché spiegarli e comprenderli con la logica. Scoglio grave, p. e., l'uso dei passati dell'indicativo, ma più grave ancora se lo si voglia ridurre a una questione di posizione. Nella stessa grammatica, a p. 132, è detto che si usa il trapassato prossimo invece del trapassato remoto «se il verbo non sta al principio della frase». Dagli esempi si ricava che l'espressione, molto impropria, vuol dire che se di due proposizione quella che contiene il trapassato sta prima, si usa il trapassato remoto, se sta dopo si usa il trapassato prossimo. Infatti gli esempi tornano: «quando ebbi preparato le valige, chiamai...», ma: arrivai alla stazione quando il treno era già partito». Non è chi non veda la congegnosità e la falsità di questa regoluccia. Infatti secondo essa non si dovrebbe dire: avevo già fatto mezz'ora di strada quando mi accorsi che non avevo il portamonete con me, ma: ebbi già fatto... quando mi accorsi, o: feci già... quando m'ero accorto.

L'uso dei passati è una questione difficile perché la nostra lingua vede nel passato successioni e lontananze che altre lingue, p. e., l'ungherese, non vedono e anche in Italia, specialmente per il passato prossimo e il remoto possono esistere delle incertezze, però la confusione può arrivare solo fino a un certo punto. Una «lettura» a pag. 134 dice: «Ho ricevuto oggi la Vostra lettera... Poiché nel frattempo avevo cambiato casa, questa Vostra comunicazione mi è arrivata un pò (sic) in ritardo... Appena ebbi ricevuta la Vostra lettera mandai una raccomandata al mio segretario per avere il manoscritto che ho ricevuto soltanto ieri». Ora qui dentro c'è un tale guazzabuglio di tempi da non potercisi raccapezzare: si tratta di una lettera che ho ricevuto oggi ma in seguito alla quale io mandai non so quando un avviso al mio segretario per cui già ieri era arrivato un manoscritto che spedisco oggi!

Così non credo che si debba insegnare che «nel parlare comune possiamo usare senza sostanziale differenza il passato prossimo o il passato remoto», perché, come si osserva giustamente a p. 95 e secondo le regole tradizionali: «oggi andai» non si deve usare e meno che mai insegnare. L'uso dei passati riesce difficile perché è determinato dalla logica, dal senso, e per capirlo bisogna fare uno sforzo di raziocinio; perciò appunto è un bell'esempio di come anche le lingue straniere possano assumere un loro valore formativo — come il latino — se studiate col metodo voluto. Certo finché daremo regolucce meccaniche sul tipo di questa: se il verbo sta prima si mette nel trapassato remoto, se sta dopo nel trapassato prossimo, non ci si possono fare illusioni su valori formativi.

E quale nostro teorico della grammatica accetterebbe questa regola: adoperiamo il passato prossimo quando il verbo indichi soggiorno in qualche regione o paese; p. e.: l'anno passato sono stato in Italia due mesi (p. 96)? Dunque si dovrebbe dire: Dante dall'anno tale fino alla morte è stato a Ravenna e: Giulio Cesare è stato in Egitto. Non vi pare che uno che scrivesse così avrebbe l'aria di prender le cose con una certa sua presuntuosa confidenza, un poco come l'eroe di Campanile che chiamava Botticelli «Sandrino» e Michelangelo «Angiolino» (se ricordo bene)? Anche qui l'esempio ha tradito il formulatore della regola. Non discutiamo se il buon uso toscano e la grammatica tradizionale vogliano: «l'anno scorso fui» e: «quest'anno sono stato». Accettiamo che forme come «fui, fosti, fummo, foste» abbiamo ormai nell'accezione comune un sapore melodrammatico e che in loro vece si usino «sono stato, ecc.»; ma questo non dipende per nulla dal fatto che si tratti di soggiorno in qualche paese o regione (valamilyen országban, vidéken) il che è una puerilità, perché con le stesso diritto direi: «l'anno scorso sono stato tre mesi all'ospedale», e ospedale non è né un paese né una regione. Si tratta in realtà che parlando in prima e alla seconda persona, particolarmente col verbo essere, anche se lo stato si riferisce a tempo già definitivamente concluso, pure esso è sentito ancora come nostro, avveratosi sì nel passato ma ancora vivo in noi, se non altro nella nostra memoria, proprio in perfetta consonanza la natura del tempo composto (habeo factum). E questo probabilmente ha determinato il fatto che forme come «fui, fosti, fummo, foste» son diventate rare (specialmente fuori di Toscana e nella lingua interitaliana), mentre e forme «fu, fuorono» si usano con maggior disinvoltura: Giulio

Cesare fu in Egitto, i Romani furono un grande popolo, fu in quell'occasione che egli mi informò ecc... E anche il passato remoto di altri verbi suona meno prezioso: quando lo vidi, mi fermai» corre forse meglio che: «quando l'ho visto mi son fermato».

Certo l'insegnare italiano agli stranieri ci mette di fronte a punti di vista nuovi che lì per lì disorientano; però prima di formulare regole bisogna essere molto guardinghi e non procedere coi paraocchi limitati a tre o quattro esempi: cercar di vedere il fenomeno nella sua essenza e non nelle sue contingenze esteriori.

E ora mi si permetta un ricordo personale. Un'allieva dei corsi estivi di perfezionamento organizzati dell'Istituto Italiano di Cultura credeva in buona fede di avere la regola sicura per la posizione dell'aggettivo attributivo, regola che le era stata insegnata in non so quale suo soggiorno in Italia. Essa suonava dal più al meno così: Gli aggettivi si dividono in radicali e derivati. Derivati quelli che si ottengono da un'altra parola mediante un suffisso; p. e.,: Italia-italiano. Ora in linea generale si può dire che gli aggettivi derivati si pongono dopo il sostantivo (lingua italiana, acqua marina); per contro gli aggettivi radicali si trovano davanti o dopo secondo la loro funzione qualificativa o determinativa. Osservo per pratica che simili parole: funzione qualificativa e determinativa sono di quelle tali formule che servono agli studenti per credere di aver capito quando non hanno capito (tipo: Platone il filosofo poeta e il poeta filosofo!) ma in ogni modo colgono nel segno perché il criterio che determina la posizione dell'aggettivo attributivo è in primo luogo un criterio logico non morfologico. Difatti dico «lingua italiana» ma «con italiana fierezza»; e dico «la lingua greca (russa, slava)», forme non derivate con suffissi, mentre dico «lo storico discorso, la sua abbagliante bellezza, un potente esercito» ecc... Si dirà: appunto perché si tratta di valore qualificativo. Però tutti questi aggettivi sono derivati, il che dimostra che l'essere un aggettivo forma derivata non implica che perciò si debba mettere dopo il nome. È vero che in generale si vengono a trovare dopo il nome ma non perché derivati ma per la loro natura logica. La regola quindi doveva essere caso mai: gli aggettivi (di qualsiasi struttura morfologica) si mettono prima o dopo a seconda del loro significato; e il corollario poteva essere eventualmente: siccome gli aggettivi derivati hanno generalmente valore determinativo si mettono di solito dopo il nome. Così com'è enunciata essa si basa sopra un sofisma: cum hoc, ergo propter hoc.

E questo succede a tutte le regolucce enunciate sopra.

Tutte queste imprecisioni confermano, se non erro, quanto dicevo al principio: che cioè la grammatica dell'italiano lingua estera non ha una tradizione ed è affidata molto alla improvvisazione. Con tutto ciò però non è lecito contare sulla ignoranza degli stranieri e dare nozioni imprecise, errate, contraddittorie. Nell'Olasz Nyelvkönyv trovo ancora fra le regole di pronuncia (pag. 10): «s intervocalica in Toscana si pronuncia ora sorda ora sonora (si fa differenza fra la pronuncia di casa e quella di cosa)». Ora né il buon vecchio Petrocchi né i recenti prontuari di pronuncia fanno differenza fra l'esse di casa e quello di cosa. E non ammettono che come esempio di z sonora si citi zucchero. E per la pronuncia di «sci» non si può mettere alla stessa stregua «sciare, ascia, sciogliere». Dovranno dunque gli allievi pronunciare: sciogliere, asci-a come sci-are, o: scia-re, come scio-gliere? E la divisione in sillabe?

Peggio ancora se si incorre in contraddizioni perché allora lo studioso non sa più che pesci pigliare. A proposito della fusione delle forme personali atone con l'infinito, trovo a pag. 107 questa regola: se ci sono due infiniti uno dopo l'altro, il pronome si unisce al primo e quindi si deve dire: «per poterti leggere un libro» non «per poter leggerti un libro». Il caso è pescato col lanternino e potrebbe far pensare a un'acutezza casistica degna di molta ammirazione e frutto di molta esperienza. Ebbene, manco a farlo apposta a pag. 135 lo stesso libro porta: «spero di poter esser Vi utile».

Più grave quest'ultima contraddizione. A proposito del «si» che serve a formare la terza persona del passivo si fa osservare a pag. 39 che «corrisponde al tedesco man o al francese on, che però in italiano il verbo deve esser messo al plurale se il nome che segue è al plurale. Quindi: si vedono le stelle». E se il nome sta prima? Ma questa sarebbe pignoleria; però a pag. 174 in una lettura sul risorgimento italiano è scritto: «L'idea liberale ebbe le sue prime applicazioni materiali da parte di chi (coloro i quali) in essa vedeva (-no) il motivo spirituale con cui si doveva (-no) raggiungere i fini pratici».

