



CORVINA

RASSEGNA ITALO - UNGHERESE

DIRETTA DA

TIBERIO GEREVICH E LUIGI ZAMBRA

BCU Cluj / Central University Library Cluj

DICEMBRE 1939/XVIII

NUOVA SERIE

ANNO II

N° 12

CORVINA

RASSEGNA ITALO-UNGHERESE

DICEMBRE 1939/XVIII

NUOVA SERIE

ANNO II

No 12

Direzione e amministrazione: Budapest, IV. Egyetem-utca 4. Tel.: 185-618

UN NUMERO: pengő 2 (lire 7), ABBONAMENTO ANNUO: pengő 20 (lire 70)

Si pubblica ogni mese

SOMMARIO

	Pag.
EUGENIO KOLTAY-KASTNER: Alfredo Oriani Poeta della Patria (<i>con una illustrazione</i>)	853
ERNESTO TAMÁS: Il bacio di Ippia (<i>novella</i>)	867
ARTURO NAGY: Attori italiani a Budapest dal 1856 in poi (<i>fine</i>)	871

NOTIZIARIO

RODOLFO MOSCA: Cronaca politica.....	887
*: La consegna della bandiera del Re Imperatore al 6. Reggimento <i>honvéd</i> di Kaposvár	890
*: La conferenza culturale italo-ungherese (<i>con due illustrazioni</i>)	891

RASSEGNA ECONOMICA

c. d.: L'accordo economico ungherese-slovacco	895
c. d.: Provvedimenti economici a favore dei Ruteni	897

LIBRI

G. D. B.: Vinciana (tre nuovi libri).....	899
GIUSEPPE BASTIANINI: <i>Gli Italiani all'Estero</i> . (Mario Missiroli)	905

BOLLETTINO DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA 907

Fregi di ERNESTO JEGES

I manoscritti non si restituiscono

SOCIETÀ ITALO-UNGHERESE «MATTIA CORVINO» EDITRICE

Responsabile per la redazione e l'edizione:

Dott. LADISLAO PÁLINKÁS

Tipografia Franklin, Budapest



ALFREDO ORIANI POETA DELLA PATRIA

Il 27 aprile 1924, Benito Mussolini pronunciò sulla tomba solitaria di uno scrittore pressoché dimenticato, confessando di essersi nutrito nella sua giovinezza delle pagine della sua opera, le seguenti parole: «Noi consideriamo Alfredo Oriani come un poeta della patria, come un anticipatore del fascismo, come un esaltatore delle energie italiane... Non è soltanto una gloria della Romagna, ma una gloria dell'Italia: non solo una gloria dell'Italia, ma a poco a poco il suo nome viene conosciuto anche oltre le frontiere e si considera la sua opera di letterato, di filosofo, di storico, come uno dei momenti più singolari della storia dello spirito italiano dell'ultimo cinquantennio» (*Opere complete dell'Oriani*, vol. XIII, pref.)

Chi è stato dunque Alfredo Oriani, il nome del quale appena si conosce in Ungheria? Lasciamo che egli si presenti da solo. Ai funerali di un parlamentare romagnolo, uno dei numerosi rappresentanti dei vari partiti gli domandò a bruciapelo che cosa lui rappresentasse. Ed egli prontamente ribatté: «Rappresento venti volumi e una bandiera. Al contrario di te: nessun volume e venti bandiere». I volumi sono poi diventati trenta nella edizione delle sue opere complete voluta dal Duce (Cappelli, Bologna, 1927—33), e la sua bandiera non ha mutato mai colore neanche nei tre volumi della sua opera di giornalista e nelle opere postume. Essa garrisce nell'eccellente antologia, compilata da Luigi Federzoni, per cui lo stesso Mussolini dettò il frontispizio: «Alfredo Oriani, Gli eroi, gli eventi, le idee, pagine scelte per i giovani» (Cappelli, 1928). Anche G. B. Bianchi gli dedicò un bello studio nella Biblioteca di cultura politica (Principato, Messina—Milano, 1938/XVII).

L'apparenza fisica dell'Oriani? Ecco come ne parla egli stesso colla sincerità cruda, combattiva, ironica ma bonaria che caratterizza tutta la sua opera letteraria: «Sono quasi gigantesco: statura di corazziere, collo da Ercole, gambe da trampoliere, un po' balbuziente, mi manca la erre. Porto la dentiera dopo una caduta da trenta metri, sono ormai calvo. Che bell'uomo, non è vero?» Ed ecco ora il suo ritratto alquanto più idealistico, schizzato dal suo amico, Domenico Silvestrini: «Alto della

persona, leggermente curvo nelle spalle, la testa piegata in avanti o da un lato, barba nera e incolta, aspetto distinto e signorile, sembrava uscito da un blocco di marmo, opera originale di un grande scultore».

Il carattere? Fiero, da un lato, del suo vecchio blasone romagnolo che porta ad un albero rampante un leone col motto «Nulla cedit», senti, dall'altro, di appartenere al popolo :

*Io sono del popolo;
Battendomi attacco,
Non paro, non simulo,
Mi dicon vigliacco.*

(Dal volume *Monotonia*)

Anche altrove l'Oriani confessa la strana contraddizione del suo carattere che riunisce una strana vanità aristocratica esagerata, implacabile, ridicola, scettica, e una smania demagogica di eguaglianza. Diffidente e taciturno, la sua scettica impassibilità coprì però un grande bisogno di amore che lo afflisse fin dalla fanciullezza e lo tormentò crudelmente fino alla morte.

La vita? Così ne parla in una lettera amarissima del 1899: «È presto per fare su me rivelazioni più dolorose che non se ne siano fatte sulle cose di Leopardi; io medesimo soffro adesso troppo per essere imparziale nel racconto. A dieci anni fui messo nel collegio S. Luigi a Bologna presso i Barnabiti, nel 1868 mi mandarono all'università di Roma, nel '71 avevo finito i corsi e non compivo i vent'anni. E poi più nulla...»

Completiamo questo quadro troppo succinto col dire che era nato nel 1852 a Faenza dal piccolo proprietario Luigi Oriani. Suo padre si ritirò dopo la morte della moglie (1865) nel suo podere «Il Cardello», presso Casola Valsenio. Terminati che ebbe gli studi, Alfredo visse qualche anno a Bologna, partecipando alla vita elegante e mondana dell'aristocrazia di quella città. Verso il 1883 egli si isolò però sempre di più nel suo romitorio del Cardello, dove si ammogliò ed ebbe nel 1891 un figlio, Ugo. Nel 1892 tentò la candidatura politica, ma fallì. Nel 1899 gli morì il padre. Nello stesso anno si separò dalla moglie, e nel natale 1902 anche la sorella lo abbandonò, lasciandolo solo con Ugo, «pazzo di solitudine e di disperazione». «El mat del Cardel» morì abbandonato da tutti nel 1909.

Ma il pessimismo del «poi più nulla» cela oltre ad una ricca vita sentimentale anche una ricca serie di pubblicazioni che comprende un volume di poesie (*Monotonia*, 1878), nove romanzi (*Memorie inutili*, 1876; *Al di là*, 1877; *No*, 1881; *Il nemico*, 1894; *Gelosia*, 1894; *Disfatta*, 1896; *Vortice*, 1899; *Olocausto*, 1902; *Si*, postumo), tre raccolte di novelle (*Quartetto*, 1883; *Bicicletta*, 1902; *Oro incenso mirra*, 1905), tre di articoli di giornale (*Gramigne*, 1879; *Fino a Dogali*, 1889; *Ombre d'ocaso*, 1901), un'opera di carattere sociologico (*Matrimonio*, 1886), un'altra d'indole storica in tre volumi (*Lotta politica in Italia*, 1892) ed una politico-storico-programmatica (*La rivolta ideale*, 1908). Aggiungiamo ancora dieci lavori teatrali (*La logica della vita*, *Ultimo atto*, *La figlia di Gianni*, *L'invincibile*, *Gli ultimi barbari*, *L'abisso*, *Momo*, *Dina*, *Sul limite*, *Incredulità*), e più di duecento articoli di giornale, raccolti poi in quattro volumi (*Punte*

secche, *Fuochi di bivacco, Sotto il fuoco, L'ultima carica*). Altro che «poi nulla»!

Ma l'amarezza disillusa dell'Oriani copre un profondo scontento interiore che prima di tutto è di carattere sentimentale. L'Oriani è un'anima sensibilissima che ha bisogno di molto affetto e che tende sempre ad espandersi, a confessarsi. Ma appunto quest'amore gli è mancato per tutta la vita. La madre, vanitosa leggiera egoista e noncurante; il padre, ruvido debole incapace di amministrare le proprie sostanze, ma sempre pronto ad incolpare gli altri degli effetti della propria incapacità, hanno lasciato in lui ricordi amarissimi che prorompono con veemenza di odio, quando parla dei tempi della sua giovinezza: «Mio padre e mia madre coniugati mi ricordano una cavalla inglese e un mulo napoletano che vidi a Roma attaccati pel carnevale ad un bizzarrissimo veicolo» (*Memorie inutili* I, 144). Era mancata anche a lui, come al Leopardi, «l'ingenuità e quella letizia quasi animale che rende la fanciullezza così bella a se stessa e alla gente» (XIV, 231). Anzi questo sentirsi spiritualmente vicino al Leopardi dà una certa intonazione letteraria ai molti ricordi d'infanzia, sparsi nei suoi romanzi. Egli «non crede all'amore delle madri» (Teatro I, 201), e tra le donne che incontriamo nella vasta opera dell'Oriani — madri e mogli cattive, esseri dissoluti e sensuali — forse la sola Giuliana del dramma socialista *La figlia di Gianni*, e la Nanna del quadro rustico *Gli ultimi barbari*, posseggono il senso della purezza e del sacrificio: ancora esse appartengono al popolo.

Alla sua ansia di affetto avrebbe potuto rimediare il collegio: ma il ragazzo vi entrò già con l'anima avvelenata e «la solitudine della vita gli si parò dinanzi» ancor maggiormente tra «quei fanciulli sorridenti e felici, dei quali nessuno lo conosceva malgrado una intimità di due anni» (XIV, 147).

Averebbe potuto rimediarvi l'amore il matrimonio la famiglia. Ma l'Oriani confessa, colla solita cruda sincerità, nel suo ultimo romanzo postumo (*Si* XXII, 73) di essere stato ingannato, in quanto al suo matrimonio, da una donna di condizioni sociali a lui molto inferiori.

L'amicizia di pochissimi — tra i quali Giulio di Frenzi (Luigi Federzoni), e quell'Elisa Franceschetti in casa della quale aveva abitato a Bologna il cugino Giacomo, — tutti lontani da lui serviva soltanto a dare sfogo in lettere commoventi e tragiche agli scoppi del suo disperato pessimismo, nutrito non soltanto dall'intimo e profondo dissidio della sua vita sentimentale, ma ancora da una smoderata sete di azione, di dominio e di gloria. Studente all'università di Roma, già sognava di diventare professore universitario; poi cercò di entrare nel Parlamento; più tardi ancora volle agire ed influire attraverso la stampa ed il teatro. Ma un egocentrismo altezzoso e sdegnoso gli impedì di riuscire: gli mancava ogni senso di adattamento alla realtà attuale. Il «candidato trino» di Faenza, così lo canzonavano, «Mazziniano in politica, socialista in economia, monarchico in pratica», perché tale era il programma che egli spacciava, rispose fieramente a chi gli domandava a quale posto insomma si sarebbe seduto alla Camera: «Al mio!» Scrisse: «Penso sempre che un colloquio tra me e Sonnino è indispensabile»; e, dopo essere stato ricevuto dal ministro Crispi, rilevò: «Naturalmente le nostre idee non hanno potuto combaciare.

Siamo stati entrambi ben superbi malgrado ogni cortesia di parole . . . ci siamo urtati in tutto . . . il dialogo gettava lampi . . . » Così l'ambizione che avrebbe potuto aprirgli il campo all'azione si trasformò invece in un altro motivo di tormenti continui (v. *Sul limite* XXI, II, 207 ; *Gelosia* XII, 98 ; *Si* XXII).

Egli si provò come conferenziere, ma il suo difetto di pronunzia era un ostacolo non lieve. Le troppe cose che voleva dire alla volta, lasciavano nel pubblico un certo sbigottimento intellettuale : « parlai un' ora e tre quarti e non ero che a metà, dovetti troncargli . . . » Poi negli ultimi decenni della sua vita si gettò al teatro, perché soltanto con esso e per esso credeva di poter giungere al pubblico (*Lotta politica* IX, 39). Ma i suoi drammi a tesi non ebbero successo ; mentre la buona accoglienza toccata a qualche suo lavoro scritto nello stile e coi metodi del dramma sociale francese, allora in voga, lo offendeva ed irritava. La Duse si rifiutò di sostenere una parte dall'autore a lei destinata, perché « non si riconosceva nessuna delle qualità e nessuno dei difetti che le sarebbero stati necessari per poterla rappresentare », ma soprattutto perché non era convinta delle ragioni dell'Oriani che fosse « indispensabile farsi fischiare per vincere finalmente la convenzione teatrale ».

Infine molto a malavoglia e ben a malincuore cercò di mettersi nel giornalismo, prima disprezzato, a Roma, a Bologna. Ma la sua intransigenza d'idee, la « mordacità improvvisa dei suoi frizzi, spesso anche troppo veri . . . », l'arditezza della sua originalità e l'immodestia battagliera colla quale egli l'adoperava — difetti di cui si rese conto più tardi (XVIII, 6) —, l'assoluta resistenza opposta alla modificazione non soltanto di una frase, ma anche di una sola parola o di un accento, fecero sì che presto si chiusero davanti a lui le porte delle redazioni dei maggiori giornali. Anche nel giornalismo egli volle seguire alti ideali, « risparmiare le grandi frasi e alzarsi piuttosto verso i grandi pensieri ». Fra la folla egli voleva restare puro, e considerava che fosse « meglio la solitudine disperata d'orgoglio che questo pantano, ove non vi si riconosce » (XIV, 254 ; XXX, 206 ; *Bianchi*, 90). Ben presto non gli rimasero accessibili che i piccoli giornali di avanguardia, come l'«Alba» di Milano, dove la comunanza d'idee poté far dimenticare molte cose.

Il vero strumento di espressione sarebbe stato per l'Oriani il libro : il libro molto diffuso, da tutti letto e meditato, che avesse potuto quasi equivalere all'azione. Ma, ahimè! Le opere che più gli stavano a cuore, la *Lotta politica in Italia* e la *Rivolta ideale*, potevano essere pubblicate soltanto dopo un doloroso calvario di difficoltà, rifiuti e sacrifici, per incontrare poi l'indifferenza gelida di una nazione che ancora non lo comprendeva. Sono commoventi le grida della sua anima : « Ancora! Ancora! Sono al quinto rifiuto di editore per il mio libro, il più profondo e il più bello che io abbia mai scritto . . . Forse lo stamperanno me morto . . . » E dopo la pubblicazione della *Rivolta ideale* : « Il libro? Quale altro dolore! Ancora un'altra lapide sul sepolcro, nel quale mi hanno chiuso vivo. Mai come questa volta il silenzio fu più unanime e più profondo, e mai libro fu più attuale . . . » (*Bianchi*, 205—206). Ed in un'altra lettera si legge ancora : « Dei miei libri nessuno vuole tentare la ristampa . . . *Il libro della miseria* e la *Storia di Dio*: non li scriverò, non me ne sento la forza



(Dall' *Illustrazione Italiana*)

ALFREDO ORIANI (1852—1909)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

in questo deserto che mi uccide senza farmi morire...» (*ibid.*, 248). Ma più che scrivere un grande romanzo, come Balzac o Tolstoj, egli avrebbe voluto diventare attraverso la letteratura un apostolo, un uomo di azione, un «dominatore» (XXII, 24).

Ma non era possibile agire, v'ere intensamente nell'isolamento della modesta casa del Cardello. Il suo tormento disperato lo avvicina ancora maggiormente al Leopardi. Casola Valsenio diventa il suo Recanati (*Su Leopardi* XIV, 229; XVIII, 100). Non mancava nel fondo dell'anima sua nemmeno l'idillio. Anche lui ha il suo «Sabato del villaggio», nel quale quel suo paesuccio gli appare «forse il più grazioso e pittoresco paesello della Romagna» (*Gramigne*, p. 90). Né gli manca il sentimento dell'amore per gli esseri umili (VI, 72) ed il senso dell'umore, anzi del grottesco (XVIII, 273; VI, 27). Anch'egli ricorda «la mamma che sola potrebbe ancora accarezzarlo come un bambino, ed è morta invece da gran tempo» (XVIII, 94), ed il padre: «Povero uomo anche lui! Adesso capisco tutto quello che deve aver sofferto, quando io ero in collegio ed egli rimaneva solo (XI, 1, 93). In tali momenti di profonda umanità comprende che «non si è superiori che essendo indulgenti...» (XII, 88), e che anche la vita semplice, descritta con schiettezza nella bella prosa intitolata *Don Giovanni Verità*, poteva diventare sublime attraverso la coscienza del sacrificio (XVIII, 19). Allora confessa al figlio e lo ammonisce: «Fui stupido, vile, cattivo, ed empio. Credi a me, sii buono... Non pensare, non sentire, andare avanti senza chiedere nulla...» (*Bianchi* 264, 267).

Ma si tratta soltanto di momenti. In fondo predomina nella sua anima fino all'ultimo una coscienza smisurata ed orgogliosa del proprio valore che non teme d'invocare un confronto con i maggiori della sua epoca, d'Annunzio e Fogazzaro. «Chi ha reso meglio e più l'anima italiana? Ecco ciò che il pubblico ha bisogno di sapere e che nessuno dice»... «Chi è oggi il primo scrittore d'Italia? Fra me e d'Annunzio chi ha ragione?» (*Bianchi* 260). In fondo egli sempre si sente prigioniero del suo paesello, dove «la vita è un inferno», dove nessuno lo ama ed anche la più piccola cortesia ricevuta da un amico gli pare una cosa straordinaria.

Da questo enorme contrasto tra mondo ideale e mondo reale scaturisce una profonda scontentezza che fa tanto rassomigliare la sua corrispondenza, e specialmente le tormentate lettere scritte al «solo amico e parente di sangue e d'anima», il cugino Giacomo, a quella del Leopardi, e che gli fa desiderare di accompagnare, nel 1899, il duca degli Abruzzi nel suo viaggio di esplorazione al polo nord, perché «meglio lassù a fianco dei cani... respirando un'aria a 50 gradi sotto zero, colle lagrime incastrate dal gelo negli occhi come i dannati della Caina, che qui nel verde insopportabile di questa valle, senza amore, senza gloria, nell'ozio del pensiero, nel deserto della propria anima» (XIV, 158). Egli ha veduto sparire la sua gloria «adagio per sempre in una lontananza ben più incerta, in un crepuscolo ben più triste di tutte le aurore boreali», ed è «sopravvenuta la grandine della disgrazia che batteva su tutto, sui campi e sul cuore».

La critica del Croce che finalmente rompe il silenzio sul suo conto (gennaio 1909), fu una consolazione oramai troppo tarda per lui. Molto prima che una vecchia malattia del cuore lo uccidesse il 13 ottobre dello stesso anno, lucido spettatore della propria agonia (*Bianchi*, 268), egli già

da lungo tempo aveva sentito, come il protagonista di una delle sue più belle novelle (*Violoncello* IV, 225), che quel cuore *batteva, ma non suonava più!*

*

Se cerchiamo di analizzare l'anima e l'opera dell'Oriani letterato, la prima cosa che ci colpisce è la fortissima sensualità che, secondo ci racconta lui stesso, disturbò già la sua vita di collegiale (v. la novella *Pasqua*, in *Ombre d'ocaso* XIV). L'amore per lui è tutto nella voluttà, come la voluttà nella giovinezza (*Gramigne* VI, 20), perché «la sua voluttà nasce dal predominio della natura sullo spirito».

Ecco precisamente il punto da dove parte la produzione letteraria dell'Oriani. Nel suo primo romanzo (*Memorie inutili*), scritto a 21 anno e pubblicato nella «Collezione gialla» del Sonzogno accanto a quelli di Ponson du Terrail, egli s'ispira alla propria giovinezza, descrivendo gli amori burrascosi dello studente romano Ugo Olivieri. *Al di là* tratta dell'amore saffico di Mimi e Elisa di Monero, valendosi dell'interesse provocato da uno scandalo rumoroso nell'alta società bolognese. Seguono quindi la storia di quella Ida che, da povera figlia del popolo, si lancia in una carriera d'amore da grande cocotte, facendosi sposare in fine da un vecchio marchese (*No*); ed il *Nemico* che contiene uno degli episodi d'amore più ripugnanti che conosca la letteratura mondiale. Il suo fiero principio: «non vi sono bassi temi per i veri poeti, né piccoli teatri per i grandi attori» (XIV, 218), si vendica. Senza dubbio non tutto quello che ci viene descritto con particolari tanto voluttuosi da rasentare spesso i limiti della pornografia (p. e., la prima notte di Mimi in *Al di là* I, 80; l'amore saffico II, 219), è biograficamente o almeno psicologicamente vissuto. Vi entra moltissima letteratura; di fatti il giovane scrittore ama fare sfoggio delle sue letture: Sénancourt (Obermann), Victor Hugo e Balzac, Ackermann, Flaubert, Mérimée, Georges Sand, Zola e Byron sono i suoi autori prediletti. Le sue traviate sentimentali troppo manifestamente si richiamano alla «*Dame aux camélias*», di cui l'Oriani rifece la storia in uno dei suoi drammi. Né è dubbia la fonte romantica del culto dell'Amore e della Morte, di quella ostentata noia e nausea della vita che accompagna tutta l'opera giovanile dell'Oriani. Vi è certamente qualche elemento romantico nel suo carattere. Egli ama la strada che conduce lontano (*Fino a Dogali: La via Emilia*), «l'inutile foga» del ruscello (VI, 47), la diligenza che ritorna la sera, quando ognuno è disposto a fantasticare. Con questa sua disposizione romantica deve essere interpretata anche la negazione assoluta ed accanita di tutti i valori del pensiero umano e della storia universale. Lucifero, Giuda, Nerone: ecco i suoi eroi (II, 36—37; VII, 365; VI, 127). La sua preghiera è la bestemmia (VI, 24—25; XIV, 141; II, 188), la sua società quella dei «bohème» immorali (II, 120, 196).

