



CORVINA

RASSEGNA ITALO - UNGHERESE

DIRETTA DA

TIBERIO GEREVICH E LUIGI ZAMBRA

BCU Cluj / Central University Library Cluj

FEBBRAIO 1941/XIX

NUOVA SERIE

ANNO IV

N° 2

CORVINA

RASSEGNA ITALO-UNGHERESE

FEBBRAIO 1941/XIX

NUOVA SERIE

ANNO IV

N° 2

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

SOMMARIO

	Pag.
LA DIREZIONE: Il conte Stefano Csáky (con una illustrazione).....	57
MARIO LABROCA: Vita musicale in Italia	62
LUIGI RUSSO: La letteratura italiana del Settecento (IV): Vittorio Alfieri	73
REMIGIO PIAN: Noterelle foscoliane — Ugo Foscolo ed Isabella Teotochi Albrizzi	81
LADISLAO TÓTH: Il congresso di Berlino nel 1878	89

NOTIZIARIO

Antonio Ullein-Reviczky, legato straordinario e ministro plenipotenziario	100
Il prof. Mosca all'Istituto di Cultura Fascista	100
G. D.: Film italiani a Budapest	101
spl: «La nascita di Salomé» di Cesare Meano a Budapest	101
L'anniversario della morte di Giuseppe Verdi	102

LIBRI

ANTONIO DE MARASSOVICH: <i>Alessandro Petőfi</i> . (Ladislao Bóka)	103
NYIRÓ JÓZSEF: <i>Novelle transilvane</i> . Traduzione di M. T. Papalardo e László Tóth. (L. Zombory)	104
FALL ENDRE: <i>Mit tett a fasiszta Olaszország Magyarorszáért</i> [Il contributo dell'Italia fascista al rinnovamento dell'Ungheria]. (—kalász—)	105
FALL ENDRE: <i>Jogunk Erdélyhez</i> [Il nostro diritto alla Transilvania]. (—a—ó—)	106
KOVRIK ILONA: <i>Pannonia</i> . — SZILÁGYI JÁNOS: <i>Aquincum</i> . Due pub- blicazioni sull'Ungheria romana. (L. B.)	107
CSAPLÁROS ISTVÁN: <i>A magyarság lengyel tükörben</i> [L'Ungheria e gli ungheresi come li vedono i polacchi]. (L. B.)	107
HALASY-NAGY JÓZSEF: <i>Mai politikai rendszerek</i> . [I sistemi politici del momento]. (L. B.)	108
DR. CSÁNK BÉLA: <i>Olasz-magyar szótár</i> [Dizionario italo- ungherese delle locuzioni più comuni]. (z)	109
<i>La Transilvania e il suo artigianato</i> . (—ó—)	109

I manoscritti non si restituiscono

SOCIETÀ ITALO-UNGHERESE «MATTIA CORVINO» EDITRICE

Responsabile per la redazione e l'edizione:

Dott. LADISLAO PÁLINKÁS

Tipografia Franklin, Budapest.

IL CONTE STEFANO CSÁKY

La nazione ungherese è in lutto: essa piange la prematura scomparsa del suo ministro per gli affari esteri, conte Stefano Csáky de Körösszegh e Adorján, morto nel fiore degli anni e nella pienezza delle sue energie, il 27 gennaio 1941. La solennità dell'apparato funebre, il cordoglio generale non sono soltanto manifestazioni ufficiali dovute al ministro caduto, come suol dirsi, sulla breccia, ma esaltano anche e specialmente l'ardente patriota, il politico geniale e fortunato, il diplomatico infaticabile il quale ha mirato costantemente a sollevare il suo paese prostrato nella polvere, a restituirgli integri lo splendore e la potenza di cui erano stati partecipi, nei secoli passati, gli antenati del defunto, i gloriosi comes de Chak.

La nostra rivista e la Società ungaro-italiana «Mattia Corvino» piangono, particolarmente, la scomparsa di uno dei loro più generosi patroni e sostenitori, la morte di uno dei loro più vecchi collaboratori. Il conte Csáky fu con noi nel lontano 1920, quando sorse la Società «Mattia Corvino», e diresse, nei primi anni, la sezione sociale del nostro sodalizio. Mai si scordò di noi nel corso della sua brillante carriera, affermandosi come caldo fautore delle relazioni ungaro-italiane pur in tempi nei quali la politica ufficiale non aveva ancora riconosciuto la immanente naturale e ferrea necessità dei rapporti ungaro-italiani sul piano politico e culturale.

Egli appare predestinato alla carriera diplomatica già dagli studi universitari che assolve, prima della guerra mondiale, alla Sorbonne. Nel 1919 è addetto di legazione. Prende parte ai lavori della conferenza della pace come segretario della delegazione ungherese condotta dal conte Alberto Apponyi. Ebbe agio, allora, di assistere allo scempio dei diritti storici, etnografici, geografici, economici fatto all'Ungheria, e di osservare quello che fosse in realtà il cosiddetto diritto di autodecisione dei popoli. Fu appunto con quei ricordi, con quelle impressioni ed esperienze che iniziò e svolse in seguito la sua brillante carriera al dicastero degli esteri. Il dogma della revisione, il Credo di ogni patriota ungherese, fu in Lui convinzione

insindacabile, coscienza assoluta, diventò la sua seconda natura, anzi la prima. Nel 1921 è segretario di legazione alla legazione ungherese presso la Santa Sede, e contrae stretta amicizia col capo del giovane movimento fascista. Fu un'amicizia providenziale, sempre sentita dal Duce, il quale volle accentuarla, invitando il conte Csáky, quando non era ancora ministro degli esteri, a seguirlo nella memorabile visita che fece in Libia. Nel 1928 è vice-capo dell'ufficio stampa al ministero degli esteri; ed in seguito, quando era presidente del consiglio il conte Stefano Bethlen, ne diventa il capo. Nel 1935 è già capo del gabinetto del ministro degli esteri, Colomanno Kánya.

Gli anni che seguono sono decisivi per lo sviluppo ulteriore della causa ungherese. Allora si affermano particolarmente lo squisito tatto politico e le vaste cognizioni del conte Csáky. Il 29 settembre 1938, Egli assiste come osservatore alla conferenza a quattro di Monaco. Il 6 ottobre 1938 è a Varsavia, ed il 10 ottobre a Roma, per preparare il terreno alla riannessione della zona etnograficamente ungherese dell'Alta Ungheria. Prende parte alle infruttuose conversazioni di Komárom, e, il 2 novembre 1938, a quelle che condussero al primo arbitrato del Belvedere che doveva segnare la prima tappa positiva sul cammino della revisione e conseguente restaurazione dell'Ungheria, uscita mutilata dal Trianon. Ritiratosi alla fine del 1938, per ragioni di salute, il ministro Kánya, venne nominato a succedergli il conte Csáky, che, svolta una serrata azione diplomatica, riuscì ben presto a condurre in porto la riannessione della Rutenia ciscarpatica. Sul piano della collaborazione ungaro-italiana, va rilevato anzitutto l'incontro di Venezia nel gennaio del 1940, quando il conte Csáky ebbe agio di esaminare col suo collega italiano, conte Ciano, i problemi che interessavano direttamente i due paesi. Nel luglio del 1940 Egli ebbe nuovamente occasione di incontrare il conte Ciano a Monaco, ed esaminare con lui le possibilità di intensificare la collaborazione ungaro-italiana sul piano politico e culturale. Ebbe in quell'occasione il conte Csáky lunghe conversazioni anche col Führer le quali in definitiva condussero al secondo arbitrato di Vienna, quello del 30 agosto 1940. La riannessione dell'Ungheria orientale e di buona parte della Transilvania significavano il trionfo della politica perseguita dal conte Csáky il quale vedeva così avverarsi uno dei suoi sogni giovanili più ardenti. Il segreto di questi successi della diplomazia ungherese consiste nel fatto che il conte Csáky aveva intuito sin da bel principio l'importanza dell'asse in funzione di assicurare all'Europa



IL CONTE STEFANO CSÁKY

† 27 gennaio 1941

LA VITA MUSICALE IN ITALIA*

Esistono paesi che sembrano creati per la musica; paesi dove i rapporti tra le montagne e le pianure, il mare e il cielo sono impostati sulla base dell'armonia; ma di quell'armonia che è capace di sfruttare tutta la gamma delle gradazioni tonali e che può nello stesso tempo creare contrasti violenti ed inattesi, magiche sorprese, l'atmosfera cioè dell'impensato. L'Italia è certamente un paese così fatto: ché le montagne anelano rapidamente alle pianure e le pianure anelano o ad arrampicarsi di nuovo sopra altri pendii, ovvero ad acquietarsi nella uniformità del mare; paese tra i più vari del mondo, capace di passare fra gli estremi delle nevi che non raccolgono tanto calore per disciogliersi e delle palme che arrivano quasi a maturare i datteri. Si comprende come a tanta varietà di paesaggio, di colori, di clima corrisponda una varietà di vita, varietà che fluisce però nelle fondamentali unità della lingua, del carattere, dello spirito. Ed è chiaro come il particolarissimo aspetto della musica si inquadri nelle cosiffatte più generali espressioni della vita italiana.

Vista nelle epoche più diverse, noi ci accorgiamo che la musica è stata elemento tra i principali che hanno contribuito a caratterizzare le epoche stesse, a dare colore ai costumi.

Non è mio compito illustrare i rapporti tra la produzione musicale e l'ambiente nel quale essa nasce ed appare per essere proiettata verso l'infinito della immortalità ovvero per essere catalogata nell'archivio delle fatiche inutili. Storia troppo lunga e troppo complessa: purtuttavia per illustrare quale sia la vita musicale nell'Italia di oggi, non possiamo non stabilire alcuni punti ed illuminare quelli che chiameremo gli orizzonti lontani e passati del quadro attuale.

Quale cioè nelle sue linee generali il rapporto tra la musica e il popolo italiano? Tutti hanno creduto di saperlo stabilire questo rapporto: è bastato l'incanto di una notte lunare nel golfo di Napoli o nella laguna di Venezia, o sulle scogliere dirupanti di Taormina, e sopra il paesaggio argenteo, la voce trascinate di una canzone, e, in un piano più lontano e remoto, il lieve frangersi delle onde sulla riva, perché tutti si siano detti: ecco il paese della musica. Paese della musica, senza dubbio, e tra i maggiori, ma non già per questo facile liquefarsi dell'incanto paesistico nelle lacrime del sentimento, liquefazione che è stata la piattaforma di tanto turismo e di tanta cattiva letteratura: per ben altre ragioni, paese della musica,

* Conferenza tenuta nella Società «Mattia Corvino», il 12 dicembre 1940.

e proprio per lo stesso rapporto che è tra l'armonia della natura e l'armonia della creazione musicale. Una natura variatissima negli aspetti, eppure definita, stabilizzata, immobile; tale da soddisfare le irrequietezze dei viandanti e da suscitare le emozioni dei contemplatori e pur tuttavia lineare, chiara, logica ed essenziale; e la musica sul medesimo piano: variatissima e pur tuttavia rispondente sempre ai principi della chiarezza, della logica, della essenzialità. Rapporto importante da stabilire cotesto, perché fissa l'orizzonte che dà il colore a tutto il quadro che andremo man mano tracciando. Ed è proprio davanti a questo orizzonte estremo che tutto abbraccia che noi porremo i rapporti tra il popolo e la musica.

Qui noi entriamo davvero nel vivo del nostro tema, qui noi vediamo se tra l'opera d'arte ed il popolo nascono i legami della comprensione e dell'affetto ovvero se si scavano gli abissi della più assoluta inconciliabilità: ma qui noi vedremo soprattutto come il popolo reagirà alla musica, come si avvicinerà alle varie forme, come saprà creare gli organismi che la faranno vivere nel tempo e che costituiranno le potenti fornaci nelle quali le opere d'arte acquisteranno la tempra della immortalità e le opere inutili si ridurranno in cenere. Il popolo, in fondo, si comporta di fronte alla musica, come la vestale investita dal compito di conservare e di tramandare il fuoco sacro; poco importa se nel fuoco vengono di volta in volta immessi combustibili nuovi, la fiamma resterà sempre la stessa; sempre capace della sua opera esaltatrice ovvero distruggitrice.

Ma cosa è questo popolo che alla musica si avvicina, che innalza e conserva i templi dove la musica vive per essere tramandata ai posteri ovvero per essere catalogata negli scaffali polverosi delle biblioteche? Bisogna intendersi sul significato della parola «popolo» ora che parliamo di musica: non si tratta certamente di *tutto* quel popolo che affolla le gallerie e le platee, che circonda le bande nelle piazze, che si lascia trascinare dalla musica ad obbligati movimenti ritmici, ma solo di quella parte di esso che sa andare al di là del fatto interpretativo per giungere al fatto creativo, di quella parte che è mossa dalla passione e dall'interesse, di quella parte cioè che viene a costituire il vero e proprio spirito della conservazione musicale; è questo il pubblico che crea e conserva gli istituti nei quali la musica prova la sua resistenza agli assalti del tempo, nei quali le mode vengono rapidamente messe fuori corso, nei quali si può cominciare a parlare di caducità o di immortalità dell'opera d'arte. Perché la musica vive soltanto allorché viene proiettata nel tempo: e la sua è una proiezione che abbisogna della voce che si modula in canto, dello strumento che vibri fino a far nascere il suono, di tutto quel complesso che crea l'esecuzione, piattaforma della interpretazione. Ed ecco perciò fino dai tempi dell'antichità questi istituti nascere dall'amore del popolo, conservarsi, perfezionarsi ed anche trasformarsi per l'amore del popolo, costituire uno dei problemi fondamentali per il popolo che abbia coscienza della propria civiltà.

La vita musicale di un paese la consideriamo dal punto di vista dell'ambiente nel quale l'opera nasce e rinasce: da tutto quel complesso di attività, di istituti, di manifestazioni che formano la piattaforma della educazione musicale, la base per la nascita e per la conservazione dell'opera.

Gli istituti fondamentali nei quali la musica è nata, ha vissuto e si è sviluppata, sono quelli per i quali la musica costituiva un ornamento, un complemento, un elemento atmosferico. I templi e i teatri sono certamente gli istituti più antichi nei quali la musica sia apparsa. E in questi ambienti la musica ha seguito le sorti rispettivamente dell'arte plastica e dell'arte tragica. Sia nei tempi antichi, sia nei tempi più vicini a noi, è facile scorgere gli stretti rapporti che sono sempre esistiti tra il rito e la musica, tra la tragedia e la musica, ed è evidente che sia in occasione dei riti, sia in occasione degli spettacoli tragici, il rapporto tra la musica e il popolo è stato stretto e immediato. Nei tempi in cui l'arte era più che altro nascosta nelle corti e negli ambienti degli iniziati, gli unici luoghi dove il popolo poteva avvicinarsi alla musica erano proprio le chiese e i teatri. Questo, come abbiamo detto, nell'antichità, questo dal basso medioevo fino ai tempi moderni. Da questi due specialissimi ambienti nei quali viveva secondo esigenze che le davano una speciale struttura e uno speciale carattere, la musica passava là dove nessun limite era posto al suo sorgere e al suo svilupparsi, cioè a dire direttamente al popolo il quale la coltivava nel senso leggero e profano che ha dato origine alle canzoni, alle danze, ai divertimenti. Ma queste forme profane, proprio perché passate nel popolo senza leggi che ne dirigessero il corso e senza una ragione profonda che desse loro il carattere della necessità, più che assurgere al valore di opere d'arte furono passatempo leggeri, così come leggeri passatempo noi consideriamo anche oggi la canzonetta di moda che tutti canticchiano e fischiettano, cambiandola di stagione in stagione come un abito troppo consumato per il troppo uso. Tuttavia le forme leggere furono la base sulla quale la musica profana nacque e si sviluppò. Ma quali gli istituti nei quali questa musica poteva apparire per mettersi a contatto col pubblico? Istituti per siffatta musica non ne sorsero per un pezzo: la musica nacque, ma più che altro come il bisogno di spiriti superiori, dedicata ad ambienti ristrettissimi nei quali il pubblico era costituito da principi e cortigiani; mentre cioè nelle chiese era possibile a qualsiasi uomo avvicinarsi alle opere dei grandi creatori, quali Palestrina, Gesualdo da Venosa, Lodovico Vittoria, ecc., assolutamente impossibile era il contatto dell'uomo qualsiasi con le opere strumentali e vocali profane, nate appunto per i ristrettissimi ambienti delle corti.

Il teatro, a sua volta, per tutto il medioevo fino all'inizio del rinascimento, aveva portato con sé un ornamento musicale profano, raramente perciò fornito di virtù artistiche. La grande rivoluzione nacque, ed è inutile ricordarlo, colla Camerata dei Bardi in Firenze e con il sorgere del melodramma dove la musica finalmente poté farla da padrona. Ma anche qui — e siamo nel 500 — l'opera in musica non fu immediatamente messa a contatto del popolo. Sorto per i minuscoli teatri dei palazzi gentilizi o dei palazzi di corte, il melodramma restò per molto tempo anch'esso a contatto di un ristretto pubblico di fortunati iniziati. Poi, man mano, i teatri che erano destinati soltanto alle commedie dell'arte, cominciarono a ospitare maggior numero di cantori e di sonatori, fino a che divennero essi stessi sede per i melodrammi. Ma perché l'opera in musica potesse dirsi veramente a contatto del popolo, bisogna arrivare al 700, quando

cioè le corti sostituirono all'egoistico concentramento nei loro palazzi dell'arte della musica le munifiche elargizioni che permisero all'opera di apparire al popolo.