Bisognerebbe ora affrontare un altro argomento: la scelta dei vocaboli e dei modi di dire ma ci porterebbe troppo per le lunghe. In genere da un certo tempo a questa parte per l'italiano c'è una tendenza di voler rimpinzare gli stranieri di ogni ben di Dio, in particolare di espressioni di lingua vivissima magari con

una certa tinta dialettale romanesca tipo «ce la fai». E non ci si accorge che tale eccessiva modernità nel discorso stentato di uno straniero fa l'effetto del lampo nel forte del temporale di manzoniana memoria: accresce più ancora il buio della stentatezza.

In conclusione due cose vorrei affermare: che nell'insegnare italiano agli stranieri sarà bene tener presente la nostra tradizione grammaticale e non improvvisare regole a regolucce alla leggera e tener presenti anche la loro lingua nazionale e le loro abitudini linguistiche. Inoltre tener presente che c'è un substrato internazionale di nozioni grammaticali sulle quali si può tranquillamente costruire, sicché a volte un termine tecnico (soggetto, oggetto, proposizione secondaria, periodo ipotetico ecc.) chiarisce e colloca i fenomeni molto meglio che ingegnose definizioni superficialmente e puerilmente empiriche.

OTTONE DEGREGORIO

NEL SOLCO DELLA GLORIA DI ROMA

Rutilio Namaziano, l'ultima voce del paganesimo morente

Autunno del 417 dopo Cristo: mai come ora Roma è minacciata più da vicino dal barbaro invasore, che scorazza a suo libito per le terre dell'impero, profana i non mai violati confini dell'*orbis romanus*, sogghignando dinanzi alla grazia degli antichi dei italici, alla maestosità dei templi, alle moli massicce dei ponti e degli acquedotti. Le guarnigioni romane che fino ad ora, sopportando le veglie e i disagi dei diversi climi, hanno mantenuto quasi intatte le loro posizioni, fiaccole avanzate della forza e della civiltà imperiale, indietreggiano incalzate dalla fiumana che tutto par travolgere nella sua piena e sono costrette ad accogliere nelle loro file, volenti o nolenti, elementi barbarici: ne nascerà una confusione, che senza dubbio è una delle cause precipue del tramonto del mondo antico. Agli autentici *cives romani*, cioè a quei cittadini che sentono nel possesso della cittadinanza romana un onore ed insieme una responsabilità e un'ansietà continua di non mostrarsi degni nella vita pubblica e privata di tale onore e dono, l'incalzare dei barbari, ebbri di sangue e di strage e di sovvertimento dei valori ideali ereditati dai romani dai loro padri, appare una vera audacia e rimangono essi, i *boni cives*, perplessi e dubbiosi; dubbiosi non perché temano della grandezza e della validità delle istituzioni romane, ché Roma, ne sono fermamente convinti, è eterna, ma perché è una *hybris*, cioè violenza, e una vera *asebeia*, cioè empietà, che una forza straniera, cieca nelle sue passioni, nei suoi arbitrii, nella sua barbarie abbia solo tentato di minacciare i termini dell'Urbe, ché Urbe si può in realtà denominare quell'Orbe, entro i cui confini si parla un'unica lingua, si osservano le medesime leggi, e che si estende dalle Colonne di Ercole all'Eufrate, dall'Africa alla Britannia alla Sarmazia.

Questi *boni cives* forse non comprendono ancora che il mondo si rinnovella, che nuove forze stanno per sorgere e per

mescolarsi alle antiche creando un nuovo periodo storico, fatale, necessario anch'esso all'evoluzione e allo spirito della civiltà, e come tutti gli animi romantici e nostalgici, si staccano doloranti dalla realtà presente ed incalzante per rifugiarsi nel vecchio, nell'antico, dove tutto appare puro semplice ideale. Così adesso Roma, minacciata dai barbari, si manifesta alla loro fantasia in tutta la sua maestà e dignità, madre di popoli, maestra di civiltà e di progresso. Essa risorge splendida dagli archi e dai templi, dalle colonne e dalle vie consolari, dalle leggi e dalla milizia. L'animo addolorato dalla visione delle sventure presenti fa sì che la fantasia si risvegli, divenga più vivida e più attiva; Roma è la luce più splendida in mezzo a quelle tenebre ed essa getta in faccia alla barbarie invadente il grido di rivolta in nome di un'*humanitas* che vince i secoli.

*

Le due ultime voci sincere del paganesimo morente sono quelle di Claudiano e di Rutilio Namaziano, di un alessandrino e di un gallo. Però, mentre nell'un poeta la poesia è spesso aduggiata e quasi soffocata entro una cornice di mitologia e di allegoria, nell'altro invece la poesia è più sincera, più profonda, più viva. In ambedue la nostalgia è per Roma che si erge nella sua luce che vincerà le tenebre della barbarie, che assorbirà e confonderà in sé le nuove idee ed il nuovo mondo sfociando in un ciclo storico sempre improntato dello spirito reale-ideale del Romanesimo.

Claudiano e Rutilio Namaziano sono, a mio parere, i genuini poeti della gloria di Roma, più genuini di Virgilio, di Orazio, di Tibullo, di Propertio, di Ovidio, perché mentre nei poeti augustei la glorificazione di Roma è un motivo secondario della loro poesia, che consiste in realtà in altri mondi spirituali e fantastici, nel poeta alessandrino e nel gallo invece Roma è vista e sentita veramente nella sua potenza eterna fra i popoli e nella sua missione civilizzatrice mondiale, ora appunto che la barbarie tenterebbe di annullare quella civiltà. Così Rutilio Namaziano vede e sente Roma. Quando i barbari invadono e devastano la sua Gallia e le terre lavorate dai suoi avi, il Poeta, che è a Roma e si aggira stupito fra le bellezze architettoniche e scultoree dell'Urbe e si ispira alle sacre memorie dei Fòri in mezzo ad una folla venuta da tutte le parti dell'orbe conosciuto, sente in sé la nostalgia della patria minacciata, dove ha sperato di posare accanto alle tombe degli avi il corpo stanco e il cenere muto. Allora abbandona

Roma : nel momento della partenza le invia un saluto, che è inno ed elegia insieme, musica solenne e rimpianto, ritorno al passato e visione profetica del futuro. Parte con nel cuore i marmi candidi dell'Urbe, la solennità della sua lingua, la linearità delle sue leggi, l'incedere delle legioni marcianti verso i confini.

In ogni luogo d'Italia in cui passa, in ogni città che attraversa Rutilio avverte l'orma di Roma, che non abbandona le sue colonie e i suoi municipii. Solca il mare Tirreno e sente alitare sul suo viso per l'ultima volta la brezza delle onde solcate dalle triremi e dalle quadriremi. Se è lecito mescolare la storia con la fantasia, mi piace immaginare il poeta gallo attraversare le città figlie di Roma, e ammirarne i monumenti, lontana eco della magnificenza dell'Urbe, e sostare a quando a quando pensoso, e stendere poi quel suo diario tutto reminiscenze vibrazioni palpiti, sincero fresco vivo, che s'intitola : «De redivo suo». I dotti discutono sulle sue fonti, sul verso, sulla lingua : a noi basti avere udito l'ultimo grande poeta romano piangere con accenti sinceri e glorificare insieme l'eternità di Roma, *caput mundi*.

ALDO MARSILI

L I B R I

IL FASCINO DEL PASSATO

L'istinto dei popoli è infallibile: essi sanno sempre dove attingere nuove risorse d'energia. Ai tempi delle guerre napoleoniche essi si sprofondarono nello studio dei periodi romantici della storia nazionale, in età ossianiche, in età eroiche più immaginarie che reali. Così oggi l'umanità sta ricercando la più pura realtà nella propria storia. Ci capitano sotto mano ogni tanto libri che forniscono nuove notizie sui grandi personaggi della storia ungherese vissuti in tempi critici, su uomini che, seguendo le vicende mutevoli della storia, dopo essersi trovati sull'apice del successo, erano precipitati in basso. Tuttavia la loro anima rimase imperturbata, essi non furono grandi fittizi, la loro superiorità derivava non già dalla forza, bensì dalla divinità del loro proprio cuore: dalla loro forza morale.

L'*Autobiografia del conte Nicola Bethlen* è opera di uno di questi ingegni eccezionali (con prefazione e a cura di Gabriele Tolnai. Budapest, 1943; Ed. Ardói; pp. XXXII—624, in 8°). Il conte Nicola Bethlen nacque nel 1642. Sua terra natale fu la Transilvania, in quei tempi ancora principato indipendente, ultimo baluardo degli ungheresi alle prese con la doppia pressione di casa Asburgo e della dominazione turca. Morì nel 1716, a Vienna, dopo una prigionia di dodici anni, quando la Transilvania non era più indipendente. Durante la sua vita si svolse l'insurrezione del principe Rákóczi, destinata ad avere una fine tragica. Benché egli non avesse combattuto nel campo del Rákóczi, tuttavia venne tratto in arresto ed imprigionato per le parole che aveva levate a favore dell'indipendenza della Transilvania. Invano il Bethlen era vissuto a Vienna, godendo il favore imperiale, invano si era tenuto in disparte durante la guerra d'indipendenza; Vienna non mancò di intuire che una Transilvania come la propugnava lui, indipendente e sotto dominio esclusivamente ungherese, avrebbe posto un argine alle mire di espansione verso l'Europa

orientale, caldeggiate dalla corte viennese e sarebbe diventata per sempre focolare dell'idea della libertà ungherese.

L'Autobiografia del Bethlen ci interessa non soltanto perché getta una luce rivelatrice sulla storia dell'epoca, ma anche perché il Bethlen fu un politico dotato di solida cultura e di vedute larghe, acquistate durante i suoi numerosi viaggi all'estero. Inoltre egli fu una personalità forte e molto interessante. Nella sua giovinezza fu allievo dei migliori studiosi ungheresi della Transilvania, poi seguì diversi corsi nelle più celebri università dell'Olanda, visitò la Francia e l'Inghilterra, e mantenne anche in seguito continui intimi rapporti con gli spiriti più influenti della sua epoca. La multicolore varietà del mondo barocco si presenta quindi al lettore con la chiarezza di un filosofo profondo, col candore morale di un protestante dalla fede incrollabile e con la commossa e commovente sincerità delle Confessioni di Sant'Agostino. La sua vasta erudizione letteraria e la limpidezza cartesiana del suo pensiero sono sorprendenti e il suo stile affascina anche oggi tutti coloro che siano sensibili per le più intime bellezze della lingua ungherese.