Sull'ulteriore evoluzione della sua arte non fu indifferente l'influsso del romanzo psicologico francese (Bourget). Ma anche qui egli vuole sopraffare i suoi modelli coll'analisi minutissima dello stato d'animo di un giovinastro geloso del marito della proprio amante (*Gelosia*), e con quella dell'ultimo giorno di un piccolo impiegato che ha trasgredito alla legge e si vede costretto al suicidio (*Vortice*). Egli ha la mania di rifare caricando le tinte, esagerando i sentimenti ed i metodi. Le opere di Racine

(Fedra), Shakespeare (Amleto), Dante (ritratto di S. Francesco), Turghe-niew (Momo=Il pane altrui) non vengono da lui rispettate.

Naturalismo e regionalismo s'incontrano nella sua opera letteraria. Che cosa è una città di provincia? Ecco un problema che lo interessa fino da principio (*Al di là* II, 1). Si indugia a descrivere la società distinta di Bologna: feste teatri ricevimenti balli di beneficenza, paragonandola a quella dei villaggi e delle grandi capitali: «Entrate in un villaggio, e non si parla che di caccia o di pesca; in una capitale, e una corrente d'idee vi solleva; entrate in un capoluogo e non si fanno che pettegolezzi» (*ibid.*, 15). I romanzi *Gelosia* e *Vortice* presentano quadri di vita sociale e di costumi provinciali che gareggiano con quelli di «Madame Bovary». Anzi egli scrisse di avere concepito «un grande romanzo di costumi provinciali, i soli che conoscesse davvero per esservi vissuto nel mezzo, sebbene siano forse più difficilli degli altri sotto la loro omogenea apparenza...» (XVIII, 61). È la morte del falegname ubbriacone che si è ammazzato bevendo un bicchiere di vetriolo (XIV, 163), è veramente magnifica nella sua crudezza nuda e spietata. Anche nel sensualismo e materialismo sconso-lato dei suoi romanzi ha molta, anzi troppa parte la letteratura. Nel suo nichilismo si scorge poi chiaramente l'influsso del romanzo russo e del Leopardi: «Se domani l'umanità sparisse sul nostro pianeta, che cosa mancherebbe davvero? Il nostro bene e il nostro male non la toccano...» (XIV, 104). Questa frase riflette le idee delle «Operette Morali».

Ma accanto a tale sensualismo disordinato e amaro, vi è nell'Oriani anche il pensatore che ama l'ordine ed il procedere sistematico. Ciò si manifesta nei lavori giovanili in un eterno domandarsi il «perché», in una vera caccia alle definizioni, in lunghe riflessioni e digressioni dell'autore ed in un eterno rifarsi alla storia. Che cosa è la verginità? E giù una lunga dissertazione storica e sociologica. Che cosa è il matrimonio? Ed ecco in risposta addirittura un libro di 450 pagine, indirizzato in forma di lettera, ed è forse la più lunga che vanti la letteratura mondiale, ad Alessandro Dumas, per ribattere gli argomenti che questi aveva addotti in favore del divorzio. Tale sistema di volere abbracciare tutti gli elementi di un insieme, nuoce spesso alla sua arte. Una novella, dove si parla di uno strumento musicale, ne attira altre, fino ad arrivare a comporre il *Quartetto*. Una novella che esprimeva la gioia di viaggiare liberamente con quel mezzo di comunicazione tanto agevole che allora diventò di moda colla bicicletta, si ampliò fino a diventare un volume (*La bicicletta*), dove l'ispirazione artistica si manifesta ben disuguale nelle singole parti.

Altre volte il sensualista anarchico che descrive con tanto cinismo la corruttela dei costumi di una città di provincia, approfondisce i problemi, abbandona il punto di vista dell'egoismo individuale e scorge il vasto orizzonte degli interessi nazionali ed umani. Sociologo e vero storico però l'Oriani non diventò mai. In fondo egli rimase sempre poeta. Ma, intendiamoci bene, non la poesia del sentimento gli fu propria. Il volume *Monotonie*, che contiene le sue poesie giovanili, è una ben povera cosa, ed anche nei romanzi le parti liriche sono le meno riuscite (I, 75, 222, 269). La musica non parlò mai al suo cuore. La sua poesia fu invece quella dell'azione ed egli fu poeta nel senso Vichiano della parola. Il «fraterno» Abba scorse e rilevò proprio il nocciolo caratteristico dell'ingegno del-

l'Oriani, scrivendo: «...avesti una meravigliosa intuizione dei tempi non da te vissuti» (*Bianchi*, 95). Non invano ogni grande statista è per lui «un grande sognatore» che, «come tutti i creatori, vive nel sogno di un mondo ricomposto dal proprio genio e lungamente immutabile nell'avvenire» (XIV, 224—25: *Bismarck*). Ogni loro decisione suprema è per l'Oriani un «atto di poesia», e chi non è poeta non può essere un riformatore. Lui stesso avrebbe voluto essere poeta in tale senso della parola. Il suo vero, profondo, schietto lirismo si manifesta appunto nei brani della sua corrispondenza che esprimono il dolore per l'isolamento in cui deve vivere e per la terribile mancanza di ogni possibilità di azione: «Le rose non rifioriranno né intorno alla sua casa, né dalla sua anima» (*Bianchi*, 264).

Egli riconosceva la decadenza di tale poesia dell'azione, perché vedeva mancare ai suoi tempi ogni elevazione ideale nella vita politica e spirituale. Ma seppe nello stesso tempo che essa era immortale e sarebbe risorta (XXX, 207) nelle «azzurre regioni dell'ideale, ove il pensiero dovrebbe essere più puro e più sincero il sentimento» (XXX, 203). Col fervore di un apostolo egli non cessa di invocare l'uomo politico «libero da ogni clientela di piazza» che rechi in sé «il segreto di un impero ed il tragico, magnifico bisogno di imprimere se stesso nella propria epoca» (*Bianchi*, 241).

Sensualismo individuale e idealismo sociale s'incontrano per un momento nel romanzo *Disfatta*, dove l'autore intuisce e tratta i principii dell'eugenetica applicata alla razza. Dall'amore della tisica contessina Bice e del vecchio professore De Nittis, «degenerato superiore» che progetta una «Storia di Dio», come aveva fatto lo stesso Oriani, nasce un figlio rachitico che presto muore in seguito ad una «meningite basilare tubercolosa», mentre il giovane ufficiale da lei sdegnato per il suo sano sensualismo, procrea una famiglia fiorente e felice.

Ma la poesia del sangue e dell'azione, professata dall'Oriani, trovò ben presto un altro campo di sfogo nell'esame della storia d'Italia e nella critica della vita politica italiana contemporanea. Nelle due opere storiche di larga lena (*La lotta politica in Italia; La rivolta ideale*), in molti studi ed articoli di giornale (*Fino a Dogali*, ecc.), l'Oriani esprime i propri sogni di azione coraggiosa, di grandezza, di eroismo, di dominazione e d'impero. Nell'epoca del positivismo e materialismo storico, queste opere significavano qualche cosa di nuovo, d'insolito, rappresentando, pur in una forma letteraria, un concetto spirituale, Vichiano, della vita e della storia.

La fusione più perfetta tra storia e poesia viene raggiunta dall'autore forse in due studi, nel *Don Giovanni Verità* (nel volume *Fino a Dogali*) che offre una sintesi dell'epoca del risorgimento italiano nei suoi rapporti colla vita religiosa e la Chiesa, ed in *La testa di Bismarck* (nel volume *Ombre d'ocaso*), ritratto dipinto, o piuttosto busto scolpito con meravigliosa chiarezza di un grande statista da lui sognato ed agognato per l'Italia.

In quanto al materiale grezzo di queste opere di carattere storico, l'autore prende i dati ed i fatti da pochi manuali e con un fare tanto frettoloso — il *Machiavelli* (VII, 179, 301) fu scritto, dopo una lettura dell'opera del Villari, in venti giorni — che si poteva rimproverarlo perfino di plagio. Ma la fonte dei dati e l'esattezza dei singoli particolari sono d'interesse

secondario: l'importanza sta tutta nella personalità dello scrittore. La storia, per l'Oriani, è una risurrezione e non già una ricostruzione (*Fino a Dogali*, 180). Anche per restaurare bene un monumento, bisogna secondo lui «prima sorprenderne l'anima» (*Fuochi di bivacco* XIX, 36). Ed appunto nel mezzo di un presente «scetticamente pacifico ed incontenabilmente ironico» (XXX, 145), dominato da «i piccoli interessi e le grandi invidie» della democrazia (XXX, 41), dove egli vide «trattata l'Italia dagli alleati di due imperi come un cliente minorene, insultando colle parole, sbertando colle reticenze, percotendo coi fatti» (XXX, 173), egli volle ricercare la vera anima ed il vero destino dell'Italia. In quel suo rimontare alle origini ha una parte anche il suo spirito metodico e sistematico: «La lotta politica attuale, allo studio della quale dedicherò altri volumi, non può essere scientificamente compresa che coll'interpretazione del passato». È vero che il piano dell'opera diventa così troppo vasto, sconnesso, inorganico; i riassunti o addirittura le trascrizioni di Oriani della *Storia delle rivoluzioni* del Ferrari o della *Storia dell'Italia* di F. Bertolini non sempre hanno una sufficiente ragione d'essere; e non dappertutto si sente l'ispirazione che gli fece annunziare con un solenne telegramma latino: «Hodiae hora tertia complevi historiam Italiae», e gli fece confessare poi in una lettera il proprio scoramento: «... libro triste questo mio, l'Italia intera, che tenevo sollevata con uno sforzo spasmodico d'amore sulla vetta più luminosa del mio pensiero da due anni, mi era caduta come morta sul cuore» (*Bianchi*, 86). Opera quindi, se si vuole, disuguale, torbida. Ma si enuclea da essa un ideale limpido ed un piano d'azione lucidissimo. [luj / Central University Library Club](http://www.luj.org/Central-University-Library-Club)

Prima di tutto una cosa gli risulta ben chiara: l'insufficienza delle democrazie, del socialismo e del marxismo a creare un nuovo ordine sociale in Europa. «Carovane d'idee» attraversano il suo spirito, quando viene a toccare tale punto essenziale (XIV, 263). Rimescolare tutte le vecchie classi sociali, senza poterle rifondere (XVIII, 62); far credere alla classe operaia, sollevata da un vento di orgoglio, che sia «la sola classe attiva e benemerita della nazione, quantunque il suo carato e l'ufficio vi siano ancora troppo umili» (XXX, 154), è un vendere del fumo (XXI, II, 50). Egli ne descrive tutti i pericoli, tutti gli effetti perniciosi (XXX, 127) e tutti i metodi subdoli (XXX, 180). La libertà proclamata da tali profeti è per lui un concetto falso, perché essa «è e sarà sempre, al pari della bellezza, dell'ingegno, della forza, una eccezione: sarà un privilegio, una conseguenza delle ricchezze, il retaggio dei pochi che tiranneggiano le moltitudini» (II, 274). Essa «è più lontana, più in alto, nella gioia ancora di essere solo, di pensare invece di agire, di vivere di se stesso, dopo avere invano tentato di vivere per altri...» (XXX, 275).

E la famosa «Giustizia sociale»? «Al di sopra dell'interesse antagonistico di operai e padroni — così egli afferma e ripete energicamente — vi è quello sociale che vorrebbe a ogni modo coltivare la risaia, per non perderne sul mercato l'annuale prodotto: ecco l'idea e il fatto più alto al quale dovranno pure sottostare attraverso tutti gli sforzi e i dolori della lotta gli uni e gli altri» (XXX, 167). Né si potrà mai vincere, secondo lui, il capitale «unico, eterno, libero, impersonale, invisibile, incoercibile: si può uccidere il capitalista, non il capitale, punire quello, non questo»

(XXX, 168). In parecchi articoli l'Oriani studia problemi singoli, come, per esempio, la situazione delle risaie nella Romagna, il sistema di lavoro «a turno», la posizione ed i doveri del medico condotto, ecc. Prendendo le mosse da un fatto concreto, egli s'innalza a considerazioni generali che s'ispirano ad un alto idealismo sociale e mostrano una profonda comprensione per i problemi dei piccoli, dei lavoratori, del popolo (XXX, 162, 159, 105, 133, 137). Ma, anche a costo di urtare l'opinione pubblica rappresentata dal giornale che lo ospita (XXX, 142), egli si mette sempre dalla parte dell'autorità contro i rivoltosi, distruttori di fabbriche (XXX, 141; v. anche il dramma *La figlia di Gianni* XXI, I). L'Oriani è sempre al di sopra dell'argomento che sta trattando (XXX, 135, 160) e disdegna la gloria che consiste nel «preoccupare la curiosità della gente nei giornali» (XII, 10). Odia poi addirittura il «genio di semita del Marx, il quale costruisce un sistema ateo e prosaico nella falsità dei propri dogmi economici e storici»... «I semiti da troppi secoli non creano più», la loro saggezza politica si esaurisce nel «vivacchiare nell'espedito, avanzare nell'equivoco...» (XXX, 170).

E l'Oriani, che nella giovinezza si era nutrito di romanzi e letture francesi, si fa misogallo. Per altro Parigi non lo attirò mai, e già da studente universitario aveva risposto ad una domanda del Mérimée che sentì offensiva: «Non vi sono ancora andato (a Parigi), né credo vi andrò mai!» (XXX, 254). Nell'immensa città della democrazia francese — così egli spiegò —, la lotta della ricchezza e del potere, della vanità e dell'avarizia, rende quasi impossibile la vittoria all'uomo vero che vuole e deve solamente vincere col proprio valore» (XXX, 261). Alla «capitale del mondo» egli oppone sempre, colla forza di una grande convinzione, la Roma eterna colla sua grandezza passata, ma sempre viva ed attuale (I, 269; III, 97, ecc.), e col suo Campidoglio «vertice più alto della civiltà antica, primo centro della unità mondiale» (IV, 36). Il sentimento della grandezza di Roma è in lui più vivo, più immediato e meno letterario che nel Carducci. Per lui le rovine dell'antichità veramente vivono ed egli s'ispira al loro spirito.

L'altra fonte delle sue speranze nell'avvenire dell'Italia è l'epoca del Risorgimento. Nella *Lotta politica in Italia* tale epoca viene posta al centro della trattazione. I suoi più grandi eroi sono Garibaldi e Mazzini. Se egli si domanda che cosa bisognava fare, come risolvere una data situazione storica, involontariamente pensa a quello che Garibaldi avrebbe fatto, se si fosse trovato nelle stesse circostanze: «Sapere che cosa farebbe Garibaldi equivale a sapere che cosa dovremmo fare noi». Ma poi con un accento tragicamente personale aggiunge: «Forse non farebbe nulla, se nessuna cosa grande è ancora possibile; sarebbe uno sconosciuto divorato dalla febbre della propria inesplicabile grandezza, uno squilibrato per il buon senso dei più, uno stravagante ridicolo per il popolo che indovina l'idea soltanto attraverso i fatti». E lui, il «mat del Cardel», termina il suo dire con questa domanda: «Credi tu che altre anime come la sua non sognino adesso come egli sognerebbe, sentendosi capaci di rinnovare le sue imprese?» (XIV, 9).

Una cosa gli risulta però ben chiara, cioè che un nuovo Garibaldi si dovrebbe appoggiare di nuovo sul popolo, «gente sana che crede a qualche cosa e sa soffrire» (XXI, 78). L'aristocrazia italiana è fiacca (IV, 91).

i grandi nomi non figurano più che nelle cronache di carnevale e dello sport (XIII, 48). Ma il popolo è quasi intatto, e perciò l'Italia è più vitale della Spagna e della Francia. «Qualche cosa fermenta nella nostra razza: vedete come è prolifica. Qualche cosa cresce dal nostro scetticismo. Possiamo e dobbiamo diventare una grande nazione. Il padrone di domani sarà colui che esprimerà meglio la superbia del nuovo ideale, ma l'idea salirà come un razzo dal vecchio focolare...» (XXII, 98). Egli invoca di fronte ad una eventuale rivoluzione socialista, «senza motivo e senza idea, senza bandiera e senza partiti» (XXX, 149), il risorgimento della coscienza nazionale, vaticinato e preparato con tanto fervore dal Mazzini, «la più grande anima d'Italiano dopo Dante» (XIX, 155). Se si fosse seguito lui, l'unità dell'Italia si sarebbe fatta fin dal 1859 coll'aiuto dell'Ungheria e «mediante una guerra francamente rivoluzionaria» (XI, 32).

La possibilità di tale risorgimento della coscienza nazionale suppone però, secondo l'Oriani, un individuo che riassume tutte le tendenze del popolo. Nel secolo passato Napoleone I fu, per tutti, la Francia, Garibaldi l'Italia, Bismarck la Prussia. Il loro eroismo assorbì per un periodo tutta l'anima di un popolo, per darle un'altra forma ed un'altra vita (XIV, 227). Nel loro genio, visione e giudizio si integrarono imprevedibilmente. Quindi essi poterono «compiere opere, per le quali non basterebbe qualunque altra somma d'individui» (XIV, 276). Essi furono poeti ed anche «il popolo è un poeta istintivo che seguirà sempre e soltanto coloro che portano in se stessi la coscienza del proprio tempo...» (XXII, 11). Bismarck fu il maggiore poeta della Germania, volendo la sua unità contro tutti e costringendo tutti a seguirlo; uomo grandissimo, perché la quantità di vita da lui rappresentata era molto grande (XIV, 252). Perché l'importanza dell'uomo dipende da questo. Barrés, per lui non è un grande, ma il suo nazionalismo è qualche cosa di vivo; invece il popolarissimo Rostand, secondo lui, non può morire, perché non è stato mai vivo (XIX, 352). Bismarck, colla bellezza e con l'enormità della opera compiuta, col suo «ostinato entusiasmo della patria» (XIV, 222), è stato ed è rimasto vivissimo: «La sua politica derivava dalla profondità del passato pei rivi più limpidi della tradizione, accettando colla spontaneità della giovinezza ogni novità vitale» (XIV, 220).

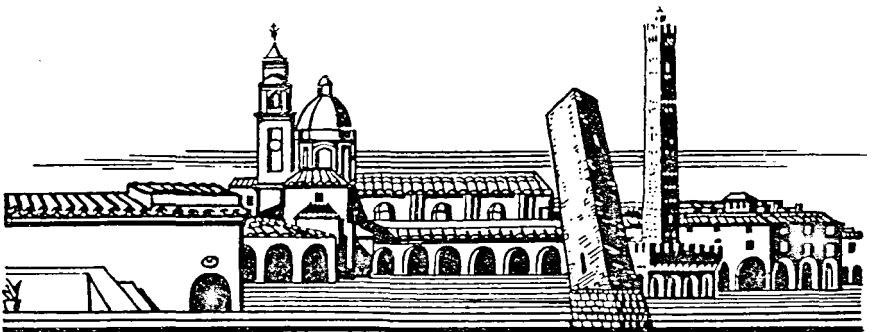
La parola «giovinezza» ci svela il vero senso di questo saggio dell'Oriani. Parlando di Bismarck, egli pensa all'Italia ed invoca l'eroe che riassume tutte le tendenze del nascente secolo XX, che sarà un grande secolo, «poiché in ogni epoca della storia preparazione ed azione si equilibrano», ed il periodo di preparazione gli pareva vicino a chiudersi (XIII, 84). Egli s'inganna soltanto, credendo con l'opinione pubblica del tempo, che «questa civiltà sarà slava (rusa) o non sarà!» (*ibid.*, 88).

L'evoluzione umana si compie però in tre tappe: individuo stato umanità, che si presuppongono e si completano a vicenda (IX, 2)! La manifestazione più compiuta dell'individuo è l'eroe. «Quando un popolo in una guerra è senza eroi, la sua storia può proseguire, ma non sale più» (XIX, 282). L'eroe si dedica e si sacrifica alla patria. Però questa per lui non è un concetto lirico-letterario, bensì un'unità morale, economica e d'idee che si fonda sulla famiglia. Di fatti, se, prima, la famiglia era stata per lui «una malattia sociale» ed il matrimonio una truffa, ora egli riconosce che

essa già «cova lo stato» (I, 72, 218; VIII, 42). L'Oriani non sente, né comprende l'amor patrio delle canzoni del Petrarca e del Leopardi, basato su «ricordi rettorici» o sulla «seducente comodità di un eroismo a parole». Egli considera invece un autentico eroe il duca degli Abruzzi che intraprende un viaggio di esplorazione al polo nord e che egli avrebbe seguito ben volentieri.

Chi sarà e quale sarà il nuovo eroe, il nuovo profeta? La tradizione rivoluzionaria era cessata in Italia con Mazzini e Garibaldi (XXX, 147). Il nuovo eroe non apparterrà più alla loro famiglia; ma nondimeno, come tutti i grandi creatori, sarà un credente che dedicherà tutta la vita alla propria nazione e, diverso in ciò da Napoleone che «non credette, non amò, non volle che se stesso», condurrà colla sua potente volontà il suo popolo verso un destino eroico (XIV, 220, 120). Egli riunirà tutti gl'Italiani in una grande patria, e l'Italia potrà finalmente riprendere e compiere con successo la sua missione colonizzatrice in Africa. L'errore di Dogali, la sconfitta sanguinosa subita in Eritrea il 27 gennaio 1887, dovevano essere cancellati; ed il suo pensiero ritorna sempre ad esaltare quegli eroi, abbandonati alla loro triste sorte da una politica italiana imbellè e vergognosa in una impresa che era «la prima veramente nazionale» (XXX, 87; *Bianchi*, 84). Così l'Oriani, per l'«intuizione meravigliosa che ebbe dei tempi non da lui vissuti, con luminosa chiarezza e fede indefessa riconosceva e additava i sommi problemi ed i compiti più importanti alla generazione futura dell'Italia odierna» (XXII, *Introduzione*). Egli non cessa di sollecitare di fronte a tutti i governi che si succedevano una politica veramente nazionale e popolare, ispirata da tali alti ideali. L'ultimo capitolo della *Rivoluzione Ideale* contiene questa fervida invocazione e questo appello alato, che ci ricordano il Principe del Machiavelli: «Una rivoluzione è cominciata, scomponendo tutti gli ordini e rigettando tutte le idee nel crogiuolo... Nella vita, alla quale tutti parteciperanno, il calore fonderà gli egoismi più duri, e l'alito, battendo sulle faci più alte, darà loro una luce di astro. Accendete dunque tutte le fiaccole, perché la marcia è già cominciata nella notte, e non temete del fumo: l'alba è vicina. Il suo rossore somiglierà forse a quello del sangue, ma è sorriso di porpora che balena dal manto del sole».

EUGENIO KOLTAY-KASTNER





IL BACIO DI IPPIA

— Quando passo, a Buda, davanti al Giardino Horváth — disse allegramente l'ingegnere Alessio Szalma — mi viene sempre la voglia di ridere. Mentre, invece, dovrei piuttosto rattristarmi e sospirare. Il vecchio Giardino Horváth! Dove se n'è andato il vecchio Teatro estivo di Buda, appiattato tra il verde degli alberi secolari? Se ne è andato come la mia bella gioventù, vittima anche lui dei piani regolatori! E pure, se penso al vecchio teatro, mi viene sempre da ridere . . .