Possiamo dire perciò che nel 700, accanto alle chiese dove la musica aveva sempre fiorito, fiorisce in pieno il teatro lirico. Ma tutta quell'altra musica, tutta quella che era stata creata e che si andava creando per rendere più dolci le ore pigre dei signori e delle corti, per intrattenere il pubblico degli invitati nei saloni dei palazzi; tutta quella letteratura che si era già formata ricca di capolavori, quando e come poté esser messa a contatto del popolo? Anch'essa nel 700; quando in qualche paese le opere sinfoniche furono poste a contatto non soltanto di chi aveva i mezzi di poterle ospitare nella sua casa ma anche di chi poteva recarsi, pagando, ad ascoltarle in una sala di tutti. Come fu possibile questo rivolgimento? Esso fu possibile grazie al nascere della speculazione intorno alla musica e ai musicisti. Nacque in quel secolo l'impresario ed a lui si deve se clavicembalisti, organisti, strumentisti dell'arco poterono far conoscere le proprie virtù interpretative davanti a folle che venivano a pagare la loro fatica: l'opera d'arte perciò apparve attraverso il pretesto speculativo. L'impresariato che potremmo chiamare addirittura un istituto, vive anche oggi; ma mentre attraverso tutto l'800 sviluppò il suo potere fino a diventare il tempio di tutta la produzione musicale, vuoi strumentale, vuoi lirica, oggi esso è in decadenza.

Fino a quando il pubblico che si avvicinava alla musica rimase circoscritto solo alle persone che potevano largamente pagare, l'istituto dell'impresariato è stato fecondo, ricco, fortunato; ma quando folle sempre maggiori premettero ai botteghini dei teatri e dei saloni da concerto, l'impresariato cominciò a vacillare. La folla che premeva non poteva certamente affrontare spese troppo forti: d'altra parte il costo del concerto e dello spettacolo poteva essere sostenuto soltanto da prezzi d'ingresso altissimi; ed ecco allora entrare in campo le sovvenzioni, dapprima elargite dai principi e dai mecenati, in seguito elargite da enti pubblici quali i comuni, le provincie, lo stato. Noi assistiamo cioè al fenomeno interessantissimo dell'intervento dello stato nella vita musicale man mano che la vita musicale si avvicina al popolo.

Questo quadro molto sintetico e, in un certo senso, approssimativo, perché non può tener conto di tutte le situazioni locali che fiorirono in Europa dal 600 all'800, può applicarsi anche all'Italia. In Italia anzi, la Chiesa fu più feconda di opere che altrove, così come di opere fu più fecondo in Italia il teatro, ma la speciale situazione politica del nostro paese, il tardo costituirsi dell'unità nazionale, fecero sì che il fenomeno dell'intervento statale nella vita musicale fu più lento e indeciso che altrove.

*

E ora mi sia lecito fare un quadro di quella che era la reale situazione in Italia prima dell'avvento del Fascismo. Le istituzioni dei concerti sinfonici e da camera erano poco numerose e vivevano quasi esclusivamente per il buon volere di qualche amatore disposto a sacrificare del suo. Unica luminosa eccezione fu quella relativa all'Augusteo di Roma che

può considerarsi il primo istituto musicale d'Italia, il quale poggiasse totalmente sopra aiuti e sovvenzioni di enti pubblici. Il teatro lirico era affidato alle mani di impresari i quali tuttavia godevano del privilegio delle sovvenzioni rilasciate anch'esse da enti pubblici, i quali, a loro volta, pretendevano dagli impresari determinati programmi e determinati caratteri spettacolistici. Anche in Italia cioè, prima dell'avvento del Fascismo, l'intervento, se non statale, per lo meno pubblico, era visibile attraverso l'istituto della sovvenzione. Ma troppo limitato questo intervento, perché si potesse parlare di una vita musicale organica, quale certo la richiedevano la nostra civiltà e il nostro popolo. Troppo restava nelle mani della speculazione, perché l'arte non ne venisse offesa; troppi intralci erano frapposti alla conservazione dell'opera d'arte che ha bisogno che venga assicurato il succedersi delle generazioni degli interpreti. Mancava cioè in Italia un piano regolatore della vita musicale, un piano che valesse a distribuire e a coordinare, nell'interesse supremo del nostro patrimonio artistico.

La vita musicale di oggi in Italia è completamente diversa. Il Fascismo, che ha curato sopra tutto i valori spirituali derivanti dalla grande tradizione, ha voluto che la musica visse nel nostro paese la vita piena e rigogliosa che essa merita. Era inammissibile che nel paese dove ogni città si arricchisce di gallerie e di musei nei quali le opere d'arte della pittura e della scultura sono lì alla portata dell'ammirazione di tutti, la musica restasse affidata alle mani di una speculazione poco scrupolosa la quale non si curava tanto della conservazione dell'opera d'arte quanto dello sfruttamento di essa a fini soltanto economici. Era necessario perciò cominciare a mettere le mani in un ambiente nel quale determinate abitudini sembrava volessero soffocare non soltanto il nascere delle opere, ma anche la vita di quelle già nate, abitudini che non si limitavano soltanto a costringere e avvilitare il repertorio, ma anche — e questo è ancora più grave — a rendere difficile il sorgere e l'affermarsi degli artisti nuovi.

La tradizione lirica in Italia è molto sviluppata, tutti lo sanno: è difficile che la più piccola delle cittadine e il più piccolo dei paesi non possieda un teatro nel quale, di tanto in tanto, appaiono le opere che più il pubblico ama. La passione del pubblico per il melodramma è certamente assai viva: allo stesso modo assai vivo è l'amore del pubblico per la musica sinfonica e da camera, tanto è vero che è difficile che città anche piccole non organizzino la loro attività concertistica annuale. Come si vede, la materia prima in Italia non è mai mancata e per materia prima noi intendiamo l'interesse, l'amore per la conoscenza, l'entusiasmo per quel che già si conosce. Bisognava soltanto che questo amore, questo interesse e questa conoscenza venissero soddisfatti così come lo richiede il vasto patrimonio musicale che il genio italiano ha accumulato nei secoli. La funzione sociale è diventata perciò funzione politica, perché non c'è politica che non poggi sulle basi della educazione e della formazione.

Ecco il mondo della musica in Italia prima dell'avvento del Fascismo. Teatri aperti, sì, dappertutto, ma come e perché è bene forse non dirlo, ché la speculazione che intorno a certe manifestazioni viveva lautamente aveva a volte aspetti non assolutamente morali. Gli spettacoli

ormai marciavano sopra gli sgangheratissimi binari di malintesa tradizione, la quale aveva ridotto le partiture più celebri a una serie di compromessi tra il desiderio del pubblico e gli interessi finanziari dell'imprenditore. Tagli arbitrari, manomissioni nello strumentale, nessuna cura del rapporto tra le voci e le opere che le voci dovevano interpretare, nessunissimo amore per la parte spettacolistica, trasandatezza cioè per quel che si riferiva alle scene, ai costumi, alla parte insomma che deve soddisfare l'occhio. Pochi i teatri che si salvavano da questa spietata legge della economia speculativa ed erano questi i teatri maggiori d'Italia, i quali in tanto potevano conservare qualche cosa della tradizione in quanto, come abbiamo già detto, erano largamente sovvenzionati da enti pubblici o da appassionati ricchi signori.

Non è facile mettere ordine nel campo della musica. Non si tratta soltanto di sostituire una persona con un'altra, un sistema con un'altro; ma si tratta soprattutto di formare una nuova educazione. Non si tratta soltanto di contentarsi dell'oggi, ma anche e soprattutto di pensare al domani; non si tratta, infine, tanto di ridare la vita all'opera che già vive, quanto di dar vita all'opera che nasce.

A questa opera grandiosa si accinse il Fascismo non appena prese le direttive di tutta la vita italiana. Ed esperimentò proprio nel campo della musica, così come in tutti gli altri settori, la efficacia del sistema corporativo che tutto organizza e regola, oggi, in Italia.

Il profano potrà forse sorridere scetticamente a sentir parlare di corporativismo nel campo aereo e ultralibero dell'arte. Ma questo qualcuno evidentemente non ha sentito come la musica per vivere nel tempo (e lo abbiamo già detto) ha bisogno di mezzi: e cioè di voci che si modulino cantando, di strumenti che vibrino suonando; ha bisogno di un'attrezzatura materiale la quale, come tutte le attrezzature materiali, è regolata dall'inesorabile gioco delle leggi economiche; naturale pertanto che le leggi della vita musicale in Italia siano regolate, come quelle che si riferiscono agli altri settori della economia, sulla base del corporativismo. Naturalmente, i termini del problema musicale sono diversi, ad esempio, dai termini del problema metallurgico; e noi crediamo che uno dei meriti principali del nostro sistema consista proprio nell'aver creato leggi generali che possono accogliere e comprendere tutta la vita del paese, anche in quegli aspetti che appaiono a prima vista i meno regolabili e controllabili.

Com'è costituito questo organismo, quale la sua funzione e i suoi mezzi?

Cominciamo a dire delle funzioni. Il compito che lo Stato si è prefisso è quello di assicurare continuità e regolarità alla vita musicale in Italia, avviando ad essa tutto il popolo. Il problema contingente lo si risolve assicurando alle istituzioni regolarità di vita; il problema più generale della conservazione lo si risolve provvedendo alla formazione dei nuovi quadri che dovranno succedere ai vecchi; il problema speciale dell'avviamento di tutto il popolo verso la musica lo si è affrontato creando spettacoli e concerti ottimi destinati agli operai ed ai contadini.

Come abbiamo detto, prima del Fascismo l'Italia possedeva una sola istituzione di concerti sinfonici, a Roma. Troppo poco certamente

per un paese di ormai oltre 40 milioni di abitanti, e nacque così la moltiplicazione delle istituzioni sinfoniche. Esse sorsero nelle principali città d'Italia e se non sempre è stato possibile organizzarle su un piano molto vasto, sempre è stato possibile assicurarne la vita e la continuità. Oggi in Italia le principali città vantano numerose manifestazioni sinfoniche e così Trieste, Venezia, Milano, Torino, Genova, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Palermo svolgono ciascuna, secondo un piano organicamente fissato, i loro cicli regolari di concerti.

Ma come provvedere a che la popolazione dei centri minori si avvicini a un genere tanto elevato di produzione artistica? Ed ecco allora intervenire lo Stato e disporre perché le orchestre sinfoniche dei grandi centri si trasferiscano nelle città minori vicine, per organizzarvi manifestazioni sinfoniche; ecco formarsi complessi sinfonici i quali, in regolari cicli attraverso l'Italia, danno vita anche nei più minuscoli paesi alla produzione sinfonica. Naturalmente tutto questo è possibile perché lo Stato sovvenziona. L'interesse dell'arte è il fattore determinante; il fattore economico è risolto, nella sua partita di dare e di avere, dalla sovvenzione dello Stato.

Il concerto da camera era anch'esso, per quanto più largamente distribuito in Italia, limitato dalle condizioni quasi sempre tristi dei bilanci delle società promotrici. Le belle intenzioni degli organizzatori morivano davanti alle fredde, spietate cifre dei bilanci. I programmi erano necessariamente limitati e avviliti dalla necessità di contenere il programma artistico entro la possibilità finanziaria, anche qui cioè il desiderio di vasti strati che volevano avvicinarsi a una forma d'arte fra le più pure ed amate, urtava contro la impossibilità materiale. Ed ecco, anche in questo settore, gli orizzonti allargarsi improvvisamente fino ad abbracciare opere e interpreti che in altri tempi sarebbe stato un sogno pensare di poter ascoltare: ancora cioè nel campo del concerto lo Stato interviene per permettere la vita delle opere d'arte, interpretate come meglio è possibile.

Il teatro lirico, dal punto di vista della quantità, non poteva dirsi in crisi; ma, come abbiamo già detto, lo spettacolo appariva manomesso nella sua essenza musicale e nella sua struttura scenica; gli interessi degli impresari giocavano il più cattivo tiro a una delle nostre più gloriose tradizioni.

Ma come poter intervenire in una materia così fatta, senza toccare la istituzione dell'impresariato che fino allora aveva dominato in Italia? Possibile certo, e difatti l'impresariato è scomparso completamente dai principali teatri italiani, è severamente controllato e disciplinato nei teatri minori. Lo Stato ha avocato a sé, attraverso la creazione di enti autonomi, da esso direttamente finanziati e strettamente controllati, quei teatri d'Italia nei quali più gloriosa si è svolta la tradizione ed ai quali più numeroso accorreva il pubblico. E oggi l'Italia vanta teatri che potremmo dire in certo senso statali nelle città di Roma, Firenze, Milano, Napoli, Palermo, Venezia, Trieste, Verona e Torino. Sono perciò nove enti autonomi i quali danno l'intonazione sulla quale si accorda tutta la vita lirica italiana. Questi enti hanno per caratteristica principale la cura dello spettacolo, sì che l'opera appaia così com'è stata creata dall'autore; hanno inoltre il compito di far conoscere e vivere la produzione

contemporanea e quello di favorire la formazione dei quadri delle nuove generazioni.

Intorno a questi principali, ecco la miriade dei teatri minori, nei quali vive ancora l'impresariato; ma si tratta di un impresariato il quale viene controllato da tutti quanti partecipano allo spettacolo, perché la dignità dell'opera sia protetta, perché gli interessi dell'arte e quelli dei lavoratori siano salvaguardati.

Teatri sovvenzionati, anch'essi, e che pertanto permettono all'impresario ancora una possibilità di vita, ma è una vita strettamente vigilata affinché la speculazione non prenda il sopravvento sugli interessi dell'opera e degli esecutori.

A questo punto si è impostato un altro aspetto del problema sociale dello spettacolo: quello relativo all'avviamento del popolo al teatro ed al concerto. Ecco sorgere perciò gli speciali spettacoli del sabato, nei quali il pubblico, pagante prezzi che vanno da un massimo di lire due a un minimo di centesimi cinquanta, è costituito soltanto da operai, contadini e piccoli impiegati; ecco durante l'estate aprirsi i trandi Teatri all'aperto di Roma, Milano, Verona, Genova, Napoli, Palermo, ecc.; ecco girare nei centri minori il Carro di Tespi che ha potuto portare gli spettacoli lirici fino nei centri rurali più lontani; ecco, infine, orchestre ed artisti lasciare le proprie sedi e svolgere concerti di grande importanza nelle fabbriche e nelle aperte aie delle aziende agricole. Tutto il popolo, cioè, viene avvicinato alla musica.

Altra fondamentale funzione che lo Stato ha assunto in Italia è quella che si riferisce alla formazione dei nuovi quadri: i quadri degli artisti e degli esecutori. I conservatori e gli istituti musicali esistenti in ogni città d'Italia, e anche nelle minori, garantiscono la preparazione tecnica dei giovani forniti di capacità per affrontare la difficile navigazione nella vita musicale.

I giovani si affidano alla vita, come si sa, pieni delle più rosee speranze e del più grande entusiasmo, ma sono generalmente colpiti dalle difficoltà che ad essi vengono fraposte nei passi che tentano di muovere. Tutti conoscono il doloroso calvario che i giovani debbono percorrere e gli sforzi che essi debbono compiere per carpire la occasione che permetta loro di farsi avanti.

Di questo grave problema, grave anche nel campo della musica, il Fascismo si è interessato come di uno dei principalissimi. Ecco perciò che ai giovani usciti dai conservatori e dalle scuole di musica, si offrono tutte le possibilità per affermarsi, al di fuori di qualsiasi soffocamento speculativo. E questo in tutti i settori della musica: dal concerto al teatro lirico, alla direzione d'orchestra. Ogni anno infatti in Italia fioriscono le manifestazioni per i giovani.

Prima di tutto i Littoriali della musica, nei quali i giovani che posseggono qualità di interpreti o di autori, fanno conoscere davanti a commissioni di esperti a quale grado di preparazione essi siano giunti, o se posseggono davvero talento creativo.

I Littoriali sono una tra le più felici istituzioni del Regime. In un raduno di giovani c'è la possibilità di comprendere chi vale e chi non vale;

chi conviene lanciare nella pur sempre difficile strada della carriera musicale e chi invece conviene avviare sopra strade meno redditizie e appariscenti.

Il giovane che esce dalla scuola sa che potrà far valere i suoi meriti davanti a chi quei meriti può veramente comprendere. Ma oltre a questo, e la cosa è davvero interessante, i giovani che risultano vincitori dei Littoriali, non vengono abbandonati a loro stessi: ecco cioè che lo Stato, nel momento che elargisce la sovvenzione capace di far vivere le società di concerti, impone alle società di concerti la assunzione dei giovani artisti; ecco così assicurata all'arte musicale la continuità dell'esistenza.

La vita naturalmente andrà man mano stabilendo quale sia la realtà dei valori e li classificherà secondo giustizia; ma importante è che chi questi meriti possiede, abbia modo di farli valere.