Il lettore ricava dall'Autobiografia del Bethlen un emozionante quadro d'insieme dell'epoca, penetrando nel periodo culminante del mondo barocco e approfondendosi nella sapienza di un'anima forte che trionfa sull'avversità del destino. Quest'ultimo grande campione della libertà della Transilvania fu in pari tempo grande eroe della libertà di coscienza. Dal microcosmo ungherese dilaniato dalle lotte partigiane, egli si appellò al giudizio della «impartialis posteritas» e poté farlo senza tema. Egli è morto nel tempo, ma la vera materia della sua opera, l'eternità, giustifica le sue nobili lotte.

Il prof. Béla Zolnai ha pubblicato una monografia sul grande coetaneo del conte Nicola Bethlen, sull'eroe della guerra d'indipendenza ungherese (*Francesco Rákóczi II*. Budapest, Ed. Franklin, pp. 224, in 8°). Il Rákóczi è conosciuto non soltanto all'estero, ma anche dagli stessi ungheresi prevalentemente come eroe della libertà e come profugo politico di anima elevata e dalle vicende pietose. Le sue magnifiche gesta, il suo spirito di sacrificio e la sua tragica sorte spesso nascondono agli occhi nostri la figura dell'uomo e del pensatore. Il prof. Zolnai presenta appunto questo cuore e questa mente, inclini all'approfondimento ed ai rinnovati esami di coscienza. Le sue *Confessioni* sono pari

alle grandi confessioni del periodo. Lo splendore esterno della giovinezza del Rákóczi circonda la sua figura con la fallace aureola del sovrano barocco, e si è spesso disposti a vedere in lui uno strano contrasto tra l'uomo di corte e il campione della libertà. Il profondo studio dello Zolnai rivela invece la natura vera di questo grande spirito, i suoi dissidi interni, le tentazioni che lo spingevano verso l'eresia e che egli combatteva, quale novello San Giorgio, in tutta la sua vita. L'autore addita la suscettibilità dell'anima del Rákóczi, la sua sensibilità morale, il suo sincero amore per la solitudine e l'inesorabile conoscenza di se stesso.

Il Rákóczi fu un campione almeno altrettanto intrepido della coscienza che della libertà nazionale. I suoi pensieri non si poggiavano sul terreno malsicuro dell'idolatria nazionale. Egli guardava il suo popolo con ipercriticismo, piuttosto che alla luce di fantasmagorie. Chi legge le sue Confessioni con l'esperta guida dello Zolnai, si domanda con animo commosso, come mai quest'uomo che aveva pensieri così lucidi, fosse capace di condurre campagne con tanta sicurezza e decisione, come sapesse combattere per una causa sin dal principio perduta, se gli mancava il fanatismo e l'autolatria propri dei grandi capi popolari.

La figura del Rákóczi esule, giansenista vivente da eremita, non ci vela lo splendido campione della libertà ungherese, anzi l'ingrandisce ai nostri occhi. Il libro dello Zolnai che non è cronaca di eventi esteriori, bensì l'esplorazione degli interni rivolgimenti di un'anima, ci affascina con lo spettacolo del vero duce del popolo, del vero eroe della libertà che volge fisso lo sguardo pur nella confusione delle idee determinate dall'epoca, ad ideali eterni, che si fida non di se stesso, ma del trionfo della giustizia, e che fonda il suo paese non sulla forza, ma sulle divine leggi della libertà. Lo Zolnai si orienta nell'epoca del Rákóczi con la familiarità dello storiografo e maneggia il ricco materiale con la sicura mano dello storico della letteratura. Egli ha tracciato un ritratto del Rákóczi con comprensione umana degna di un vero studioso e con una capacità di rivivere il passato che rivela alte doti artistiche. Ci riesce quasi palpabile l'irresistibile grandezza e l'umanità superiore all'epoca che emana tuttora dalla figura del Rákóczi, e che servirà per sempre da esempio vivo ed istruttivo.

Un eroe pari al Rákóczi dell'autoconoscenza nazionale è il conte Stefano Széchenyi, lo «spiritus rector» del periodo delle riforme ungheresi, costruttore dell'Ungheria moderna, denominato

dal Kossuth «il più grande ungherese». Il Széchenyi che ha dotato la nazione non solo di idee, ma di una infinità di opere pratiche, corre il rischio, come tutti i grandi della nazione, di irrigidirsi negli occhi dei posteri, in un atteggiamento di statua immutabile. Vorrebbe evitargli appunto questo pericolo il libriccino abilmente composto da un giovane studioso ungherese, Michele Csery-Clauser (*I giorni del Széchenyi*. Budapest, 1942. Ed. Rózsavölgyi; pp. 190, in 8°). In questo studio ritroviamo tutte le svolte significative della vita del Széchenyi, illustrate da una scelta ben curata del suo poderoso Diario e Carteggio. Il testo di congiunzione, conciso e chiaro, serve soltanto a far passare il lettore attraverso l'intervallo fra i diversi periodi. In tutto il libro è il Széchenyi che parla, raccontando la sua vita dall'infanzia sino al giorno in cui scrisse nel suo diario, prima di suicidarsi: «Non riesco a salvarmi».

Il Széchenyi, come la maggior parte dei grandi ungheresi, fu un'anima tragica, cui non venne concesso di assistere al trionfo delle sue idee. Infatti, i grandi ungheresi crearono non già per riportare successi momentanei e non fecero assegnamento su gli applausi dei contemporanei. La loro attività non ebbe particolari vistosi. Anche al Széchenyi toccarono soltanto il lavoro e le lotte per i principi, e come premio, la persecuzione e i rimorsi della coscienza. «Non riuscì a salvarsi — scrive il Csery-Clauser — ma salvò gli ungheresi. La sua morte fu un olocausto di cui — pare — gli ungheresi hanno avuto sempre bisogno per rimanere in vita».

A questo punto dev'essere menzionato anche un altro libro sul Széchenyi, scritto non da uno storico, ma da uno scrittore dalla penna delicata, un rappresentante non sufficientemente apprezzato della letteratura cattolica moderna. Antonio Ijjas ha pubblicato un romanzetto sulla giovinezza del Széchenyi (*Il capitano Széchenyi*. Budapest, Ed. Vigilia, pp. 166, in 8°). Esso presenta non «il più grande ungherese», ma il giovane capitano degli ussari, uno dei tanti giovani zibelloni della corte di Vienna, che al tempo del Congresso di Vienna, nel periodo culminante dell'influenza del Metternich, intuisce di aver una missione più alta che gli altri giovani aristocratici suoi pari. L'Ijjas coglie con mano felice i decisivi momenti della giovanile sensibilità in cui l'anima prende coscienza di sé e getta un primo sguardo nell'avvenire misterioso, sentendo la prima volta i brividi di una

precoce virilità. L'autore delinea la figura del giovane capitano degli ussari con forza rievocativa nel momento in cui egli sente sulle spalle il tocco della responsabilità, della vita da sacrificare per gli altri.

I libri non finiscono sulla mia scrivania... Cronache, scritti scientifici e lavori artisticamente cesellati risuscitano di continuo i grandi ungheresi, eroi della libertà di coscienza e della libertà politica. L'istinto dei popoli è infallibile, e la forza di quest'istinto palpita viva anche in questi studiosi e scrittori, negli attuali tempi storici.

LADISLAO BÓKA

CULTURA DEL RINASCIMENTO

Tra le opere di cultura che offrono oggi in Italia il maggiore interesse e godono del maggiore favore vanno annoverate quelle riguardanti il Rinascimento. L'eredità classica della civiltà moderna europea viene studiata con rinnovati criteri di interpretazione, e ha ripreso un suo particolare valore di attualità, in un periodo quale il presente in cui l'Europa si richiama alla forza di una tradizione comune, di uno spirituale primato nel mondo.

Il pensiero del Rinascimento, specie nella prima fase che prende nome dell'Umanesimo, è riveduto nelle sue lontane origini medievali da uno studioso di larga fama europea, da Giuseppe Toffanin, iniziatore di un movimento polemico contro idee già universalmente accettate, di una revisione del lavoro di esegesi che sembrava aver condotto a concetti stabili e fermi, in una materia pur tanto complessa, e ch'è tra le più vive e appassionanti della nostra storia. Il dogma che il Rinascimento fosse macchiato di una irreligiosità razionalistica, perpetuatosi attraverso scritti che fecero epoca nella letteratura dell'argomentazione, era già stato intaccato dal Burdach, che dissertando sui fondamenti della moderna arte della parola aveva messo in luce che il Rinascimento è dominato da

un profondo impulso a umanizzare la religione. La convinzione che gli attribuiva un carattere esclusivo pagano, e che lo presentava come soprattutto una restaurazione dell'antico, è venuto progressivamente a palesarsi un errore, il prodotto di una visuale antistorica. Nelle forme schiette ed essenziali il Rinascimento è reviviscenza dell'antichità greco-latina attraverso la moderna cattolicità di Roma, ed è dottrina e religione, è «docta pietas».

In *Che cosa fu l'Umanesimo* e nella *Storia dell'Umanesimo*, trattando del risorgimento del mondo classico nella coscienza degli italiani fra i tempi di Dante e la riforma, il Toffanin è dei cultori di studi rinascimentali quello che nel modo più sistematico e insieme con maggior ricchezza di intuizioni storico-letterarie avvalora la verità di questa tesi.