— *Obperchéjmai, Alessio?* — gli chiese uno degli amici, una sera sulla fine d'estate, in una di quelle osterie che sono la delizia, una delle ultime delizie, di Buda.

— Che vuoi, mi viene in mente il bacio di Ippia; o, per essere più precisi, un bacio da teatro, uno di quelli previsti dal copione, un bacio obbligato, da scena . . ., ed uno schiaffo reale, vero: che questo potrebbe essere il titolo dell'avventura.

— Su, racconta! — pregarono in coro gli amici raccolti attorno alla tavola, sotto la pergola accogliente dell'osteria.

— L'ingegnere versò nel bicchiere il nettare dorato di quello che chiamano «rizling», e cominciò a narrare:

— Era l'estate dell'anno in cui presi la licenza liceale. L'estate in cui feci per l'ultima volta da comparsa a teatro. Che tempi felici! Che emozioni! Fare da comparsa nel teatro estivo del defunto Krecsányi, che Dio l'abbia in gloria! Sono stato — con tanti altri dei miei compagni più in gamba — soldato «kurucz» negli eserciti del principe Rákóczi, e poi ussero di Maria Teresa, e poi semplice popolano, zingaro, brigante, anche «panduro»; ed, immaginatevi, persino ho fatto il morto . . . a Roma!

— Perbacco, non esagerare! Hai fatto il morto?

— Precisamente. E se state zitti, vi racconto tutta la storia.

— Su, racconta! — E vuotati i bicchieri, tutti si tacquero, curiosi di sentire la storia di Alessio che aveva fatto il morto a Roma.

— Voi che siete di Buda, ricorderete ancora che quell'anno il direttore Krecsányi aveva fatto rappresentare, e con che successo!, la «Tragedia dell'Uomo». Niente meno! Ricordate? Elemér Turi interpretava la parte di Adamo; la Böske Csige, quella di Eva. Che messa in scena; che esecuzione! Altro che quella del Teatro Nazionale!

— E Lucifero, chi era? — chiese un giovanotto che voleva darsi l'aria di buon intenditore teatrale.

— Lucifero? Aspetta un po'! E chi vuoi che fosse? Michele Fekete, per Bacco! Ma a me premeva che la parte della cortigiana Ippia, nella scena di Roma, fosse interpretata dalla Rosa Tuba. Specialmente da quando avevo saputo che — per mia massima fortuna — il morto sarei stato io! Morto, beninteso, sulla scena del teatro che allora era il mondo per me: perché — indiscrezioni a parte — la Rosa Tuba mi piaceva immensamente, più che ogni altra della compagnia. La Rosa...! Una bella ragazza dai capelli rossi, colla pelle candida come la neve, e certi occhi azzurrini che mettevano i brividi. Quando non facevo la comparsa, la applaudivo dal mio posto in piedi in platea, che mi sanguinavano le mani... Figuratevi dunque l'invidia dei miei compagni di settima e di ottava, quando si seppe che il morto sarei stato io!

— Ma perché mai, Alessio? — chiesero incuriositi gli amici riempiendo i bicchieri.

— Che domanda! Già non ricordate più la «Tragedia dell'Uomo»; e dire che era una delle nostre letture obbligatorie. È vero, nemmeno io ricordo più tutte le scene, ma quella romana non la dimentico più.

— Su, su; non divagare! Perché dunque tutta quell'invidia?

— Ignoranti che siete! Ma non ricordate la famosa scena dell'orgia romana? Da una parte si intravede di tra un colonnato la sala interna del palazzo di un ricco romano illuminata da fiaccole guizzanti con una sinistra luce gialla sui gaudenti che si trovano nel giardino, dove si vedono coppie abbracciate sotto i cespugli e gruppi danzanti tra gli alberi. Nell'interno della sala, l'orgia: Adamo, nella veste di Sergiolo, Lucifero in quella di Milone, ed un loro amico, di nome Cătulo; i crapuloni, distesi, stanno bevendo e sollazzandosi insieme ad Eva nella veste di Giulia, ad Ippia e Claudia, cortigiane, in vesti molto... leggere.

Ricordate? Ad un tratto la scena si fa buia. Innanzi al porticato passa un corteo funebre, con tibie, fiaccole e prefiche. Tutti rimangono per qualche tempo in profondo silenzio, atterriti. Poi Lucifero, come Milone, invita il morto ad entrare, brinda alla sua salute, ed Ippia lo bacia. Ecco perché erano invidiosi di me i compagni; mi invidiavano il bacio di Ippia.

Una sonora risata fece eco al racconto dell'ingegnere, che — tenuta una breve pausa — continuò:

— Potete immaginarvi il mio orgasmo. Il bacio di Ippia; il bacio sognato tante volte, e sospirato invano... Ma, lasciamo andare! I morti sono comunemente pallidi; per cui non ci fu bisogno di truccarmi, né di darmi il rossetto alle labbra. Aspettavo dunque il momento solenne; mi struggevo nell'immaginare come sarebbe stato il bacio di colei che tanto amavo. Un bacio da scena o un bacio vero? Ma, come vedrete, invece che un bacio fu uno schiaffo, ed autentico!

— Su, su, narra — insistevano gli amici curiosi di conoscere l'avventura del compagno.

— Calma, ragazzi! Capisco benissimo il vostro orgasmo, la vostra eccitazione; proprio come la mia, quella sera, quando attendevo di entrare, cioè di essere portato in scena — esclamò con un accento di nostalgia l'ingegnere, colmando il bicchiere. — Dunque: passa solenne il corteo funebre, il mio; il morto viene portato dentro una bara aperta. Squilla la risata di Lucifero che ordina agli schiavi; «Oilà, portate, servi, qui tra noi Qualcun che con la fiaccola qui passi!» L'ordine viene eseguito, e mi portano — nella bara aperta — sotto il porticato, e mi depongono sulla tavola del banchetto. Lucifero brinda al morto, cioè a me, e mi dice: «Bevi, amico, oggi a te, domani a me!» Avrei bevuto tanto volentieri, perché avevo la gola secca per l'emozione. Ed Ippia sussurra insinuante al morto, cioè a me: «O preferisci un bacio?» Sì, sì, un bacio; avrei voluto gridare; ma i morti non parlano, non devono parlare... E Lucifero: «Un bacio, sì; E poi l'obolo rubagli di bocca!» Naturalmente non occorre che avessi l'obolo in bocca, e non me lo avevano messo; ma sapevo benissimo che a quelle parole Ippia doveva baciare il morto, cioè me. Ed ecco che Ippia, l'adorata Ippia, si china lentamente su di me. — Su, Ippia, presto! — avrei voluto sussurrarle — che fai? — Perché Ippia esitava per ottenere un effetto scenico più grande, per inorridire il pubblico... infatti, se non lo sapete, ero morto di peste...

— Ma anche tu vai per le lunghe — proruppero in coro gli amici. — Su, spicciati, che cosa successe allora?

— Successe, amici miei, che . . . il morto si mosse.

— Orrore ; i morti non si muovono — protestarono i compagni, sghignazzando.

— Eppure, io mi mossi. Ebbi un brivido ; non saprei spiegarmi come avvenne, perché mi mossi ; ma mi mossi. Ippia si era chinata su di me esitante, troppo esitante secondo me ; non ne potevo più, sentivo le sue labbra a pochi centimetri dalle mie . . . , temetti — nel subconscio, come si suol dire oggi — che non mi avrebbe baciato . . . Sollevai un poco la testa, e baciai io Ippia . . . «Ferma! La peste assorbi coi tuoi baci!», tonò allora la voce dell'apostolo Pietro che uscito dal corteo funebre mi si parò davanti quasi a nascondere la scena non prevista dal copione. Ma i miei compagni dei posti in piedi in platea si erano accorti del trucco e sghignazzavano forte. Per fortuna le urla di orrore scoppiate sul palcoscenico all'avvertimento dell'apostolo coprirono le risate dei compagni e soffocarono lo scandalo. Ippia lanciò anche lei l'urlo voluto dallo scenario, svenne, ebbe il battesimo e morì. Dopo di ché calò il sipario.

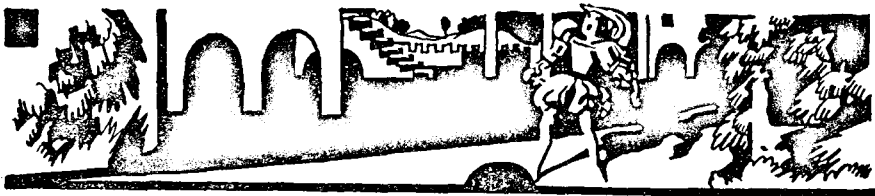
— E lo schiaffo, quello vero? — chiesero gli amici.

— Ero appena risuscitato dietro le quinte, che mi si fece addosso — questa volta senza esitazione — la divina Ippia nelle sue leggere vesti di cortigiana romana, e — ridivenuta improvvisamente Rosa Tuba — mi regalò con la sua bianca manina uno schiaffo autentito e sonoro, proprio all'ungherese. Scappai, rosso di vergogna, fuori . . . e quello schiaffo non lo ho più dimenticato. Ecco perché sorrido quando passo davanti al Giardino Horváth . . .

Versione di Luigi Zambra

ERNESTO TAMÁS

AVVERTENZA. — La descrizione della scena romana, le «battute» di Lucifero e di Ippia, l'avvertimento dell'Apostolo sono presi dalla traduzione della *Tragedia dell'Uomo*, curata da Antonio Widmar (IMRE MADÁCH, *La Tragedia dell'Uomo*. Poema drammatico. Traduzione in versi di Antonio Widmar; xilografie di Dezső Fáy; prefazione del sen. Alberto de Berzevicy. S. A. editrice Genio, Milano, 1936).



ATTORI ITALIANI A BUDAPEST DAL 1856 IN POI

II*

Nei quattro decenni che corrono dal 1856 al 1895, gli attori italiani venuti a Budapest avevano dovuto accontentarsi — eccettuata la Ristori — di teatri di secondo ordine; e questa circostanza doveva pregiudicare il risultato artistico e morale delle loro iniziative. Ma la situazione cambiò radicalmente nel 1896, — anno millesimo della venuta degli ungheresi in Europa e della fondazione dello Stato ungherese, — quando una società anonima, capeggiata dal conte Stefano Keglevich e da Gabriele Faludi, superate non lievi difficoltà, riusciva a creare un teatro nuovo, il Teatro della Commedia, che venne inaugurato solennemente il I maggio 1896. La direzione intuì l'importanza del teatro italiano per lo sviluppo dei rapporti italo-ungheresi e particolarmente per lo sviluppo del teatro ungherese, e volle offrire ospitalità alle compagnie italiane che venivano in Ungheria. Il nuovo teatro, magnifico e moderno per quell'epoca, divenne per tal modo il loro teatro a Budapest. Si inizia così un nuovo periodo — ben più dignitoso e proficuo del precedente — nella storia dei rapporti teatrali tra i due Paesi. Nel luglio del 1898, a soli due mesi dall'inaugurazione, il Teatro della Commedia volle già ospitare, per cinque sere consecutive, la Compagnia comica goldoniana che era stata a Budapest nel 1894, e che questa volta era diretta da Enrico Gallina, fratello del brillante commediografo veneziano, Giacinto Gallina. Il pubblico budapestino, — che non aveva dimenticato le artistiche recite di due anni prima e che sinceramente desiderava rivedere gli artisti prediletti della Compagnia, e fra questi in primo luogo Ferruccio Benini, la Lucia Zanon-Paladini ed altri ancora, — accorse numeroso la sera dell'11 luglio 1896, quando la Compagnia mise in scena «Il minuetto» di Attilio Sarfatti ed «El moroso de la nona» di Giacinto Gallina. Le due commedie, già note, ottennero gran successo, e la critica esaltò e lodò un'altra volta l'interpretazione realistica degli attori, fra i quali si affermò specialmente la signora Benini-Sambo. «La Compagnia Goldoniana è la scuola stessa

* Vedi la Parte I in *Corvina*, agosto 1939.

dell'artista drammatico; scuola magnifica ed efficace di recitazione naturale, di costumi caratteristici e di affiatamento perfetto» — scriveva il giorno dopo il Pesti Hirlap (12 luglio 1896, n. 190).

Il successo si ripeté anche il 12 luglio, quando venne data la gustosissima commedia goldoniana «Le baruffe chiozzotte». La critica fu un'altra volta unanime nel rilevare le ottime qualità artistiche degli attori italiani, il loro affiatamento perfetto e la piena comprensione della commedia rappresentata, sottolineando specialmente che nessuno di essi cercava di affermarsi a danno dei colleghi. Il 13 venne dato con crescente successo «Il bugiardo», ed il 14 vennero rappresentate altre due commedie già conosciute: «Il primo passo di Carlo Goldoni» ed «I recini da festa». La Compagnia Goldoniana prese congedo il 15 con «I quattro rusteghi», suggerendo a proposito del teatro ungherese, considerazioni malinconiche ai critici, ciò che non era più successo sin dalle recite indimenticabili della Ristori. Allora il problema che preoccupava gli amici del teatro era stata la tragedia, ora il dramma popolare. Infatti il Pesti Hirlap osservava in tono malinconico misto di invidia che «ci vorrebbe anche da noi una compagnia come la goldoniana per i nostri drammi popolari! Come ne saremmo orgogliosi e quanto diletto ne ricaveremmo!» (16 luglio 1896, n. 194).

*

Alcuni mesi più tardi, attratto forse dalle possibilità molto promettenti offerte dall'Esposizione del Millennio che aveva infervorato tutta l'Ungheria, venne a Budapest Gustavo Salvini (1859—1930) il quale, ignorando probabilmente l'esistenza del nuovo Teatro della Commedia, fece la scrittura col Teatro Estivo dei Giardini Pubblici dove recitò dieci sere nell'ottobre 1896. Il pubblico, memore dell'arte del padre, Tommaso, attese il figlio con vivo interesse e simpatia, e nonostante la stagione sfavorevole, accorse numeroso nel Teatro Estivo, tributando calorosi applausi all'artista che debuttò l'11 ottobre nell'«Otello». Il repertorio di Salvini figlio comprendeva molti lavori recitati e preferiti dal padre e dal Rossi, per cui la critica ebbe larga occasione di paragonarlo ai due grandi predecessori. Il 12 il Salvini interpretò con sorprendente realtà il gran maestro dei bacchettoni falsi nel «Tartufo» di Molière. Ma il 14 naufragò anche lui con l'«Amleto» che rimaneva sempre una delle parti meno accessibili per gli attori meridionali. Il 15, però, riportò un successo strepitoso ne «La morte civile» interpretando la parte di Corrado, nella quale il suo temperamento fervente poté affermarsi meglio. Il 17 ottobre interpretò «Il mercante di Venezia» che non era stato ancora dato dalle compagnie italiane venute in Ungheria, ed ottenne un successo enorme. La più celebre artista tragica ungherese dell'epoca, Maria Jászai gli offrì, a rappresentazione terminata, un ramo di palma. Il 18 diede «Roméo e Giulietta», ed il 21 interpretò con effetto comico insuperabile la commedia «Kean». Il 22 si ripresentò nell'«Amleto»; ed il 24 ottobre, in occasione delle fauste nozze del Principe ereditario Vittorio Emanuele di Savoia, diede — in serata di gala — «La bisbetica domata» dello Shakespeare, tradotta e ridotta da lui stesso. La serata doveva essere al tempo stesso la serata di addio; ma il Salvini, visto il crescente successo delle sue recite, ripeté il 25 il «Kean», e partì poi per Szeged, accompagnato dalle

lodi dei critici, affascinati tutti dalla sua arte sublime la quale, come scriveva il Budapesti Hirlap, «aveva un solo difetto: quello cioè di non aver raggiunto ancora la perfezione dell'arte del padre» (19 ott., n. 288).

Pare che il Salvini apprezzasse appieno la sincera simpatia che gli dimostrava il pubblico ungherese, perché terminato che ebbe il suo giro nei Paesi del Nord, volle ritornare in Ungheria ancora nello stesso anno. Fece la scrittura per tre recite col Teatro della Commedia, e si presentò il 28 dicembre 1896 ne «La morte civile» che era uno dei suoi drammi preferiti. Ottenne infatti un completo successo di pubblico e di critica, la quale però lasciava intendere che avrebbe preferito vederlo piuttosto in parti classiche. Il 29 dicembre diede «La bisbetica domata» interpretando con maestria insuperabile la parte del cavaliere ingegnoso, saturo dello spirito del Rinascimento. Prese congedo dal pubblico della Capitale il 30 nel «Nerone», riportando un successo indimenticabile, e partì nei primi giorni del 1897 con la compagnia, diretta da Angelo Saltarelli, per un lungo giro in Ungheria, nel corso del quale visitò Arad, Szeged, Pécs (Cinquechiese), Temesvár ed altre importanti città della provincia ungherese, accolto dappertutto con simpatia ed entusiasmo. Fu certamente allora che maturò nel Salvini l'idea di ritornare quanto prima fra noi, ciò che avvenne nell'ottobre di quello stesso anno quando recitò sei sere, con la stessa compagnia, al Teatro della Commedia.

Prescindendo dall'importanza e dal significato culturale-artistico-morale delle recite degli artisti drammatici italiani in Ungheria, la venuta di Gustavo Salvini doveva significare uno speciale apporto effettivo e fattivo dal punto di vista delle relazioni spirituali italo-ungheresi. Infatti il Salvini fu il primo artista drammatico italiano che intraprendesse con la sua compagnia un giro nella provincia ungherese, ansiosa — come la Capitale — di conoscere i maggiori esponenti del teatro italiano, e bisognosa — certamente più che la Capitale — di buon cibo spirituale. Inoltre il Salvini fu il primo attore italiano che si fosse interessato — e ciò rimarrà per lui un titolo di benemeranza imperitura — dell'arte drammatica ungherese, studiando a fondo e facendo mettere in scena dalla sua compagnia uno dei capolavori della letteratura drammatica ungherese, il «Bano Bánk», tragedia di Giuseppe Katona.

Questo suo interessamento per il teatro ungherese va probabilmente ricondotto — in origine — a degli apprezzamenti di carattere puramente estetico. Infatti passeggiando il Salvini nell'ottobre del 1896 in una delle principali strade di Budapest, egli ebbe modo di assistere alla sfilata di un gruppo di aristocratici ungheresi che indossavano le caratteristiche e sfarzose «gale» della nobiltà magiara. Colpito da quello spettacolo di sfarzo, preso dalla bellezza di quei costumi, egli dichiarò di voler recitare in una tragedia ungherese ed indossare anche lui quelle gale che tanto lo avevano affascinato. Detto fatto, nel gennaio del 1897 egli studiava già la parte del «Bano Bánk» che gli era stato consigliato dai suoi amici ungheresi, e che il pubblicista e scrittore fiumano Vittorio Gauss aveva tradotto per lui in italiano. Vedremo in seguito la realizzazione del «Bano Bánk» italiano, ed i trionfi riportati dal Salvini. Egli si occupò più tardi anche de «La tragedia dell'uomo» di Emerico Madách, uno dei capolavori della letteratura mondiale; ma le difficoltà di carattere

tecnico che presentava la rappresentazione della tragedia, lo indussero a rinunciare all'idea di farla eseguire dalla sua compagnia.

Il Salvini ritornò — come dicevamo — nell'ottobre del 1897, e cominciò le sue recite al Teatro della Commedia il 7 con l'«Amleto». Il 9 ottobre diede «La bisbetica domata». Il 10 andò con Roberto Bracco — che era stato invitato a Budapest dal conte Stefano Keglevich — al Teatro Nazionale per vedere Maria Jászai nella «Medea» del Grillparzer, recandosi poi la sera stessa al Teatro della Commedia che aveva messo in scena — serata di gala — l'«Infedele» di Roberto Bracco. Il giorno dopo Salvini doveva interpretare il «Bano Bánk», e l'attesa era enorme, addirittura febbrile, tanto più che l'avvenimento era stato preceduto da una intensa campagna di stampa. Lo stesso Salvini volle dettare per il Pesti Napló un articolo sul capolavoro della letteratura drammatica ungherese che si accingeva a presentare, dichiarando che come attore ed interprete si sarebbe attenuto scrupolosamente ai preziosi consigli avuti dalla signora Jászai, la più competente in materia (8 ottobre, n. 280).

La rappresentazione tanto febbrilmente attesa ebbe finalmente luogo l'11 ottobre 1897, e segna una data memorabile nella storia dei rapporti spirituali italo-ungheresi che si svolgevano armonici, spontanei e fattivi pur non essendo regolati ancora da nessuna convenzione ufficiale. Il pubblico elegantissimo, che gremiva letteralmente il Teatro della Commedia, seguì con vivo interesse la recita della tragedia, la quale con i suoi caratteri specificamente ungheresi e per il suo temperamento tipicamente magiara nascondeva in sé delle difficoltà immense, superate però con molta maestria e fortuna. Perfettamente consci di queste difficoltà, Salvini e la sua compagnia evitarono con grande cura i motivi spirituali specificamente ungheresi che difficilmente sarebbero riusciti ad interpretare come si doveva, accentuando invece i motivi umani ed universali, e tra questi anzitutto l'eterno tragico del protagonista ungherese che offeso nell'amor di patria e colpito nell'onore personale, è portato ad uccidere la propria regina. Le decorazioni ed i costumi, opera del pittore Eugenio Kéméndy, riuscirono maravigliosi. Il pubblico, affascinato, tributò entusiastici applausi al Salvini che conquistò d'un colpo tutti i cuori ungheresi. «Bano Bánk» venne ripetuto con crescente successo il 12 ed il 13 ottobre. Il 17, Salvini assistette con Roberto Bracco alla recita dell'«Infedele» nel Teatro della Commedia, e prese congedo il 18 nel «Bano Bánk». La serata d'onore era stata preceduta da una propaganda insolita, curata dall'Associazione dei giornalisti ungheresi, affiancata dalla Camera dei Deputati e dal Casino Nazionale che era ed è il Circolo dell'alta nobiltà magiara. Per cui la serata si risolse in un vero trionfo. Il Teatro della Commedia era stipato; prima della recita si presentò al Salvini una deputazione degli attori del Teatro della Commedia, guidata dal celebre artista drammatico Alessandro Góth che offrì all'illustre ospite italiano una sciabola ungherese artisticamente lavorata, un paio di bellissimi speroni ed altri oggetti per costume ungherese di gala. Il Salvini ringraziò commosso, e recitò poi con arte insuperabile, riscuotendo applausi frenetici. Partì soddisfattissimo per Kecskemét, città natale di Giuseppe Katona, autore della tragedia; e, deposta una corona di fiori sulla tomba del poeta, diede il «Bano Bánk» con tanta arte e tanto successo che il Consiglio municipale gli rilasciò un diploma d'onore

in cui erano rilevati i meriti imperituri del grande artista italiano. Il Salvini — cosa strana — non ritornò più in Ungheria, dove aveva riportato forse i suoi trionfi più sinceri.