Per il teatro lirico la cosa è analoga. Voi sapete che l'Italia ha dato molti cantanti: si può dire che in Italia tutti credono di aver voce per cantare e se si pecca in questo campo, si pecca per eccesso. Naturalmente la quasi totalità di coloro che si accingono allo studio del canto, non ha mezzi vocali per affrontare la vita lirica. Pure, una numerosissima minoranza è sempre pronta a cimentarsi con lo spauracchio dell'audizione, pur di conquistare i galloni del debutto. Anche in questo settore, perciò, prima dell'avvento del Fascismo, era possibile che gli interessi avessero facile vittoria sopra il merito. Oggi non più. Ogni anno, infatti l'Opera Nazionale Dopolavoro, che è stata investita di questo speciale compito, organizza un concorso nazionale di canto il quale, con una impostazione assolutamente capillare, permette anche all'ultimo villaggio sperduto fra i monti di avviare i suoi campioni a questa gara di novelli Bardi. Ogni anno tutti quelli che, nelle varie regioni d'Italia, hanno ottenuto il primato, convengono a Firenze per cimentarsi in quella che può dirsi la gara nazionale. E da questa gara ogni anno ecco qualche nuovo artista che emerge: non molti, tuttavia, perché i veri artisti sono rari e perché anche questo compie il Regime: una eliminazione severa, cioè, che non permette ai mediocri di accampare pretese superiori ai loro meriti.

Escono i vincitori da questi concorsi ma, tutti lo sanno, i giovani artisti non possono, soltanto perché hanno voce, affrontare la interpretazione scenica. Ecco che anche in questo momento interviene lo Stato. Lo Stato sente che se il giovane artista, dopo questa platonica affermazione in un concorso nazionale, venisse abbandonato a sé stesso, finirebbe per soffrire più del necessario e ritarderebbe più del necessario la sua entrata nel campo. Ed ecco sorgere una nuova istituzione statale, il *Centro di avviamento al Teatro lirico*, che lo Stato ha voluto fissare a Firenze e che io ho l'onore di dirigere, nel quale i giovani artisti vincitori, e, accanto ad essi, altri giovani italiani e stranieri, severamente selezionati, vengono, durante due anni di preparazione, avviati allo spettacolo. Non si tratta di una scuola, ma di un teatro vero e proprio dove i giovani artisti sono già pagati, dove vengono preparati nel repertorio adatto alle loro voci e preparati non soltanto sul piano musicale, ma anche sul piano della interpretazione scenica, del trucco, ecc.

Questi giovani artisti infine vengono anche presentati al pubblico: quel debutto cioè che costituiva una volta la incognita più paurosa, viene

oggi facilitato da una preparazione che nulla trascura perché il giovane artista appaia al pubblico maturo e completo.

Anche in altri settori, come in quello dell'orchestra, del coro, della direzione d'orchestra, lo Stato provvede a che scuole, centri, ecc., possano fornire degli allievi che rinnovino continuamente i quadri dei dirigenti e delle maestranze, affinché la vita musicale venga assicurata nel suo divenire.

Ma uno degli aiuti più forti che lo Stato elargisce è quello relativo alle nuove opere. Una volta l'autore era quasi certo che la sua opera non avrebbe mai avuto la gioia di vivere e di misurarsi col gusto del pubblico. Oggi non è più così: oggi lo Stato pretende che nelle istituzioni dei concerti le musiche nuove vengano eseguite; pretende che le opere nuove vengano rappresentate dai teatri e non soltanto dai maggiori, ma anche dai minori; pretende che l'opera contemporanea venga a costituire repertorio così come l'opera classica; pretende, infine, che gli autori maggiori e più illustri producano, e interviene anche finanziariamente perché questo ultimo caso si verifichi.

Tutto quanto sopra è detto, è stata opera esclusiva e intelligente del Ministero della Cultura Popolare il quale ha saputo davvero conciliare le necessità dell'educazione e della formazione del popolo colle necessità della vita della musica e dei musicisti.

Altra cosa importante, e in certo senso fondamentale, da mettere in luce, è il criterio che lo Stato usa allorché s'interessa di arte. Lo Stato italiano sa che le maniere di esprimersi sono molteplici: non esiste una regola che obblighi chi ha necessità di dire o di cantare, di dire e di cantare in un determinato modo. Esiste una sola legge in questo campo, ma è la legge sacra della razza e della tradizione che crea i presupposti logici per la nascita dell'opera tipicamente italiana. Le influenze che ogni epoca esercita su tutti i popoli del mondo, vengono assorbite dalla natura, quando natura esiste.

Ho iniziato questa mia chiacchierata rilevando il carattere stretto che esiste tra la natura dell'Italia e la sua musica, ho messo in luce il rapporto della varietà paesistica e della varietà musicale: ieri come il passato, oggi come ieri. Le tendenze perciò sono molteplici ed è naturale che tra queste molteplici tendenze affiorino anche opere minori e di secondaria importanza. Lo Stato è il padre imparziale di tutte le tendenze e di tutte le nature. Consucia della forza della tradizione, che venti secoli di gloria artistica le assicurano, l'Italia può contemplare con lo stesso occhio benevolo tutti i suoi figli da quello tranquillo e docile a quello vivace e capriccioso.

Nella vita musicale di oggi non esiste in Italia nessuna imposizione estetica, perché in Italia non esiste una estetica di Stato.

Ecco perché lo Stato, nel mentre pretende che i giovani artisti, le nuove composizioni, le nuove opere vengano fatte conoscere al pubblico, non impone che il giovane artista sia il signor tale, l'opera sia del compositore tal altro.

Il criterio di scelta è di chi dirige le istituzioni ed è un criterio di scelta sempre felice perché nella designazione degli uomini preposti

alle istituzioni musicali lo Stato ha tenuto conto di elementi che sanno unire un senso di eclettismo al senso della personalità artistica.

Nello stesso tempo altra cosa lo Stato pretende: che l'ospitalità, cioè, verso l'arte degli altri paesi sia larga e aperta. Noi possiamo vantarci di aver fatto conoscere tutto quanto nel mondo è stato prodotto in questi ultimi anni, noi possiamo vantarci di aver fatto conoscere anche gli interpreti stranieri più illustri e degni; noi, infine, abbiamo istituito anche il principio di accogliere completi organismi musicali stranieri: perché lo Stato italiano questo ha anche compreso, che la conoscenza più stretta dell'arte degli altri popoli, approfondisce l'opera di civiltà, perfeziona i caratteri della tradizione.

MARIO LABROCA

LA LETTERATURA ITALIANA DEL SETTECENTO

IV*

VITTORIO ALFIERI

Scrive Vittorio Alfieri nella sua *Vita* parlando di un viaggio a Vienna: «Io avrei in quel soggiorno di Vienna potuto facilmente conoscere e praticare il celebre poeta Metastasio, nella di cui casa ogni giorno il nostro ministro, il degnissimo conte di Canale, passava di molte ore la sera in compagnia scelta di altri pochi letterati, dove si leggeva seralmente alcuno squarcio di classici o greci, o latini, o italiani. E quell'ottimo vecchio conte di Canale, che mi affezionava, e moltissimo compativa i miei perditempi, mi propose più volte d'introdurmivi. Ma io, oltre all'essere di natura ritrosa, era anche tutto ingolfato nel francese, e sprezzava ogni libro ed autore italiano. Onde quell'adunanza di letterati di libri classici mi pareva dover essere una fastidiosa brigata di pedanti. Si aggiunga, che io avendo veduto il Metastasio a Schoenbrunn nei giardini imperiali fare a Maria Teresa la genuflessioncella di uso, con una faccia sì servilmente lieta ed adulatoria, ed io giovenilmente plutarchizzando, mi esagerava talmente il vero in astratto, che io non avrei consentito mai di contrarre né amicizia né familiarità con una Musa appigionata o venduta all'autorità despótica da me sì caldamente abborrita. In tal guisa io andava a poco a poco assumendo il carattere di un salvatico pensatore; e queste disparate accoppiandosi poi con le passioni naturali all'età di vent'anni e le loro conseguenze naturalissime, venivano a formar di me un tutto assai originale e risibile».

Questa vicenda interna dell'animo dell'Alfieri è segnata nell'anno 1769, quando il nascente scrittore ignorava le sue future qualità di scrittore tragico, ed aveva appena vent'anni. Ma due mondi, assolutamente opposti, già si segnavano da quel momento: col Metastasio tramontava l'ultimo letterato del Rinascimento, con l'Alfieri si inaugurava la nuova letteratura dell'Ottocento. Niente più l'uomo suddito e il poeta cesareo di corte, ma l'uomo

* Vedi gli articoli precedenti in *Corvina*, marzo, maggio e ottobre 1940.

libero e il poeta della sua solitudine interiore, del regno ampio degli emisferi deserti di cui egli si fa sovrano assoluto. Non si tratta di antipatia psicologica fra due uomini, ma di mondi storici diversi. Alfieri è il nostro scrittore più rivoluzionario, che sbastiglia non solo il gusto della vecchia letteratura, ma batte anche contro il costume del vecchio letterato, servitore di principi e spanditore di facezie e novelle sulla noia dei grandi. Il poeta nuovo è un superuomo, ed è uno dei primi del coro dei titani che negli ultimi decenni del Settecento cominciavano a popolare la scena letteraria d'Europa.

La fama di Alfieri è quella di scrittore di tragedie: al dire del Parini, l'Alfieri è stato colui che ha cinto l'Italia di quella corona che al suo crine glorioso unica mancava. Tale corona sarebbe per l'appunto la *tragedia*; ma in questi miei articoli io non ho fatto mai quistione di generi letterari, melodrammi, commedie, poemi, ma soltanto di nuclei lirici o di sapienza artistica e letteraria. I generi letterari sono gli schemi che possono essere eguali per scrittori diversissimi, ma l'individualità del genere letterario è proprio nel modo lirico o nella potenza espressiva del singolo scrittore, ed è quella che a me importa. Se dovessi dare un suggerimento per leggere Alfieri, direi: leggete il *Saul*, leggete la *Mirra*. Nell'una c'è la tragedia non del tiranno come comunemente si dice, ma la tragedia dell'uomo in genere che vuole affermare il suo potere sul mondo, e il mondo gli sfugge ed egli è angosciato e straziato dentro. Da ciò la grande umanità del *Saul*: per un tiranno non ci commoveremmo affatto, per un superuomo quale è il *Saul*, che tenta di affermare la sua superumanità nel mondo e sente che il mondo gli sfugge e lo combatte, noi sentiamo invece profonda pena e fraternità. Questo sentimento di pena e di fraternità è segno proprio che ci troviamo nel mondo della poesia e non già in quello della pura letteratura. Prendete la *Mirra*: è un tema originalissimo. L'Alfieri vi indaga quello che di ombroso e di labirintico c'è nella coscienza umana. Noi spesse volte pensiamo dei pensieri che non confessiamo nemmeno a noi stessi, siamo torturati da desideri che non possono avere un nome; quale grandezza quella dello scrittore che sappia rappresentare tutto ciò che è angosciatamente reticente nella nostra coscienza! *Mirra* è una fanciulla — detto in parole brutali — che è innamorata del padre; ma questa parola amore, incesto, non è mai detta nella tragedia, ma vagola lì come un fantasma tenebroso ed apocalittico. La stessa protagonista vive sotto l'incubo di quella parola, di

quella sua innominabile passione ; ma essa non si confessa nemmeno a se stessa, subisce soltanto il terrore religioso di quel suo vago mito d'amore. Così la tragedia vive e si svolge sempre in un brivido sospeso.

Se si va a vedere, anche qui c'è lo stesso schema che nel *Saul*: lì un superuomo che vorrebbe perpetuare il suo potere nel mondo, e il mondo gli sfugge e lo contrasta per opera di David ; qui una superdonna che vorrebbe affermare una sua insana passione, fuori delle leggi umane e divine, e la realtà del mondo la respinge come donna peccaminosa ed essa subisce atterrita la condanna ed il rifiuto di cotesta realtà. Dunque contrasto sempre tra la volontà più strettamente, più radicalmente soggettiva del nostro spirito, tra quella che l'Alfieri chiama la *libertà*, un'individualistica *libertà*, e la tirannide del mondo storico che ci oppone i suoi bastioni, le sue trincee e ci intima che di lì non si passa.

Orbene tutta l'opera dell'Alfieri è dominata da questa tragedia tra la *libertà* e la *tirannide*. È la tragedia del superuomo, che anela a farsi uomo e non vi riesce : nel superuomo alfieriano nulla dell'estetismo e del diletterismo del superuomo moderno alla Nietzsche e alla D'Annunzio. Il superuomo alfieriano è un superuomo religioso ; egli sente la profonda eticità della sua sostanza eroica, ma come un Prometeo moderno il suo fegato gli è rosso (ed esso eternamente rinasce) da questo implacabile selvaggio avvoltoio che è la realtà di tutti i giorni. Tutti noi abbiamo avuto il nostro momento alfieriano quando abbiamo tentato di affermare la tirannide del nostro io più intimo, più fantastico, più soggettivo, di contro alla tirannide della realtà storica ; specialmente nel periodo giovanile, nella lotta col mondo, noi ci siamo finti di essere dei superbi titani finché a poco a poco abbiamo battuto il ginocchio proni davanti alla dura realtà. Se volessi definire in una maniera compendiosa l'Alfieri, lo definirei il poeta della *giovinchezza del nostro io*, quando questo nostro io freme di un'angosciosa ansia di conformare tutto il mondo a se stesso ; è il momento in cui ci si batte in una tragedia di sublime impotenza. Orbene l'Alfieri è stato il poeta di questa sublime impotenza : *Soffrire, ognor soffrire, altro consiglio, darmi, padre, non sai?* Quante volte noi nella vita ci siamo ripetuti parole simili a queste ; ora in tutte le tragedie alfieriane circola cotesto spirito lirico, e io, soltanto per necessità didascaliche, ho dovuto segnare i due nomi del *Saul* e della *Mirra*, ma chi legga tutto il teatro alfieriano sarà spesso sorpreso da una qualche felice battuta dove si celebra in

tono irato e dolente questa volontà d'incarnazione del nostro io nel mondo, a cui segue la confessione della sconfitta o della catastrofe.

Ugo Foscolo nei suoi *Sepolcri*, ci diede questa prosopopea dell'Alfieri: «Irato ai patrii Numi errava muto Ove Arno è più deserto, i campi e il cielo Desioso mirando, e poi che nullo vivente aspetto gli molcea la cura, Qui posava l'austero; e avea sul volto Il pallor della morte e la speranza». Il Foscolo coglieva con profonda suggestività poetica cotesto senso di tempestosa e superumana solitudine che costituisce l'accento più profondo di tutta la poesia alfieriana.

Questa la ideale realtà della poesia alfieriana; ai suoi tempi i giovani se ne invasarono, e vollero tradurre nella realtà il tempestoso sogno dell'Alfieri. E caddero per via. Fu la tragedia di Iacopo Ortis, che vuol battere il capo contro alla massiccia realtà e giunge per tal via al suicidio. Ugo Foscolo, se volle uscire dalla posizione assurda di Iacopo Ortis, dovè passare ai *Sepolcri*, cantando con amoroso lamento la morte e la necessità rinascente delle illusioni. Anche la Speme, ultima Dea, fugge i sepolcri; eppure, finché il sole risplenderà sulle sciagure umane, Ettore vinto avrà sempre onore di pianto. Questa è la sublime contraddizione: confessa che è tutta illusione, e proclama pur la necessità delle illusioni e la immortalità dello spirito umano. È il grande progresso questo compiuto da Iacopo Ortis a Ugo cantore dei *Sepolcri*: sotto il puro cielo alfieriano, non c'era altra via di uscita che la catastrofe e la morte.

Vittorio Alfieri nacque ad Asti in Piemonte nel 1749, e morì a Firenze nel 1803. I suoi avvenimenti esteriori pochissimi. Viaggiò tutta l'Europa, sempre fremente e carico e denso di solitudine. Ebbe appena due o tre amici; amò vergognosamente diverse donne (quelli che egli chiamò *intoppi amorosi*), e una ne idolatrò con animo purissimo quale donna eccezionale, la contessa d'Albany. Fu uomo che visse la sua poesia anche nella realtà; visse fremendo, immacolato, temendo ad ogni momento questa contaminazione della realtà; e si chiuse in una sdegnosa e sempre dolorosa solitudine. Oltre che nelle *Tragedie* effuse questa sua poesia della dolente solitudine in molte rime raccolte in un canzoniere, e poi nell'autobiografia di cui accennai nell'articolo sul Vico, e infine in quattro operette politiche, *Della Tirannide*, *Del Principe e delle lettere*, *Il Panegirico a Traiano*, *La virtù sconosciuta*.