A una simile rivalutazione degli artefici ed assertori di un cattolicesimo laico ispirato alle forme solenni, eterne, dello spirito antico, quale troviamo innanzi agli altri nei neoplatonici fiorentini del quattrocento, richiama *L'imitazione del Padre* di Giovanni Papini. L'esperienza religiosa di questa alta personalità di letterato e scrittore, fedele sempre tra alterne vicende di pensiero a una sua esaltante e quasi demiurgica

humanitas si riflette in quest'opera come nei *Saggi sul Rinascimento*. A differenza di un altro insigne studioso che ha lasciato un'orma nello stesso campo di studi, a differenza di Giovanni Gentile, noto specialmente per i saggi su *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, egli è il rappresentante di un idealismo cristiano. Michelangelo uomo e artista è per lui l'espressione più profonda e completa della sua età: importante, e unica del genere, la monografia che gli dedica, *Michelangelo nelle testimonianze dei contemporanei*, a cui va posta accanto una raccolta di scritti, editi nel 1941, in occasione del IV centenario dello scoprimento del «Giudizio Universale».

Collezioni di studi e di testi sono comparse in varie edizioni negli ultimi anni: ma quelle di maggior rilievo sono sorte a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, che ha la sua sede a Firenze, nel Palazzo Strozzi. Questo vasto organismo culturale creato nel 1937 per dare maggiore impulso agli studi su un'epoca tanto gloriosa per l'Italia, e per coordinarli, tesoreggiando ogni singola attività, di specialisti non meno che di artisti e scrittori, ha diramazioni e sezioni nei centri italiani dove la civiltà del Rinascimento ha avuto particolare splendore, e conta altresì fuori d'Italia diramazioni e sezioni, a Bucarest, Budapest, Helsinki, Madrid, Vienna, Zagabria. Esso provvede ad assolvere uno dei compiti principalissimi della cultura ita-

liana, organizzando corsi di studio, commenti alle opere d'arte, pubblicazioni in serie e periodiche come la rivista *La Rinascita* appunto diretta da Papini, e agevolando infine ogni ricerca. Chi voglia seguire quanto si fa in Italia e fuori d'Italia in questo campo non può ignorare l'attività di questo Istituto. Talune delle sue pubblicazioni sono non pure di utile ma di indispensabile consultazione: come il «Repertorio degli Umanisti» che offre in forma concisa e completa notizie esatte sulla vita e le opere degli umanisti, aggiornate secondo gli studi più recenti, italiani e stranieri: grande dizionario storico, di cui a lungo si avvertì la mancanza. Promovendo la stampa di opere rare o poco note come da esempio quelle sulle feste musicali della Firenze Medicea, con facsimili musicali, attendendo al compimento di opere di alto valore scientifico, come quelle sui dotti bizantini e le origini dell'Umanesimo italiano, di cui è autore Giuseppe Cammelli, curando traduzioni di testi latini, ed è da citare la traduzione bellissima di uno scritto di capitale importanza, di Pico della Mirandola, indirizzando le indagini della critica verso personalità artistiche o scuole del Rinascimento non ancora studiate, questo Istituto estende a mezzo dei suoi tanti ed autorevoli collaboratori la conoscenza di una civiltà che è patrimonio italiano e, insieme, di tutti.

Ercole Reggio

NOTIZIARIO

LA STAGIONE TEATRALE DI BUDAPEST 1942-43

Anche quest'anno, come in quelli precedenti, la stagione teatrale s'è chiusa nel segno di un notevole successo finanziario. La favorevole congiuntura prodotta dalla guerra continua, i teatri sono affollati tutte le sere, e uno spettacolo qualunque stenta a non arrivare almeno alla venticinquesima replica. Così, s'intende, la critica, tanto quella che si legge negli scritti dei critici, quanto quella che si manifesta nel successo o nel fallimento di un'opera teatrale, diventa piuttosto illusoria. Questa circostanza provoca una visibile incertezza di misura. Per effetto delle grandi trasformazioni politiche e sociali in corso, il pubblico dei teatri, i drammaturghi e i critici d'arte sono cambiati. Anche per questo motivo il quadro d'insieme dell'attuale teatro ungherese ha contorni molto più vaghi che negli anni precedenti. Certi fattori tradizionali sono venuti meno quasi totalmente, o sono essenzialmente trasformati, i nuovi uomini rappresentano nuovi stili, nuovi intenti, in parecchi casi anche nuove attitudini. Ma i nuovi ingegni sono ancora in cerca delle loro vie, e le cambiate circostanze esteriori del teatro, pur offrendo loro compiti e possibilità, esercitano non di rado un'influenza sfavorevole. È generalmente noto che il successo facile è il più pericoloso seduttore e corruttore dei giovani meno esperti. Ciò vale particolarmente per i giovani scenografi, registi e drammaturghi. Siccome l'attuale teatro ungherese manca di un regista che con il suo gusto e con la sua personalità determini la via da seguire e la misura da osservare, e la direzione dei nostri teatri in

genere difetta di una seria preparazione professionale, il problema della giovane generazione chiamata a sostituire quella più anziana diventa vieppiù scottante. Fra i giovani attori ungheresi, numerosi sono dotati di grande ingegno, ma tutti corrono il rischio di accontentarsi di un lavoro superficiale basato sulla sola *routine*. Il fatto che la bilancia della stagione si salda con attività, è da attribuirsi non tanto a seri sforzi compiuti, quanto ai doni di natura ricchi e multicolori degli attori ungheresi.

Nella stagione passata, come in quella precedente, gli autori ungheresi hanno goduto di una preferenza notevole. I drammaturghi ungheresi hanno avuto una maggioranza di due terzi sugli autori stranieri ed alcuni di essi, oltre ad essersi segnalati con opere degne di attenzione, hanno riportato anche successi. Anche quest'anno i maggiori successi sono stati ottenuti dalle commedie e dai commoventi drammi di stile mezzano. In questa corsa primeggiava la famiglia Vaszary: un regista scaltro e inventivo, un autore abile e divertente e due ottime attrici formano il nucleo di quei complessi che fanno ridere o piangere il pubblico parte al Teatro in via Andrassy, caratterizzato dall'intimità delle rappresentazioni, parte al Nuovo Teatro Ungherese, di più ampie dimensioni. Hanno mosso alti scrosci di risa due spettacoli. Il primo è «*Io sono innocente*» che leva certi dubbi nei confronti dell'autore Henri Croizière. Per quel che riguarda il genere, si tratta senza dubbio di un esempio tipico della moderna commedia dell'arte. L'abbondante vena comica che si spri-

giona dall'intreccio e dalle situazioni e un dialogare agitato, condito con locuzioni derivate dal linguaggio parlato, anzi dal vernacolo, offrono agli attori l'occasione di farsi collaboratori dell'autore. È del medesimo genere, ma di una vena meno copiosa e di un'esecuzione molto più incolora, la commedia di *Gabriele Vaszary*: «*Superfluo fare la corte*», che raccoglie le situazioni comiche generalmente note e talvolta divenute trite e logore intorno al soggetto indicato nel titolo. Lo stesso *Vaszary* tocca corde apparentemente più profonde, ma in sostanza soltanto più lacrimevoli e più sentimentali in «*Un giorno è il mondo*», opera di carattere fortemente melodrammatico che attinge largamente ai problemi dell'attuale temperie di guerra, offrendo alla parte più umile del pubblico il beneficio del buon pianto.

Anche altri problemi della vita attuale appaiono spesso sui palcoscenici ungheresi. Sembra tuttavia che il teatro, come tutti gli altri rami dell'arte, richieda un certo allontanamento per produrre opere compiute e mature. Una parte delle opere che trattano di soggetti d'attualità mostra in modo sorprendente un atteggiamento conservatore nell'impostare e sviluppare i problemi, altre invece danno testimonianza di eccessivi ardori polemici. È interessante e caratteristico anche dal punto di vista sociologico che il mondo della borghesia ungherese scarseggia di riproduzioni drammatiche veramente considerevoli. Infatti, il lavoro di *Sara Fedák*, rinomata attrice, intitolato «*Parigi*» (Nuovo Teatro Ungherese), d'ispirazione fortemente autobiografica e che talvolta si abbassa fino al pettegolezzo, non può essere preso sul serio come dramma borghese. I personaggi sono artisti, parte ungheresi, parte americani, ma i problemi della vita degli artisti vi sono appena sfiorati e soltanto nei loro aspetti più esteriori. Si avvicina al medesimo problema da profondità maggiore, dal lato dell'irrequietudine e della passione necessarie alla crea-

zione artistica l'opera di *Andrea Illés*: «*Veleno*» (Teatro di Pest). Questo secondo dramma dell'Illés, insigne novelliere ed arguto critico, ha riportato un meritato successo. L'azione si svolge e i problemi si pongono in un ambiente ben noto al pubblico del dramma borghese europeo. L'illustre compositore e le sue due mogli vivono in perfetta agiatezza, l'artista quindi può rivolgersi con pieno interesse, indipendentemente da preoccupazioni materiali, al grande problema: alla passione della creazione artistica. La tesi fondamentale che l'artista è capace di creare qualcosa di veramente grande soltanto in istato di eccitazione e di irrequietudine, per così dire all'ombra della morte, rievoca un po' le concezioni di fine secolo, ma in tutti i modi è sviluppata con efficacia, con mezzi fini e discreti. L'autore delle novelle finemente cesellate si è affermato anche sul palcoscenico come stilista accurato ed elegante. È stato elaborato con cura attenta, con sapiente utilizzazione delle risorse della vicenda vissuta e dei ricordi personali il dramma di *Giovanni Bokay*: «*Il successore*», in cui l'autore erige un monumento ad un suo grande parente, medico rinomato. L'opera tratta di medici e dà un quadro autentico di quest'importante settore della classe media ungherese, tracciato con mezzi elevati e squisiti. Presenta invece con mezzi assai più modesti, con minore penetrazione psicologica e con composizione meno calda, ma con maggiore sentimentalismo ed intimità la vita corrotta, svuotata ed incerta di una parte della borghesia attuale *Giovanna Németh*, nella sua «*Aurora boreale*» (Teatro di Pest). La scrittrice divenuta ungherese per effetto del suo matrimonio, ha studiato bene le regole della moderna letteratura scenica; il suo lavoro, in cui l'angelica bontà di una giovinetta redime i traviati che le girano attorno, è un'opera di facile esecuzione, ma senza alcuna pretesa letteraria più elevata. La *Németh* cerca di com-

muovere gli spettatori con il suo sentimentalismo. *Colomanno Vándor* invece, il cui dramma «*La straniero*» è stato rappresentato al Nuovo Teatro Ungherese, si richiama al sentimento nazionale e alla politica. La sua opera intelaiata su eventi del prossimo passato, svoltisi in occasione della riannessione dell'Ungheria meridionale, pone un'altra volta il problema della convivenza degli ungheresi con i popoli vicini, con elevati accenti da pubblicista, ma purtroppo con mezzi piuttosto usati e triti. Il lavoro non ha avuto vita durevole.