*

Due giorni dopo l'ultima recita di Gustavo Salvini venne da noi una delle personalità più significative dell'arte drammatica italiana, uno dei sommi del teatro italiano che l'Ungheria ancora non conosceva: Ermete Zacconi (1857) che rappresentando la vita nella sua più cruda realtà, aveva contribuito al trionfo definitivo del verismo. Lo Zacconi si presentò nel Teatro della Commedia il 20 ottobre 1897 ne «I disonesti» di Gerolamo Rovetta, e nel «Don Pietro Caruso» del Bracco, riportando subito grande successo specialmente nella parte del vecchio «gentiluomo» napoletano. Il 21 diede gli «Spettri» dell'Ibsen, rappresentando il protagonista paralitico con tanta orribile realtà, con tanto studio patopsicologico che il pubblico restò come pietrificato dal terrificante tragico verismo della interpretazione. «Dalle 7 alle 10 di ieri sera, nella sala del teatro era presente l'Orrore in persona» — scrisse il critico esteta Zoltán Ambrus nel Pesti Napló (22 ottobre, n. 294), aggiungendo che quella notte il pubblico avrà dormito pochissimo e male. Il 22 lo Zacconi recitò la vecchia commedia «Kean», dimostrandosi anche comico insuperabile, ciò che sorprese immensamente il pubblico che si trovava sempre sotto l'incubo della sera precedente. Il 23 ottobre fu la volta del «Re Lear», ed i critici ebbero agio di paragonare lo Zacconi al Rossi, dicendo che questi riusciva più commovente, specie negli ultimi anni della sua vita, — ma che lo Zacconi lo superava perché oltre alla tragedia della vecchiaia, interpretava anche la maestà e la grandezza regale con tale arte e realtà da far dimenticare, per modo di dire, al pubblico, di essere a teatro. Lo Zacconi prese congedo il 24 ottobre ne «La morte civile», rappresentando l'agonia dell'avvelenato Corrado con realismo sì crudo che il pubblico restò come attonito. Passato l'incubo, Zacconi ebbe applausi fragorosi, dimostrazioni di simpatia e corone di alloro e di argento dagli attori del Teatro della Commedia e di quello Nazionale. Ma la sua assenza non doveva essere lunga, perché lusingato dal successo, ritornò a Budapest già nel dicembre di quello stesso anno, per recitare altre otto sere nel Teatro della Commedia. Il 3 dicembre si ripresentò ne «I disonesti» e nel «Don Pietro Caruso», suscitando dimostrazioni di simpatia quali non si erano vedute dai tempi di Eleonora Duse. Il 4 diede «I diritti dell'anima» di Giuseppe Giacosa, e «Il pane altrui» del Turgheniew, ottenendo successo straordinario con l'interpretazione verista del vecchio fisicamente deperito. Il 6 interpretò la sua parte più famosa, quella di Osvaldo negli «Spettri» dell'Ibsen, con una realtà tanto impressionante che molti degli spettatori si sentirono male. Secondo la scrittura fatta colla direzione del Teatro egli non avrebbe dovuto dare che quattro recite; ma visto il successo e le insistenze del pubblico, le recite vennero portate ad otto, e così lo Zacconi rappresentò il 7 le «Anime solitarie» dello Hauptmann, ma relativamente con poco successo, perché il protagonista tedesco, chiuso in sé ed eccessivamente spirituale, non corrispondeva al suo temperamento latino e dinamico. Ciò nonostante lo Zacconi riuscì ottimo nei dettagli. L'8 dicembre si presentò ne «L'amico delle donne» di Dumas figlio, dimo-

strandosi un'altra volta comico perfetto ed insuperabile. Il 9 ripeté «I disonesti», dopo il quale recitò il canto XXXIII dell'Inferno dantesco.

Il 10 ripeté gli «Spettri», e prese congedo da Budapest l'11 dicembre 1897 nel piccolo dramma «Gringoire» del de Bauville, ne «I diritti dell'anima» e nel «Don Pietro Caruso», distinguendosi specialmente in quest'ultimo lavoro al punto che la direzione del Teatro Nazionale lo fece subito tradurre dallo scrittore Antonio Radó, per rappresentarlo sulle proprie scene il 28 ottobre 1898.

*

L'anno seguente venne a Budapest, preceduta dalla propaganda della stampa della Capitale, Tina Di Lorenzo (1872—1930) con Flavio Andò. Il pubblico, credendo di avere in lei una seconda Duse, affollò letteralmente la sala del Teatro della Commedia, dove essa si presentò, il 10 febbraio 1898, nella «Casa paterna». Assisteva alla rappresentazione anche la grande tragica del Teatro Nazionale, Maria Jászai, curiosa di vedere la Di Lorenzo nella parte di Magda che la Jászai interpretava con grandissima arte. Scarso fu però il successo di questa prima rappresentazione, che deluse alquanto il pubblico il quale si era lasciato forse troppo influenzare dalla stampa e si aspettava dalla Di Lorenzo più di quanto ella gli poteva offrire dopo un viaggio da Mosca di trentasei ore, che l'aveva letteralmente sfinita. La critica esaltò la bellezza dell'attrice facendo però delle riserve sulle sue qualità artistiche. Ma la sera dell'11, quando andò in scena «Il padrone delle ferriere» dell'Ohnet, il giudizio del pubblico e della critica cambiò completamente. Si volle tener conto della stanchezza e dell'indisposizione dell'ospite e si riconobbe il suo talento drammatico. Pieno successo la sera del 13 quando venne rappresentata la «Fedora». Calorosi applausi toccarono anche all'Andò. Molto ammirata — specialmente dal gentil sesso — l'eleganza raffinata dei costumi della protagonista che interpretò la sua parte con travolgente passione. Alla serata assisteva anche la celebre cantante francese Yvette Guilbert. Meno successo la sera del 14 nella parte difficilissima della «Frou-Frou» del Meillac e dell'Halévy. Gli applausi — di cortesia più che d'altro — erano diretti piuttosto alla bellezza della Di Lorenzo che alla interpretazione dell'artista.

Insomma il pubblico cominciava a dare segni di stanchezza e di indifferenza che avrebbero potuto avere delle conseguenze fatali per il teatro italiano in Ungheria, se a salvare la situazione non fosse scoppato uno scandalo, l'unico che registri la storia delle relazioni teatrali italo-ungheresi. Un giornalista ungherese, Dionigi Pázmándy, non si sa veramente per qual motivo e con che intenzione, aveva lanciato sulle colonne del quotidiano Magyarország (15 febbraio 1898, n. 46) una sciocca diceria secondo la quale la Tina Di Lorenzo sarebbe stata un tempo odalisca nell'harem del Sultano. L'attore Libero Pilotto, a nome della Compagnia, e cinque italiani residenti a Budapest respinsero sdegnosamente la stupida insinuazione, e Falconi — marito, più tardi, della Tina Di Lorenzo — mandò un cartello di sfida al giornalista ungherese, che per giunta si tirò addosso le ire ed i rimproveri della stampa e dell'opinione pubblica della Capitale. Tina Di Lorenzo smise, naturalmente, di recitare in quei giorni, attendendo nervosa la soluzione dell'incidente che non si fece attendere molto, essendosi messi di mezzo numerosi deputati e giornalisti.

Per cui quando, dopo aver perdonato al Pázmándy, l'attrice si presentò al pubblico il 18 febbraio nel «Facciamo divorzio», essa «per dieci minuti non riuscì a pronunciare parola ed a cominciare la parte, tanto insistente e fragoroso era l'applauso del pubblico che volle farle una vera dimostrazione di simpatia» (Pesti Hirlap, 19 febbraio 1898, n. 50), e che non voleva smettere di lanciare fiori alla «bella offesa». Il palcoscenico spariva sotto le corone di mirto, simbolo della virtù della Tina, di alloro, di argento, offerte dalle compagnie dei teatri ungheresi e dagli ammiratori della artista, che visibilmente commossa, promise di dimenticare l'incidente e continuò le sue recite, interpretando il 19 con successo indescrivibile la parte di Margherita Gauthier ne «La signora delle camelie». Essa avrebbe dovuto recitare ancora alcune sere, ma si ammalò, e — scaduto nel frattempo il termine della sua scrittura — partì alla fine di febbraio.

Il periodo, di cui abbiamo voluto rifare la cronaca teatrale, conta tra i più importanti e decisivi per le relazioni artistiche tra i due Paesi. Le migliori compagnie italiane venivano a Budapest una dopo l'altra, senza sosta, preparando con le loro interpretazioni il trionfo anche in Ungheria dell'arte drammatica realistica.

*

Nell'aprile dello stesso anno 1898 venne a Budapest Italia Vitaliani (1866—1939). La sua compagnia doveva trovarsi in condizioni economiche poco floride, perché fece la scrittura col Teatro Estivo ai Giardini pubblici e recitò sei sere di seguito, senza tenere alcuna pausa, debuttando il 28 aprile ne «La signora delle camelie». Poco pubblico alla rappresentazione, ma la critica lodò unanime l'intelligenza profonda e la perfetta concezione psicologica della Vitaliani, la quale, pur servendosi di mezzi semplici, riuscì ottima anche se non seppe ridare appieno il colorito poetico della parte notissima. Il 29 si presentò nella «Casa paterna», oramai conosciuta a sazieta. La Vitaliani ottenne un successo soltanto personale perché il pubblico rimproverava alle compagnie italiane di rappresentare sempre gli stessi lavori. Il 30 diede «Fernanda», affermandosi per la nobile semplicità della sua interpretazione; ma il trionfo maggiore lo riportò il 1 maggio nella «Tosca» del Sardou. Il 2 maggio riportò un altro bel successo nel dramma ibseniano «Hedda Gabler» che interpretò con cupo realismo. Il 3 maggio, serata d'addio, la Vitaliani recitò la «Frou-Frou», rappresentando con commovente maestria le tristi vicende della povera «demi-monde» francese ed ottenendo strepitosi applausi specialmente per l'interpretazione sublime dell'agonia della protagonista. La critica scrisse con molto entusiasmo della Vitaliani meno bella di Tina Di Lorenzo, ma intelligentissima; ed essa, vedendo l'effetto delle sue recite, partì molto soddisfatta coll'intenzione di ritornare non appena le sue condizioni glielo avessero permesso.

*

Negli ultimi giorni del 1898 ritornò a Budapest Ermete Zacconi per recitare cinque sere nel Teatro della Commedia che continuava ad essere il teatro ufficiale degli ospiti italiani. Iniziò le recite il 27 dicembre, presentandosi negli «Spettri» dove ottenne il successo dell'anno precedente. Egli rappresentò l'eroe tabetico con realtà tanto tremenda che molti spetta-

tori quasi svennero. «Egli ha interpretato sublimamente la parte di Osvaldo — scrisse il Pesti Napló —, noi però lo preferiamo quando non ci tormenta, ma soltanto ci diletta con la sua arte inarrivabile» (28 dicembre 1898, n. 358). Il 28 volle presentarsi nell'«Amleto» che non aveva ancora interpretato in Ungheria. Grande era l'attesa del pubblico il quale aveva avuto frequenti occasioni di osservare che la parte non corrispondeva al temperamento degli attori italiani venuti in Ungheria. Infatti la critica sottolineò l'arte intelligente e precisa dello Zacconi rilevando però che non era riuscito abbastanza efficace nelle scene dominate dal sentimento, dove la mimica e la tecnica avevano una importanza secondaria. Secondo la critica, lo Zacconi non diede un Amleto totale, ma offrì preziosi dettagli, elaborati con grande maestria, della parte, i quali non potevano però sostituire la tragica malinconia di una interpretazione totale. Il 29 diede «I disonesti» e «Don Pietro Caruso». Il 30 si presentò in un dramma romantico, ne «Il padrone delle ferriere» dove sorprese tutti con la sua arte raffinata nella rappresentazione caratteristica del protagonista borghese. I critici menzionarono questa volta con lode sincera la Ida Mazzocca che fu degna in tutto del suo grande compagno.

Lo Zacconi approfittò delle tradizionali rappresentazioni di Fine e Capo d'anno per riposarsi. Il 31 si recò nel Teatro Ungherese per vedere la leggenda musicale «Il pazzo» di Eugenio Rákosi e Béla Szabados. Prese congedo dai suoi ammiratori il 2 del 1899 nell'«Otello», parte che non aveva ancora recitato nella Capitale dell'Ungheria. La critica rilevò unanime che si poteva immaginare un Otello più aristocratico, ma mai un Otello più profondamente concepito, più tenero, più appassionato del suo, anche tenendo presenti gli Otelli del vecchio Salvini e del Rossi. Il congedo del pubblico fu commovente, e generale l'augurio di rivederlo presto.

*

Nel 1899, dopo un'assenza di quattro anni, venne di nuovo fra noi Eleonora Duse con la compagnia diretta dal Rasi per recitare quattro sere nel Teatro del Popolo, da lei preferito. Iniziò le recite il 26 ottobre con «La signora delle camelie». I critici scrissero che la sua interpretazione «era poesia incarnata di martirio» e che superava anche quella della celebre tragica francese Sarah Bernhardt, ospite — alcune sere prima — dello stesso teatro. La compagnia Rasi, composta per il resto di attori mediocri, ottenne biasimi, attenuati dall'opinione che la Duse non aveva certamente bisogno di compagni bravi perché sapeva trionfare da sola. Il 28 la Duse diede «Antonio e Cleopatra» dello Shakespeare, offrendo nuovamente alla critica l'occasione di paragonarla con la Sarah Bernhardt. Il paragone riuscì favorevole alla Duse, la quale non si serviva, come la grande rivale francese, di espedienti esteriori puramente tecnici, scelti alle volte con poco gusto, ma offriva una interpretazione totale, cesellata con ricca fantasia e realizzata con uno stile più nobile e sublime. Il 30 essa si presentò nella «Casa paterna», ed i critici ungheresi, presi dal gioco talvolta pericoloso del paragone, la contrapposero alla Magda della nostra Maria Jászai, rilevando in quest'ultima il temperamento più energico e più testardo, ed accentuando invece a favore della Duse l'interpretazione più morale e più spirituale. La Magda della Jászai era più patetica ed appassio-

nata, quella invece della Duse, più moderna, più versatile e più nervosa. Ma i critici si guardarono bene dal dedurre le conclusioni finali, volendo mantenersi in buona con la tragica ungherese. Il 31 ottobre la Duse recitò un debole dramma romantico di Dumas figlio, «La principessa Giorgio», offrendo anche qui, come prima nella tragedia classica e nel dramma tedesco, il sommo della sua arte drammatica. Il pubblico le fece dimostrazioni entusiastiche anche perché la Duse, sentendosi poco bene, aveva rinunciato alla quinta recita che doveva essere l'ultima, per partire il 2 novembre.

*

Il giorno dopo la partenza della Duse si presentò la prima volta al pubblico di Budapest, oramai ghiotto di arte drammatica italiana, uno dei più grandi attori italiani, Ermete Novelli (1851—1919) che cominciò le dieci recite pattuite col Teatro della Commedia il 3 novembre interpretando «Papà Lebonnard» dell'Aicard, col quale aveva riportato successi indimenticabili al Teatro Renaissance di Parigi. Fu un vero trionfo anche a Budapest; la stampa esaltava il Novelli e ricordava che Zacconi stesso lo aveva dichiarato più grande di lui. La critica si provò ad analizzare l'arte del Novelli rilevando come il suo lato forte fosse il realismo, l'assoluta mancanza del falso patetico e dei gesti superflui, per cui il pubblico dimenticava di essere a teatro, e finita la recita festeggiava estatico l'artista. Tale fu l'entusiasmo che accolse la fine di «Papà Lebonnard», che si dovette far tirare il sipario di ferro, ciò che non era ancora accaduto dall'inaugurazione del teatro. Secondo la critica, era un delitto non andare a sentire e vedere Novelli. La prima sera egli aveva già conquistato tutta Budapest.

Il 4 novembre il Teatro della Commedia era ancora più affollato che la sera precedente, perché Novelli dava «Il mercante di Venezia» nella riduzione di Lodovico Suner. Fu un nuovo trionfo. Il 5 prese parte al banchetto organizzato in suo onore dal Club del rione Leopoldo (il circolo della plutocrazia budapestina), salutato in lingua italiana dallo scrittore Lodovico Surányi. Novelli rispose con sentite parole di simpatia per l'Ungheria. Era di ottimo umore, e preso dalla musica degli zigani, si mise ad imitare il vecchio Salvini, il Rossi e perfino la Duse. Il 6 novembre si presentò nell'«Otello», accolto piuttosto freddamente dalla critica, perché, maestro insuperabile nel curare il dettaglio, non poteva far valere questa sua arte nell'interpretazione di un eroe alquanto monotono nella sua cieca passione. Il pomeriggio del 7 visitò il Circolo degli scrittori e dei giornalisti e l'Associazione dei giornalisti di Budapest; e la sera recitò il vecchio ed antiquato dramma «Luigi XI», rappresentando con maestria insuperabile la figura patologica e proteiforme del tiranno, che seppe rendere interessante ed affascinante. L'8 diede la «Bisbetica domata» nella propria riduzione e secondo criterii suoi personali, ricavando dal cavaliere della commedia shakesperiana il carattere di un amante piuttosto vecchio. Il 9 ripeté «Papà Lebonnard», ed il 10, dopo aver recitato il monologo «Lo sciopero dei fabbri» del Coppée, rappresentò il dramma «Alleluja» di Marco Praga. L'11 si presentò nella commedia «Kean», il 12 ne «Il mercante di Venezia», col quale prese congedo il 13 novembre, riportando un successo strepitoso. Il pubblico gli diede l'addio con applausi che non volevano finire, con corone di fiori e d'alloro, ed egli ringraziava commosso,

promettendo di ritornare quanto prima. Salito che fu in carrozza, la gioventù staccò i cavalli conducendolo come in trionfo all'Albergo Reale dove dimorava: omaggio che non era ancora toccato a nessun attore italiano a Budapest.

Novelli ritornò nel maggio del 1900 per otto recite nel Teatro della Commedia, iniziate il 10 maggio con «Il mercante di Venezia». L'11 andò in scena «Luigi XI», il 12 gli «Spettri» a beneficio dell'Associazione dei giornalisti di Budapest, ma con successo moderato perché la rovina fisica del protagonista non tenne passo con quella spirituale. L'Associazione dei giornalisti gli offrì, in segno della sua devota ammirazione, una corona d'argento che gli venne consegnata dal critico Carlo Lyka. Il pomeriggio del 13 ripeté «Il mercante di Venezia», ed il 14 riportò grande successo ne «La morte civile», interpretando il protagonista Corrado non come un galeotto evaso, ma «come un uomo simpatico e forte, vinto dalla momentanea passione» (Pesti Napló, 15 maggio 1900, n. 132). Il 15 diede «Don Pietro Caruso», al quale fece seguire il monologo «Fra un atto e l'altro» di Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo), e la commedia classica «Aulularia» («La pentola del tesoro») di Plauto, vivamente festeggiato per la sua interpretazione magnificamente comica. Il successo si ripeté il 16, quando recitò la briossissima commedia del Valabrégue, «Mia moglie non ha chic», esilerando il pubblico con i suoi scatti di spontanea travolgente ilarità. Il 17 maggio — ultima recita — egli si congedò da Budapest con «Il mercante di Venezia» che era la sua parte preferita e più splendida.

Ritornò a Budapest tre anni più tardi per recitare quattro sere nel Teatro del Popolo, e il 14 dicembre 1903 diede «Il mercante di Venezia». Non si sa precisamente perché avesse scelto questa volta il Teatro del Popolo, con una scena troppo ampia per la sua compagnia piuttosto esigua. Il pubblico, che aveva ammirato già sei volte il Novelli in questa tragedia, dimostrò una certa indifferenza. Il teatro era mezzo vuoto, ed il successo non fu dei più clamorosi. Ma la situazione cambiò di colpo il 15 dicembre quando egli interpretò «Re Lear», rappresentando il tragico sovrano d'Inghilterra con un commovente lirismo appassionato e dolente. Il successo quella sera fu completo. Il 16 dicembre recitò «Edipo re» di Sofocle, interpretando il protagonista sul piano della patologia, per cui la critica trovò da osservare che l'interpretazione appariva anacronistica, pur concedendo che seguendo quel criterio, il Novelli era riuscito ad avvicinare il protagonista all'uomo moderno, offrendo una stupenda sintesi tragica dell'eterna umanità. Il 17 — ultima serata — si produsse in un dramma fantastica-mente prolisso, «Un dramma nuovo» dello spagnolo Tamajo, tradotto da lui stesso, che incontrò l'assoluto biasimo della critica la quale osservò che un artista sommo come il Novelli non avrebbe dovuto scegliere quel dramma, adatto piuttosto al gusto del pubblico ingenuo e rozzo dei sobborghi, e che — avendolo tradotto lui stesso — avrebbe potuto raffinarlo e limarlo e togliere le scene terrificanti che ricordavano un po' il genere del famoso «grand guignol» francese. In conclusione le ultime recite del Novelli non soddisfecero pienamente il pubblico budapestino, e può darsi che il poco successo ottenuto questa volta abbia sconsigliato l'artista dal ritornare a Budapest.

Nel 1904 fu nuovamente nostra ospite Italia Vitaliani con la compagnia diretta da Carlo Duse, e composta da venticinque membri. Si presentò il 7 maggio nel Teatro Estivo dei Giardini Pubblici, nel dramma romantico «Maria Antonietta» del Giacometti, lavoro molto antiquato che non accontentò il poco pubblico, il quale però lodò molto la nobile interpretazione e l'intelligenza profonda della artista. La critica, molto riservata nei riguardi del dramma bassoromantico, segnalò, accanto alla Vitaliani, il Duse che si affermò ottimo attore, anche se il suo stile fosse apparso alquanto sorpassato. L'8 maggio la Vitaliani diede la «Tosca» ottenendo grande successo con i suoi gesti molto studiati e pittoreschi, e con l'interpretazione commovente della donna eterna. Il 9 ebbero luogo i funerali del grande romanziere ungherese Maurizio Jókai; i teatri rimasero chiusi in segno di lutto. La Vitaliani naturalmente non recitò quella sera e fece deporre una corona di fiori sulla bara del grande estinto. Il 10 ripeté con miglior successo «Maria Antonietta», e l'11 si presentò nel dramma sentimentale «Zazà» del francese Bertou, ottenendo però poco successo per la scialba interpretazione della raffinatezza leggiadra della «cocotte» francese. Il 12 rappresentò la «Maria Stuarda» che non era stata data sin dall'epoca della Pezzana, ed ottenne il suo successo più strepitoso grazie alla sua arte schietta che si manifestò specialmente nei dettagli. Il 13 si presentò nella «Fedora», affermandosi eccellente anche nel genere appassionato; ed il 14 maggio prese congedo per sempre ne «La signora delle camelie», interpretandola come una eroina ingenua e fanciullesca ma nello stesso tempo dolente ed affranta dal martirio. Il pubblico fu piuttosto indifferente; ma questa indifferenza era per il repertorio antiquato e non già per l'arte sublime della Vitaliani, riconosciuta e lodata da tutti.