Ma appunto queste operette politiche, mi avrebbe voluto

obbiettare qualcuno finora, ci richiamano ad un Alfieri poeta della patria, profeta del Risorgimento nazionale, all'eversore di tiranni, a colui che mosse in su la scena guerra ai tiranni, come sentenziò Leopardi; e voi intanto ci presentate un Alfieri, poeta di una libertà trascendentale, in conflitto con la tirannide della realtà storica! La veste politica, risponderò, è soltanto la veste caduca del pensiero e dei fantasmi poetici dell'Alfieri: in alcuni fantasmi essa manca affatto; in *Saul*, in *Mirra*, nulla di veramente politico. Se poi veramente l'Alfieri fosse stato un poeta e uno scrittore politico, egli coerentemente si sarebbe dovuto rallegrare non solo di Parigi sbastigliata, ma anche di tutto lo sviluppo della rivoluzione francese. E pure mai ci fu così feroce avversario di quella rivoluzione; egli deprecò la nuova tirannide del popolo, della plebe, e scrisse satire violente contro di essa. E qualcuno avrebbe potuto chiedergli: ma che cosa allora volete voi, o conte Alfieri? E l'Alfieri avrebbe risposto con una lirica o con una nuova celebrazione del mito della libertà. Quella che a lui importava era precisamente la libertà, ma una libertà del suo io fantastico, che si ritraeva davanti all'abbraccio della storia e della politica. Ma l'Alfieri, se fosse vissuto per tutto il sec. XIX, pur in un mondo liberale, aperto a tutte le libertà, si sarebbe tormentato lo stesso, perché da tutte le parti egli sarebbe stato invaso e contaminato dall'invadenza della realtà storica, ed egli avrebbe voluto difendere il suo io virginale ed immacolato dal contatto dell'eterna rinascente tirannide, che è la vita di tutti i giorni. Posizione quindi squisitamente lirica quella dell'Alfieri, non politica; può anche prestarsi alle forme della sensibilità politica, e gli ideologi hanno trovato in Alfieri un profeta delle idealità nazionali, delle liberali, delle democratiche, di quelle autoritarie e nazionalistiche, e perfino delle dottrine anarchiche. In Alfieri c'è tutto questo e non c'è nulla di tutto questo: non si costringe uno stato d'animo lirico in tanti paragrafi dottrinari. Il lirico Alfieri si sottrae come il Proteo della favola all'abbraccio corpulento dei politici e dei dottrinari. Da questo punto di vista vanno lette dunque le sue operette politiche e le sue tragedie, che, per il loro contenuto, possono ancora apparire politiche. Quale errore è quello di parecchi critici del mio paese che legavano le dottrine dell'Alfieri a quelle di Rousseau, dei Diderot, degli Helvetius, dei Voltaire, e credevano fossero un semplice riflesso di quelle. Non si tratta di dottrine, ma della mitologia di un poeta, che solo per caso può avere incontri parziali con spunti e motivi di altri pensatori.

Allo stesso modo bisogna leggere la *Vita*; ci hanno insegnato nelle scuole il *Volli, sempre volli, fortissimamente volli*. Avevano tramutato quel libro leggero e fremente dove si raccontano i fasti della libertà sognata da un fanciullo, da un adolescente, da un giovane, in un noioso trattato di pedagogia. Dissi nell'articolo su Vico che la *Vita* dell'Alfieri è una specie di ritorno sul tempo, è una ricerca del tempo perduto, e mi servii di un'immagine proustiana. Non feci questo per avvicinare l'Alfieri alle nostre mode letterarie, ma proprio per cogliere quello che è il tratto più essenziale di quella autobiografia: con la differenza che Proust e i proustiani sono dei crepuscolari che si rifugiano nel tempo perduto, per un bisogno di evasione dalla realtà circostante, per una *timidezza* politica dunque; e l'Alfieri invece vuol cercare nel tempo che per lui non è perduto, ma cristallinamente trascritto, i fasti del suo io eternamente orgoglioso e doloroso.

Nella *Vita*, l'Alfieri nel gelo del nono lustro, nel 1790, quando aveva già oltrepassato la quarantina, si volgeva a cogliere i segni della sua personalità fin nella lontana infanzia. Ora che cominciava a raffreddarsi l'impeto fantastico del poeta, egli almeno amava rivivere gli amori del suo passato: gli amori per questo suo protervo solitario io, che andava peregrinando per tutta l'Europa, quasi per nascondersi agli occhi del mondo.

La *Vita*, nelle sue prime tre parti, è proprio il canto di questa sua dolorosa solitudine. Ecco alcune battute di quel libro bellissimo: «Dell'andare non mi saziava mai, ma immediatamente mi addolorava lo stare»: dove si ha una posizione enfatica di quei due soggetti, *l'andare e lo stare*, che aprono e chiudono il periodo; «con un rapidissimo vento in dodici ore vi approdai»: con vento favorevolissimo, può chiosare l'umile commentatore, ma assai più della trita metafora del *favorevolissimo*, la parola alfieriana rende al vivo e quasi ci dà la visione diretta di quella navigazione veloce, suggellandola con quel verbo in fondo, *approdai*, carico del furore dell'andare, e dell'impazienza del sostare. Altrove scrive: «L'andare era per me il massimo dei piaceri; e lo stare il massimo degli sforzi, così volendo la mia irrequieta indole». «Io (era) impaziente di lasciare Napoli, di rivedere Roma, e, per dir vero, impazientissimo di ritrovarmi solo e signore di me in una strada maestra, lontano trecento e più miglia dalla mia prigione». «Tanto affrettarmi, tanto anelare, tante pazze illusioni di accesa fantasia, per poi inabissarmi in quella fetente cloaca» (che poi era Parigi). Richiamo l'attenzione su quel *tanto affret-*

tarmi, tanto anelare, tante pazze illusioni di accesa fantasia, che assai energicamente rende questa poesia del folle e illusionario viaggiare, e poi di quell'*impazientissimo di ritrovarmi solo e signore di me in una strada maestra*, nella quale nota l'alta figura dell'uomo si delinea, scultoreo e pur vago fantasma, nella solitudine dell'orizzonte. Quanti hanno letto la *Vita*, senza pedanterie di scuola, con un certo abbandono di fantasia, hanno riportato sempre nella memoria la figura di quel solitario viaggiatore per i deserti campi della Spagna, in cui il poeta amava la compagnia soltanto di un cavallo, lontano dalla sua stessa carovana domestica: «Quasi tutta la strada soleva farla a piedi col mio bell'andaluso accanto [cavallo andaluso], che mi accompagnava come un fidelissimo cane, e ce la discorrevamo fra noi due; ed era il mio gran gusto di essere solo con lui in quei vasti deserti dell'Aragona; perciò sempre facea precedere la mia gente col legno e le mule e io seguivava di lontano».

Oh i cavalli dell'Alfieri, la cui compagnia era preferita a quella degli uomini! Fido, *destriero mansueto e ardente*; Orizia, *bella e leggiadretta, breve capo, ardit'occhio, e piè di vento, indole umana e generoso ardore*. Come il bove carducciano perde la sua materialità per diventare simbolo di una religione della terra e del lavoro umano, così i cavalli dell'Alfieri sono umanizzati nella fantasia come compagni della sua solitudine, e generosi, e anelanti fuggitori di malinconia, nelle loro corse pazze attraverso l'infinità delle vie solitarie. A questo gusto della solitudine è legato quel senso della malinconia che è fonte di continua operosità: chi si avvalora della malinconia, può anche distaccarsi dal mondo e il suo pensare sarà sempre vivo e il suo dire eloquente. Questo il pensiero del poeta:

*Malinconia dolcissima, che ognora
Fida vieni e invisibile al mio fianco,
Tu sei pur quella che vieppiù ristora
(Benché il sembri offuscar) l'ingegno stanco.*

*Chi in tua scorta amabil si avvalora,
Sol può dal mondo scior l'animo franco;
Né il bel Pensar, che l'uomo purtando onora,
Né gli affetti, né il dir, mai gli vien manco.*

Il gusto romantico della malinconia come fonte perenne di poesia e di pensieri sublimi è già qui chiaramente accennato; ma ancora il gusto della tristezza e della morte, come simbolo di

sublime vita sdegnosa e come misura eroica della propria resistenza morale, nasce nell'autobiografia e nei sonetti, e nelle tragedie, la prima volta in Italia con l'Alfieri. I nostri poeti del '3 e del '500 vaneggiarono di morte, ma per un desiderio cristiano di pace nell'alto mondo; i nostri poeti dell'Ottocento invece invocarono la morte, per un più disperato desiderio di vivere e per una specie di altro paragone del loro eroico sentire. Pensate allo stesso Carmagnola del cristiano Manzoni: «Avvezzo io son da lungo a contemplar la morte E ad aspettarla». Orbene l'Alfieri scrive: «*In due o tre aspetti mi occorre di rimirare bene in faccia la morte, nella mia gioventù; e mi pare di averla ricevuta sempre con lo stesso contegno. Chi sa poi, se quando ella mi si riaffaccerà irremissibile io nello stesso modo la riceverò. Bisogna veramente che l'uomo muoia, perché altri possa appurare, ed ei stesso, il di lui giusto valore*». *Uom, se' tu grande o vile? Muori e il saprai*. Così nel sonetto autoritratto, e nei *Giornali* del 26 aprile 1777 scriverà: «Non perdo mai occasione d'imparare a morire: il più gran timore ch'io abbia della morte, è di temerla: non passa giorno in cui non vi pensi».

Nella morte, nel modo di saperla affrontare dunque, si misura il valore dell'uomo, e si vede se egli è un Achille o un Tersite. Questo motivo di poesia della morte, affermato in tono risolutamente laico-mondano ed agonistico, è nota assolutamente nuova, che serpeggia nella *Vita*, nelle *Rime*, e nel teatro dell'Alfieri, e si accorda con quel coro imminente della poesia della morte che Foscolo, Leopardi, Manzoni, per limitarci solo ai maggiori, canteranno nei primi decenni dell'Ottocento. E ancora per questo punto Alfieri resta un poeta ricco di modernità e di avvenire.

LUIGI RUSSO

NOTERELLE FOSCOLIANE

UGO FOSCOLO ED ISABELLA TEOTOCHI ALBRIZZI

Nel 1802 Ugo Foscolo presentava Antonietta Fagnani Arese, che si recava a Venezia per un breve soggiorno, alla gentildonna Isabella Teotochi Albrizzi, associando le due dame in un unico e significativo atto di omaggio. Il poeta allora, assecondando il moto ammirativo del suo animo, avvicinava idealmente quelle che, in altra condizione, avrebbe dovuto mantenersi rivali inconciliabili. La lettera diceva :

«Quante cose dovrei scrivervi, mia dolce amica, perché voi mi perdonaste il mio lungo silenzio! E quante volte ho lasciata la penna perché non ho avuto il coraggio di scolparmi! Ma poiché voi sola dovete essere il mio giudice, io non farò alcuna difesa ; io mi confiderò su la vostra generosità, e su la gratitudine che voi mi dovete per la gentile conoscenza ch'io vi procuro. La contessa Antonietta Arese vi farà avere questa mia lettera. Vi dirò io che la mia amica è bella, ch'ella ha sommo ingegno, una coltissima educazione, un cuore angelico? . . . Ah, no, no : voi la conoscerete. E se la breve sua dimora in Venezia non ve ne lasciasse il tempo, io vi farò una piena raccomandazione e un sincero elogio, dicendovi ch'*ella vi somiglia*. Chi l'avrebbe mai detto che, dopo tante e sì fiere vicende, io dovessi vedere unite le due donne che sono le più care al mio cuore . . . ? E lo saranno per sempre ; perché, con tutti i miei ventiquattr'anni, il mio cuore è diventato come un vecchio che non loda e non desidera che il passato. E chi sa se il vostro Foscolo vi vedrà più! Io parto fra giorni segretario d'ambasciata in Toscana ; e non è poco se ho potuto restare in Italia. Volevano mandarmi in Olanda, e poi chi sa dove! . . . Così almeno vi sto vicino come posso. Addio, addio intanto. Mi par di udirvi a parlare con madama Arese delle mie follie e delle mie passioni e delle mie sventate . . . Io vi sento dire : povero Foscolo! Gli è buono e sfortunato. Addio, addio».

Il Foscolo era allora fervidamente innamorato dell'Arese, ma conservava dell'Albrizzi, amata da lui giovanissimo, un grato ricordo. Tuttavia egli si abbandonava, in quella lettera, a espressioni di così pacata ammirazione per entrambe da lasciarci perplessi, tanto ci pare insolito e strano il suo affatto esclusivo gesto di cortesia.

Questo singolare atteggiamento del poeta si presta a considerazioni etiche e psicologiche di grande valore a chi voglia approfondire la casistica amorosa del giovane Zacintio. In questo sfogo il poeta rivela di sé più di quanto non possa parere : quel vezzo un po' ingenuo ed un po' egoistico di sollecitare dalle creature amate una commiserazione che era quasi un bisogno del suo spirito agitato da passioni più virtuali che reali, do-

minato dalla prepotenza di un certo egotismo. Insistendo nel parlare di sé con un tono querulo e mettendosi, nella lettera, in uno stato di lontananza che sembra quasi un involontario addio all'amore, il poeta costringe l'orgoglio delle due donne a soggiacere alla suggestione di un'invocata e lusingata pietà.

All'Albrizzi si confessa colpevole di lunghi silenzi; ad entrambe egli, che si vedeva in procinto di partire per la Toscana, rivolge una frase patetica, solenne e fatalistica: *E chi sa se il vostro Foscolo vi vedrà più!*

All'infuori di queste particolarità, la lettera che esaminiamo è importante perché denota, nel giovane scrittore, una certa maturità di esperienza ed una certa facoltà di collocare i propri sentimenti in un ambito diverso dall'antico. Non è più, qui, l'amante ingenuamente esclusivo: è l'uomo consapevole della complessità del proprio spirito, che sa e può signoreggiare i moti dell'animo non in quanto si sottragga ad essi, ma in quanto li sviscera e li armonizza in combinazioni nuove ed in isviate unità spirituali.

La nuova complessità del suo spirito, più che formalmente espressa, è implicata nell'avvicinamento ideale delle due amanti, è evidente nella frase un po' manierata: . . . *con tutti i suoi ventiquattr'anni il mio cuore è divenuto come un vecchio . . .*

Di più, qui il Foscolo ama ancora l'Antonietta e, un po' per cavaleresco convenzionalismo ed un po' per illusione d'amore, continua a vedere in lei molto più grazia che in realtà non potesse vantare l'Aspasia milanese. Il carteggio dei due innamorati, come osserva il Casini, in questo tempo, «accanto alle espressioni più patetiche ed immaginose, ribocca di accenni triviali, ché la gentildonna milanese non aveva dell'antica gentilezza italiana se non i titoli vani». Più tardi di quell'amore Ugo darà ben diversi giudizi: potrà, come poeta, raccogliere l'essenza più pura e tradurla nelle stupende armonie dell'ode *All'amica risanata*; ma l'uomo sarà molto e giustamente severo; al Pecchio che, qualche anno dopo, incontrando la dama a Milano, chiederà chi ella fosse, Ugo risponderà: «È una donna che ha il cuore di cervello» — ed al Serbelloni, nel 1813, egli confesserà la laidezza di quel suo amore, al quale poi è probabile egli accenni quando, nella *Notizia intorno a Didimo Chierico*, dice aver egli scritto un volume in cinque libri, di cui uno ha per titolo *Tre amori*, corrispondenti appunto a tre amori, dei quali uno fu quello per l'Antonietta: «Uno de' cinque libri, dei quali è composto il manoscritto greco citato poc'anzi, ha per intitolazione: *Tre amori*».

Ben diversa invece, come vedremo, sarà la stima che costantemente il Foscolo farà dell'Albrizzi. Delle due donne questa è la vittoriosa; avvicinata per poco dal poeta longanime alla prima, se ne separerà subito per non essere riavvicinata mai più: Antonietta dilegua, Isabella rimane e si rinnova sempre, come un'immagine delicata tra di amante e di amica, nella mente e nel cuore del volubile artista.

Ugo Foscolo fu accolto con benevolenza nei più ricchi salotti di Venezia, dove, con la madre vedova, egli si era stabilito fin dal 1793. Le donne andavano a gara per usargli le più grandi cortesie, e la Albrizzi e la Michiel ed altre molte cercavano di cogliere per sé la parola fiera e lo sguardo ardente. Egli non poteva disdegnare affetti così aristocratici.

e ricercati, ma il suo animo andava gradatamente infiammandosi per una specialmente di quelle dame: per Isabella Teotochi. Entrò nella vita di lei tra il 1794 ed il 1795, quando egli aveva circa diciassette anni, ed ella, già libera del primo marito, Carlo Antonio Manin, che aveva sposato nel 1776, era prossima al matrimonio coll'Albrizzi, che sposò l'Isabella segretamente nel 1796.

Ugo come lei era nato in quella terra prediletta all'amore, dove le donne sono cullate dalle Grazie, dove i giardini riempiono l'aria di effluvi voluttuosi; l'isola del suo primo soggiorno si rispecchia in quel mare che avvolse le membra della madre di Amore.

Isabella certo anche al primo incontro dovette essere presa dall'ingegno di lui, dallo sguardo sfavillante, pieno di ardori e di promesse, e pensò di esserne l'amica, la consigliera, la protettrice. Ella poteva allora quasi considerarsi libera e quindi più incline ad accettare o a provocare un tale amore. Testimonianze dirette di questo amore non abbiamo.

Nel maggio del 1795 il giovane scriveva all'amico Gaetano Fornasini: «Voi mi credete innamorato, e perciò melanconico. Ma l'amore s'impadronisce e regna su me non qual ambizioso tiranno, ma affettuoso come un tenero padre, ed ingenuo come il più dolce degli amici miei. Amo: ma contento d'un solo sguardo, passo i miei giorni col mio Tibullo, e con il patetico cantore di Selma. Non nutro sensi o pensieri di rancore e di negra ipocondria, ma di dolori che mi sollevano, e che mi trasportano in una deliziosa fluttuazione di affetti, o in una calma concentrata che mi conduce alla saggia meditazione».