Non ha incontrato puranche l'opera di *Giuseppe Darvas*: «*Abisso*». Lo scrittore che ha esordito con questo primo componimento teatrale sul palcoscenico del Teatro Madách, resosi promotore degli indirizzi più progrediti, si era attirato l'attenzione del pubblico con lavori sociografici e con romanzi a tesi trattanti del problema dei rapporti fra popolazione rurale e intellettuali. Anche il suo primo dramma tratta delle collisioni tra contadini ed intellettuali di campagna, in una trama intrecciata con abilità e ricca anche di effetti scenici, nell'intento di additare all'abisso dimostratosi quasi insormontabile che separa nei villaggi ungheresi i contadini dai «signori». L'autore non manca di presentare alcune soluzioni umanamente molto commoventi e di indubitabile pregio morale, ma dal punto di vista drammatico poco convincenti, relativamente ai compiti dell'avvenire. L'opera del Darvas è uno di quei drammi che rompendo con le convenzionali concezioni romantiche, intendono di presentare il mondo del villaggio conformemente alla realtà attuale. Anche *Stefano Asztalos*, il cui «*Gatto Nero*» è stato rappresentato al Teatro Nazionale, appartiene ai realisti. Il giovane scrittore transilvano cerca di fissare le sue esperienze dirette e fin quando non eccede i limiti della novella, abbozza quadri di genere naturalistici, degni di particolare attenzione. Ma per il momento non conosce ancora l'atmosfera e le leggi speciali del

dramma. Il suo lavoro è una rappresentazione cupa di un ambiente campagnolo, quasi che fosse stato composto trent'anni fa come dramma a tesi naturalista. Tale presentazione così tetra e sconsolata della vita di un villaggio siculo non ha incontrato il favore del pubblico, tanto meno in quanto il dramma manca di qualsiasi idea centrale. Esso ha tutt'al più valore documentario per l'epoca in cui è stato composto. È di pregio più duraturo, non soltanto per i valori poetici, ma anche per quelli ideali «*L'arcobaleno fallace*» di *Aron Tamási* (Teatro Nazionale). Anche questo scrittore tanto significativo della Transilvania prende le mosse dalla rappresentazione del mondo popolare siculo, ma afferrando il suo materiale dal lato diametralmente opposto: da quello del significato poetico e simbolico. «*L'arcobaleno fallace*» è il quarto componimento drammatico dell'autore, certamente quello più maturo di tutti. La sua idea fondamentale ricorda le moralità medievali e talvolta anche il Pirandello: non è possibile sfuggire alla sorte riservatoci dal destino, o, in termini più moderni: la parte assunta volontariamente, in contrasto con la nostra indole e le nostre forze, ci uccide. Quest'idea fondamentale diventa manifesta lungo una trama interessante e bene intrecciata, e viene rilevata ancora da saporosi dialoghi svolti nel pittoresco linguaggio siculo, e da contrasti di graziosi elementi giocosi. È una fiaba? Soltanto in parte. Fantasia e realtà, gioco poetico e serio ammonimento morale si fondono in magica armonia in quest'opera, i cui valori poetici fanno dimenticare alcune manchevolezze tecniche.

Fra le tradizionali classi sociali ungheresi, mature ormai alla rappresentazione ed aventi una certa tradizione letteraria, il primo posto è tenuto tuttora dalla nobiltà media di campagna e dalla classe che le è succeduta, dalla cosiddetta *gentry* ungherese. Più d'uno dei drammi coronati dal maggiore successo nella

decorsa stagione attinge il suo soggetto a quest'ambiente. Ricordiamo in primo luogo «*Il vecchio mascalzone*», rimaneggiato da un romanzo popolarissimo del Mikszáth. Il romanzo scritto molto prima della prima guerra mondiale, nel periodo di fioritura della *gentry*, presagiva già il futuro decadimento della classe, rilevandone la leggerezza, l'umore festaiuolo e l'irresponsabilità politica. Ma la sua satira era soffusa da un umorismo così fine che l'opera aveva acquistato popolarità straordinaria appunto negli ambienti di cui denunciava l'inconsistenza morale. *Zsolt Harsányi*, eccellente ed espertissimo scrittore drammatico, ha ridotto da tempo il romanzo in termini di teatro e la popolarità dell'opera è stata riconfermata dal successo clamoroso della ripresa di quest'anno. Attinge il suo soggetto parimenti al mondo della classe media di campagna un grazioso romanzo umoristico di Francesco Móra: «*Una figlia di quattro padri*», che presenta intorno al tema indicato nel titolo un quadro di genere commovente ed alquanto sentimentale, ma che rispecchia fedelmente i colori della vita provinciale. Il romanzo è stato adattato al palcoscenico del Teatro della Commedia da Alessandro Hunyadi, scrittore decaduto d'improvviso l'anno scorso. L'opera, come in generale i drammi trascritti da romanzi, ha avuto effetto piuttosto nei particolari che nell'insieme, e anche per l'atmosfera lievemente superata dell'ambiente non ha riportato che un successo limitato. È altrettanto convenzionale e inattuale tanto secondo la critica, quanto secondo il giudizio del pubblico, il dramma di Nicola Hertelendy: «*I Jáký*». Esso presenta in istato puro la *gentry* in decadenza, con i suoi vizi aviti, ormai quasi obbligatori. Ma la sostanza anche qui svanisce, perché l'autore prova simpatia per i difetti dei suoi personaggi e pur accusandoli con la sua intelligenza e con la sua facondia da pubblicista, li difende nel suo cuore che si presta a facili riconciliazioni. In

questo modo i conflitti drammatici dell'opera riescono fittizi. Anche lo scioglimento deriva da frasi tolte dalla politica attuale: la terra avita conserva e salva l'ubbricazione bonario, in fondo molto bravo. È composto di una materia molto più elevata, con più alte pretese artistiche e come tentativo di un genere nuovo interessante il dramma di Sigismondo Remenyik: «*La casa paterna*» (Teatro della Commedia). Il «figliuolo prodigo» ritorna nella casa paterna e attraversandone una dopo l'altra le stanze, rivive quanto di essenziale gli era accaduto in casa. È il dramma del ricordare, un tentativo molto interessante, benché ormai non originale, di illustrare il problema del tempo con mezzi scenici. Ma il pubblico è stato colto non tanto da questi intenti sperimentali, quanto dal ricco contenuto sentimentale del dramma. Il Remenyik che fin qui si è affermato come romanziere e autore di saggi, debutta come autore scenico appunto con «*La casa paterna*». Egli ha il dono di un disegno dei particolari fortemente accentuato. Ma il più grande maestro del dramma poetico nella letteratura moderna ungherese è senza dubbio Lodovico Zilahy. Nella sua opera nuova «*La mia ava*», presentata dal Teatro Nazionale, fine dramma tipo *Biedermeyer*, con svariate sfumature dell'atmosfera particolare, con squisita leggiadria e dolcezza commovente, egli ha conquistato di nuovo il pubblico. L'azione si svolge non già nel periodo *Biedermeyer*, bensì all'epoca della rivoluzione francese; ma nell'atmosfera del dramma, nella nobile maniera di caratterizzare i personaggi, nella delicata affettività dello scioglimento del conflitto e soprattutto nell'intimismo psicologico si sente quasi il *Biedermeyer* ungherese, «profumo di spigo». Del resto, l'opera è un'esaltazione sommessata dell'eroica fede dell'anima femminile; i dialoghi, la composizione sono come fini ricami. E c'è un'altra ragione ancora del suo successo: una certa esoticità storica, una specie di dolce profumo casalingo.

L'attrattiva della storia sembra tuttavia diminuire. Negli anni scorsi i drammi a soggetto storico si avvicendavano sui palcoscenici; nella decorsa stagione il loro numero è stato esiguo. Il dramma su Santo Stefano, eseguito al principio della stagione, è tratto da un romanzo di Carlo Kós: «*Il costruttore del paese*», il che appare a prima vista. Vi si riproduce la vita del grande re in episodi solenni, talvolta fortemente patetici. Un altro dramma che attinge il suo soggetto alla storia, è «*Potemkin*» di Francesco Felkai. Lo ricordiamo soltanto per amor di completezza, perché è un lavoro per ogni rispetto debole.