*

Nel 1904 ci visitò nuovamente Eleonora Duse. Il 17 ottobre si presentò sulle scene del Teatro del Popolo, nella «Casa paterna» del Sudermann, ottenendo applausi entusiastici dal pubblico che l'accolse con la vecchia simpatia. Essa fu perfetta come sempre, ma i critici notarono con un senso di malinconia malcelata, il trascorrere fatale degli anni (la Duse aveva allora quarantacinque anni), menzionando, indiscreti, anche il suo romanzo d'amore con D'Annunzio. Aggiungevano però unanimi che la sua arte non aveva perduto nulla dell'antico splendore e che anzi sembrava aver guadagnato molto dalla grande delusione sofferta. Il 19 la Duse diede la «Monna Vanna» del Maeterlinck, riportando un successo travolgente con la sua interpretazione malinconica e rassegnata, resa ancora più suggestiva e convincente dall'uso di mezzi scenici e di effetti miti. La compagnia della Duse deluse alquanto la critica, e la caricatura prese di mira specialmente il condottiere Prinzivalle rappresentato da un attore invero poco seducente. Il 21 rappresentò «L'altro pericolo» del Donnay, una commedia antiquata e noiosetta, ma interpretò la parte con tanta verità «visuta» che tutti ne restarono incantati. Il 22 si presentò nella sua parte più splendida, «La signora delle camelie», interpretando l'infelice Margherita Gauthier con tanta verità psicologica, priva di qualsiasi superflua patologia, che il pubblico la colmò di fiori e le fece entusiastiche dimostrazioni di simpatia. Avrebbe dovuto dare ancora la «Hedda Gabler», ma,

impedita dalla raucedine e dalla febbre, rinunciò all'ultima recita e partì con una grave laringite, accompagnata dagli auguri di tutti.

Ritornò soltanto tre anni più tardi, nel 1907, per sole due sere. Il 22 marzo diede «La signora delle camelie» al Teatro della Commedia. I giornali avevano annunciato che la grande artista non sarebbe venuta più all'estero, e perciò il pubblico prese letteralmente d'assalto il teatro per non lasciarsi sfuggire queste ultime occasioni di vederla. C'era anche l'arciduchessa Augusta, desiderosa pur lei di ammirarla ancora una volta. Il successo di quella sera fu enorme, indescrivibile. «La sua arte non ha rughe, non ha pieghe, non conosce il tempo . . . Anche oggi, come sempre nel passato, l'interpretazione della Duse è seguita in religioso silenzio, con il respiro ritenuto, con i singhiozzi a stento soffocati» — scriveva il giorno dopo il critico Giulio Szini sul *Pesti Napló* (23 marzo 1907, n. 71). Il 23 sera si presentò in un dramma nuovo, nel «Rosmersholm» di Enrico Ibsen, trascinando il pubblico che le diede l'addio commosso, sapendo di non rivederla più in Ungheria. Anche la critica volle prendere congedo dalla grande tragica. Giulio Szini scrisse sul settimanale *A Hét* che «l'anima nostra deplora sinceramente che la moderna tecnica non abbia trovato ancora il modo per fissare un' arte nobile e sublime come quella della Duse . . . I posteri potranno conoscerla soltanto dal racconto dei contemporanei e dalle notazioni della stampa» (31 marzo 1907, n. 13/890, p. 213).

*

L'età dell'oro degli attori italiani accennava oramai a tramontare. Eleonora Duse, Ermete Novelli, Gustavo Salvini non dovevano ritornare mai più. Ermete Zacconi che dieci anni prima aveva dato il primo colpo mortale allo stile antiquato e patetico del nostro Teatro Nazionale, venne nel 1907 ancora una volta a Budapest con la compagnia diretta dal Saltarelli, ospite del Teatro della Commedia. Egli iniziò la serie delle sue rappresentazioni, che doveva essere l'ultima, l'11 novembre 1907 con «I disonesti» e con «Don Pietro Caruso»; e nonostante i trionfi del simbolismo e di altre correnti letterarie allora in voga, ottenne clamoroso successo con la sua interpretazione verista. Il 12 si presentò nella sua parte favorita, l'Osvaldo degli «Spettri», interpretandolo con un verismo che rasentava l'orrore, e dimostrandosi padrone sempre più sicuro ed assoluto dei mezzi espressivi drammatici. Il 15 novembre lo Zacconi passò nel Teatro Ungherese, e recitò «Il pane altrui» al quale fece seguire un «grand guignol» francese, «Al telefono» di de Lorde e Foley, interpretando con realtà tremenda, con un verismo da far rizzare i capelli, il protagonista che ascolta al telefono come viene assassinata sua moglie. Il pubblico — pur aborrendo da drammi siffatti — gli tributò calorosissimi applausi. Il 16 prese congedo ne «La morte civile» trascinando il pubblico con la interpretazione del galeotto evaso e morente. Fu un nuovo trionfo, uno dei più grandi che lo Zacconi avesse riportato a Budapest. E partì per non ritornare mai più.

*

Nel 1908 Budapest poté ospitare un attore ed un genere nuovi: Giovanni Grasso (1875—1930) e la sua compagnia siciliana, che recitarono quattro sere nel Teatro Ungherese, debuttando il 23 ottobre 1908 nel

dramma «Feudalesimo» del catalano Cuimera. Peccato che il Grasso fosse venuto a Budapest evitando Vienna, così la stampa ungherese ne scrisse in precedenza pochissimo, le sue recite non vennero preparate e precedute da alcuna propaganda, e per conseguenza il successo di pubblico fu scarso. Quelli però che lo videro ne rimasero incantati lodando la sua arte eccezionale, il suo talento sorprendente, la forza appassionata delle sue interpretazioni e la esecuzione meravigliosamente realistica e colorita della compagnia siciliana, nella quale spiccavano specialmente Marinella Bragaglia, il Musco, il Viscuso e lo Spadaro. Il 23 la compagnia siciliana diede la tragedia pastorale «La figlia di Jorio» di Gabriele D'Annunzio, ancora sconosciuta in Ungheria, sebbene la direzione del Teatro Nazionale avesse progettato di metterla in scena, ciò che avvenne soltanto molto più tardi, il 21 maggio del 1937. La tragedia venne rappresentata, con esito felicissimo, nella riduzione siciliana del Borgese. Si affermò specialmente la Marinella Bragaglia nella parte della protagonista; invece il Grasso, temperamento sano e robusto, fervente di passione, riuscì alquanto scialbo perché la parte di Aligi, estatico, assente e sognatore, quasi mistico non faceva per lui. La tragedia non poté essere allora pienamente intesa perché mancavano anche le necessarie caratteristiche decorazioni. Il 25 ottobre il Grasso diede «Juan José», dramma del Dicenta, calorosamente festeggiato dal pubblico tra il quale ciera anche il ministro delle finanze della Monarchia, Burian. La critica tributò lodi entusiastiche alla recita ardente del Grasso ed all'affiatamento intelligente e perfetto della compagnia siciliana, che consisteva di attori tutti buoni, contrariamente a quanto soleva avvenire per le compagnie italiane, eccettuata quella Comica Galdoniana. Il Grasso prese congedo il 26 ottobre con «Pietra fra pietre» del Sudermann, ma con esito meno felice dovuto al temperamento tedesco dei personaggi interpretati.

*

Si chiude così l'età aurea degli attori italiani in Ungheria; comincia una pausa che doveva durare ben diciotto anni, e che per i primi 4—5 anni riesce davvero inesplicabile. In seguito, la atmosfera tesa dell'anteguerra, e poi le tragiche vicende della I Guerra mondiale tolsero ogni possibilità di continuare a curare le relazioni spirituali italo-ungheresi, specialmente nel campo del teatro dove si esige la presenza personale degli attori che in quegli anni funesti doverono rinunciare ai viaggi all'estero.

Bisognava attendere ben oltre la fine della guerra per rivedere sulle scene della nostra Capitale i tanto desiderati attori italiani. Ciò avvenne soltanto nel 1926, quando, dopo i trionfali successi riportati in Occidente, venne a Budapest Luigi Pirandello (1867—1936) con una compagnia affiatatissima, composta tutta di attori di primo ordine. La venuta di Luigi Pirandello significava un avvenimento importante per l'orientamento della nostra vita spirituale, e ne erano pienamente consci gli ambienti ungheresi letterari ed artistici. Si volle perciò sottolineare anche esteriormente l'importanza dell'avvenimento. Erano alla stazione ad attendere il Pirandello e la sua compagnia varie deputazioni di società letterarie e dei teatri, c'era in rappresentanza del Podestà di Budapest, il consigliere municipale Lobmayer, c'erano i delegati della Società italo-ungherese

«Mattia Corvino» fondata nel 1920 dal benemerito Alberto Berzeviczy per promuovere la ripresa delle relazioni culturali con l'Italia amica, quelli del «Pen Club», ecc. La prima rappresentazione, febbrilmente attesa, ebbe luogo il 20 dicembre 1926; venne rappresentato il famoso lavoro di Luigi Pirandello, «Sei personaggi in cerca d'autore». In occasione della prima recita, l'Associazione degli autori drammatici ungheresi elesse il Pirandello a suo membro onorario, ed egli ringraziando per l'onore fattogli, parlò con grande simpatia delle relazioni letterarie italo-ungheresi lodando le molte fattive iniziative della Società «Mattia Corvino» ed i meriti indimenticabili del suo presidente Berzeviczy. Accettò poi l'invito della nota scrittrice Margherita Bethlen, consorte del Presidente del Consiglio di allora, ed ebbe con lei una lunga conversazione sul come approfondire quei naturali rapporti. La rappresentazione venne preceduta da una profonda e brillante conferenza dell'Autore. «Sei personaggi in cerca d'autore» sorprese vivamente il pubblico che poté ammirare l'affiatamento perfetto della compagnia pirandelliana e l'interpretazione impeccabile degli attori tra i quali piacquero specialmente Marta Abba, Gina Graziani, Amelia Chellini, Camillo Pilotto, Alessandro Ruffini, Gino Magnanini. Uno dei più profondi conoscitori ungheresi del teatro pirandelliano, Ladislao Lakatos scrisse sul Pesti Napló che il Pirandello era riuscito a sfruttare tutto quello che la tecnica teatrale poteva offrire ad un autore originale ed estroso come lui (21 dicembre 1926, n. 290).

Il 21 la compagnia recitò la commedia «Così è se vi pare», ottenendo grande successo per l'interpretazione perfetta della fusione completa della realtà e dell'illusione, e per la rappresentazione artistica delle sorprendenti realtà della vita umana. La compagnia prese congedo il 22 dicembre 1926 nella commedia «Vestire gli ignudi», riportando anche questa volta enorme successo. Finita la recita, il Pirandello espose la sostanza della sua arte e del suo metodo, accolto dalle calorose dimostrazioni di simpatia del nostro pubblico il quale comprese benissimo le nuove aspirazioni e le tendenze moderne del teatro italiano che in seguito influì sensibilmente sulla messinscena ungherese.

*

Alcuni mesi dopo, venne a Budapest una delle più geniali attrici italiane, Emma Gramatica, compagna fedele della Duse, accolta essa pure con manifestazioni di particolare deferenza. Il 30 marzo 1927 la Gramatica diede «La signora delle camelie», nel Teatro sperimentale (Camera) del Teatro Nazionale Ungherese, affollato da un distinto pubblico di artisti drammatici e di alte personalità del mondo diplomatico, politico e letterario. Essa conquistò ed affascìnò il pubblico colla realtà sorprendente e colla psicologia perfetta della sua interpretazione. Particolarmente colpita rimase la critica la quale giudicò che con la sua interpretazione più sentita e più vibrante la Gramatica avesse superato persino la Duse. Il 31 diede la «Casa di bambola» con esito meno felice perché il temperamento ibseniano, secondo i critici, non corrispondeva alla sua indole troppo individuale. Grandi ovazioni alla Gramatica e dimostrazioni all'Italia colla quale il conte Bethlen, allora a Roma, doveva firmare alcuni giorni dopo il memorabile patto di amicizia. Secondo la scrittura fatta con la direzione del Teatro Nazionale, la Gramatica non aveva più impegni.

Però, lusingata dal successo delle due prime rappresentazioni, decise di recitare ancora una sera. Pensò prima alla «Volpe azzurra» di Francesco Hertzeg, ma poi scelse la «Cavalleria rusticana» del Verga e «Le medaglie della vecchia signora» dell'inglese Barrie che recitò il 2 aprile 1927 nel Teatro reale. La recita ebbe inizio alle dieci e mezza, dopo la serata ordinaria del teatro; ma il pubblico, nonostante l'ora insolita per Budapest, accorse numerosissimo. La Gramatica riportò un successo indimenticabile specialmente nel commovente dramma inglese. Molto applaudito anche il Benussi. Unanimi le lodi della critica.

*

Con le recite entusiasticamente accolte della Gramatica si esaurisce — per ora — la serie gloriosa degli attori italiani venuti in Ungheria, dal 1856 in poi. Benché non appartenessero agli attori nel vero senso della parola, pure, per completare il quadro, potremo fare menzione anche di due artisti italiani i quali si presentavano in piccole scene — atti unici, se vogliamo, — ideate ed anche scritte da essi stessi, in cui interpretavano varie parti, ed in ciò consisteva appunto la loro bravura. Erano dei continuatori della scuola del celebre Fregoli. Il primo degli artisti accennati fu Bernardi che si produsse sette sere nel Teatro della Commedia (18, 19, 20, 22, 23, 25 e 26 maggio 1898), ripetendo sempre le stesse scene, e cioè «La lezione di musica», «La sorpresa» e «La sinfonia cosmopolita», accolto con grandi applausi dal pubblico trasecolato dalla rapidità dei suoi travestimenti. L'altro fu il Frizzo che si produsse dal 12 al 31 dicembre 1903, ogni sera, nel teatro di varietà Urania, nelle scene «Il camaleonte» ed «Il cameriere rapido».

*

Ora, dopo aver passato in rassegna e rifatto la cronaca di tutte le recite italiane tenute a Budapest nel periodo 1856—1927, cercheremo di trarre qualche conclusione generale. Se facciamo la statistica (non contando però il Bernardi ed il Frizzo), risulta che 14 attori, e rispettivamente 14 compagnie italiane, si produssero 32 volte a Budapest in 9 teatri diversi, recitando complessivamente 208 lavcri in 185 sere. Il primato è della Duse con 29 sere; la seguono il Rossi con 25 sere, lo Zacconi ed il Novelli con 22—22 sere, Gustavo Salvini con 19 e la Compagnia Comica Goldoniana con 18 sere. Dei 208 lavcri recitati, erano italiani 69 (32.8%), francesi 57 (27%), inglesi 47 (22.8%), e 35 diversi (tedeschi, norvegesi, ungheresi, spagnoli, russi, greci, latini e belgi: 16.9%). Il primato assoluto per autori spetta allo Shakespeare con 46 recite; lo seguono Goldoni e Dumas figlio con 15 recite, il Sardou con 12, l'Ibsen con 11 ed il Giacchetti con 10.

Volendo ora esaminare l'influsso esercitato dagli attori italiani sull'ambiente budapestino o comunque ungherese, dobbiamo premettere che la questione presenta due aspetti diversissimi: l'uno riguarda lo stile delle recite, l'altro si riflette sulla formazione dell'opinione del colto pubblico ungherese nei riguardi del dramma italiano. Difficilissimo è chiarire il primo aspetto, mancando qualsiasi lavoro sull'interessante problema, anzi mancando persino semplici notizie a proposito. Ma non vi può essere dubbio che l'interpretazione quasi sempre realistica e verista

che gli attori italiani davano alle loro parti, dovette esercitare decisiva influenza sullo stile che i teatri ungheresi avevano ereditato dalla tradizione teatrale tedesca dove dominava il patetico.

Quanto al secondo aspetto della questione, sembra che i lavori di autore italiano rappresentati dalle compagnie italiane, abbiano lasciato su per giù il tempo che avevano trovato. Infatti, per limitarci qui al solo Teatro Nazionale Ungherese che era ed è l'istituzione più rappresentativa dell'arte drammatica ungherese, vi sono stati rappresentati, dal 1837 al 1937, in un periodo che abbraccia un secolo, soltanto trentacinque drammi italiani. Pochissimi! Le cause di questa palese indifferenza per il teatro italiano ad onta di tante e sì celebri compagnie italiane presenti in Ungheria dal 1856 in poi, si spiega specialmente col fatto che le compagnie italiane venivano da noi con un repertorio internazionale, boicottando, quasi, la produzione teatrale italiana. E se qualche volta andava in scena un dramma o una commedia italiana, la scelta cadeva su lavori che — indipendentemente dall'intrinseco valore letterario e artistico — si prestassero a mettere in rilievo le doti speciali dei singoli attori, su lavori che offrissero, come si suol dire, una parte brillante e che garantissero il trionfo non del dramma rappresentato, ma dell'artista che lo interpretava. Unica eccezione: le recite della Compagnia comica goldoniana che emancipandosi dalla moda e non curando il gusto internazionale, rappresentò nel dolce dialetto veneziano le scene pulsanti di vita della Serenissima, presentando lo spirito italiano quale era ed è. La Compagnia veneziana fece opera utile per la conoscenza dell'Italia e del suo teatro, ed offrì al nostro pubblico capolavori letterari in una interpretazione perfetta. Ben meritano per la diffusione della cultura italiana i comici veneziani, col loro repertorio profondamente italiano ed umano, anche se non modernissimo e non di moda. Il pubblico ungherese imparò dalla compagnia veneziana a conoscere meglio l'Italia e ad amarla ancora di più. Fu un'iniziativa utile, purtroppo modesta e soffocata dai trionfi che i grandi artisti di cartello ottenevano con il loro repertorio internazionale. Il dramma italiano e con esso una parte significativa della cultura italiana, avrebbe avuto maggiore e più meritata fortuna in Ungheria, se gli attori italiani, sempre benvenuti e benvisti, ci avessero dato buoni drammi che riflettessero il vero genio italiano. Questa la conclusione finale. Ma a quanto trascurò il passato, provvederà certamente il presente.

ARTURO NAGY



NOTIZIARIO

CRONACA POLITICA

Nel terzo mese di guerra, per gli Stati rimasti fuori del conflitto, e in particolare per gli Stati danubiani, sono apparsi dominanti due problemi che erano sorti nel momento stesso in cui le ostilità erano scoppiate sul continente; ma che per la loro natura erano destinati ad imporsi soltanto col passare del tempo e con l'inevitabile inasprirsi della lotta, a mano a mano che le speranze e le possibilità di una soluzione pacifica andavano scomparendo. Questi due problemi fondamentali possono, per ciò che riguarda gli Stati danubiani, riassumersi in questi termini: il problema della conservazione della neutralità o comunque della astensione dal conflitto; il problema del miglioramento dello statuto politico danubiano, condizione essenziale per il mantenimento della neutralità e insieme contributo importantissimo alla pace futura dell'Europa.

La conservazione della neutralità, come insegnano le esperienze della guerra mondiale 1914-18, è estremamente difficile quando in lotta siano grandi Potenze e queste Potenze appaiano risolte a condurre la guerra fino in fondo, senza risparmio di colpi e senza esclusione di mezzi. Basterà ricordare fra tutti l'esempio altamente significativo e istruttivo della neutralità degli Stati Uniti d'America, che, pur risolutamente decisi a rimaner fuori dalla lotta, vi furono poi trascinati per non perdere, a prezzo di una conservata apparente neutralità, addirittura l'indipendenza politica e il prestigio di grande Potenza. Si può quindi intendere come

il problema della conservazione della neutralità diventi di giorno in giorno più grave per quegli Stati che vivono, per dir così, ai margini stessi del conflitto e che per la loro speciale posizione geografica, per i loro interessi, per le loro possibilità strategiche, politiche ed economiche possono facilmente risentire le conseguenze della lotta combattuta intorno ad essi.

Ciò vale soprattutto per gli Stati danubiani, e in particolare per l'Ungheria che è posta dalla natura e dalla storia nel punto di convergenza degli interessi di tre grandi Potenze europee. L'Ungheria ha avuto l'occasione di esporre chiaramente il suo punto di vista in argomento per bocca del conte Csáky, durante la discussione del bilancio del Ministero degli Affari Esteri in Parlamento (21 novembre). Non solo il conte Csáky ha dichiarato la volontà dell'Ungheria di rimanere estranea al conflitto, ma ha messo opportunamente in guardia contro i pericoli eventuali di misure di blocco che fossero per avventura prese dai belligeranti, in quanto destinate da un lato a minacciare la sicurezza economica e dall'altro a mettere il paese stesso nella delicata condizione di sentirsi diventare oggetto, se non proprio soggetto, del nuovo conflitto europeo. «Il blocco significa per la nostra vita economica un pesante carico. Anche la nostra politica estera, per quanto moderata, calma e tale da ispirare fiducia, sarebbe costretta a scuotersi se, per mancanza di materie prime, la continuità della nostra produzione indu-

striale dovesse subire dei contraccolpi. Noi non possiamo sottoporci ad un controllo che si verificherebbe a spese della nostra indipendenza o del nostro amor proprio nazionale. Per quanto nessuna delle parti l'abbia preteso fino ad oggi, considero opportuno fare questa dichiarazione in anticipo. Noi non abbiamo abusato della fiducia di alcuno e perciò siamo in diritto di attenderci che le parti contrapposte abbiano la stessa fiducia per noi. In fin dei conti tanto l'una quanto l'altra hanno interesse che noi non solo vogliamo ma anche sappiamo mantenere la calma nel nostro settore».