Queste parole, se vogliono riferirsi all'amore di Ugo per Isabella, accennerebbero ad uno stato tutto personale ancora di quell'amore, inconscia o indifferente la donna.

A Paolo Costa, probabilmente nello stesso anno, scriveva: «Allorché lo sbattuto mio cuore trova qualche riposo, e la fantasia mi pinge tutti gli oggetti delle sue tinte di morte, io penso all'amicizia, e mi delizio, avvolto da un'elegante malinconia, mormorando i patetici versi di Ossian e di Geremia, contemplando le immagini di Canova, di Raffaello e di Dante, e fra i più soavi palpiti rimango finalmente assorto nel sembiante della bellissima fra le donne. Benedico la mano della Natura, adoro la effigie del Sublime e del Bello, e mi beo nell'aspetto tumultuoso delle passioni e d'un inquieto piacere».

Presumibilmente in questo tempo egli frequentava la casa della Teotochi, e doveva essere uno degli assidui alle riunioni del suo celebre salotto. Ci sembra di vederlo seguire cogli occhi ogni movimento della regina del suo cuore, e spiare il momento opportuno per poterla avvicinare, e farle intendere una parola ardente, un sospiro, opprimerla insomma colle sue proteste di amore. Questa posa di poeta innamorato, che un altro avrebbe celato agli sguardi perspicaci, egli non cercava di nascondere, ma anzi voleva che tutti osservassero. Ma poi, preparandosi Isabella alle nozze coll'Albrizzi, e non essendo ignoti i preparativi al Foscolo, certamente le dimostrazioni troppo evidenti del giovane poeta cominciarono ad infastidirla. Ed allora sia per questo, sia per la salute malferma o per altre ragioni, il poeta, per consiglio della madre, andò ai primi di luglio del 1796 a Ceriole di Terlo sui Colli Euganei.

Da quel paese l'8 settembre del 1796 scrisse, pieno di tristezza, all'amico Tommaso Olivi : «Jeri soltanto giunsero le tue lettere a rendermi meno funesta la solitudine, ov'io traggo i miei giorni abbandonato ed oscuro. Le sventure mi oppressero : le immagini di piacere si dileguarono ; e vanno languendo perfìn le speranze. Io dunque non vivo che animato dai presentimenti del cuore, che mi presenta dopo la morte un incerto avvenire che non è lontano : io mi perdo coi sogni di un'immaginazione omai stanca : tutto è dubbio e dolore ; né mi conforta che la sicurezza dell'amicizia di pochi. Che il pianto ch' io sparsi sugli altrui mali mi sia compensato dalla compassione dei buoni, or ch'io la merito più di tutti?

«Accogli un bacio, mio caro Olivi. È questo l'unico pegno di amore ch'io dal mio asilo posso porgere all'amicizia, a mia Madre, a Cesarotti ed a Laura. Sono oggimai scorsi due mesi che io non li veggo, questi adorabili oggetti. Eppure la mia anima è seco loro sì stretta, ch'io m'accorgo assai poco delle miglia che ci disgiungono. Ah! che un uomo veramente sensibile crede che tutto l'universo intenerito cospiri ad unirlo agli esseri che gli sono più cari, e senza cui non può vivere! Io m'affiso sulle lettere di mia Madre, io leggo l'*Ossian* e l'elogio di tuo fratello, io bisbiglio i canti che scrissi per la mia amica ; e tutto mi presenta e il Genio, e l'affetto materno, e la bellezza di Laura».

E allo stesso, negli ultimi di settembre del 1796 : «Vengo da un solitario passeggio con gli occhi ancor molli di pianto. Il sole splendeva su la marina, e, dirizzando le luci, mi parve di scorgere Chioggia. Lessi la *Nina pazza per amore*. Io la vidi rappresentare in diverse maniere, ma non isparsi due lagrime. Ed oggi ad onta dell'illusione teatrale, ne sparsi infinite. Da ciò conosco ch'io nacqui per la solitudine. L'apparato ed il tumulto della scena m'intorpidirono quelle sensazioni che mi vengono risvegliate soltanto da un passeggio tacito e solitario. Pieno di pensieri patetici . . . con gli occhi bagnati . . . io mi rivolgo ai miei teneri amici. Ti scrivo in quest'attitudine, che è la sola degna della nostra amicizia e del nostro cuore. Che fa tua madre? Io l'amo, ma assai. Il mio male di *melanconia* non mi permette di scriverti quanto vorrei . . . Consacriamogli pure quest'ora. Possibile che domani non mi conceda un'altra ora più favorita? Addio. Attendo Schiavon».

Qui, più che apparire la posa ostentata altre volta, c'è tutta una vita interiore che si ricava, come si possono ricavare i fili del canovaccio sotto i punti del ricamo, c'è tutta la malinconia che viene dalla lontananza, tutto il desiderio di quegli affetti, da cui il destino lo ha allontanato, tutta la nostalgia dei giorni vissuti sotto la carezza delle speranze più dolci. Dice il Chiarini : «Questa è quasi la prima lettera dell'*Jacopo Ortis*».

Delle lettere riferite una sola fa il nome della donna di cui il Foscolo era allora innamorato, e questo nome è Laura. Il nome di Laura appare anche in una poesia di Ugo pubblicata nel 1797 ed intitolata *Rimembranze*, nonché nel *Piano di studi*, che risale al 1796, dove, fra i disegni o titoli di opere scritte o da scrivere è questo : *Laura, lettere*.

I critici sono discordi circa la persona che si nasconde sotto un tal nome. Il De Winckels ed il Chiarini sono propensi ad identificarla con Isabella Albrizzi ; il Mestica ed il Martinetti opinano fermamente trattarsi di un'altra persona.

Esistendo, oltre le *Rimembranze*, una elegia pubblicata dal Foscolo nel 1796, insieme con altre di altri in morte di Amaritte (anagramma di una Marietta de' Medici), nella quale il giovine poeta dice di aver egli pure perduto *tenera amica*, il Mestica, spostando le date, sostiene che questa morta e la Laura delle *Rimembranze* siano una persona sola; il Martinetti le tiene divise, ma vede in Laura un giovane ricca e nobile amata invano dal Foscolo, oscuro e povero, ed a lui contrastata dai parenti, mentre il Chiarini, seguendo il De Winckels, lascia a sé la fanciulla morta dell'elegia e senz'altro ravvisa in Laura la Isabella Teotochi.

L'intonazione ingenua del componimento, il ricorrere nel *Piano degli studi* di altri motivi piuttosto sentimentali: *Lettera a una fanciulla*, *La solitudine*, ecc., riporterebbero anche le *Rimembranze* nell'ordine di una poesia giovenilmente ideale, sebbene questa Laura appaia come persona realmente amata, e farebbero pensare più ad una fanciulla che ad una donna. Quel nominar Laura accanto alla madre ed a Cesarotti, nella lettera all'Olivi, parrebbe farci escludere trattarsi di donna già maritata.

D'altra parte sembra potersi argomentare che intorno a quell'anno appunto il Foscolo amasse l'Albrizzi. Nella lettera a Paolo Costa, che è del 1795, allude alla *bellissima fra le donne*; nella lettera con la quale, nel 1802, Ugo presenterà l'Arese all'Albrizzi, egli accenna alle sue follie, alle sue passioni, alle sue sventure, come a cose di cui essa Albrizzi fosse ben consapevole; in un'altra del 5 maggio 1804, nel prendere commiato dalla *saggia Isabella*, prima di partire per la Francia, le scrive: «Non vi ho veduto mai *dopo il mese di ottobre del 1796*...». E continua: «Fra non molto io sarò lontano d'Italia, e da voi, e da' miei cari, e dalle poche persone cui sono caro... Il solo pensiero che voi vi ricordiate talora di me m'ha confortato. Ma l'incertezza di rivedervi si accresce di giorno in giorno; e fra due settimane non troverò persona forse che venga da Venezia e che mi parli di voi. Ma io porterò con me le rimembranze della mia fanciullezza e della mia prima gioventù e veneggerò con esse e le farò parlare con le mie speranze. Addio frattanto».

Ricordiamo altresì, del Malamani, un epigramma del Montanari a proposito d'un ritratto di Isabella dipinto dalla Le Brun e disegnato dal Denon:

*Isabella, oh quanto è bella!
Ma pe' quadri Ugo è sì matto
che al pittor cede Isabella
pur ch'ei cedane il ritratto...*

Ricordiamo pure a proposito della tragedia *Tieste*, rappresentata con grande successo al teatro S. Angelo in Venezia nel gennaio 1797, come Isabella, a quel trionfo non estranea, scriveva l'epigramma:

*J'aime à louer, j'y trouve une douceur secrète
Je suis née pour me faire adorer d'un poète.*

Tra i *Ritratti*, che la Teotochi scrisse di alcuni suoi illustri amici, quali del Pindemonte, del Canova (di cui illustrò anche le opere di scultura

e di plastica), del Cesarotti e dell'Alfieri (di cui difese la Mirra contro le critiche dell'abate Stefano Artega), leggiamo uno del Foscolo:

«Chi è costui? richiedi al tuo vicino. Nol sa: tu smanioso corri a me e mel domandi. Or bene, del volto adunque e dell'aspetto ne sai quanto basta: volto ed aspetto che ti eccitano a conoscere l'animo e l'ingegno. L'animo è calmo, forte, disprezzatore della fortuna e della morte. L'ingegno è fervido, rapido, nutrito di sublimi e forti idee, semi eccellenti in eccellente terreno coltivati e cresciuti. Grato alla fortuna avara, si compiace di non essere ricco, amando meglio esserlo di quelle virtù che esercitate dalla ricchezza, quasi più virtù non sono. Pietoso, generoso, riconoscente, pare un rozzo selvaggio ai filosofi dei nostri dì. Libertà, indipendenza sono gli idoli dell'anima sua; si strapperebbe il cuore dal petto se liberissimi a lui non paressero i risalti tutti del suo cuore. Questa dolce illusione lo consola, e, quasi rugiada, rinfresca la troppo bollente anima sua. Alla pietà filiale, all'amistà fraterna, all'imperioso amore concede talvolta un filo per ritenerlo; ma filo lungo debole malsicuro contro l'impetuoso torrente di più maschie passioni. Ama la solitudine più profonda, ed è nella solitudine che meglio sviluppa tutta la forza di quel ferace ingegno che nei suoi scritti trasfonde.

«La sua vasta memoria è cera nel ricevere, marmo nel ritenere. Amico fervido, ma sincero come lo specchio che non illude né inganna. Intollerante per riflessione più che per natura, delle cose patrie adoratore, oltre il giusto disprezzatore delle straniere. Talora parlatore felicissimo e facondo e talora muto di voce e di persone. Pare che l'esistenza non gli sia cara se non perché ne può disporre a suo talento: errore altrettanto dolce al suo cuore quanto amaro a quello degli amici suoi».

Prima di chiudere sull'argomento di Ugo e di Laura, dobbiamo ricordare che questo nome si collega con la storia delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, il che è come dire che ad essa storia viene a collegarsi la persona con quel nome designata. Questa persona per il Chiarini non sarebbe dunque se non la Isabella. Se la Laura delle *Rimembranze* è costei; se costei è la Laura dell'accenno *Laura, lettere*, dato che questo accenno si riferisce a certo libretto già quasi compiuto in cui tutti ravvisano il primo nucleo delle *Ultime lettere*, queste vengono a connettersi con la gentilissima dama veneziana. Le *Ultime lettere*, nella loro prima redazione, quella di Bologna, parlano di una Teresa vedova, la quale condizione può essere paragonata a quella di Isabella prosciolta dal primo marito. Teresa aveva sposato per obbedienza ai genitori il marito che le è morto, e così Isabella aveva sposato il Marin; nel romanzo Teresa ha un confidente in Odoardo che l'ama e l'Isabella ha un amico nell'Albrizzi che deve sposarla.

Si può notare altresì la somiglianza, rilevata anche dal Martinetti, che la lettera all'Olivi ha con la prima dell'*Ortis* nella redazione bolognese. La lettera XXXI del primo *Ortis* reca uno sfogo del giovane innamorato: «Eterno Iddio! . . . E perché mi hai fatto conoscere la felicità se dovevo desiderarla sì ardentemente e . . . perderne la speranza per sempre! . . .». E il Foscolo stesso nel *Romanzo autobiografico* di cui vedremo: «Eterno Iddio! Perché hai scolpito così tenacemente nella memoria la felicità che tu, tu . . . mi hai rapito per sempre?»

Soggiungiamo la circostanza che Ugo più di una volta, scrivendo alla Teotochi, si firma, e solo per lei, *il tuo Ortis*; alla donna gentile due volte si firma *Lorenzo Alderani*.

Questi argomenti, s'intende, hanno solo un valore secondario, trattandosi di spunti che possono essere stati in vario modo adattati dal poeta, di sull'esperienza reale della sua vita, alla concezione ideale dell'opera sua; così, per esempio, la redazione milanese, cioè la seconda e definitiva dell'*Ortis*, condotta sulla circostanza dell'amore di Ugo per la giovinetta Roncioni da lui amata l'anno innanzi, è tutta sparsa di frasi che si trovano nelle lettere scritte da Ugo ad Antonietta Fagnani, di cui si era appassionato mentre rifaceva il suo *Ortis*; ed il sonetto *Così gli interi giorni* è un rifacimento d'un altro sonetto giovanile, composto nel 1797 a Venezia, probabilmente per Isabella Teotochi, ed adattato alla Roncioni.

Convieni però notare che Vittorio Rossi, in un suo studio sull'*Ortis*, con acute argomentazioni e riprove, muovendo dall'opinione comunemente accettata essere il libretto del 1796 *Laura, lettere* il primo nucleo dell'*Ortis*, tende a dimostrare come l'*Ortis* dell'edizione milanese, piuttosto che un rifacimento della trama del primo *Ortis* sia il ripristinamento di una situazione precedente al primo *Ortis*, ci riconduca cioè non all'amore di Jacopo e quindi di Ugo per una vedova o per la Teotochi, ma all'amore di lui per una fanciulla, che sarebbe appunto quella del libretto quasi compiuto nel '96, rianimato, per così dire, dopo la redazione dell'*Ortis* bolognese, dall'amore che Ugo concepì, a Firenze, per un'altra fanciulla, la Roncioni, nel 1800.

Dall'insieme non pare che la questione possa definirsi come risolta; comunque, ciò che preme qui di ricordare è che, sia o non sia Laura la Teotochi, questa dama non limita a quel tempo la sua presenza nella vita di Ugo, ma vi ricompare anche dopo.

Nel nostro studio abbiamo preso appunto le mosse da una lettera di qualche anno più tardi, cioè del 1802, che associa la Teotochi all'Arese. Qui il Foscolo, parlando di sé, trova accenti di accorata tenerezza con cui sembra invocare la protezione affettuosa delle due dolci amiche. C'è ancora un po' dell'Ugo serio, idealistico pur nella passione, che campeggia nell'*Ortis*. L'accenno alle due donne che sono le più care al suo cuore ed al suo cuore che non loda e desidera che il passato, denota un lealismo di sentimento tra cavalleresco ed ingenuo degno in tutto di Jacopo Ortis.

Ed anche c'è dell'*Ortis* in quel motivo della lettera del 5 maggio 1804, già citata: «Io porterò con me le rimembranze della mia fanciullezza e della mia prima gioventù e vaneggerò con esse...».

Tornato di Francia nel marzo del 1806, il Foscolo andò per poco a Venezia, dove riprese le sue relazioni con l'Albrizzi. Da allora in poi ebbe con la dama una corrispondenza epistolare abbastanza frequente, mantenendo sul principio un certo carattere amoroso alle sue espressioni e piegandole di poi verso il tono di un'affettuosa amicizia.

Ma tra il Foscolo giovanissimo ed il Foscolo di queste lettere, c'è un Foscolo speciale, che non pago di avere associato le due dame state a lui più care, in una lettera di presentazione, le associa nel disegno di

un'opera rimasta puro abbozzo, ma che tuttavia manifesta altri spiriti ed altri intendimenti.

Questo abbozzo reca il titolo *Frammento di un romanzo autobiografico*, pubblicato da Giuseppe Chiarini, nel 1890, nell'Appendice alle opere di Ugo Foscolo, dove due figure di donna, Psiche e Temira, adombrano coi loro nomi fantastici due amanti del poeta, e cioè, secondo l'opinione più corrente, la Fagnani, Psiche, e la Teotochi, Temira.

I *Frammenti* risentono ancora dell'appassionata intonazione dell'Ortis, ma per moltissimi altri caratteri se ne staccano e segnano un vero e proprio svolgimento spirituale di Ugo. Quanto all'amore, del cui senso le pagine autobiografiche sono tutte pervase, esso è qui tutt'altra cosa che nell'Ortis. Il sentimentalismo del romanzo è qui sopraffatto da un sensualismo voluttuoso e procace nei motivi, appena temperato da un soffio di elegia.