Per quanto concerne le opere di autori stranieri, è evidente l'effetto selettivo della guerra. Niente è giunto in Ungheria dalla produzione drammatica di oltremare. Nella letteratura drammatica del continente, il primato numerico spetta alla Francia. Ciò riesce naturale, in quanto la letteratura scenica francese, specie certe sue branche di carattere industriale, hanno serbato le loro tradizioni: mestieranti buoni imparano anche oggi la tecnica della composizione a Parigi. La maggior parte dei lavori francesi recitati nella scorsa stagione è prodotto di queste aziende o fabbriche di opere di teatro, spesso di secondo ordine anche queste. Per esempio, *Henri Lovedan*, il cui dramma intitolato «*Sire*» fece a suo tempo il giro del mondo con vivi successi, non è affatto uno scrittore di primo ordine. Inoltre la sua è una tragedia-commedia legata tipicamente ad un periodo storico, benché i critici si sforzino di scorgervi qualcosa di pirandelliano, cioè la parte che anche qui sopraffà il suo interprete. La direzione del Teatro Nazionale, seguendo un'idea poco felice, ha fatto rielaborare il dramma in modo che il finale tra patetico e tragico dell'originale è stato trasformato in un finale puramente comico. Così è andato perduto persino l'interesse che l'opera ha per la storia di un genere, e non è rimasto altro che una commedia

d'intreccio piuttosto vuota. Non appartiene ai maestri del genere neppure *Michel Duran*, la cui farsa intitolata «*Bolero*» è stata rappresentata al Teatro di Camera del Teatro Nazionale. L'opera non mira ad altro che a divertire, e chi abbia certe esperienze in fatto di cattivo vicinato e inoltre gradisca il gioco anche sul palcoscenico, può divertirsi bene assistendo a questo spettacolo che eleva di nuovo gli attori al rango di collaboratori. Neanche *Bourdet* appartiene ai primi, ma è un drammaturgo serio e dotato di qualità eccellenti. Alcune delle sue opere erano state rappresentate a Budapest, sicché il suo nuovo lavoro, «*Matrimonio*», è stato preceduto da una viva attesa ed ha ottenuto grande successo. Esso è un esemplare tipico del dramma sociale francese, bene composto e fine, benché poco profondo, ma comunque scritto con una psicologia gradevole ed efficace. L'interesse principale è suscitato dal fatto che la protagonista, una giovane paralitica, in modo curioso da amante si fa combinatorice, poi distruttrice di matrimoni. Dobbiamo ricordare qui per certi suoi elementi di struttura e di contenuto anche «*Christian*» di *Ivan Noe*, dramma che non contiene alcunché di sostanziale, ma che si presta molto alla sceneggiatura ed alla rappresentazione drammatica, in cui una volta di più è intavolato il problema del rapporto tra scrittore e parte, se anche senza qualsiasi interpretazione profonda, soltanto come un'efficace trovata teatrale.

Abbiamo rivisto anche due classici del teatro francese, un antico e uno moderno. Il Teatro Madách ha rappresentato in una stessa serata «*L'impromptu de Versailles*» e il «*Malato Immaginario*», in maniera che il piacevole intermezzo scritto a modo d'improvvisazione serve da cornice ed introduzione alla commedia. Il regista ha liberato quest'ultima dai tradizionali elementi tragici e ha offerto agli spettatori come una successione di scene comiche svolte nello spirito della commedia pura e libera. Tanto le opere, quanto la loro ese-

cuzione hanno conseguito un successo clamoroso, uno dei maggiori della decorsa stagione. È stato accolto con comprensione molto minore il dramma di *Giraudoux*, «*Ondine*», una fiaba soffusa da una peculiare ironia romantica, dai colori cangianti. La ragione dell'insuccesso è da ricercarsi in prima linea nella rappresentazione molto male riuscita, che ha rivelato un'interpretazione del tutto erronea del dramma da parte della regia. Quest'opera da camera, piena di trovate ingegnose e di giocosità, è stata inscenata ed eseguita come una pesante opera romantica tedesca. Ciò è tanto più deplorabile, in quanto la popolarità di ingegni del tipo di Áron Tamási dimostra che il pubblico ungherese non è insensibile per le tendenze innovatrici del dramma moderno.

L'arte drammatica italiana è stata rappresentata da due autori. L'uno è *Dario Niccodemi* con «*Scampolo*», commedia che ha fatto il giro del mondo ed ha conquistato anche lo schermo. L'altro, *Pirandello* con «*Sei personaggi in cerca d'autore*». Entrambi i drammi erano conosciuti dal pubblico ungherese. I «*Sei personaggi*» vennero presentati a suo tempo dall'illustre autore stesso con la sua compagnia. Ciononostante entrambi hanno conseguito di nuovo un meritato successo, rispettivamente al Teatro di Camera del Teatro Nazionale e al Teatro della Commedia.

Il teatro tedesco è stato rappresentato da due classici e da un autore moderno di valore piuttosto equivoco. Infatti, è difficile situare *Heinz Coubier* su uno sfondo di storia del teatro. L'ambiente, la struttura e le pretese dei suoi drammi sono francesi, la loro fattura, la condotta dei dialoghi e l'impostazione dei problemi — se si può parlare di ciò in queste commedie — sono tipicamente tedesche. Purtroppo l'opera intitolata «*Bluff*» rappresentata al Teatro di Camera del Nazionale, ha attinto ad ambedue le fonti elementi piuttosto mediocri, logori e convenzionali. Lo spirito tedesco è stato rappresentato in modo

degno da due classici: *Schiller* e *Hauptmann*. Schiller è stato messo in scena di nuovo da *Hans Meißner*, soprintendente dei Teatri di Stato di Francoforte, al Teatro Nazionale di Budapest. La scelta quest'anno è caduta su *Don Carlos*. La rappresentazione ha fornito un nuovo esempio interessante delle differenze che intercedono tra lo stile scenico del teatro classico tedesco e quello ungherese. Il dramma è stato fortemente abbreviato. Sono state ridotte soprattutto le parti riproducenti gli intrighi di corte e con ciò la parte del marchese Posa. Per altro la rappresentazione diretta con mano ferma e con impeto risoluto, ha conseguito successo favorevole. *Gerhart Hauptmann*, entrato l'altr'anno nell'ottantesimo anno di vita, è stato celebrato in modo degno anche in Ungheria. Il Nuovo Teatro Ungherese allestiva in questa occasione una rappresentazione di «*Il carrettiere Hänschel*», che poi venne rinviata a quest'anno. Non possiamo che approvare questo rinvio, perché così abbiamo potuto assistere ad un'esecuzione veramente bella, accuratamente ammannita, e nelle date condizioni inappuntabile. Il dramma che appartiene alle opere rappresentative dell'autore, parte con la monumentale semplicità della sua composizione, parte con la forza commovente della sua psicologia, conquista anche gli spettatori moderni. Anche questa volta, esso ha ottenuto pieno successo.

Fra i classici degli anni a cavaliere tra i secoli XIX e XX, alcuni sono tornati a suscitare interesse, soprattutto *Enrico Ibsen*. Ogni stagione porta la sua ripresa ibseniana. Quest'anno *Rosmersholm* è stato recitato nel Teatro Madách. L'opera in parecchi particolari sembra antiquata. È apparso particolarmente forzato il suo simbolismo trasparente, di finta profondità. Ma ha colpito gli spettatori anche questa volta l'ardore dell'atteggiamento morale, il chiaroscuro e la struttura severa della composizione e particolarmente la precisione dell'analisi psicologica.

Dei grandi classici del teatro universale soltanto due hanno avuto riprese al Teatro Nazionale, per alcune serate soltanto, e purtroppo in circostanze non degne di loro. A fine stagione abbiamo assistito a «*Giulio Cesare*» di *Shakespeare*, in una nuova sceneggiatura e con nuovi attori. Purtroppo tanto il regista, quanto gli interpreti hanno fatto un lavoro superficiale. La giovane generazione avrebbe dovuto dar prova delle sue attitudini. Ma mai un complesso di giovani, inesperti di compiti così ardui, è stato preparato con così poca prudenza e accortezza. È riuscita meglio, perché allestita con mag-

giore cura, benché pure criticabile in non pochi particolari, la rappresentazione di due drammi di *Sofocle* in una sola serata. Ha ottenuto maggiore successo «*Re Edipo*», questo capolavoro senza pari nel suo genere. La rappresentazione ha assunto un carattere alquanto barocco e balcanico, ma non ha mancato di grandiosità e di vigoria innegabili. È riuscita molto meno l'esecuzione di «*Edipo a Colono*». Questo dramma a carattere fortemente lirico-sacrale è stato sceneggiato con mezzi parte troppo realistici, parte addirittura melodrammatici, cioè in uno stile affatto inadeguato. —ò

LA STAGIONE MUSICALE UNGHERESE 1942—43

Nonostante le gravose complicazioni e difficoltà prodotte dalla guerra mondiale, la vita culturale ungherese ha compiuto sforzi immensi per mantenersi al livello finora raggiunto e per continuare senza turbamento il suo lavoro. La musica costituisce ormai un settore importante della vita culturale ungherese, particolarmente degna, per il suo linguaggio universale, di sviluppare i valori dello spirito ungherese anche in senso internazionale. Infatti, essa è capace di dar rilievo, più della stessa letteratura, alle peculiarità dell'anima nazionale con i suoi temi irrazionali.