Con queste parole il conte Csáky chiariva esattamente la posizione dell'Ungheria, allineando il suo paese con quegli Stati neutrali che già avevano avuto occasione di elevare la loro voce contro le conseguenze delle misure di blocco prese dalle parti belligeranti. È bensì vero che, a differenza di altri neutrali, l'Ungheria non ha da risentire le immediate conseguenze del blocco marittimo: ma non è meno vero che molta parte dei traffici ungheresi si svolge per via di mare e che comunque molte merci e materie prime pervengono all'Ungheria, sia pure in via mediata, dal mare. Questo allineamento dell'Ungheria con i paesi neutrali aveva portato fin dalle prime settimane della guerra a costruire l'ipotesi della convenienza di un blocco dei paesi neutrali, il quale, appunto perché blocco, riunisce delle forze di tutti i paesi estranei al conflitto, avrebbe avuto maggiori probabilità di far rispettare dai belligeranti i diritti dei neutri. Si era parlato poi, con significativa insistenza, di un blocco neutrale danubiano-balcanico, alla testa del quale taluno non disinteressatamente avrebbe voluto mettere l'Italia. Ma se un blocco di tutti i paesi neutri, grandi e piccoli, può forse promettere una certa efficacia per la difesa dei diritti dei neutri, nel caso del blocco degli Stati danubiano-balcanici si inseriva una seconda idea direttrice, la quale non aveva che un nesso molto tenue con la tutela dei diritti dei

neutrali. Infatti per mezzo di questo blocco, con la pretesa di conservare la neutralità in un importantissimo settore dell'Europa, si tendeva a stabilizzare e anzi addirittura a consacrare nuovamente una situazione giuridica e politica, che non aveva dato buona prova nei vent'anni successivi alle paci di Parigi. E questa non poteva essere una eventualità che l'Ungheria fosse in grado di prendere in considerazione senza un meditato esame; per non dire dell'Italia, la quale, a prescindere da ogni altro fattore diplomatico, aveva sempre posto a fondamento della propria politica internazionale, e pone tuttavia, il principio della «pace con giustizia», principio difficilmente compatibile con la conservazione dell'attuale situazione danubiana.

Ciò porta a considerare il secondo problema al quale abbiamo accennato, in quanto la conservazione della neutralità è legata alle possibilità offerte dall'ordinamento politico esistente nell'Europa danubiana. Per avviare un effettivo consolidamento della pace danubiana occorre che un certo numero di questioni pregiudiziali siano chiarite e risolte. Per ciò che riguarda l'Ungheria, dopo il discorso del conte Csáky del 21 novembre già ricordato, non vi possono essere dubbi. L'Ungheria ne ha anzi già assolto alcune, in primo luogo quelle riguardanti le sue relazioni con le grandi Potenze europee interessate al bacino danubiano. Con l'Italia, l'Ungheria intrattiene relazioni che sono intime e cordiali. Il conte Csáky le ha descritte con profonda comprensione e con un'acuta visione sintetica della realtà. «All'Italia, egli ha detto, siamo legati dall'amicizia più intima. Se durante un periodo così critico, anche noi abbiamo potuto conservare la nostra libertà d'azione, e anche aumentarla entro certi limiti, se la continuità del nostro lavoro non è stata interrotta, se la nostra pace interiore e fisica ha potuto essere conservata, noi lo dobbiamo in gran parte alla politica saggia e previdente dell'Italia sotto il forte governo di Mussolini. La misura

dell'amicizia è espressa forse nel miglior modo dalla convinzione nazionale, che fra i due popoli esiste da secoli una vera comunanza di destini». Le parole del conte Csáky hanno trovato conferma, in questo mese di novembre, in alcune manifestazioni, che hanno giovato, nel momento attuale, a confortare la certezza della collaborazione italo-ungherese. Non è superfluo di ricordare le calorose accoglienze avute a Roma, a Bologna e a Milano dalla delegazione ungherese per l'applicazione dell'accordo culturale fra l'Italia e l'Ungheria; e soprattutto il ricevimento della delegazione a Palazzo Venezia, dal Duce, senza contare la laboriosa messa a punto, ora felicemente compiuta, degli scambi commerciali fra i due paesi.

Se le relazioni con l'Italia costituiscono ormai un elemento tradizionale della politica ungherese, quelle con la Germania hitleriana non hanno subito variazioni, dopo le dichiarazioni del Führer del 6 ottobre u. s. Anche le relazioni con la Russia, dopo l'avvenuta occupazione dei territori posti a margine della frontiera carpatica dell'Ungheria, e dopo un periodo di raffreddamento, contrassegnato dalla sospensione delle normali rappresentanze diplomatiche nelle due capitali, possono considerarsi, alla luce delle dichiarazioni del conte Csáky, rassicuranti. Il ministro degli Esteri ungheresi ha infatti affermato che «le parole del Capo dello Stato russo, rivolte al nostro nuovo ministro, rispondono completamente al nostro modo di vedere, vale a dire che le divergenze d'interessi fra i due popoli sono appena immaginabili e che in conseguenza le nostre relazioni possono essere grandemente sviluppate nel campo economico».

Le difficoltà sussistono invece nei confronti degli Stati danubiani. Se le relazioni con la Jugoslavia sono ormai avviate alla collaborazione più estesa, al punto che non si può oggi considerare che vi sia fra l'Ungheria e la Jugoslavia alcuna questione non suscettibile di essere risolta in via ami-

chevole, le relazioni con la Romania hanno segnato in questo mese di novembre un notevole peggioramento. La Romania appare una volta di più come il maggiore ostacolo a quella pacificazione danubiana, che tutta l'Europa oggi desidera. Mentre nel mese di ottobre si era potuto sperare in una distensione dei rapporti ungaro-romeni, dovuta alla buona volontà ungherese e agli amichevoli uffici della Jugoslavia, il discorso pronunciato a Bucarest il 12 novembre dall'allora presidente del Consiglio Argetojanu, cui facevano coro altri personaggi di maggiore o minore importanza, non lasciava presagire alcuna disposizione nell'animo del Governo romeno, rivolta a venire incontro alle legittime pretese ungheresi concernenti la tutela delle minoranze magiare in Romania.

Rispondendo al discorso di Argetojanu, il conte Csáky dichiarò nettamente che l'iniziativa spettava, dopo le ripetute prove della buona volontà ungherese, alla Romania. Egli apertamente si doleva che il Governo romeno non mostrasse di voler comprendere la voce dei tempi. Caduto improvvisamente il ministero Argetojanu, e salito al potere il ministero Tatarescu, negli ultimi giorni di novembre, il ministro degli esteri Gafencu, fra la sorpresa dell'opinione pubblica internazionale, attaccava vivacemente il 29 di novembre il discorso del conte Csáky, e coglieva l'occasione per alcune singolari affermazioni. Fra l'altro egli asseriva che il Trattato del Trianon non era stato uno strumento di ingiustizia nell'Europa danubiana, ma anzi era servito a fondare un ordine territoriale e politico nuovo, di cui non vedeva alcun difetto e che perciò non poteva considerare suscettibile di alcun mutamento.

L'aspro tono del ministro degli esteri romeno, e le accennate argomentazioni scelte per difendere la politica di totale intransigenza svolta dalla Romania tenacemente in questi ultimi venti anni, provocava l'immediata reazione del ministro degli esteri

dell'Ungheria. Questi, in una dichiarazione resa pubblica il 30 novembre, ribadiva il punto di vista dell'Ungheria, che cioè il Trattato del Trianon era ed è il solo ostacolo ad una vera e piena pacificazione danubiana. Il conte Csáky giustamente si meravigliava che la Romania fosse ancora così ostinatamente legata a convinzioni politiche che ormai nessuno in Europa più condivideva, così fra i belligeranti come fra gli Stati neutrali. Egli metteva in guardia la Romania dai pericoli inerenti a questo irrigidimento contrario agli interessi stessi della Romania, e destinato a portare amare delusioni per coloro che se ne facevano i difensori. Con ciò il conte Csáky palesava la coerenza della politica estera ungherese, la quale non si era mai rifiutata, e non si rifiutava ad una sincera e leale collaborazione con i popoli danubiani; e nemmeno si rifiutava, in fondo, all'idea di quel blocco danubiano-balcanico che la Romania affannosamente da circa due mesi cerca invano di mettere in piedi. Ma le condizioni per questa collaborazione sono ben chiare, e le aveva enunciate il conte Csáky stesso, pubblicamente, nel più volte citato discorso del 21 novembre. Le condizioni indispensabili per una collaborazione di carattere durevole sono essenzialmente per l'Ungheria due: 1. questa cooperazione non può essere diretta contro terze Potenze e non deve rivestire la forma di uno strumento giuridico; 2. occorre che in via preliminare le controversie esistenti fra l'Ungheria ed altri Stati desiderosi di collaborare siano appianate. In mancanza di ciò ogni tentativo in proposito sarebbe pura ipocrisia. *Rodolfo Mosca*

La consegna della bandiera del Re Imperatore al 6° Reggimento honvéd di Kaposvár. — L'11 novembre scorso, in occasione del 70° genetliaco di S. M. il Re Imperatore Vittorio Emanuele III, si è svolta a Kaposvár una cerimonia militare solenne e suggestiva, che è servita a confermare una volta di più la salda amicizia

italo-ungherese, sotto un patronato altissimo ed augusto.

Com'è noto, il Re Imperatore Vittorio Emanuele III è alto proprietario del 6° honvéd, che attualmente è di stanza a Kaposvár. Le tradizioni di questa bella unità militare sono antiche, gloriose ed hanno più di un legame con la storia italiana, o almeno con l'Italia. La primitiva formazione dalla quale deriva l'attuale 6° honvéd ebbe l'onore di combattere sotto la guida di Eugenio di Savoia; più tardi, servì lungamente nella penisola; più tardi ancora, si batté con valore nella guerra mondiale. Sopravvenuta la pace, il 6° honvéd sorse dalla fusione di due reggimenti, e preso stanza a Kaposvár, coltiva con maschia cura le memorie gloriose e vittoriose, in attesa che la Patria chiami a nuovi cimenti.

Degnatosi il Re Imperatore di consegnare la bandiera al reggimento, ornata del nastro azzurro di Savoia, che reca in oro il monogramma reale e imperiale, designò S. E. il generale di corpo d'armata conte Riccardi a rappresentarlo per la consegna del vessillo. S. E. Riccardi giunse a Budapest il giorno 9 novembre; e dopo aver avuto nella capitale calorosa accoglienza, si recò in treno speciale a Kaposvár l'11 mattina. In quella città, accolto dai regolamentari colpi di cannone, S. E. Riccardi, accompagnato da S. E. il ministro d'Italia Vinci, dall'addetto militare colonnello Garigioli, e dalla contessa Vinci, rappresentante di S. M. la Regina Imperatrice, accompagnata dalla consorte dell'addetto militare, signora Garigioli, venivano accolti dal comandante del reggimento e dalle alte autorità locali e provinciali. Un pittoresco corteo di carrozze trasportò, fra due ali plaudenti di popolo, le autorità al campo militare, dove doveva svolgersi la cerimonia della consegna della bandiera. Il reggimento era schierato, in attesa. S. E. Riccardi dopo aver tessuto l'elogio della bella unità combattente, prese la bandiera e la porse alla contessa Vinci, che vi legò il nastro azzurro. Impartita la bene-

dizione dai due vescovi castrensi, cattolico e protestante, si svolse il rito dell'inchiodatura della bandiera all'asta. Fu allora che la cerimonia toccò il suo culmine: il reggimento, a capo scoperto, pronunciò il bellissimo giuramento, scandito lentamente, con virile gravità, tanto da assumere un ritmo e un accento profondamente religioso, pur rimanendo essenzialmente guerriero e marziale. Era l'espressione della religione della Patria, da servirsi con le armi, e, occorrendo, con il sacrificio della vita. Infine, una brillante ed impeccabile parata militare concluse la giornata, che non sarà facilmente dimenticata da quanti ebbero la fortuna di assistervi. Nel pomeriggio, S. E. Riccardi ripartiva con treno speciale alla volta di Siófok, e di qui per l'Italia.

L'avvenimento ebbe un'eco assai viva nella stampa dei due Paesi, che ne sottolinearono il significato in un momento particolarmente grave e delicato della vita europea. *

La conferenza culturale italo-ungherese. — La commissione culturale ungherese, incaricata di studiare con l'analoga commissione italiana i modi per approfondire le relazioni culturali tra i due Paesi, si trattene in Italia dal 12 al 19 novembre scorso, accolta dai circoli ufficiali e scientifici italiani con manifestazioni di calda, significativa, simpatia. Le conversazioni delle due commissioni si svolsero in un'atmosfera di perfetta reciproca comprensione. Ciò dimostra un'altra volta, se fosse necessario, che l'amicizia italo-ungherese ha le sue radici in profondo e fecondo suolo delle comuni tradizioni storiche, che le due Nazioni sono legate non soltanto dai saldi e positivi legami di comuni ideali umani e politici, ma che Italia ed Ungheria si sentono intimamente vicine anche sul piano spirituale, che i due popoli hanno cura gelosa dello spirito che alimenta la loro civiltà, e che essi coscientemente vogliono svilupparlo e rinvigorirlo.

Arrivata a Roma, la commissione

ungherese — composta dell'ex ministro delle finanze, Tihamér Fabinyi, presidente, e dei delegati Colomanno Szily, sottosegretario di Stato alla P. I., prof. Tiberio Gerevich, presidente della R. Accademia d'Ungheria a Roma, dei consiglieri ministeriali Zoltán Baranyai e Géza Paikert — depose anzitutto una corona di fiori sulla tomba del Milite Ignoto all'Altare della Patria. Il giorno seguente, la commissione ebbe l'onore di essere ricevuta dal Duce che — perfettamente al corrente delle cose ungheresi — volle assicurare la nostra Nazione della sua più sincera e fattiva simpatia personale. Ebbero quindi inizio nella sede dell'IRCE a Villa Torlonia le conversazioni ufficiali che durarono tre giorni. Le commissioni esaminarono specialmente l'insegnamento della lingua ungherese in Italia, e dell'italiana in Ungheria; lo scambio degli studenti universitari; la traduzione e pubblicazione di opere letterarie e scientifiche veramente significative; gli scambi teatrali e cinematografici; il ripristino a Bologna dell'antico Collegio ungherese. Il 14 la commissione venne ricevuta dalle LL. EE. il conte Ciano, Giuseppe Bottai, Ministro dell'Educazione Nazionale e Alessandro Pavolini, Ministro della Cultura Popolare. Chiusi i lavori, il prof. Gerevich illustrò, il 15 nov., in una conferenza tenuta nella R. Accademia d'Ungheria, lo sviluppo dell'arte ungherese nelle regioni dell'Alta Ungheria aggiudicate alla Madrepatria — per merito, specialmente, del Duce e del suo fedele collaboratore conte Ciano — con il lodo del Belvedere, trattando particolarmente della bella Cattedrale di Kassa.

A Bologna, dove la commissione giunse il 16 nov., vennero raggiunti — in un clima di significativa cordialità — importanti accordi circa il Collegio Ungarico, fondato dal canonico Paolo Szondy, nel 1552, e destinato ad altro uso alla fine del 700. Non appena eseguiti i necessari lavori di restauro e di adattamento, l'antico Collegio potrà nuovamente acco-

gliere i giovani «borsisti» ungheresi e riprendere una nobile tradizione spirituale che risale all'antico Studio bolognese (Cfr. *Corvina*, A. 1929, pp. 11—88).

Dopo aver visitato il palazzo del Collegio, la commissione depose fiori sull'Ara dei Martiri fascisti e sul monumento al conte L. F. Marsigli in San Domenico. Nel pomeriggio, poi, del 17, il prof. Gerevich parlò nel salone dell'Accademia delle Scienze, dell'arte ungherese del Felvidék, e dei rapporti artistici italo-ungheresi, illustrando il contributo del grande orafo e pittore bolognese, Francesco Francia.

Dense di avvenimenti furono le due giornate seguenti trascorse a Milano dove la commissione venne ricevuta alla Stazione dal Prefetto Marziali e dal Console generale, barone Abele: visita alla scuola ungherese diretta dalla signora Frida Klimkó; colazione dal Console; deposizione di fiori sull'Ara dei Martiri fascisti; ricevimento a Palazzo Marino con discorsi del Podestà Gallerati Scotti e di S. E. Fabinyi; infine con-

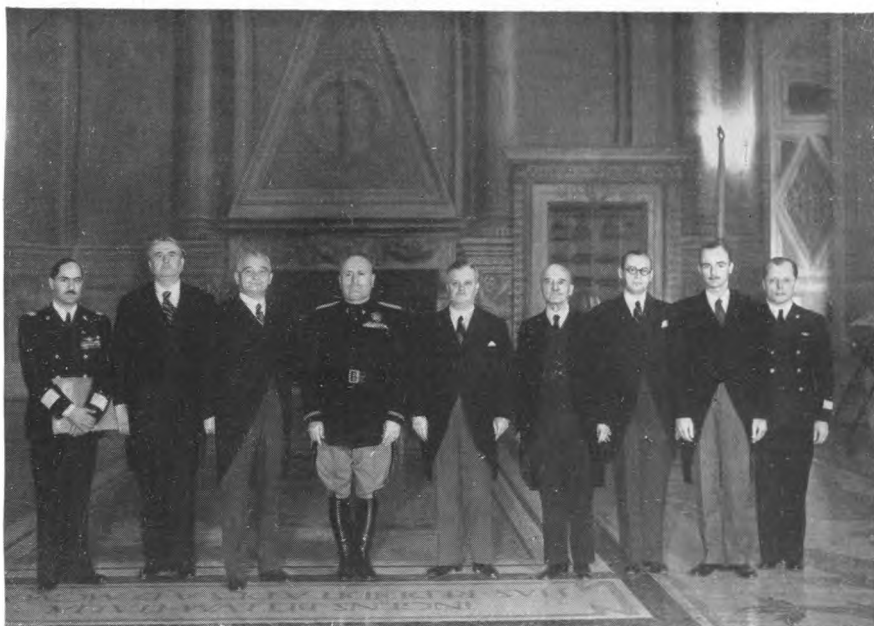
ferenza del prof. Gerevich nella Società Giardino. Il 19 nov., colazione ufficiale da S. E. il Prefetto, e poi una simpatica festa alla scuola ungherese, seguita da ricevimento.

Rientrato in Ungheria, S. E. Tihámer Fabinyi volle dare subito alla stampa questa dichiarazione:

«Abbiamo avuto accoglienze calorose dappertutto; la nostra missione è stata seguita con vivo interesse dal popolo italiano, dall'opinione pubblica e dalla stampa. Siamo stati a Roma, a Bologna ed a Milano; ed il nostro viaggio fu il trionfo dell'amicizia e della reciproca comprensione italo-ungherese. Ho avuto occasione di vedere e di parlare ripetutamente con gli esponenti della vita politica italiana. Devo rilevare specialmente il ricevimento dal Duce, ed attribuire straordinaria importanza alle sue dichiarazioni — che riflettono la perfetta conoscenza delle cose ungheresi — con le quali volle assicurare la nostra Nazione della sua più sincera simpatia personale. Le parole del Duce sono una sicura garanzia per noi, per il nostro avvenire».

*





BCU Cluj / Central University Library Cluj



LA COMMISSIONE CULTURALE UNGHERESE A ROMA

BCU Cluj / Central University Library Cluj



RASSEGNA ECONOMICA

L'accordo economico ungherese-slovacco. — Nel corso della sua millenaria missione storica, il popolo ungherese ha perseguito sempre nel bacino danubiano una politica costruttiva mirante a rendere possibile ed a garantire la pacifica convivenza e cooperazione di tutti i popoli stabiliti in quella vasta regione. Questa politica — comprensiva e cosciente — perseguita costantemente sia sul piano economico sia su quello culturale contribuì fattivamente ad assicurare all'Ungheria una posizione di comando nel bacino danubiano, ad attribuire allo Stato ungherese il ruolo di Statoguida fra gli Stati di quel bacino. Un'Ungheria forte grande sicura, assicurava al tempo stesso la sicurezza la grandezza la potenza degli altri Stati dello «spazio danubiano». I centocinquanta anni di dominazione turca seguiti alla catastrofe di Mohács (1526) segnarono la fine dell'Impero ungherese medievale, ma diedero contemporaneamente il colpo di grazia anche agli altri Stati minori del bacino danubiano. Viceversa il risorgimento politico ed economico dell'Ungheria doveva trarsi dietro necessariamente anche quello degli altri Stati danubiani. Oggi questi Stati sono nuovamente minacciati da gravi pericoli che sono la inevitabile conseguenza del trattato del Trianon il quale mirava a distruggere un'altra volta lo Stato ungherese. Tutti gli Stati danubiani hanno la coscienza di questo pericolo imminente che ha condotto però alla

rivalutazione della missione storica affidata al popolo ungherese: l'importanza vitale di questa missione è generalmente riconosciuta, costituendo essa un elemento fattivo dell'equilibrio nel bacino danubiano. Il popolo ungherese aborre da qualsiasi politica violenta, da ogni politica che possa ledere gli interessi degli Stati vicini. Il popolo ungherese è conscio della missione affidatagli dalla storia, e mira perciò a creare la cooperazione e l'intesa degli Stati nello «spazio danubiano». L'adempimento di questa missione storica esige naturalmente sacrifici non indifferenti dal popolo ungherese il quale li accetta nella persuasione che la sua moderazione verrà apprezzata nella giusta misura dagli altri Stati danubiani, e che questi la contraccambieranno con analoghi sacrifici. Il popolo ungherese è convinto che anche le Grandi Potenze europee sapranno apprezzare il suo atteggiamento ed i sacrifici ai quali spontaneamente si sobbarca nell'interesse della pace.

Anzitutto l'Ungheria ha cercato di creare rapporti di cordiale amicizia con il suo vicino meridionale, la Jugoslavia: oggi la necessità di una sincera cooperazione è profondamente sentita e riconosciuta dai due popoli. Ma l'Ungheria ha voluto dar prova dei suoi sentimenti e propositi pacifici anche nei riguardi della Romania, la quale però non li ha ancora apprezzati nella voluta misura. E nell'attuale atmosfera guerriera, quando le Grandi

Potenze europee scendono in campo armate fino ai denti decise a combattersi a fondo, l'Ungheria ha voluto e saputo accordarsi anche con il suo vicino settentrionale, la giovane Repubblica slovacca, colla quale è riuscita a creare cordiali rapporti di vicinato. La regolazione dei rapporti economici tra l'Ungheria e la Slovacchia costituisce un avvenimento di vasta portata per tutti e due gli Stati. Infatti nel bacino dei Carpazi e nello «spazio danubiano» non vi è stato popolo che abbia vissuto in pace con un popolo vicino, come appunto gli ungheresi e gli slovacchi; non vi sono in questa regione due altri popoli che come l'ungherese e lo slovacco abbiano tanto bisogno di integrarsi sul piano economico. Nessun ostacolo politico od economico ha disturbato mai durante un millennio di storia la pacifica convivenza ungherese-slovacca. I trattati di pace hanno separato e diviso bruscamente i due popoli, e la separazione doveva significare per essi un ventennio di tribolazioni e di dolorose esperienze. È avvenuto durante questi venti anni che elementi ignari dello sviluppo storico e delle necessità contingenti dei popoli danubiani cercassero in mala fede di distruggere i legami della convivenza e della comprensione ungherese-slovacca, avvelenando l'anima del popolo slovacco. Ma la storia dello scorso ventennio ha dimostrato chiaramente ai malintenzionati ed a tutto il mondo che era impossibile separare durevolmente i popoli danubiani e, peggio, aizzarli contro l'altro. La Repubblica slovacca cercherebbe invano al di fuori del bacino carpatico le condizioni per il suo futuro sviluppo economico e politico; la Repubblica slovacca fa parte dell'unità economica costituita dal bacino dei Carpazi e fatalmente deve ritornarvi. Altrimenti non potrà assicurarsi le condizioni necessarie al suo normale sviluppo politico e culturale.