REMIGIO PIAN

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- CHIARINI: *Gli amori di Ugo Foscolo*. Bologna, Zanichelli.
 MESTICA: *Lettere amorose di Ugo Foscolo ad Antonietta Fagnani Arese*. Firenze, Barbera (Discorso).
 MALAMANI: *Isabella Teotochi Albrizzi, i suoi amici, il suo tempo*. Torino, Locatelli.
 MANZI: *Ugo Foscolo e la censura teatrale*. In *Rivista d'Italia*, maggio 1912.
 ROSSI: *Su l'Ortis*. *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 69 (1917).
 ANTONA TRAVERSI C.: *Di un amore di Ugo Foscolo*. Milano, Dumolard.
 MAZZONI: *Temira*. Padova, Gallina.
 MOLMENTI: *Galanterie e salotti veneziani*. In *Nuova Antologia*, 1904, I, p. 193 e sgg.
 MICIELI: *Ugo Foscolo a Venezia*. In *Nuovo Archivio Veneto*, N. S. T. V., p. II, t. III, p. I.
 PIAN: *Un amore di Ugo Foscolo*. Fiume, 1926.
 PIAN: *Un commento alla Mirra alfieriana*. Padova, 1933.

IL CONGRESSO DI BERLINO NEL 1878

Sulla fine del secolo decimosettimo, dopo un ultimo sforzo durato quindici anni, gli eserciti cristiani erano riusciti a scacciare il turco dall'Ungheria, suggellando le sorti dell'impero turco la cui decadenza si afferma appunto da quella data. Il naturale successore della potenza islamica nei Balcani sarebbe dovuta essere la monarchia absburgica, data la sua posizione geografica e prescindendo da diritti storici anche perché era la monarchia che aveva avuto la parte del leone nella cacciata degli infedeli. Infatti, le province settentrionali del Balcani erano state vassalle, prima della battaglia di Mohács, per periodi di tempo più o meno lunghi, dell'Ungheria la quale si trovava all'epoca della scacciata del turco sotto lo scettro di sovrani che appartenevano alla dinastia degli Absburgo.

Ma proprio negli anni posti a cavaliere tra i secoli XVII e XVIII, una grande potenza si era presentata come rivale degli Absburgo nelle aspirazioni balcaniche: la Russia. Pietro il Grande non soltanto aveva gettato le basi militari della potenza moscovita, ma aveva anche fissato per secoli le mire della politica russa. Dopo esser riuscito a prezzo di sanguinose e tenaci guerre a respingere gli svedesi nella penisola scandinava e nelle regioni situate a settentrione del golfo finnico, Pietro il Grande rivolse la sua attenzione alla penisola balcanica. Per un diritto che le derivava dalla identità della religione greco-orientale, professata nei Balcani ed in Russia, questa si erge a protettrice dei popoli cristiani balcanici oppressi dai turchi. Ma la Russia mira altresì ad impadronirsi per questa strada del Mar Nero e della zona orientale del Mare Mediterraneo, ed a rendersi padrona dell'antica Bisanzio, la capitale dei sultani. Vasto piano imperiale che la Russia non è ancora riuscita a realizzare. Ciò non toglie che dall'epoca di quello zar la politica russa dedicatesse il meglio dei suoi sforzi e spesso tutte le risorse militari dell'impero alla conquista di Costantinopoli e degli Stretti. Ed è, d'altra

parte, anche naturale che la Turchia, di già declinante, fosse incapace di resistere, da sola, alla pressione ed alla minaccia russa. Nemmeno la monarchia asburgica poteva resistere, da sola, alla Russia, perché fin dopo la metà del sec. XIX gran parte delle sue forze si trovavano impegnate e paralizzate nella sua politica italiana e tedesca. Ai piani russi si oppone, nel corso del sec. XIX, già una coalizione politica europea, capeggiata — accanto all'impero asburgico — dall'Inghilterra la quale giudicava che le aspirazioni balcaniche della Russia minacciassero seriamente i suoi interessi nel Levante.

Nel Quarantotto, la Russia si era decisa a venire in aiuto al governo di Vienna, ridotto a mal partito in seguito alla guerra dell'indipendenza ungherese, non unicamente in conformità al suo naturale atteggiamento antirivoluzionario, ma specialmente perché sperava che in contraccambio l'Austria avrebbe appoggiato le sue rivendicazioni sulla penisola balcanica. Fu precisamente in questa speranza che lo zar Niccolò I mosse nuovamente guerra alla Turchia nel 1853. Ma la situazione doveva svilupparsi sfavorevolmente agli interessi russi. L'Austria, infatti, rimase neutrale. E per di più, l'Inghilterra, la Francia ed il piccolo Piemonte — che faceva allora il suo ingresso ufficiale nella grande politica europea — mossero in armi per aiutare la minacciata Turchia. La campagna venne decisa dalla guerra di Crimea, vinta dal corpo di spedizione degli alleati, e la Russia dovette rinunciare un'altra volta ai suoi sogni imperiali.

I due decenni seguiti alla pace di Parigi del 1856 modificarono sostanzialmente il quadro politico dell'Europa e con esso la situazione dei Balcani. Infatti, la guerra del 1859 scosse la dominazione austriaca nell'Italia settentrionale, agevolando il processo che doveva condurre all'unità politica della penisola appenninica. L'Italia, salita al rango di potenza mediterranea, non poteva disinteressarsi, come effettivamente non si disinteressò, allo sviluppo delle faccende balcaniche. Come conseguenza, poi, della guerra del 1866, l'Austria perdette l'influenza politica che da secoli esercitava nella Germania, a tutto vantaggio della Prussia, che si affermò come lo stato tedesco dominante e che dopo la campagna del 1870—71 riuscì a riunire e fondere in potente unità politica i singoli stati germanici, sottoponendoli alla sua volontà. Il nuovo impero germanico è già interessato nelle faccende dell'Europa sud-orientale, dalle quali la Prussia aveva potuto facilmente tenersi lontana. Durante i vent'anni di regno

di Napoleone III la Francia aveva avuto una parte predominante nella politica del continente europeo; ma dopo la sconfitta del 1870—71 essa sembra ritirarsi dalla grande politica europea ed il popolo francese, fedele anche questa volta al suo squisito senso per la realtà, cerca per il momento di riaversi e di rinnovarsi nella creazione dell'impero coloniale. L'Austria che aveva perduto i suoi possedimenti e la sua autorità politica sia in Italia che nella Germania, si accorda nel 1867 coll'Ungheria e si trasforma nella duplice monarchia austro-ungarica. La rinnovata monarchia danubiana cerca nuovi compiti alle sue mire politiche ed economiche e crede di trovarli anzitutto nei Balcani, dove la chiamano antiche tradizioni storiche. Dopo la guerra di Crimea, l'Inghilterra aveva seguito con simpatia le aspirazioni italiane e tedesche all'unità non trascurando però i tradizionali criteri in materia dell'equilibrio politico nel continente, e perciò stava in guardia affinché l'Austria non crollasse completamente perché il crollo avrebbe scosso quell'equilibrio ai danni dell'Inghilterra. D'altronde, l'Inghilterra dedicò i due decenni seguiti alla pace di Parigi anzitutto a rafforzare e sviluppare sempre più la posizione dominante che si era conquistata e creata nell'economia mondiale. Viceversa il disinganno provocato dal disastro di Crimea contribuì a rafforzare in Russia il sentimento nazionale; ma questo nazionalismo russo, conformemente alle tradizioni di Pietro il Grande, cercava di affermarsi oltre i confini della Russia alimentando così quel panslavismo che è al centro della più recente politica russa. L'idea nazionale, il desiderio dello stato nazionale unitario ed indipendente che riunisse tutti i popoli fratelli, si faceva strada, con forza elementare, anche tra i popoli balcanici di religione greco-orientale, i quali — eccettuati i greci — dipendevano sempre più o meno dalla potestà del sultano. Questi moti nazionali di indipendenza che avevano le loro radici ideologiche nel liberalismo francese, riflettevano — specialmente nella Serbia e nei principati valacco e moldavo — un indirizzo decisamente anti-turco ed avevano trovato, sul piano della fratellanza slava, i contatti con il panslavismo russo rappresentato dall'autocrazia degli zar.

Il nuovo ordine politico europeo esige necessariamente nuove alleanze al posto di quelle antiche ed oramai sorpassate. Per la sua posizione geografica e per la forza delle sue armi vittoriose è la Germania che sembra destinata a riordinare, allora, le nuove condizioni politiche dell'Europa continentale. Le basi

del nuovo assetto politico vengono gettate da Bismarck dopo il 1871.

Egli impostò la politica internazionale della nuova Germania sui pilastri della politica prussiana, ma non dimenticò che la nuova grande Germania possedeva possibilità di attività politica ben più grandi di quelle della vecchia Prussia o della vecchia Germania confederata. Il cancelliere di ferro giudicava, ed a buon diritto, che la situazione della Germania potesse considerarsi sicura e salda fino a tanto che non doveva temere la eventualità di dover combattere su due fronti. Quindi, contando sull'eventualità di una nuova guerra con la Francia, egli voleva essere certo che la Germania non sarebbe stata attaccata ad oriente dalla Russia. Perciò Bismarck diede nuovo corso alla tradizionale amicizia prusso-russa che anzi sviluppò in una vera e propria alleanza. Ma, secondo Bismarck, la vera «zona tempestosa» dell'Europa erano i Balcani, dove non era escluso lo scoppio di una nuova guerra russo-turca, che — come all'epoca della guerra di Crimea — avrebbe potuto facilmente condurre a complicazioni europee. Ma la «zona tempestosa» dei Balcani poteva riservare anche altre sorprese; così, p. e., una guerra tra la Russia e la duplice monarchia, data la inconciliabilità dei loro interessi balcanici. Bismarck credette di poter evitare il pericolo balcanico e di salvaguardare al tempo stesso la pace dell'Europa, creando buoni rapporti tra la Russia e la monarchia asburgica e rendendo malleadrice di questa amicizia la stessa Germania. Fu così che dopo il 1871 venne conclusa, coll'intervento della Germania e di Bismarck, l'alleanza dei tre imperatori la quale mirava anzitutto ad assicurare la pace nei Balcani attraverso una esatta delimitazione delle sfere d'interesse in quella zona. Va da sé che l'alleanza rendeva rischioso e precario anche ogni tentativo di muovere guerra alla Germania dalla parte del Reno. L'alleanza dei tre imperatori ci appare come un pallido riflesso della Santa Alleanza: le mancava infatti il cemento della collaborazione militare rivolta ad un unico fine che aveva caratterizzato sì brillantemente la Santa Alleanza sorta dopo le guerre napoleoniche ai fini di assicurare ai legittimi regimi europei i frutti della vittoria che con tanta fatica avevano riportato sul Corso sovvertitore ed irrequieto.

Ma i moti nazionali dei popoli balcanici tuttora vassalli della Turchia dovevano provocare ben presto nuove complicazioni europee le quali non tardarono ad inasprire gli attriti

ed i contrasti tra la duplice monarchia e la Russia. Questa volta era la Erzegovina che rappresentava la minaccia di un conflitto generale. La popolazione cristiana di quella provincia era insorta nell'estate del 1875 contro la insopportabile dominazione turca. La rivolta si estese presto alla Bosnia e divenne così il punto di partenza di quella serie di complicazioni balcaniche che dovevano dare, nei decenni seguenti, tanto filo da torcere alla diplomazia europea. I moti bosniaci erano stati sfruttati variamente in funzione delle varie tendenze nazionalistiche slave, per cui essi perdettero ben presto il loro carattere di avvenimenti e moti locali. È altresì naturale che la sorte della Bosnia e dell'Erzegovina interessasse anzitutto la monarchia degli Absburgo. Infatti l'agitazione da cui erano state prese le popolazioni cristiane delle due province turche in questione non poteva risparmiare, come effettivamente non risparmiò, le popolazioni slave della Dalmazia e della Croazia. Inoltre le due province turche gravitavano decisamente verso la duplice monarchia anche per la loro posizione geografica. La situazione geopolitica era dunque favorevole alla monarchia. Ancora nel 1856, il maresciallo Radetzky aveva consigliato di occupare le due province. E nel 1863, Napoleone III stesso aveva proposto al governo di Vienna di risarcirsi della perdita delle province italiane occupando le due province turche. Allora non se ne fece nulla, volendosi evitare un peggioramento delle relazioni già di per sé tese tra la monarchia e la Russia. Ma il progetto non venne scartato definitivamente da Vienna che lo riprese dopo il 1871, quando era ministro degli affari esteri della duplice monarchia il conte Giulio Andrassy senior. Allora si pensò di dividere le due province turche tra la monarchia e la Serbia, la quale soluzione avrebbe potuto soddisfare anche la Russia. Ma, scoppiata la rivolta del 1875, si riaffacciò a Vienna, e specialmente negli ambienti militari, il disegno dell'occupazione delle due province. Tuttavia il ministro degli affari esteri conte Andrassy, che giudicava gli avvenimenti attraverso il prisma della situazione generale europea, temeva complicazioni e pericoli se la duplice monarchia avesse proceduto con precipitazione nell'occupazione delle due province turche. Perciò egli propose di non escludere la Turchia dalle sue province ma di appoggiarla in un primo tempo piuttosto con consigli e con richieste di riforme, per sostituirsi in un secondo tempo ad essa, ammesso il caso che non fosse capace di difendere le sue province.

Ma i pacifici disegni del conte Andrassy dovevano risultare

vani perché la Russia, che appoggiava le aspirazioni della Serbia e del Montenegro, mirava alla partizione totale della Turchia.

Il piano del conte Andrásy di ristabilire l'ordine nelle due province con mezzi pacifici, aveva dunque fallito. Per cui, nell'autunno del 1875, la Russia propose alla duplice monarchia di occupare insieme la Bosnia e l'Erzegovina. Andrásy respinse la proposta perché dovendo risultare impossibile di ristabilire e consolidare nelle due province l'autorità del sultano, egli voleva assicurarle tutte e due alla sola monarchia.

Gli sforzi della duplice monarchia dovevano trovare un efficace appoggio indiretto precisamente nell'Inghilterra, il cui primo ministro, lord Beaconsfield non era disposto ad esercitare la pur minima pressione sulla Turchia perché accettasse i provvedimenti interni che le potenze continentali europee intendevano imporle nell'interesse della pace generale. Era come versare olio sul fuoco, e fare, in altre parole, il gioco dell'Andrásy. L'atteggiamento dell'Inghilterra infuse nuovo coraggio nella Turchia dove si credeva che si sarebbe ripetuto il caso della guerra di Crimea e le potenze sarebbero accorse un'altra volta in suo aiuto contro la Russia che mirava al suo annientamento. La situazione era matura e gli avvenimenti si susseguirono precipitosamente. Alla fine di maggio 1876 una rivoluzione di palazzo cacciava il sultano ed i cortigiani filorussi, il posto dei quali venne occupato dai fautori della resistenza nazionale turca. La Russia reagì immediatamente scatenando contro la Turchia i due popoli cristiani balcanici più guerrieri: i bulgari ed i serbi. Mentre nella Bulgaria infuriava una sanguinosissima guerra civile, la Serbia, aiutata dalla Russia, moveva alla Turchia una regolare guerra. Ma il tanto atteso e ripetutamente vaticinato crollo interno della Turchia tardava a venire; anzi, nell'autunno del 1876 i turchi riportarono sui serbi una vittoria decisiva. Tutto ciò indusse la Russia a tentare lo smembramento della Turchia nuovamente attraverso le vie diplomatiche. Ma la duplice monarchia non era disposta ad aderire all'accordo secondo il quale l'Austria-Ungheria avrebbe occupato la Bosnia e l'Erzegovina, e tollerato, in cambio, che i russi entrassero in Bulgaria. Da parte sua, la Germania non intendeva intervenire ed esercitare pressione né dall'una né dall'altra parte, per cui le trattative si arenarono ed alla Russia non rimase altra via di uscita che quella di dichiarare la guerra alla Turchia in difesa dei suoi piccoli alleati cristiani. Ciò avvenne nell'aprile del 1876. Si schierarono dalla parte della Russia

anzitutto la Rumenia che si era dichiarata indipendente e sciolta dall'impero turco, ed in seguito la Serbia ed il Montenegro. La campagna ebbe inizio tra grandi difficoltà. I turchi opponevano una resistenza accanita sulle montagne balcaniche. La difesa del passo di Sipka e quella di Plevna sono tra gli episodi più brillanti della storia militare. Ma vinse infine la superiorità numerica dei russi, i quali, nel gennaio 1878, superata la valorosa resistenza degli eserciti turchi, puntavano direttamente su Costantinopoli e gli Stretti tanto agognati. Espugnata la fortezza di Adrianopoli, la strada che conduceva a Costantinopoli era aperta. Ma davanti alla capitale turca l'esercito russo si arrestò, costretto da motivi politici, dall'atteggiamento minaccioso che le potenze europee avevano assunto di fronte alla conquista russa. Perciò la Russia si decise a concludere in fretta la pace onde assicurarsi almeno i frutti già colti con la forza delle armi.