Nella vita musicale, il mantenimento delle relazioni internazionali riveste un'importanza straordinaria dappertutto nel mondo. Gli esecutori e i direttori che si recano in giro artistico da paese a paese, danno testimonianza non soltanto della loro propria virtuosità, ma offrono anche un quadro fedele delle tendenze del clima culturale donde provengono, comunicandone i risultati nei rispettivi paesi visitati. Così si è formata un'unitaria lingua formale europea cui tutti i popoli partecipano con il loro contributo particolare. Tali rapporti fecondatori e necessari come la circolazione del sangue in un corpo sano, sono venuti meno per effetto

della situazione bellica. Fin quando durerà l'attuale conflagrazione universale, gli ambienti culturali isolati gli uni dagli altri devono adottare una coltivazione per così dire intensiva. Essa comporta vantaggi, ma anche svantaggi innegabili. È suo vantaggio che si è riusciti ad arginare il dilagante culto per gli *stars*, e il pubblico ha ormai occasione di conoscere più profondamente i propri valori, perché così una maggiore fascia di luce dell'interesse tocca ai giovani artisti debuttanti, non ancora lanciati dall'onnipotente *réclame*, ma non perciò indegni di serio interessamento. Il pubblico ungherese è stato piacevolmente sorpreso dalla fresca voce degli artisti affacciatisi fra apparenze meno vistose. D'altro canto, il forzato isolamento in esame comporta il pericolo dell'incertezza e della deficienza d'informazioni sulle tendenze artistiche promosse nei diversi paesi. Le singole nazioni cercano di risolvere i loro problemi da sé, senza il contributo dei grandi ingegni viventi in altre regioni della grande comunità dei popoli europei, che infatti non sono in grado di contribuirvi. In tali circostanze aumenta ancora d'importanza il compito della critica, quello di sorvegliare il livello, di tener presente una misura euro-

pea, di evitare l'errore delle prevenzioni locali e di mantenere sempre una larghezza di vedute veramente universale, com'è universale ed organicamente unitaria anche l'intera civiltà europea.

Uno dei centri del mondo musicale ungherese è l'Opera di Budapest che, guidata dal direttore *Ladislao Márkus*, ha fatto sforzi eroici per mantenere il livello tradizionale, anzi per arricchire di nuovi colori la tavolozza multicolore della vita musicale ungherese. Il Márkus ha inteso di raggiungere tale scopo colla prima del «*Violino magico*» di *Werner Egk*, spiccata personalità della moderna musica tedesca. L'opera ha carattere eclettico e riunisce in sé elementi derivati dallo Strauss e dal Mozart, anzi dall'arte popolare tedesca. Essa ha pertanto il merito di presentare un quadro autentico delle attuali correnti musicali tedesche. Esse tendono da una parte ad indicare come quintessenza dell'arte tedesca il romanticismo, dall'altra invece ricercano nel canto popolare le radici cosiddette razziali. Se anche tali tendenze non hanno conseguito voti e risultati unanimi, non può mettersi in dubbio che l'Egk è un compositore di splendida preparazione e cosciente dei propri fini, il quale ha anche temi individuali da esprimere, benché il pieno svolgimento di questi sia alquanto intralciato da un programatismo di tinta politica, tutt'altro che favorevole al libero e sciolto slancio della fantasia. Fra le prime recite dobbiamo ricordare la messa in scena, di mirabile bellezza e artisticamente perfetta di «*Rodelinda*» dello *Haendel*. Questo capolavoro della musica barocca è stato interpretato sul palcoscenico dell'Opera con perfetto adeguamento stilistico della sceneggiatura, nel segno di un elevato spirito artistico, allestito da *Gustavo Oldh*. Le parti principali sono state interpretate da *Anna Báthy* e da *Andrea Rösler*. Dopo prove, dirette da *Aurelio Milloss*, che svolge una attività di grande rilievo in Italia, un balletto composto usl

«*Carnevale*» dello *Schumann* è stato rappresentato con la coreografia dell'insigne maestro, caratterizzata da un'arguzia e raffinatezza senza pari. Anche la prima di un'opera ungherese è stata coronata da grande successo. È l'opera di *Eugenio Kenessey*: «*L'oro e la donna*», ridotta dal romanzo del grande scrittore ungherese *Giulio Krudy*. La creazione ha incontrato il favore del pubblico con il suo linguaggio elevato, con la sua prosodia prettamente ungherese e con la sua sincera liricità. È certo che terminata la guerra, l'opera farà il giro anche dei palcoscenici dell'estero.

L'Opera ha cercato anche, entro i limiti delle possibilità, di avvivare il suo repertorio con recite di artisti stranieri ospiti della capitale. Fra queste ha una parte considerevole il complesso dei festivali di Firenze, le cui rappresentazioni ottimamente affiatate hanno lasciato un ricordo artistico indimenticabile. Le recite della «*Cenerentola*» rossiniana e del «*Falstaff*» del M. o *Verdi* hanno presentato l'arte dell'opera italiana nei suoi aspetti più felici. Le recite di passaggio di *Ebe Stignani*, di *Maria Müller*, di *Svanholm Set* e di *Margherita Klose* rappresentano altri momenti solenni della decorsa stagione dell'Opera.

Dobbiamo ricordare ancora il movimento musicale di *Kolozsvár*, centro culturale della Transilvania. Il complesso del Teatro Nazionale di *Kolozsvár*, composto di artisti giovani, ma entusiastici, ha raggiunto nella passata stagione seri risultati, rappresentando opere di valore eterno, sotto la direzione di *Vittorio Vaszy* e di *Béla Endre*. La Società Filarmonica di *Kolozsvár* ha svolto anch'essa un'attività pregevole, diretta oltreché dagli artisti ungheresi, anche dal *Mengelberg* e dall'*Ansermet*. Si è ripreso anche il complesso dell'Opera del Teatro di *Szeged*, diretto da *Francesco Fricsay*, dotato di spiccate attitudini. Esso allestiva spettacoli di serio pregio artistico in quell'importante centro culturale del Bassopiano ungherese.

Nell'organizzazione di concerti ha una parte di prim'ordine la Società Filarmonica di Budapest che sta per giungere al 75^{mo} anniversario della sua fondazione. Oltre al presidente e direttore d'orchestra *Ernesto Dohnányi*, l'orchestra era diretta anche da maestri stranieri. Per quel che riguarda la sua preparazione tecnica, la Filarmonica di Budapest è fra le prime di tutta Europa.

Il movimento musicale della capitale è stato ravvivato dall'Orchestra Municipale che, composta prevalentemente di giovani, rappresenta un indirizzo più vivo e più fresco ed ha presentato in una serie di esecuzioni le creazioni della più giovane generazione di compositori ungheresi. Dobbiamo menzionare ancora l'Orchestra di Concerti di Budapest, nonché il Coro di Budapest, depositario di una profonda cultura musicale, il Coro Municipale, nonché il coro Francesco Liszt. Questi complessi hanno compiuto un lavoro accurato e coscienzioso durante l'annata, presentando al pubblico numerosi capolavori. L'Opera ha certamente il vantaggio di avere per direttore d'orchestra il maestro *Sergio Failoni*, che tiene una parte importante anche nei concerti dirigendo numerose serate.

Dobbiamo accennare a parte al grande maestro ungherese *Zoltán Kodály* il cui 60^{mo} anniversario è stato festeggiato da tutto il paese. Non soltanto la capitale ma anche le associazioni musicali delle città provinciali gareggiavano nell'organizzare concerti, una parte dei quali fu diretta dal maestro stesso. In queste serate il pubblico ha avuto occasione di conoscere due nuove grandiose opere orchestrali del Kodály: le variazioni sulla canzone popolare «*Il pavone ha spiccato il volo...*» e il suo «*Concerto*», scritto ugualmente per orchestra. Il Kodály è un maestro per così dire riassuntivo che cerca di ridurre ad unità da un lato le tendenze musicali di interi secoli, dall'altro il nuovo linguaggio formale della musica ungherese. Suo merito

principale è di aver compiuto in queste due opere sforzi enormi per sviluppare un nuovo contrappunto ungherese che ha le radici nella musica popolare e le ultime fondamenta nella scala pentatonica asiatica.

Hanno avuto luogo in numero rilevante, tanto nella capitale che in campagna, anche concerti di solisti, in cui hanno riaffermato la loro virtuosità anche artisti italiani e tedeschi. Hanno incontrato soprattutto le serate dei pianisti *Michelangelo Benedetti*, *Miriam Donadoni* e *Gieseking*. Fra gli artisti nazionali si sono segnalati in modo particolare *Béla Böszörményi Nagy*, *Giorgio Faragó* e *Géza Anda*. Tutt'e tre i pianisti autorizzano la vita musicale ungherese a grandi speranze. Fra i violinisti è da rilevare la diciannovenne *Giovanna Martzy*, che dotata di eccezionale musicalità e di una concezione vigorosa e piena di slancio, maneggia il suo strumento con sicurezza imponente.

Fra i complessi da camera, il quartetto *Waldbauer-Kerpely*, ormai di fama mondiale, ha offerto serate magnifiche ai cultori della musica da camera. È impressionante soprattutto l'approfondimento delle loro interpretazioni del *Beethoven*.

Il quartetto *Végh*, composto di artisti giovani, si è fatto interprete della nuova generazione di compositori ungheresi. È un complesso ottimamente affiatato, meritevole di ogni lode ed appoggio.

Fra le recite di complessi stranieri sono state seguite con sommo interesse le serate delle Filarmiche di Vienna, di Berlino e di Monaco. Le prime due erano dirette dal *Mengelberg* con il suo travolgente impeto suggestivo, l'ultima dal soprintendente *Kabasta*, dotato pure di una solida cultura musicale. L'ideale affiatamento di tutt'e tre le orchestre ha ottenuto clamoroso successo.

Quanto al culto dell'oratorio, la Società Corale e Orchestrale continua a svolgere la sua attività conseguendo numerosi successi. Dobbiamo ricor-

dare ancora che il Ministero dei Culti e della Pubblica Istruzione a fine stagione ha organizzato una settimana per presentare la nuova musica ungherese. In quest'occasione sono state

eseguite numerose novità, fra cui è da rilevarsi il concerto di violino di *Alessandro Veress* e il quartetto di *Andrea Szervánszky*.