Su questo piano, è stato fatto recentemente il primo passo decisivo; perché non dubitiamo che i negoziati economici avviati l'11 ottobre e felice-

mente conclusi con l'accordo del 4 novembre costituiscano semplicemente ed unicamente un primo passo sulla via e sul piano di una più organica e profonda convivenza tra i due popoli. L'accordo economico del 4 novembre sta a dimostrare che i due popoli sono destinati a vicendevolmente integrarsi, che non possono vivere economicamente uno senza l'altro.

L'Agenzia telegrafica ungherese ha diramato il 5 novembre scorso il seguente comunicato ufficioso relativamente all'accordo economico ungherese-slovacco: «Sono terminate a Budapest le trattative per l'accordo economico ungherese-slovacco. L'accordo prevede uno scambio di merci per il valore di 100—100 milioni di corone slovacche, e regola i pagamenti che ne deriveranno. L'Ungheria esporterà nella Slovacchia specialmente suini, prodotti agricoli, grassi, inoltre prodotti industriali e carbone. A sua volta la Slovacchia esporterà nel Regno d'Ungheria specialmente legname, cellulosa e vari prodotti industriali. Prossimamente verranno firmati l'accordo commerciale e quelli relativi all'igiene degli animali, alle operazioni doganali, al traffico confinario, ecc. L'accordo relativo allo scambio delle merci viene applicato immediatamente e resta in vigore fino al 31 ottobre 1940. L'accordo è stato firmato per la Slovacchia dal ministro plenipotenziario dottor Stefano Polyák, e per l'Ungheria dal ministro plenipotenziario Alfredo Nickl».

Le merci contemplate nell'accordo in parola sono distribuite in tre gruppi. Il valore globale delle merci del primo gruppo è stato fissato provvisoriamente nella somma di 30 milioni di corone slovacche. L'Ungheria esporterà i seguenti articoli: suini, animali riproduttori, frutta, verdure, vino, conserve alimentari e macchine agricole. La Slovacchia esporterà legna da ardere, carbon dolce, legname da costruzione e da miniera, legname segato e «alberi di Natale» (pini giovani).

Rientrano nel secondo gruppo di

merci la cosiddetta «compensazione-Rima» ed altre compensazioni di minore entità. Le merci previste in questo gruppo rappresentano un valore di circa 22 milioni di corone slovacche. Tra queste merci figurano anche i minerali di ferro che l'Ungheria importerà dalla Slovacchia.

Le merci che dovranno compensarsi nel terzo gruppo rappresentano un valore di 48 milioni di corone slovacche. Qui la Slovacchia esporterà: acque minerali, granito, caolina, magnesite, cascami sintetici, pelli, cellulosa, lampadine elettriche. Viceversa l'Ungheria esporterà: grasso d'oca, salame, carbone bruno (lignite), prodotti di magnesite, bausite, tessuti di cotone, tessuti e semitessuti di seta, tessuti di seta artificiale, pelli lavorate e prodotti industriali tra i quali apparecchi radiofonici. Il disbrigo del traffico derivante dall'accordo verrà curato, per l'Ungheria, da due consorziate della Banca generale di credito ungherese e della Banca commerciale, e precisamente dalla S. A. per lo scambio delle merci (Banca di credito) e dalla S. A. per il commercio e lo scambio delle merci nell'Europa centrale (Banca commerciale). Un accordo speciale regolerà il movimento forestieri.

L'accordo ungherese-slovacco sta a dimostrare chiaramente, attraverso l'eloquenza delle sue voci, che i monti della Slovacchia non possono rinunciare ai prodotti del bassopiano ungherese, e che il bassopiano ungherese ha bisogno del legname e dei metalli della Slovacchia. La Slovacchia e l'Ungheria sono dunque inseparabili sul piano economico, perché ne pensino quelli che per vent'anni si sono affannati invano di separarle. I due popoli si sono finalmente compresi, si sono nuovamente incontrati per proseguire uniti sulla via che dovrà assicurare il loro progresso e benessere economico, e garantire la loro pacifica e cordiale convivenza.

Sono state create apposite commissioni miste che dovranno seguire ed osservare gli sviluppi degli scambi di merci tra i due Stati. Le commis-

sioni si riuniranno ogni tre mesi alternativamente nelle due Capitali, e dovranno appurare anche gli eventuali ostacoli che si opponessero al normale corso degli scambi di merci, avanzando ai rispettivi Governi proposte concrete per eliminarli. L'esportazione e l'importazione delle merci tra i due Stati avviene in base a permessi di esportazione e di importazione.

L'accordo prevede anche il caso che i contingenti non vengano esauriti fino alla scadenza. In questo caso i contingenti non esauriti potranno venire usufruiti ancora entro tre mesi dalla scadenza dell'accordo.

Vogliamo rilevare infine che l'accordo economico ungherese-slovacco si ispira alla più perfetta comprensione reciproca. Il popolo ungherese desidera sinceramente che questo spirito di reciproca comprensione si affermi anche su altri piani, che si radichi profondamente nell'anima dei due popoli. Così il popolo ungherese offre anche agli altri popoli dello «spazio danubiano» un istruttivo e lodevole esempio di fattiva e benefica cooperazione economica e politica.

c. d.

Provvedimenti economici a favore dei Ruteni. — Una delle preoccupazioni più vive del Governo ungherese è quella di venire incontro ai desideri del redento popolo ruteno, soddisfacendo nella maniera più razionale i suoi vari bisogni. Il Governo di Budapest ha già preso una serie di provvedimenti sul piano sociale, ma non per questo trascura il settore economico, volendo promuovere con ogni mezzo il benessere materiale di quella regione sì duramente provata nei trascorsi vent'anni. A questo fine il Governo ungherese ha studiato un ricco programma di adeguati provvedimenti economici, molti dei quali sono stati già realizzati ed altri si trovano in via di attuazione. Intendiamo qui accennare ad alcuni di questi provvedimenti, tutti importanti e significativi. Gli aspetti agricoli di questo programma di riforme e di rigenerazione sono stati illustrati dal consi-

gliere ministeriale Bartolommeo Zombory, commissario ministeriale presso la Camera dell'agricoltura della Rutenia ciscarpatica, nella prima seduta tenuta recentemente dalla direzione della Camera. Il caposaldo del programma è costituito da una distribuzione più razionale, secondo zone, dell'allevamento del bestiame, alla quale si affianca la creazione di un fondo destinato a facilitare ai contadini bisognosi di aiuto l'acquisto dei bovini necessari. Inoltre si vorrebbe por fine al sistema di mezzadria relativamente all'uso dei bovini, che si risolve sempre a danno dei contadini e degli allevatori di bestiame poveri, costretti a cedere ad altri l'uso del loro bestiame. A questo proposito sono stati già approntati i necessari provvedimenti. Il consigliere Zombory ha annunciato inoltre che il Governo aveva destinato la somma di 100,000 pengó al miglioramento dei pascoli desiderando così aiutare gli allevatori di bestiame. Sono già stati iniziati i lavori per migliorare i pascoli alpini della regione di Rahó.

Il Governo ungherese intende promuovere con ogni mezzo la valorizzazione del bestiame, e si propone di creare fabbriche per la conservazione della carne anche nella Rutenia ciscarpatica. Si è provveduto anche ad acquistare semi di buona qualità, in quantità adeguata, per le semine, ed a far conoscere ai contadini ruteni i sistemi razionali di coltivazione. Il

Governo ungherese intende dedicare cure speciali all'industria domestica, e ad organizzare la valorizzazione commerciale dei rispettivi prodotti.

Ogni possibile aiuto avrà il popolo della Rutenia ciscarpatica dal Governo ungherese nel settore della produzione e della valorizzazione del legname, di cui quella regione è ricchissima. Prima della riannessione, le Ferrovie dello Stato provvedevano all'interno al fabbisogno in traversine; d'ora in poi le Ferrovie si serviranno di legname prodotto nella Rutenia ciscarpatica.

Il Ministero ungherese dell'agricoltura dedica ogni cura a migliorare quanto più rapidamente possibile la quantità e la qualità del bestiame nella regione. Si è provveduto subito ad inviare sul posto le necessarie scorte di animali riproduttori: tori, stalloni; circa duemila capi che sono stati destinati alle stazioni di monta pubbliche. Ma per ottenere una buona razza, non bastano i riproduttori forniti dal Governo: sono necessarie anche madri di buona qualità, e queste scarseggiano nelle stalle dei contadini ruteni. Perciò il Governo ha provveduto a fornire i contadini allevatori di bestiame di femmine di buona qualità. Tutti questi provvedimenti presi tempestivamente dal Governo ungherese si tradurranno in altrettanti benefici per la vita economica della Rutenia ciscarpatica.

c. d.



LIBRI

VINCIANA

(3 nuovi libri)

Di una fioritura o rifioritura di studii leonardeschi non si può parlare; perché quella immagine dovrebbe comportare l'altra della stagione o della periodicità o della alterna fortuna di Leonardo presso i posteri dove invece da quattro secoli l'interesse ai complessi problemi che quella grandissima figura pone agli storici è continuo e crescente. E se pur oggi a suo danno sussistono pregiudizi ed errori di valutazione storica e critica, tuttavia si può dire che a dispetto di ottusità incorreggibili, di miopie inguaribili, a dispetto delle perdite e delle rovine di opere, di carte, di manoscritti e disegni, dopo quattrocent'anni di assiduo lavoro critico siamo pervenuti alla conoscenza di Leonardo; nonostante le lacune, i vuoti qua e là nella continuità della sua opera di artista, sappiamo in fondo che cosa è Leonardo da Vinci, quale gloria e quale grandezza umana costituisca la sua figura, quale simbolo per quel tempo della storia che chiamiamo Rinascimento. Ma ci sono voluti quattrocent'anni di studi e ricerche, quattrocent'anni di prospettiva storica per vederlo Leonardo; per avere una edizione diplomatica della interpretazione dei suoi scritti. Ma ora abbiamo tutto; l'atlante, il cosmo leonardesco è tutto ricomposto; e invano, a mio avviso, si parla di un enigma di Leonardo; esistono dubbi, misteri qua e là in certi periodi della sua attività e parti della sua opera, come esistono per ogni grande complessa figura.

Già nel 1931 la bibliografia vin-

ciana di Ettore Verga allineava 2900 scritti su Leonardo. Intanto continua la pubblicazione monumentale del *Corpus Vinciano* sotto la guida di Adolfo Venturi e di Mr. Carusi, custode della biblioteca vaticana. Tuttavia un anno particolarmente felice per gli studii vinciani rimarrà il 1939 che ha veduto uscire il volume del Nicodemi, quelli del Marcolongo e della Fumagalli, la notevole opera di Kenneth Klark, quella di Antonina Vallengin, e la ristampa della vecchia opera del Richter. Queste opere non hanno alcun diretto riferimento con la mostra leonardesca di Milano, organizzata sotto la guida intelligente del prof. Giorgio Nicodemi, che si è estesa a tutta l'attività del maestro. A ricordo di quella esposizione non è stato solo pubblicato un catalogo, ma è anche uscito un sontuoso volume per i tipi della casa de Agostini di Novara, volume al quale hanno collaborato scienziati, storici, tecnici, critici, ecc.: Adolfo Venturi, P. Toesca, J. Calvi, Guglielmo Suida, Favaro, Bottazzi, Borenius, Timpanaro, G. Gentile, Mabileau, Lavagnino, Tarchiani, Valeri, ecc.; un collegio di 41 savi che si sono prudentemente divisa la materia.

Se è vero che più il tempo ci allontana da Leonardo, più egli ci appare vivo fra noi e più le sue intuizioni ce lo designano, direbbe Bovio, come contemporaneo di ogni posterità, è anche vero che alla conoscenza di Leonardo siamo lentamente pervenuti col maturare degli studii e con l'avanzare del progresso scientifico e

sperimentale. Se oggi Leonardo sempre di più grandeggia e prende giusto posto nella storia delle varie scienze, si deve, ad una volta, al progresso dei singoli rami delle scienze esatte ed alle specializzazioni conseguenti degli studiosi. Ma da questa ricchezza e giustezza di analisi è sorto un fenomeno psicologicamente spiegabile e umano, ai fini della scienza erroneo. Gli specialisti e gruppi di specialisti si sono impossessati di un aspetto, di una forma della attività del maestro, se ne sono innamorati, ne hanno veduto la luce del genio ed hanno finito per porre le altre forme, almeno quelle meno affini, fra le forme di secondo ordine, proclamando a volta a volta la grandezza di Leonardo geologo, anatomo, idraulico, costruttore, fisico, pioniere dell'aviazione, meccanico, botanico, ecc., e riu-scendo tutto al più ad una sintesi parziale delle attività di Leonardo, quelle che fanno di lui lo *scienziato*. L'unità del suo mondo e della sua persona corre il rischio di frangersi; la figura del grandissimo *artista* sta per passare quasi in secondo piano. Ciò che noi consideriamo di danno alla valutazione esatta e di errore, non già perché si voglia rovesciare lo stesso errore per ricommetterlo ponendoci dal punto di vista estetico, ma perché il concetto di unità di persona, di monografia, è e resta a base di ogni costruzione storica. Oggi invece è divenuto proprio di moda questo frazionamento che si compie a danno dell'artista. Così leggiamo che la pittura di Leonardo è mancante di *fisico*, che la fortuna dei suoi dipinti si deve alla indagine psicologica che contengono e che ha permesso le più eleganti variazioni letterarie — da Goethe e Pater —, e che nulla è più incompiuto del suo mondo pittorico che è tutto una rovina, tutto fatiscente, ecc., ecc. E si riprendono per buone le affermazioni più vane e più caduche del Vasari, per ridare ad esse credito come quella dell'*incompiuto* di Leonardo, o quella del pianto di pentimento in punto di morte, e si interpreta quest'ultimo aneddoto non

più per il fatto morale cui il Vasari mirava ma come somma di scrupoli che l'artista avrebbe avuto di non aver servito l'arte come sarebbe stato suo dovere, di averla trascurata; ove si tratta invece di una pura e sciocca piaggeria del Vasari verso Cesare e verso Piero.

Così nascono le perplessità, i dubbi e i problemi: il problema del *non finito* anche per Leonardo, il problema della sua unità, il problema della valutazione dei suoi mondi; se, in una parola, sia «più grande» l'artista o lo scienziato; che è, come diremo, un nobile passatempo su questione male impostata. Perché non si può domandare, e seriamente discutere, se sia «più grande» questa o quest'altra parte di un uomo, senza, con questa domanda, implicitamente ammettere la possibilità di una sproporzione del suo corpo, che infine è uno ed uno solo.

L'unità si raggiunge se si ha la capacità di risalire dalla pluralità dei suoi mondi e modi alla singolarità della sua *mente*. Tutti i problemi conseguenti vengono automaticamente risolti, e l'artista risplende e si pone alla vetta del diletto colle. Non vi è che da seguire le sue stesse parole, non vi è che da riferirsi al concetto che nel Rinascimento si aveva di «artista», ben diverso da quello isterilito fattone poi dal romanticismo. Quel concetto pel quale scienze esatte ed arte, erano tutt'uno; quel concetto per il quale la rinascita della filosofia indicava che quelle attività insieme erano modo di conoscenza; quel concetto che ci spiega, senza più sbalordire, come mai gli artisti di quei tempi non erano — quasi tutti — dei puri lirici, ma dei tecnici, degli sperimentatori, dei costruttori; quel concetto di artista, infine, nei quale Leonardo è sommo genio, nel quale ha tutti superato per molteplicità e universalità, ma nel quale non nasce come eccezione, sebbene segue la schiera dei Piero della Francesca, dei Leon B. Alberti, dei P. Uccello, che alla loro volta, nell'umana primavera che chiamiamo Rinascimento, si ri-

conducevano ai classici, delle rovine e degli scritti, e dei tempi; alle architetture, alle storie naturali e civili, a Plinio e Vitruvio.

La *mente* di Leonardo è, per il suo creato e per la pluralità dei suoi modi, il *nous* di Anassagora e di Aristotile, non quello di Platone; è l'ente supremo e ordinatore di tutte le cose. È perfettamente al contrario di quanto viene ora in moda di affermare, è il mondo dell'arte di Leonardo che crea la perfetta unità, che dà la chiave di ogni mistero. Proprio in quel mondo e in quel modo che a molti risulta incompiuto, insufficiente, ed in rovina, è la rivelazione di tutto. Questo processo di ricomposizione e di unificazione è a noi difficile sia per la varietà delle manifestazioni, sia per la natura enciclopedica delle attività; ma attraverso il mondo dell'arte riusciamo a compierlo. Michelangelo fu, in tutto, l'antitesi di Leonardo: nel concetto dell'arte, nel costume di vita, nel mondo politico; come creatore e come uomo. Non ostante la pluralità dei modi espressivi (pittura, scultura, architettura, poesia), l'unità in Michelangelo la conquistiamo e la teniamo d'acchito; ogni elemento è già il tutto in lui; questa unità è, direi, *a priori*; il moto è espansivo e possiamo seguirlo centrifugo dal centro al cerchio, dal nucleo agli individui. In Leonardo i mille modi, le mille idee incarnate in mille forme sparpagliate sugli orizzonti infiniti, la sua dottrina, la sua arte, le sue esperienze esigono una *propedeutica*, una *iniziazione* ed un *ragguaglio* ed una *concordanza* che tendono dagli individui all'assoluto, alla unità della coscienza e della mente. Il mondo michelangiolesco, in perpetuo tumulto, apocalittico, offre tuttavia un concetto fermo, un riferimento sicuro; disperatamente antropocentrico, ha un suo *fuoco* nel suo gigante sconsolato, è il binomio uomo-dolore. Il mondo di Leonardo non ha epicentro; è la natura nel suo mistero infinito, nelle sue cose infinite cui l'uomo si coordina e in questo coordinarsi è il suo proporzionarsi e limitarsi; nascono così

il concetto di Dio, *primo motore* del tutto immanente ed anticristiano, incapace di investire per onnipotenza o miracolo il corso delle cose; il concetto di forza, di materia di moto, ecc. Ma la rinuncia all'antropocentrismo e antropomorfismo non è umiliazione dell'umano; è vastità di visione e di intuizione di una realtà più ampia cui l'uomo appartiene. In un certo senso Michelangelo è tutta passione e il non-concettismo, l'irrazionalismo ci conducono non all'ipotesi ma al concreto, al fatto irrevocabile della creazione d'arte; in Leonardo razionalismo, ricerca, esperienza, indagine, desiderio di conoscenza, piegando l'occhio sull'eternamente nuovo, ci danno l'eternamente vario. In Michelangelo la certezza del destino; in Leonardo il probabile dell'esperimento, la possibilità di un risultato sconosciuto; nell'uno il blocco, il volume e la sua esaltazione, il peso doloroso della materia che la mente anima, l'ardente desiderio di svegliare i morti, di muovere i monti; nell'altro la vaghezza del chiaroscuro, l'incostante oscillare delle luci, *lo sfumato*, chiave di tutto, il disfacimento di ciò che fu dolorosamente e razionalmente esaminato, notomizzato e costruito; la veatura e il disfacimento per la stanchezza del *vedere*. Leonardo sente l'esigenza della concezione totale del mondo. Da qui stesso scaturiscono come conseguenze i due concetti perfettamente diversi del *non-finito* in Michelangelo e in Leonardo; per l'uno il *finire* era inutile, superfluo, per l'altro il *finire* era talvolta impossibile, talvolta non concesso dall'immenso mistero dell'universo. Leonardo crea ispirato, preso, conquiso dall'universo, dalla natura che interroga, scruta, come descrive nel passo allegorico della *spelonca*; ma in quanto crea, vuol conoscere dominare; ma in qual misura riesce a conoscere e dominare, con l'arte con l'esperienza e la scienza?

Questo fu il suo tormento che ha un simbolo nel suo cruccio eterno di nuovo Icaro. In questa ansia di tutto penetrare e intendere, di tutto scru-

tare e leggere nel geroglifico della natura, coi sensi, col più privilegiato, l'occhio, che è occhio fisico ma anche occhio della mente, si compongono il dissidio di scienza ed arte, il dualismo del metodo e talvolta si confondono le figure e gli aspetti del mezzo e del fine; come ci accade quando perplessi scorriamo i suoi disegni, quei disegni nei quali spesso l'intento scientifico viene superato dall'afflato lirico. La sua opera di artista invece di escludere include quella dello scienziato, dove per gli scienziati le scienze esatte e le esperienze di gabinetto superano il valore del mondo creato dall'artista. Dice Leonardo: «La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza le opere di natura, che non fanno le parole o le lettere...», e «Se tu sprezzerei la pittura... per certo tu sprezzerei una sottile invenzione la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme». Si dica in fine per Leonardo-scienziato quel che fu opportunamente detto per Leonardo-filosofo: egli «è filosofo dentro alla sua arte ed alla sua scienza», «la sua filosofia in questo senso, non è un sistema ma l'atteggiamento del suo spirito ossia le idee in cui si adagiò quel suo spirito possente, creatore di un mondo di immagini, umane o naturali, ma tutte egualmente espressive di una ricca, commossa vita spirituale» (Gentile).

*

Queste idee venivo rimeditando mentre leggevo, per darne resoconto critico in queste pagine, i tre più recenti volumi leonardeschi.