Si giunse così alla pace di San Stefano, conclusa il 3 marzo 1878, la quale assicurava alla Russia vantaggi enormi. Oltre alle province caucasiche la Russia riebbe la Bessarabia che aveva perduto nel 1856, ed a titolo di risarcimento per la cessione della Bessarabia, la Rumenia ottenne la Dobrugia. La pace di San Stefano assicurava la indipendenza statale, oltre che alla Rumenia, anche alla Serbia ed al Montenegro, i quali ottennero notevoli ingrandimenti territoriali. La Bosnia e l'Erzegovina si ebbero l'autonomia. La Bulgaria diventò un vasto principato indipendente. Formalmente la Bulgaria continuava ad essere tributaria del sultano, ma effettivamente passò sotto l'influenza politica e militare della Russia. Il governo della Bulgaria venne affidato ad un commissario imperiale russo il quale aveva ai suoi ordini un corpo di cinquantamila uomini. I confini del principato bulgaro andavano dal Danubio ad Adrianopoli e Salonico, comprendendo Kavalla sul Mare Egeo, Monastir ed Üszküb nella Macedonia occidentale.

Ma con la pace di San Stefano si riaffacciava, e decisamente, il pericolo di un conflitto armato tra la Russia e l'Inghilterra. Londra aveva dichiarato apertamente e senza equivoco che avrebbe risposto con una immediata dichiarazione di guerra se i russi avessero attaccato gli Stretti o occupato Costantinopoli. Ma la pace di San Stefano non soddisfaceva puranco la duplice monarchia la quale si sentiva menomata nei riguardi delle rivendicazioni avanzate sulla Bosnia ed Erzegovina.

La minaccia di una nuova guerra incombeva sull'Europa,

la situazione ricordava quella che aveva preceduto alla guerra di Crimea. Unica maniera per evitare nuovi pericoli e conflitti appariva chiarire e discutere le questioni controverse in un congresso europeo.

La chiave della situazione era nelle mani della Germania, rispettivamente di Bismarck. Nel febbraio del 1878 il cancelliere aveva dichiarato di voler essere un mediatore onesto e di accingersi sul serio ed in tutta buona fede all'ardua impresa. E in realtà Bismarck rimase fino in fondo unicamente mediatore. Si rifiutò categoricamente di valersi dell'influenza e del prestigio della Germania per assicurare alla Russia i vantaggi della pace di San Stefano; e dall'altra non volle scendere in campo contro la Russia per appoggiare con le armi le rivendicazioni dell'Inghilterra e della duplice monarchia.

La convocazione del congresso venne preceduta da una intensa attività diplomatica da parte del cancelliere. Anzitutto era necessario creare le condizioni politiche per assicurare il buon esito ai lavori del congresso. L'Inghilterra era disposta a riconoscere in via di massima l'espansione russa nell'Asia ma chiedeva certi compensi. Si rifiutava però di riconoscere la Grande Bulgaria che si trovava sotto il protettorato della Russia. Protestava inoltre l'Inghilterra contro l'assegnazione alla Bulgaria della costa del Mare Egeo e contro l'occupazione bulgara delle città di Monastir e di Üszküb. Infine l'Inghilterra esigeva che la così diminuita Bulgaria venisse divisa in due parti, di cui la meridionale — col nome di Rumelia orientale — sarebbe stata sottoposta alla sovranità dei sultani. La monarchia asburgica dichiarò il suo interessamento al riordinamento dei Balcani occidentali ed alla questione bulgara.

Chiarito per tal maniera l'orizzonte politico, Bismarck rilasciò, il 3 luglio 1878, l'invito al congresso, che secondo l'espresso desiderio della Russia doveva aver luogo a Berlino. Qui convennero dunque il 13 giugno 1878 i dirigenti responsabili della politica europea. Le sedute avevano luogo nel palazzo Radziwill; i personaggi che vi dominavano erano, oltre al cancelliere ed al conte Andrassy, il primo ministro d'Inghilterra, lord Beaconsfield, ed i delegati della Russia: il vecchio Gorcsakov, che rappresentava al congresso le tradizioni e i sistemi della vecchia diplomazia, e Suvalov, una delle personalità più eminenti del partito russo della pace. La Francia era rappresentata dal ministro degli affari esteri Waddington, politico calmo e moderato; gli

nteressi dell'Italia erano affidati al conte Corti, ministro egli pure degli affari esteri, il quale non solo era fautore dell'amicizia colla Germania ma cercava puranco una intesa colla monarchia austro-ungarica. La Turchia era rappresentata dal simpatico Karatheodory, un politico cristiano di origine greca, il quale però, quale rappresentante di uno stato vinto, non ebbe alcuna parte speciale al congresso.

Dopo aver acclamato a presidente il cancelliere Bismarck, il congresso si occupò già nella prima seduta della questione bulgara. Il contrasto tra la Russia e l'Inghilterra sembrava addirittura insormontabile; ma nessuna delle due potenze desiderava che il dissidio degenerasse in aperto conflitto armato. Perciò dopo lunghe e faticose trattative, dove il ruolo principale era stato sostenuto da Bismarck e dal conte Andrásy, venne finalmente raggiunto l'accordo. La Bulgaria venne riconosciuta principato indipendente ma ebbe ridotto di un terzo il suo territorio quale era stato previsto dal trattato di San Stefano. La zona meridionale, col nome di Rumelia, rimase soggetta politicamente e militarmente al sultano. La Bulgaria perdette inoltre la costa del Mare Egeo e non conservò che il porto di Varna sul Mar Nero.

Un'altra questione importante che interessava direttamente le influenze russe nei Balcani, era entro quale termine di tempo le truppe russe dovessero evacuare i territori balcanici. La questione rivestiva una importanza speciale dal punto di vista della duplice monarchia, e venne risolta attraverso un compromesso, dovuto essenzialmente alle premure del conte Andrásy, ed a termini del quale i russi dovevano evacuare la Rumelia e la Bulgaria entro nove mesi dalla firma della pace, e la Rumenia entro i tre mesi successivi. L'influenza militare russa venne così limitata ad un periodo di tempo relativamente breve e chiaramente fissato.

Ma la questione che interessava più direttamente la duplice monarchia era quella della Bosnia e dell'Erzegovina. Il conte Andrásy aveva intuito da lungo che la monarchia doveva assolutamente impossessarsi delle due province, perché altrimenti ne sarebbe andato di mezzo il suo prestigio nei Balcani. All'occupazione si opponeva decisamente la Turchia. La monarchia, inoltre, aveva bisogno di procedere in pieno accordo con le potenze europee, per evitare che la occupazione delle due province turche colla forza creasse una situazione interpretabile nel senso che la monarchia appoggiava le mire russe dirette allo smembramento definitivo della Turchia. Inoltre l'Andrásy doveva vincere i

dubbi e le resistenze di coloro che nella monarchia stessa temevano un ulteriore rafforzamento degli elementi slavi della duplice monarchia. Anzitutto l'Andrássy si accordò coll'Inghilterra, la quale con l'accordo firmato il 6 giugno dichiarava di appoggiare incondizionatamente le rivendicazioni dell'Austria-Ungheria sulla Bosnia-Erzegovina. Contemporaneamente il conte Andrássy raggiungeva analogo accordo col cancelliere Bismarck. La Francia e l'Italia favorivano esse pure la monarchia in questa questione. E non si opponeva puranco la Russia, la quale esigeva unicamente Antivari per il Montenegro, onde assicurare al piccolo stato uno sbocco al mare, ed avanzava riserve contro l'occupazione del sangiacato di Novibazar che univa alla Serbia il Montenegro. Ancora prima di portare sul tappeto la questione, l'Andrássy aveva chiarito che non si trattava di una annessione ma semplicemente dell'occupazione durevole delle due province.

Fu così che la questione della Bosnia e dell'Erzegovina venne messa all'ordine del giorno nella seduta del 28 giugno. Ma prima ancora che la seduta venisse aperta, il delegato della Turchia dichiarò che la Sublime Porta protestava contro l'entrata di truppe straniere perché disponeva di forze sufficienti per attuare le necessarie riforme e impedire la fuga di disertori. Chiedeva perciò il delegato turco che la discussione della questione venisse rimandata fino a quando non si sarebbe trovata una forma conforme ai criteri da lui esposti. Andrássy non aderì alla proposta ed il congresso decise di discutere immediatamente il problema. Prese la parola per primo il ministro degli affari esteri della duplice monarchia il quale espose che causa la confusa situazione interna le due province rappresentavano un continuo pericolo per la monarchia, tanto più che non si poteva sperare alcun miglioramento affidandosi alla Turchia.

Il delegato inglese, lord Salisbury propose quindi che le due province venissero occupate e governate dall'Austria-Ungheria. Alla proposta inglese aderirono tutti i delegati, eccettuato quello della Turchia.

L'ostinata resistenza turca minacciava di compromettere i lavori del congresso perché le decisioni non erano valide se non accettate da tutti gli stati presenti. E la Turchia minacciava di non firmare gli accordi. Ma il conte Andrássy, volendo evitare ad ogni costo il fiasco del congresso — ciò che avrebbe fatto il gioco della Russia — rilasciò in data 13 luglio una dichiarazione segreta alla Turchia assicurandola che l'occupazione sarebbe

stata provvisoria e che la monarchia avrebbe garantito in massima la sovranità del sultano.

I problemi di secondaria importanza, superato lo scoglio della questione bulgara e della Bosnia-Erzegovina, vennero risolti facilmente. Il Montenegro ebbe il porto di Antivari, e la Serbia Nis con altri due distretti. In cambio della Bessarabia restituita alla Russia, la Rumenia ebbe la Dobrugia fino a Silistria ed a Mangalia. Il Montenegro, la Serbia e la Rumenia vennero dichiarati, inoltre, indipendenti. Il congresso delegò infine una commissione mista per curare gli interessi dei popoli cristiani rimasti sotto la sovranità della Turchia, la quale cedette alla Russia le città di Batum, Ardakan e Karst nel Caucaso.

Importantissima dal punto di vista della pace europea era la decisione del congresso che ordinava la chiusura degli Stretti alle navi da guerra straniere, e quella che dichiarava la neutralità del Danubio. La polizia fluviale del delta danubiano fino al porto di Galatz venne affidata alla commissione internazionale del Danubio, e si proibì la erezione di fortificazioni lungo le rive del fiume.

Anche l'Inghilterra ebbe la dovuta ricompensa per aver appoggiato con tanta energia gli interessi turchi. Infatti, ancora il 4 giugno, prima dunque della riunione del congresso, l'Inghilterra firmò un patto relativo alla difesa dei possedi turchi nell'Asia Minore contro eventuali mire imperialistiche russe. In cambio di tale garanzia, l'Inghilterra ottenne l'isola di Cipro, ciò che provocò vivo malcontento in Francia, al punto da minacciare i lavori del congresso. Ma la difficoltà venne superata in quanto che lord Beaconsfield autorizzò la Francia ad occupare Tunisi, dove invece erano preponderanti gli interessi italiani.

Il congresso esaurì i suoi lavori esattamente in un mese, e si sciolse il 13 luglio 1878. I ministri d'Europa assolsero bene il loro compito perché evitando di affrontare i grandi problemi, riuscirono a difendere nei Balcani l'equilibrio delle potenze interessate, garantendo così per decenni la pace dell'Europa.

LADISLAO TÓTH

NOTIZIARIO

Antonio Ullein-Reviczky, legato straordinario e ministro plenipotenziario. — Su proposta del ministro degli affari esteri, il consigliere di legazione dott. Antonio Ullein-Reviczky, capo della sezione stampa e culturale presso il ministero degli affari esteri, è stato nominato, con recente decreto, da S. A. S. il Reggente Niccolò Horthy, legato straordinario e ministro plenipotenziario. La nomina vuole essere il riconoscimento ufficiale dell'attività diplomatica, politica e culturale svolta con rara competenza dal dott. Ullein-Reviczky da quando si trova a capo dell'ufficio stampa e della sezione culturale del suo dicastero. *Corvina*, unendosi alla stampa d'Ungheria, saluta con particolare soddisfazione la nomina del dott. Ullein-Reviczky in cui riconosce ed apprezza uno dei rappresentanti più insigni del giornalismo e della politica giornalistica ungherese.

*

Il prof. Mosca all'Istituto di cultura fascista. — Per iniziativa della sezione romana dell'Istituto di cultura fascista, si è svolta al «Planetario» una riuscitissima manifestazione di amicizia italo-ungherese, a cui ha partecipato un pubblico eletto e numerosissimo che gremiva letteralmente la vasta sala ornata di bandiere e di simboli dei due paesi. Erano presenti i ministri d'Ungheria presso il Quirinale e la Santa Sede, barone Federico Villani e barone Gabriele Apor con il personale delle rispettive legazioni, il ministro d'Ungheria nel Brasile, Niccolò Horthy junior, i rappresentanti delle ambasciate di Spagna, Germania e Giappone, delle legazioni di Bulgaria e di Jugoslavia, i dirigenti

romani del Partito, la presidenza dell'Istituto di cultura fascista, il senatore prof. Balbino Giuliano, ecc. Il prof. Rodolfo Mosca, ordinario della cattedra di civiltà italiana dell'Università di Budapest, ha pronunciato una conferenza sulla importanza dell'Ungheria nella nuova Europa, dimostrando con brillante chiarezza le ragioni che hanno determinato l'orientamento della politica ungherese verso l'Italia e la Germania. L'illustre conferenziere ha posto queste ragioni non soltanto nelle vitali necessità geopolitiche dell'Ungheria e nella sua ardente lotta per il revisionismo, ma anche e soprattutto nel fatto che le realizzazioni politiche, etiche, sociali ed economiche dell'Italia fascista, prima, e della Germania hitleriana, dopo, erano profondamente partecipate dalla opinione pubblica e dai dirigenti dello Stato magiaro. L'antica e perfetta costituzione della Sacra Corona, espressione purissima di quella civiltà occidentale a cui il popolo ungherese è stato sempre fedele, costituisce l'elemento tradizionale e spirituale su cui vengono innestate le idee della nuova Europa. In virtù di questa sua profonda natura politica l'Ungheria ha voluto restare a fianco delle potenze dell'asse, aderendo per prima al patto tripartito. Per questo suo carattere politico l'Ungheria ha meritato il diritto di svolgere la sua missione storica nell'Europa sud-orientale.

Alla brillante ed applaudissima conferenza del prof. Mosca, è seguito il documentario ungherese «Verso l'Oriente», consacrato alla occupazione da parte delle truppe magiare della Transilvania settentrionale ritornata alla Ungheria in virtù del lodo di Vienna.

Film italiani a Budapest. — Il vasto pubblico ungherese che frequenta assiduamente le sale cinematografiche ha avuto finalmente occasione di conoscere più da vicino la produzione cinematografica italiana affermatasi specialmente nell'ultimo decennio, e con essa i migliori artisti italiani di quell'arte. Come noto, il pubblico ungherese adora la musica e specialmente l'opera italiana, segue con vivo interesse le vicende del dramma italiano; ma finora non ha avuto che poche occasioni di ammirare i migliori e più recenti film italiani, ché questi raramente venivano proiettati sugli schermi delle sale ungheresi. Gli ostacoli che si frapponevano alla diffusione del film italiano in Ungheria erano parte economici e parte tecnici. Ma il recente accordo culturale italo-ungherese ha potuto superare ogni difficoltà, e l'autunno del 1940, che segnava l'inizio della stagione cinematografica in corso, ha già portato i primi frutti: la più elegante sala budapestina ha proiettato la gustosa commedia «Pazza di gioia», di Vittorio de Sica, Maria Denis e Umberto Melnati, che nella traduzione ungherese ha avuto il titolo di «Amore in automobile». La squisita arte scenica di Vittorio de Sica, la bellezza incomparabile di Maria Denis e l'umorismo trascinante del Melnati, hanno conquistato di colpo il pubblico budapestino, assicurando pieno successo anche all'altro film del de Sica, ai «Grandi magazzini».

Né meno sincera fu l'accoglienza fatta all'«Alcazar» di Fosco Giachetti e Maria Denis, documentario, quasi, della cruenta guerra civile di Spagna, esaltazione del valore e del sacrificio della «falange».

Quanto prima verrà proiettata la variante ungherese di «Carmen» di Fosco Giachetti e di Mireille Balin, che confermerà certamente il successo del film italiano in Ungheria.

Grande popolarità si è acquistata a Budapest, e specie tra gli intenditori d'arte, «Salvatore Rosa» (in ungherese: «La maschera nera»), grandioso film

ricavato dalla vita e dalle avventure del romanzesco pittore napoletano del 700. Gli interpreti principali: Gino Cervi, Luisa Ferida e Osvaldo Valenti sono già i beniamini del nostro pubblico.

Un altro capolavoro della cinematografia italiana, «L'ignota», è stato accolto con particolare favore dal pubblico portato a gustare la letteratura drammatica seria, assicurando un nuovo trionfo all'arte insuperabile di Irma Gramatica. Il dramma del Bisson, già «cavallo di battaglia» di Sarah Bernhard, ha acquistato nuovo valore e significato nella perfetta esecuzione della grande tragica italiana, dimostrando al tempo stesso l'alto grado di perfezione artistica raggiunto e tenuto dalla cinematografia italiana.

Ricorderemo anche «Naples au baiser de feu», film francese ma girato a Napoli e nei dintorni della città partenopea, dove accanto alla popolarissima stella francese Viviane Romance, si è meritato calorosi applausi l'italiano Tino Rossi.