Desiderio Tóth

RICCARDO ZANDONAI

La gloriosa e trionfante chiusa verdiana del melodramma dell'Ottocento in Italia, trova già in atto un nuovo indirizzo teatrale che pur restando in fondo legato alla tradizione, si esprimeva con nuovi aspetti e ben decisi caratteri. Indirizzo non programmatico, ma dettato da una duplice necessità: quella del travaglio formativo dell'arte che non conosce soste e quella imposta del doversi ormai cercare altre vie ed altri mezzi di espressione con peculiari caratteri consoni ai nuovi tempi ed al nuovo ambiente in luogo di quelli che avevano toccato cime insuperabili ed avevano conchiuso un ciclo che non ammetteva più superamenti.

Questo nuovo indirizzo si affermava attraverso la scuola «verista», detta anche «giovane scuola» e coi nomi di Puccini, Mascagni, Cilea, Giordano, Leoncavallo.

Riccardo Zandonai trova in atto ed operante questa scuola di cui se Mascagni è il tribuno, Puccini era e resta il delicato e profondo poeta.

Ma non ne segue le orme, non ne adotta i canoni informativi. Italiano, ad essa è legato è vero, con intimi e profondi legami non formali ma squisitamente musicali che vanno oltre la portata e sensibilità di una scuola, e si riallacciano però più sentitamente alla tradizione e concezione verdiana. Per non citare che l'opera che più palesa questo legame, ricorderò taluni aspetti, nel taglio delle scene e nel risalto dei contrasti, della «Giulietta e Romeo». E questo è detto per quello che riguarda la concezione teatrale, ché per quanto riguarda i mezzi espressivi, dirò che Zandonai si stacca ancor più dai modi

della scuola verista, per la sua concezione armonica e strumentale: l'una più sensibile, pur nei suoi personali caratteri, alle nuove conquiste: l'altra tale da dare anche nel teatro italiano nuova impronta e più largo posto al sinfonismo.

La partitura d'orchestra dello Zandonai, anche nella opera di teatro, è quella di un compositore sinfonico. Sì che i due aspetti dell'autore, quello del sinfonista e quello dell'operista, hanno comuni i valori espressivi e costruttivi. Così come comuni ai due aspetti sono la nobiltà e la genialità della ispirazione, che se non è schiettamente originale e genuina e si serve di una materia di riflesso, è più figlia dell'uomo geniale che non di quello di genio, non è meno personale, la vivida sapienza tecnica la ricca varia originale tavolozza orchestrale.

Zandonai, in quanto operista, in luogo di adattarsi sulla scia della scuola verista e in quanto sinfonista su quella wagneriana o Straussiana, si sofferma con una personalità che se non è quella di un capo scuola, non è certamente quella di un decadente imitatore: trova insomma tra gli altri un posto a sé.

Come sinfonista egli costruisce saldamente i suoi quadri sonori, con ricchezza d'impasti timbrici, con varietà di ritmi, con chiari e incisivi sviluppi dei disegni. In più egli è quello che suol dirsi un creatore di atmosfere ambientali. E tale sua particolarità troveremo felicemente impiegata nelle sue opere.

Come operista possiede un sicuro intuito ed acuta sensibilità teatrale che gli consentono di sfruttare in forma piena e felice queste sue qualità

e di porle al servizio di una concezione melodrammatica che si riallaccia per taluni aspetti e come già dissi alla tradizione verdiana e se risente per tal'altri del prepotente fascino del teatro wagneriano, acquista, in un più circoscritto orizzonte, carattere tutto proprio e tale da conferirgli una ben precisa personalità.

I personaggi del dramma, sono espressi con caratteri musicali e se non attingono direttamente al tema-tismo, li identificano con aspetti ben distinti ed ogni volta riconoscibili.

Il coro è trattato con ricca polifonia vocale e con incisività di movenze e di accenti.

L'orchestra oltre a far corpo con questi che chiameremo elementi di palcoscenico, ha quella funzione di evocazione ambientale che Zandonai realizza con particolarissima sensibilità e con profonda emozione poetica.

Tipici esempi di questa partecipazione musicale dell'ambiente della vicenda sono il finale del primo atto della «Francesca da Rimini» e quello della «Giulietta e Romeo», per molti aspetti sentimentali ben simili. In ambedue infatti l'orchestra crea quella particolare aria attorno ai personaggi che dà respiro alla estatica contemplazione dei loro sentimenti, fissandoli in un trepidante quadro di luci, di riflessi, di suoni, di inesprese voci.

Riccardo Zandonai è uno dei più completi, personali e rappresentativi musicisti italiani dell'ultimo trentennio, e può ben dirsi anche uno dei più fecondi.

Numerose sono le sue composizioni strumentali e vocali. Citeremo fra le molte sue impressioni sinfoniche: «Primavera in Val di Sole», e «Patria lontana»; il «Concerto romantico» per violino e orchestra; i «Quadri di Segantini»; la «Messa da Requiem» ed anche l'«Inno alla Patria» che

fruttò al maestro, fervente irredentista, e che lo aveva scritto ispirandosi a Cesare Battisti, la condanna per alto tradimento dalla vecchia Austria.

Come compositore di teatro, nessuno dopo Puccini, è stato più di lui perspicace nello scegliere libretti ricchi di situazioni drammatiche o comiche di effetto sicuro. Quasi tutta la produzione operistica dello Zandonai è un repertorio. Essa venne iniziata con la Commedia musicale il «Grillo nel Focolare», (Torino, 1908), cui fece seguito «Conchitz», (Milano, «Dal Verme», 1911), «Melenis», (Milano, «Dal Verme», 1912), «Francesca da Rimini» (Torino, «Teatro Regio», 19 febbraio 1914), la «Via della Finestre» (Pesaro, «Teatro Rossini» 1919), «Giulietta e Romeo», (rappresentata per la prima volta al «Costanzi» nel 1912), i «Cavalieri di Ecebù» (Milano «Scala», 1925), «Giuliano» e «Farsa Amorosa» che i frequentatori del «Teatro Reale» ebbero la ventura di giudicare e applaudire: «Giuliano» la sera del 10 aprile 1928 e «Farsa Amorosa» il 22 febbraio 1933. Quest'ultima fu composta quasi contemporaneamente alla «Partita», rappresentata nello stesso 1933 alla «Scala» di Milano.

Riccardo Zandonai ha anche scritto musica per film e attualmente è Direttore del Liceo Rossini di Pesaro dove aveva studiato con Pietro Mascagni, e dove era giunto, dopo gli studi a Rovereto con Gianferri, dalla nativa Sacco nel Trentino che gli aveva dato i natali nel 1883.

Alla sua attività di compositore deve aggiungersi quella di direttore di orchestra: in sede sinfonica ed in teatro per quello che riguarda le sue stesse opere.

La sua produzione sinfonica e teatrale è largamente eseguita in Italia, in Europa e in America, ed onora altamente l'arte musicale italiana.

Ferdinando L. Lunghi

RASSEGNA D'UNGHERIA

Diretta da

BÉLA 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 III SETTEMBRE—OTTOBRE 1943

N. 9/10

SOMMARIO

Il regime internazionale del Danubio e la guerra
(*R. Mosca*)

La politica sociale ungherese (*D. Bikkkal*)

Madrelingua e nazionalità secondo il censimento ungherese del 1941

Rassegna delle domeniche (*w*)

DOCUMENTI

Discorso del ministro della Propaganda per la Difesa Nazionale Stefano Antal alle Associazioni Patriottiche del comitato di Kolozs (10 agosto 1943); Risposta dell'ufficioso «Pester Lloyd» a Radio Londra (11 agosto 1943); Messaggio radiodiffuso del presidente del Consiglio Niccolò Kállay, la vigilia del giorno di Santo Stefano (19 agosto 1943); Rescritto del Reggente Niccolò Horthy di Nagybánya, per la premiazione degli eroi della guerra attuale (20 agosto 1943); La verità sulla questione ungherese (dal Pesti Hirlap del 4 settembre 1943).

CALENDARIO

Agosto 1943

Settembre 1943

SOCIETÀ CARPATO-DANUBIANA EDITRICE, BUDAPEST

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. Strozzi — Piazza Strozzi



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

CORVINA

RIVISTA DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

della

SOCIETÀ UNGHERESE-ITALIANA MATTIA CORVINO

diretta dal Presidente

ALBERTO BERZEVICZY

e dai Segretari

TIBERIO GEREVICH e LUIGI ZAMBRA

			Pengő	Lire
Anno I (1921)	Vol. I	8	10
	Vol. II	8	10
Anno II (1922)	Vol. III	—	—
	Vol. IV esaurito	—	—
Anno III (1923)	Vol. V	8	10
	Vol. VI esaurito	—	—
Anno IV (1924)	Vol. VII esaurito	—	—
	Vol. VIII esaurito	—	—
Anno V (1925)	Vol. IX	8	10
	Vol. X	8	10
Anno VI (1926)	Vol. XI—XII esaurito	—	—
Anno VII (1927)	Vol. XIII—XIV	6	90
Anno VIII (1928)	Vol. XV—XVI esaurito	—	—
Anno IX (1929)	Vol. XVII—XVIII	6	90
Anno X (1930)	Vol. XIX—XX	6	90
Anno XI—XII (1931—32)	Vol. XXI—XXIV	8	90
Anno XIII—XIV (1933—34)	Vol. XXV—XXVIII	8	90
Anno XV (1935)	Vol. XXIX—XXX	6	90
Anno XVI (1936)	Vol. XXXI	3	10
Anno XVII (1937)	Vol. XXXII esaurito	—	—

Le annate della nuova serie mensile (1938—1943) P. 20 (Lit. 70)