Pur senza definire quale, secondo lui, sia la parte o l'attività «più grande» di Leonardo, il Marcolongo lascia appunto al lettore l'impressione che lo scienziato prevalga sull'artista sia per la parte che nella economia del suo libro dedica appunto a Leonardo-scienziato, sia per la affermazione che egli fa sullo stato di esistenza e di conservazione dell'opera pittorica di Leonardo. Sicché, pur affermando che lo studio suo vuole presentare

tutta la figura del maestro nella «sua poliedrica attività artistica e scientifica», dal desiderio di unità cui tende l'insigne studioso, risulta invece quel dualismo e quel contrasto di natura che noi non vediamo in Leonardo per le considerazioni sopradette. E quel dualismo risulta appunto perché l'*artista* (ripetiamo: si prenda la parola nel senso più lato e alto che ebbe dall'umanesimo e dal Rinascimento) non vi è considerato nei primi capitoli con la capitale importanza che merita. Insomma l'artista comprende lo scienziato, non lo scienziato l'artista; nel primo è il genio, nel secondo l'ingegno sommo. Il Marcolongo considera il pittore, con esatta cronologia delle opere, con precise e bene informate note sulle opere dubbie, ma gli sfugge in quella prima parte del libro quell'*essenziale* dell'arte di Leonardo per il quale il maestro è divenuto universale e per il quale è divenuto pittore; non vede come e perché sia divenuto pittore e come la pittura sia la rivelazione di *tutto* il suo mondo, mentre il resto è invenzione. Per questa ragione manca nel volume del Marcolongo una considerazione adeguata del concetto leonardesco di *sfumato* che non è formalismo, stilismo ma viva essenza, puro concetto, come il non-finito e il modellato non sono stilismo o formalismo per Michelangelo. Lo *sfumato* è il fenomeno, è la figurazione di una intuizione leonardesca del mondo, è l'incarnazione della sua Weltanschauung; e però è gravido di conseguenze. Invece il Marcolongo afferma che «di tanto artista ben poco resta; il più o andò disperso o non è più identificabile». Io ritengo che abbiamo a sufficienza per poter considerare Leonardo anche come puro pittore e per poter considerare oltre la sua pura liricità, la sua storicità, cioè la sua funzione nella linea di sviluppo della storia della pittura italiana ed europea. Quel che è rimasto basta, e diventa ancora di moda il lagnarsi delle poche reliquie, della loro incertezza, della loro fisica astenia per difetto di materiale, della loro incompiutezza per la «impazienza

a pennello» che Leonardo stesso confessava. La prima colpa di questa accusa di incompiutezza risale all'antica storiografia d'arte col Vasari. La *Gioconda*, la *Vergine delle rocce*, ecc., sono veramente cose perfette. A voler usare il metodo critico della *certezza*, di Giorgione si parlerebbe come di un mito, ove è invece, come tutti sappiamo e *sentiamo*, una assoluta realtà. Quel che ci rimane di Leonardo è un mondo compiuto; e pur disposti a sacrificare parecchi *numeri* del catalogo dell'opera del maestro, ritenendoli opere di bottega o di buoni seguaci, pensiamo che le 8—10 opere sicure designano compiutamente il mondo di Leonardo, quello cioè del suo sentimento, della sua intuizione, della sua concezione che si sono fatti pittura. E rovesciamo polemicamente l'argomento dei dubbiosi dicendo che il giostrare delle attribuzioni e delle opinioni attorno alla *Dama dall'Ermino* di Cracovia, al *Musico* dell'Ambrosiana, alla *Madonna del Garofano*, alla *Belle Ferronière* del Louvre, ecc., vuol dire che dello stile, del pensiero pittorico, della forma e dell'idea pittorica di Leonardo abbiamo una sicura coscienza e conoscenza; e questo gruppo di opere in cerca di paternità testimoniamo chiaramente la sicura orbita in cui si muovono; orbita, sistema leonardesco; quasi con più valore della sua stessa immediata scuola: *numine afflatur*. E vi è poi l'argomento della scuola o bottega, che è da intendersi in due sensi: la cerchia immediata dei seguaci e imitatori per cui si ha il fenomeno del leonardismo che irraggia dalla Lombardia al sud Italia; — e la scuola nel senso più vasto e ideale dell'influsso di Leonardo sui massimi maestri, primo fra tutti Raffaello stesso, e nel senso di una riforma radicale del *vedere* e del *sentire* e del *fare* in pittura, la riforma luministica del concetto di luce e di ombra che su basi di intuizioni anche scientifiche perviene fino ai giorni nostri. Di questa riforma, dello sfumato che ne è l'attuazione, della scuola o insegnamento che è il risultato storico della riforma

leonardesca il Marcolongo sorvola, mentre con profitto avrebbe potuto sfogliare il volume di Suida a proposito del cerchio leonardesco.

Ci permettiamo poi ancora di notare, sempre per quanto riguarda i primi sei capitoli, che dispiace la mancanza di informazione critica della letteratura straniera su Leonardo. In ultimo, solo per evitare le piccole sviste in una prossima edizione: a pag. 4, a proposito del palazzo Riccardi si scrive «Michelozzo da Forlì», certo si voleva dire Michelozzo Michelozzi, ed è da correggere anche nell'indice dei nomi a pag. 339; a pag. 66 è detto che Michelangelo aveva 23 anni quando scolpì il David; ne aveva circa 28 essendo stato scolpito intorno al 1503 ed essendo nato Michelangelo nel 1474 (ab incarnazione) o nel 1475; a pag. 122 a proposito della statua equestre del Colleoni, si dice essere stata terminata dal Di Credi scolaro del Verrocchio, condiscipolo di Leonardo e poi seguace di Leonardo stesso; questo fu il desiderio di Verrocchio espresso nel testamento; desiderio non rispettato dai signori della Serenissima che affidarono il compimento dell'opera a Leopardi che non si fece scrupolo di firmare il bronzo. Ma queste piccole mende non tolgono nulla alla importanza del contributo che il volume del Marcolongo porta agli studii vinciani; i quali per la prima volta ci danno una seria, severa volgarizzazione della attività di Leonardo come scienziato. Sintesi eccellente per chiarezza e completezza, per limpidezza e precisione, accessibilità e piacevolezza. Il prof. Marcolongo che è scienziato illustre ed insegna meccanica razionale e fisica matematica nelle università, è uno dei più fedeli e appassionati leonardisti; non stupisce la vera bellezza ed esattezza dei capitoli VIII a XIII dove l'insigne professore ci parla del «paradiso delle matematiche», della tecnologia ed ingegneria vinciana, degli studi sul volo umano, meccanico, e degli uccelli, delle scienze naturali, delle biologiche, ecc. (R. MARCOLONGO.

Leonardo da Vinci artista-scienziato.
Hoepli, Milano, 1939; Lire 12).

*

Un compito più limitato si è dato la Fumagalli col suo volume *Leonardo «omo senza lettere»* (Sansoni, Firenze, 1939; Lire 30). La Fumagalli è anche essa una «anziana» degli studi leonardeschi e si muove nel cosmo vinciano a suo perfetto agio. L'A. vuol dimostrare che la definizione data da Leonardo: «omo senza lettere», cioè non-Poeta e non-letterato, è arbitraria perché la prosa di Leonardo è lirica, è poesia spesso, sempre è stupenda di fattezze, di armonia stilistica. Il libro è una bella antologia di scritti leonardeschi che non avevamo ancora; 228 pagine di scritti vinciani coordinati, commentati in modo impeccabile da note e glosse a piè di pagina, corredati da riproduzioni di originali, ed aiutati infine da un ottimo dizionarietto vinciano.

Nelle pagine di prefazione da 1 a 25, accade alla Fumagalli quel che dicevo poc'anzi. Lo *specialista* tira acqua al suo mulino, onde si legge a pag. 3 «mio assunto è qui, invece, delineare l'unità sentimentale-fantastica, la coscienza poetica insomma del Vinci, quale appare più ancora che dalle tele e dai disegni, dai suoi scritti». Ora se per poeta si intende autore di rime, Leonardo non lo fu mai; tenne i poeti di corte in sommo dispregio e quel che ne ha lasciato detto è noto. Se per poesia intendiamo pura liricità, non vedo perché Leonardo appaia con la sua coscienza poetica più nei suoi scritti che nei suoi disegni e pitture. Se avesse voluto far poesia l'avrebbe fatto. E invece le parole, delle quali pare sia stato assai parco, sono mezzo, puro mezzo, notazione, commento alla indagine, alla speculazione che si fissava col suo metodo in disegni; e le parole accompagnano i disegni quasi ad integrazione: «ma diremo essere più mirabile quella scienza che rappresenta l'opera di natura che quella che rappresenta l'opera dell'operatore, cioè l'opera

degli uomini, che son le parole, com'è la poesia e simili che passano per la umana lingua» (*Trattato della pittura*).

È quel che abbiamo detto prima; vano ricercare in Leonardo questa o quella prevalenza. La liricità che risulta dagli scritti, come quella che risulta dai suoi disegni (scritto e disegno sono in lui le cose più vicine e affini, sono cioè la prima notazione *d'après nature* e dal pensiero diretto, senza elaborazione, estemporaneamente), quella liricità ha un'unica fonte, un unico movente, una unica ragione; è ugualmente presente nelle pitture come nei disegni ed è la mente di Leonardo nella sua unicità e molteplicità che invano cerchiamo di separare e notomizzare. E giustamente la stessa Fumagalli nota a pag. 4 il senso cosmico che anima il pensiero leonardesco; diciamo: è un continuo felice e composito contrasto fra atteggiamento idealistico e metodo positivistico che si placa e realizza nella *invenzione* dell'ombra, dello sfumato; questo è l'incerto sognante, grave di tutte le possibilità e che contrasta, proprio come la Fumagalli non nota, con la parola di Leonardo che ha «precisione, concretezza, aderenza mirabili alle cose, si direbbe voglia gareggiare in evidenza con la cosa stessa». Perché in verità, le lettere furono per Leonardo mezzo espressivo ausiliario e ripetiamo per esse quel che s'è detto per le scienze e la filosofia: egli è poeta o letterato *entro la sua arte*.

*

Di tutt'altro carattere è il volume di Giorgio Nicodemi (*Leonardo da Vinci, Gemälde, Zeichnungen, Studien*. Zürich, Pretz & Wasmuth Verlag A. G., 1939; Fr. 14.50). L'autore vuole presentare nella maniera più accessibile la visione più larga del creato leonardesco. Con giusto equilibrio dunque proporziona le parti del suo scritto e mira all'essenziale e lo coglie quando, dopo di avere esposto la biografia critica del maestro, — collocandovi in periodi di attività i concreti

risultati del suo diverso lavoro, — conclude con un capitolo sul mondo ideale, sul pensiero e sulla mente di Leonardo, nella sua totalità.

Le pagine di testo sono 40; segue un indice delle illustrazioni, ragionato, cioè con le notazioni sui dubbi delle attribuzioni sicché il lettore è presto orientato. Ogni opera ha il suo piccolo corredo di notizie, natura del materiale, misure, provenienza, luogo; della immensa bibliografia leonardesca è dato un estratto prudentissimo di 3 pagine a doppia colonna, ed è divisa in capitoli: edizioni vinciane, fonti e biografie, opere generali, opere speciali su Leonardo pittore, architetto, pensatore, filosofo, anatomo, naturalista, matematico, ecc. 206 figure in rotocalco, di eccellente stampa, e 3 tavole a colori illustrano il volume che offre la più ampia e più divulgativa presentazione del genio vinciano.

G. D. B.

GIUSEPPE BASTIANINI: *Gli Italiani all'Estero*. Mondadori, Milano, 1939.

Uno dei luoghi comuni della vecchia pubblicistica italiana era che l'emigrazione avesse favorito l'espansione nazionale. Contro questa tesi ha vivacemente reagito il Fascismo fino dai primi giorni del suo avvento al potere ed oggi l'Ambasciatore d'Italia a Londra, Giuseppe Bastianini, riassume e documenta in questa eccellente monografia le ragioni per le quali l'antica emigrazione costituiva, per l'Italia, un danno irreparabile, sia dal punto di vista storico, sia dal punto di vista politico e morale.

La gente italiana che lasciò la terra natale prima e dopo l'Unità — incomincia con l'osservare il Bastianini — fu praticamente avulsa dalla Patria e messa in condizione di non poter più contare né come elemento determinante, né come elemento efficiente dinanzi alle sue necessità. Altra cosa, naturalmente, sarebbe stata se questa emigrazione avesse potuto verificarsi come nell'evo antico, alla maniera dei Fenici, dei Greci, dei Romani, fondatori di colonie, con la conquista dei

territori e delle popolazioni autotone.

La causa prima dell'esodo degli italiani dalla Madrepatria va ricercata nelle condizioni politiche e sociali della Penisola durante il periodo in cui l'Inghilterra faceva dell'India un dominio della Corona e la Francia conquistava l'Algeria. Che questo esodo si fosse spontaneamente indirizzato in certe regioni mediterranee e particolarmente in Tunisia, è un fatto storico da rilevare «perché esso dimostra come tale regione apparisse agli italiani il campo naturale di quell'attività ad essi impedita nel Paese e fosse quindi preferita, nonostante il richiamo del Nuovo Mondo che già da vari anni si manifestava».

Sono quattro le cause che spiegano l'accentuarsi del fenomeno migratorio: il richiamo degli emigrati; la crescente richiesta di mano d'opera di parecchi paesi europei e transoceanici; lo sviluppo economico degli Stati Uniti; la torbida attività degli ingaggiatori. Così l'emigrazione sale a cifre impressionanti. Da un minimo di 360 individui per ogni centomila abitanti fra il 1876 e il 1878 sale ad un massimo di oltre 2000. Nel 1913 è più di un quarantesimo dell'intera popolazione italiana (2463,7 su 100,000 abitanti) che abbandona la Patria.

È qua che l'analisi di S. E. Bastianini diventa rivelatrice. Nel 1913 l'emigrazione, come s'è detto, tocca la massima punta con un totale di 872,598 partenti. In quel medesimo anno la lira fa premio sull'oro e il ministro Luzzatti opera la famosa conversione della rendita. Anno di «progresso», anno di «prosperità» secondo un vecchio luogo comune. Ma è una illusione, una funesta, una tragica illusione, perché in quel medesimo anno su 35.598.000 abitanti si contavano 663 mila 966 morti, dei quali 100,864 per malattie infettive, 52,864 per tubercolosi, 2664 per malaria, 1030 per pellagra. La mortalità infantile rendeva il quadro demografico ancora più triste e cupo: 330,166 bambini al di sotto dei dieci anni scomparivano dalla vita.

Si farà mai una storia degli italiani all'Estero? Essa sarebbe il più degno monumento ai milioni di italiani che lasciarono delle orme incancellabili in ogni parte del mondo. «Non esiste angolo della terra ove non riposino le ossa di un italiano valoroso» scrisse Garibaldi. E il Bastianini, riprendendo questo antico motivo, tratteggia queste gloriose vicende dell'italianità disseminata per ogni dove. «Ogni volta che di sotto poveri stracci uscì un eroe, fu scoperto che era un italiano. Si batterono per la libertà delle Nazioni dall'Uruguay al Brasile e gli Stati Uniti, con Garibaldi e con Lafayette, caddero per la civiltà dal Colorado al Congo, in Australia e in Persia o per l'odio a cui li esponeva la loro alta capacità di lavoro come ad Aigues-Mortes e ad Erwin, ma i loro titoli di nobiltà sono imperituri e si trovano nella valorizzazione agricola dell'Argentina, del Brasile e della Tunisia, di parte dell'Algeria, dell'Egitto e dell'Australia, nella costruzione dei tre quarti delle ferrovie, delle strade e delle città delle due Americhe, nella messa in valore delle miniere di America e di Francia, nella creazione delle città e di molte industrie americane, nello sviluppo dei commerci e delle arti».

Solo la Madrepatria pareva dimenticarli. Solo i vecchi Governi non ricordavano questi figli, che perpetuavano dovunque il genio e le virtù di una razza antica e illustre. Un'immensa riserva morale andava estinguendosi perché l'oblio delle classi dirigenti era più forte di ogni gratitudine e di ogni memoria.

Si deve a Mussolini se gli Italiani disseminati nel mondo ritrovarono il dovuto riconoscimento. All'indomani del suo avvento al potere, egli abolì la parola «emigrante». Volle che si parlasse sempre e unicamente di italiani all'estero.

Quale nuova anima la temperie

fascista dell'Italia abbia suscitato e riscaldato nelle comunità sparse in ogni continente è largamente documentato nelle pagine del libro. Si contano a centinaia i caduti e i feriti in terra straniera per la causa della Rivoluzione. «Essi sono stati i pionieri e i martiri della resurrezione nazionale oltre i monti e oltre i mari della Patria».

Questa resurrezione è oggi prospera e rigogliosa. E il Fascismo va incontro alla gente italiana in terra straniera «non per un fine di Partito o di casta, non per incitarli a sovvertire l'ordine sociale e le istituzioni civili, ma per chiamarli a dar prova di nobiltà di intendimenti nella fedeltà alla tradizione, al costume, alla lingua della Patria e nel rispetto più assoluto delle leggi del Paese ospite». Con questo altissimo scopo morale sono sorte, ovunque fossero degli italiani capaci di rispondere a tale appello, istituzioni atte a svolgere una vera missione di educazione spirituale. Questa attività per l'assistenza degli italiani all'Estero e per il loro collegamento sempre più stretto con la Madrepatria è riassunta in poche eloquenti cifre: 487 Fasci; 42 Istituti sanitari; 212 Case d'Italia; 332 Dopolavoro; 148 Scuole materne; 143 Scuole elementari; 43 Scuole medie; 202 Doposcuola.

Questa è l'opera spiegata dal Fascismo in un settore che presentava difficoltà incalcolabili per la sua vastità e per l'incuria dei vecchi Governi. Esso ha cancellato la parola «emigrazione», ha restituito a milioni di italiani sparsi in ogni angolo della terra una dignità, che trova nel Duce il geloso difensore di tutti i giorni e di tutte le ore. Oggi l'Italia può richiamare i suoi figli dovunque disseminati e indicare loro le vie soleggiate dell'Impero. Sono tramontati per sempre i tempi del *sic vos non vobis*.

Mario Missiroli

Bollettino dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria

ANNO ACCADEMICO 1939—1940/XVIII

No 2

Nel decorso mese di novembre si sono effettuate per iniziativa dell'Istituto le seguenti manifestazioni culturali italiane:

1. *Corsi gratuiti di lingua e letteratura italiana.* — Hanno avuto uno svolgimento regolare, secondo l'orario prestabilito e il programma didattico ufficiale, con una notevole affluenza degli iscritti alle lezioni.

2. *Corso Superiore e di Alta Cultura.* — Le lezioni di questo importante corso sono state seguite con assiduità da parte degli alunni, i quali dimostrano di apprezzare convenientemente l'iniziativa culturale dell'Istituto, dedicandovi ben tre ore giornaliere. Le lezioni del mese di novembre sono state le seguenti: Spiriti e forme della poesia d'Arcadia, La Didone abbandonata del Metastasio, Le «ariette» del Metastasio, La commedia dell'arte e la commedia dei caratteri (Prof. Remigio Pian); Pietro Metastasio, I poeti del Rinascimento, La riforma poetica e musicale del Metastasio, La commedia musicale italiana nel Settecento, Carlo Goldoni, Il Tintoretto, Paolo Veronese, Il Parmigianino (Prof. Vincenzo Barresi); Lezioni di grammatica storica della lingua italiana (Prof. Virgilio Munari); Il teatro italiano contemporaneo, Lezioni di stilistica comparata e traduzioni letterarie (Prof. Francesco Nicosia); Lezioni di geografia dell'Italia settentrionale, con proiezioni (Prof. Mario Camisi); Storia d'Italia nel Settecento, Motivi di rinascita in Toscana agli inizi del Settecento, Segni di risorgimento economico-sociale nel Regno di Napoli, Il pensiero italiano nel Settecento: Originalità del pensiero di G. B. Vico nei

riguardi della filosofia straniera (Prof. Elio Rossi); Storia politica dell'Italia contemporanea, La formazione della colonia Eritrea, La dottrina del Fascismo, La guerra del '66, La penetrazione italiana in Etiopia fino al trattato di Uccialli, L'ordinamento costituzionale, La formazione della colonia della Somalia, Lo Stato italiano (Prof. univ. Rodolfo Mosca); La funzione del lavoro nello Stato corporativo e la posizione del lavoratore nella vita sociale, Il Sindacato: essenza e compiti, La struttura corporativa e la dinamica sociale, Realizzazioni sociali del Fascismo (Dott. Giovanni Falchi).

3. *Biblioteca e Gabinetto di consultazione bibliografica.* — È continuato il lavoro di riordinamento della Biblioteca dell'Istituto; è in via di compilazione uno schedario delle opere italiane tradotte in ungherese ed uno schedario degli italianisti ungheresi; è stata anche curata la raccolta, destinata ad essere aggiornata, degli studi pubblicati sulle relazioni italo-ungheresi.

4. *Attività delle Sezioni.* — Le sezioni di *Kassa* e *Szeged* hanno provveduto all'allestimento dei locali delle rispettive sedi ed alla costituzione di un primo nucleo di libri delle biblioteche sezionale. I corsi di lingua e letteratura italiana ed i corsi superiori e di alta cultura locali si sono svolti con regolarità e con notevole frequenza da parte degli iscritti. L'11 novembre, genetliaco di S. M. il Re ed Imperatore, è stato solennizzato con particolari cerimonie, alle quali hanno partecipato, oltre alle collettività italiane, numerosi amici e simpatizzanti dell'Italia, soci dell'Istituto. La sede della Sezione di *Kassa*

sarà inaugurata l'11 dicembre. — *Pécs*. Il 17 novembre il prof. Béla Entz, della R. Università, ha tenuto una conferenza al Szabad Liceum sulle «Spiagge italiane». — *Debrecen*. Il prof. Renato Fleri ha tradotto in lingua ungherese la Carta della Scuola, che commenterà prossimamente davanti al provveditore agli studi ed agli insegnanti.

Conferenze e varie. — Il Circolo Municipale dei Vitéz (ex-combattenti decorati al valore) ha organizzato, il 23 novembre, nella propria sede una serata italo-ungherese durante la quale il generale Giulio Horváth ha commemorato il lodo arbitrale di Vienna. Erano presenti S. E. il Conte Vinci ed altre personalità italiane ed un-

gheresi. — Nella Sezione giovanile dell'Associazione Ungherese degli Affari Esteri, il dott. Giovanni Falchi, osservatore sociale, ha tenuto, il 22 novembre, una conferenza su «I movimenti demografici della politica coloniale italiana». — Il Consigliere ministeriale Carlo Balogh ha tenuto, il 15 novembre, sotto gli auspici della Società Filologica di Budapest, una conferenza su «Marziale e la topografia di Roma antica». — Dal 1° novembre è stato introdotto tra l'Italia e l'Ungheria un regolare servizio fototelegrafico.

Cinema. — Nel cinema Royal Apollo sono stati proiettati, il 5 e il 19 novembre, i documentari *Oro bianco*, *Civiltà romana e Gioventù marinara*.