I documentari LUCE vengono proiettati regolarmente nelle sale ungheresi, ed altrettanto dicasi per i cortimetraggi di cultura. Notevole successo hanno avuto, in questa categoria, il film a colori «Sinfonia di Roma», poi «Primavera in Firenze» ed infine «Invito alla musica» che ha presentato i preparativi per il popolare «maggio fiorentino».

Il pubblico ungherese attende con impazienza gli altri film italiani, e specialmente quelli storici dei quali è particolarmente ghiotto. G. D.

*

«La nascita di Salomé» di Cesare Meano a Budapest. — Il Teatro della Via Andrassy ha presentato, nei primi giorni di gennaio, «La nascita di Salomé», commedia di Cesare Meano, che nella ottima traduzione ungherese — curata da Oscarre di Franco — ha preso il titolo di «Baj van Saloméval», cioè «Ci sono guai con Salomé». Il giovane

scrittore italiano è già noto in Ungheria come autore del libretto di «Monte Ivnor», di recente rappresentato all'Opera Reale di Budapest (vedi *Corvina* 1940, p. 851). Lo spunto è brillantissimo, ma il Meano non ha saputo ricavarne che una commedia piuttosto sciatta, impostata su di una serie di situazioni comiche. Lo spunto è il seguente: Nerone sente lodare la meravigliosa bellezza di Salomé, moglie di un re armeno, e credendo che essa sia la Salomé biblica, di cui Erode aveva pagato la danza con la testa di Giovanni, invia alla corte armena una magnifica ambasceria per farsi cedere la decantata Salomé in cambio di quattro province. Grave è l'imbarazzo della corte quando gli ambasciatori espongono il motivo della loro venuta: la Salomé bramata da Nerone, non è la biblica danzatrice di Erode, bensì la regina d'Armenia, donna già vecchia ed avvizzita. Ma lo scaltro re armeno, non volendo perdere le province offertegli, sostituisce alla vecchia moglie la affascinante Delila, la più bella danzatrice del suo regno, e la presenta agli ambasciatori come se fosse la richiesta Salomé. Anzi, per dissipare qualsiasi dubbio, il vecchio re passa una notte colla giovane ed ardente Delila. Ma Salomé, saputa la storia della sostituzione, è presa da un accesso di vanità al punto di credersi la supposta Salomé di Erode, e balla davanti ai messi imperiali la danza di cui si legge nella Scrittura. Ma non basta; il padre di Delila, non soddisfatto della somma avuta dal vecchio re, svela il trucco, e tutto sembra andare a monte. Tuttavia i messi, incantati dalla bellezza di Delila, chiudono un occhio, fanno finta di non essersi accorti della sostituzione e portano a Roma la bella danzatrice. Chi fa le spese del trucco è in definitiva il vecchio re armeno, Aristobulo, il quale ringiovanito da quell'unica notte d'amore, si era ben volentieri adattato alla sostituzione ed ora lamenta la partenza della danzatrice.

Questo trama — debitamente trat-

tata — si sarebbe prestata ottimamente a sviluppare una commedia ricca di complicazioni e colpi di scena, fondata sullo studio di caratteri vari e su situazioni interessanti. Ma senza la messa in scena e le geniali trovate dell'ottimo regista Giovanni Vaszary, sarebbe naufragata; e il pubblico non avrebbe accolto con scoppi fragorosi di ilarità lo sviluppo alle volte scabroso della trama, e non si sarebbe divertito sulle condizioni strane del desertico regno di Aristobulo. Qui il Vaszary ha fatto miracoli, raffigurando le luci e le ombre delle corti orientali e ricavandone una gustosa parodia tragicomica.

Tra gli esecutori va segnalata anche questa volta la ottima Piroska Vaszary la quale ha interpretato la parte di Salomé rendendola tragicamente viva. L'interpretazione data da Eugenio Törzs alla parte del re armeno ci è sembrata alquanto esagerata e forzata. Si è affermata in senso assoluto Ester Szilágyi Szabó nella piccola parte di Delila. La commedia riflette in conclusione un po' troppo il non sempre indicato stile budapestino da revue. Peccato, perché il teatro italiano contemporaneo non manca certamente di commedie e drammi di alto valore artistico, come si è veduto non una volta ed anche recentemente sulle scene dei nostri teatri. spl

*

La ricorrenza del 40mo anniversario della morte di Giuseppe Verdi è stata commemorata con particolare solennità anche a Budapest. Il prof. Emilio Haraszti ha tenuto, il 27 gennaio scorso, una radiolettura alla Radio di Budapest, intitolata «Giuseppe Verdi, il Garibaldi della musica». Un'altra conferenza è stata tenuta, il 25 gennaio, da Aladár Tóth all'Istituto italiano di cultura per l'Ungheria. *Corvina* pubblicherà prossimamente un saggio del suo collaboratore, prof. Emilio Haraszti, sulla fortuna della musica verdiana in Ungheria.

LIBRI

MARASSOVICH, ANTONIO de: *Alessandro Petőfi*. Milano, 1940; Garzanti, pp. VIII+318, in 8°.

Alessandro Petőfi di Antonio de Marassovich appare sesto — «sesto fra cotanto senno» — nella serie «Vite dei sommi scrittori» dell'ed. Garzanti, dopo i volumi dedicati a Dante, Carducci, Foscolo, Leopardi, Baudelaire. Nel 1938, *L'Eroica* di Milano aveva pubblicato il Petőfi di Silvino Gigante. Se dunque a due anni di distanza Garzanti ha creduto necessario pubblicare un nuovo Petőfi, vuol dire che il sommo poeta ungherese è sempre al centro dell'interessamento degli italiani. Alessandro Petőfi del Marassovich appagherà certamente l'interessamento e la curiosità dei suoi connazionali, ed è al tempo stesso una viva soddisfazione per noi ungheresi. I nostri massimi poeti sono conosciuti, di solito, poco o male all'estero, ché le traduzioni delle loro opere non sono sempre buone e le fonti, a cui gli autori ricorrono, antichate e poco attendibili. Il Marassovich ha saputo evitare i difetti comuni a quasi tutte le opere del genere. Egli ha studiato le poesie del Petőfi sulle migliori edizioni critiche, nell'originale; egli conosce a fondo le principali opere della ricca bibliografia petőfiana ungherese, dal saggio fondamentale di Paolo Gyulai alla pregevole monografia di Giovanni Horváth. Non è ricorso alle varie traduzioni italiane del nostro sommo lirico, parte antichate e non sempre perfette quanto alla forma ed al contenuto. Ha fatto da sé (ed ha fatto per tre), traducendo egli stesso i versi citati nel testo; ha rinunciato, è vero, alle bellezze

del verso ma ne ha reso perfettamente il contenuto e, quel che più conta, la «Stimmung». Egli ha potuto affrontare ed assolvere questo compito non facile, perché oltre a conoscere la nostra lingua, conosce ed ama la nostra anima ungherese. Il Petőfi bambino fu cullato sotto le stelle che sorridono al grande bassopiano ungherese; la sua fantasia si è plasmata su quell'immensa pianura; la materia prima della sua poesia il Petőfi la ha ricavata dall'anima ungherese del grande bassopiano, dalla lingua degli ungheresi del bassopiano. Ed il Marassovich ha conosciuto ed avvicinato lo spirito ungherese più genuino in due città del grande bassopiano ungherese, squisitamente, organicamente ungheresi esse pure: Debrecen e Szeged. Si spiega così la visuale del Marassovich tanto propria all'argomento, visuale che sarebbe stato impossibile appropriarsi attraverso la sola conoscenza della lingua e della letteratura ungherese, visuale che gli ha permesso di vedere e di far vedere, quale veramente è, uno dei sommi spiriti della nostra letteratura: Alessandro Petőfi.

Il libro è composto di due parti organiche. I primi nove capitoli ci danno il quadro diacronico della vita e dell'evoluzione di Alessandro Petőfi; mentre gli altri riflettono l'unità sincronica di tutta l'opera petőfiana e ne analizzano i valori umani e poetici. La vita e l'opera del Petőfi, le manifestazioni e le forme sia caduche sia immortali della sua essenza rivivono nel libro del Marassovich. Le centinaia di poesie citate, alcune delle quali tradotte integralmente dall'A., confermano ap-

pieno il quadro. Oltre ai punti di vista estetici, l'A. attinge con abbondanza alle proprie vaste cognizioni di storia ungherese: infatti egli ci dà non solo il Petőfi della letteratura mondiale, ma anche ci offre la figura più caratteristica della più fulgente epoca ungherese, del Quarantotto: il giovane Petőfi rivoluzionario, amante della libertà, patriota, febbricitante, alle prese colla miseria, ottimista fino alla morte. La consultazione del libro è agevolata dall'indice cronologico delle poesie citate nel testo, delle quali il Marassovich dà anche il titolo ungherese. Il libro è dedicato ad Emerico Várady, ordinario di lettere italiane a Szeged rispettivamente ora a Kolozsvár. Il tono affettuoso della bella dedica ci dice quanto siano utili per lo sviluppo dei rapporti spirituali di due popoli, i piccoli umani dell'amicizia e della reciproca stima. Ladislao Bóka

NYIRŐ JÓZSEF: *Novelle transilvane*. Traduzione di M. T. Papalardo e László Tóth. Roma, 1940; Edizioni Roma, pp. 162, in 8°.

Giuseppe Nyirő, il cui nome — grazie alla fatica degli ottimitraduttori — sarà non sololargamente conosciuto ma anche degnamente apprezzato dal pubblico italiano, è una delle figure più brillanti della letteratura ungherese di Transilvania. Nato nel 1889 a Székelyzsombor, egli assolse le scuole medie a Székelyudvarhely, per studiare poi teologia nel seminario di Gyulafehérvár. Dopo alcuni anni di insegnamento, si sistemò nel 1915 come curato nel comune di Kide, comitato di Kolozs, rimanendovi fino al 1919, l'anno fatale delle rivoluzioni, del crollo, della dominazione straniera, della prima stazione della via crucis degli ungheresi di Transilvania, la sorte minoritaria. Egli abbandona allora la tranquillità della sua parrocchia, rinuncia al sacerdozio e si fa scrittore. Ma intimamente rimane sempre sacerdote perché considera la sua nuova attività come una missione sacra: salvare l'anima di una frazione di popolo avulsa con

la violenza dal seno della nazione. Collabora da principio alla «Keleti Ujság» e si afferma specialmente per i suoi articoli coraggiosi e vibranti di responsabilità sociale. Ma il suo vero campo è la letteratura. La rivista «Zord Idő», che dopo il distacco della Transilvania era diventata l'asilo della letteratura ungherese minoritaria, bandisce un concorso per la migliore novella, e ne esce vincitore il Nyirő con la novella intitolata «L'agonia di un siculo». Nel 1924 le sue novelle sono tante da formare un volume, ed egli le pubblica col titolo di «Jézustaragó ember». (Alcune di queste novelle sono state pubblicate nel volume che recensiamo). L'attenzione, l'interesse di tutto il paese convergono su di lui; egli crea una vera scuola, dalla quale è uscito, con tanti altri, anche Aronne Tamási, uno dei migliori della letteratura ungherese di Transilvania.

Le sue novelle sono state seguite da una serie di poderosi romanzi, quali «A sibói bölény», «Isten igájában», ecc. Ma per rimanere alle novelle, avvertiamo che esse si differenziano nettamente dalle solite narrazioni tratte dalla vita del popolo, in quanto il Nyirő non si limita ad osservare i suoi eroi dal di fuori, perché — essendo egli pure «figlio del popolo» — ci descrive la vita intima del contadino ungherese di Transilvania, ci dà il «székely» quale è di dentro. Per cui il Nyirő oltre ad offrirci le peculiarità etnografiche dei «székely» di Transilvania, chiarisce pure gli elementi mistici della loro anima, della loro mentalità. Come ha osservato giustamente un critico, il Nyirő «ci ha svelato nuovi panorami spirituali, nuove profondità organiche che ci hanno sorpresi e sgomentati... gente dalla parola grave che parla in una lingua scolpita nella roccia». Conosciamo così il modo di pensare astuto di quella gente, il loro caratteristico umorismo, ma anche i loro rapporti con Dio e la morte. Egli svela nelle sue novelle imprevedute profondità popolari, valori non sospettati, e coloro

che le leggevano, non solo ne ricavano diletto ma se ne rinfrancavano, ne corroboravano la propria coscienza nazionale e sopportavano più facilmente i tormenti e le dure prove della sorte minoritaria, avendo riacquistato — per merito del Nyiró — la fede in sé stessi e nella vitalità incorruttibile della stirpe.

L'editore romano ed i nostri amici traduttori hanno ben meritato la nostra riconoscenza, perché leggendo le novelle del Nyiró il lettore italiano avvicinerà e conoscerà una delle varianti più preziose e più caratteristiche dell'anima popolare ungherese. Il volume è illustrato di belle incisioni su legno dell'ottimo artista transilvano Colomanno Gáborjáni Szabó, già pensionato della R. Accademia ungherese di Roma. *L. Zombory*

FALL ENDRE: *Mit tett a fasiszta Olaszország Magyarorszáért* (Il contributo dell'Italia fascista al rinnovamento dell'Ungheria). Budapest 1940; Magyar Revíziós Liga; pp. 224, tavole 5, in 8°.

Dopo la guerra del 1914—1918, l'Ungheria si era trovata completamente isolata ed abbandonata nel concerto dei popoli d'Europa. I suoi compagni d'armi gemevano anch'essi sotto le catastrofiche conseguenze dei trattati di pace imposti alle potenze centrali nei dintorni di Parigi. E se qualche popolo avesse voluto tenderci la mano amica, non avrebbe potuto farlo perché ne lo impediva il mortale cerchio di ferro della Piccola Intesa che stringeva da ogni parte l'Ungheria separandola ed isolandola dal resto del mondo. Invano avvertivano i politici nelle loro dichiarazioni ufficiali ed ufficiose, e la Lega per la revisione ungherese nella sua opera sistematica diretta ad informare il mondo sulla vera situazione, che i trattati di pace avrebbero avuto conseguenze disastrose per l'Europa tutta. Nessuno ci diede ascolto allora, perché si credeva che ci ostinassimo unicamente ad attribuire importanza universale alla nostra orrenda mutilazione partico-

lare. «Mussolini fu il primo tra gli uomini di governo responsabili ad intuire chiaramente — avverte il dott. Fall nella prefazione al volume — che la guerra mondiale ed i conseguenti trattati di pace non soltanto avevano rovinato il nostro paese ed i popoli che vi vivevano, ma minacciavano tutte le possibilità di una collaborazione europea». Tale riconoscimento doveva scuotere la coscienza dell'Europa e richiamare su di noi l'attenzione dell'opinione pubblica mondiale. Ogni ungherese lo sa, né ignora che per merito di Mussolini e dell'Italia fascista tale riconoscimento non rimase sullo sterile piano della teoria, non si esaurì nelle solite forme della cortesia diplomatica, ma venne seguito dai fatti, e consacrato da fattive azioni dirette a soccorrere l'Ungheria sul piano diplomatico e politico. Il fermo atteggiamento dell'Italia e la fattiva simpatia dimostrataci dal Duce tolsero l'Ungheria dall'isolamento internazionale in cui languiva, avviando il processo che doveva condurre alla graduale e giusta revisione dei trattati di pace.

Il dott. Andrea Fall si è proposto precisamente di chiarire le cause che richiamarono su di noi e sul nostro caso l'attenzione dell'Italia, e di illustrare la storia dei più recenti rapporti italo-ungheresi. Egli ci dice come il cordiale interessamento dell'Italia si sia sviluppato sul piano politico ed economico, affermandosi in seguito come alleanza politica e comunione economica d'interessi; e come le reciproche simpatie dei due popoli nel campo spirituale si siano sviluppate in una salda e tenace collaborazione culturale. Il dott. Fall studia nei suoi particolari più salienti la storia dei contatti politici italo-ungheresi, dai primi assaggi ancora cauti e timidi fino ai trattati politici ed all'epoca dei fatti. La morale invero preziosa che ci è dato di ricavare dal quadro politico ed economico offertoci dall'A. è che i governi ungheresi, da quello del conte Stefano Bethlen al governo del conte

richiamato l'attenzione degli studiosi convenuti a Budapest per celebrare il I congresso internazionale di storia della letteratura, sulla necessità ed importanza dell'analisi e ricerca comparativa sul piano della storia della letteratura nell'Europa centrale. L'ammontamento dell'illustre scienziato non fu invano: l'Ungheria rispose all'appello e tutto un gruppo di giovani ed animosi studiosi (Ladislao Sziklai, Ladislao Gáldi, Oscarre Sárkány, Ladislao Makkai, Tiberio Kardos, Ladislao Hadrovics, ecc.) si dedicarono allo studio sistematico delle reciproche influenze letterarie presso i vari popoli centroeuropei, nelle varie epoche storiche. Di questo gruppo fa parte anche Stefano Csapláros il quale si è dedicato allo studio dei rapporti letterari e spirituali fra gli ungheresi e gli slavi del nord (slovacchi, polacchi).

Nella pubblicazione che abbiamo innanzi agli occhi il Csapláros esamina la letteratura polacca dal sec. XII ai giorni nostri, indagando particolarmente come l'Ungheria e gli ungheresi siano stati veduti e giudicati dai polacchi in questo torno di tempo. Dipartendosi dai primi contatti storici ungaro-polacchi, l'A. segue lo sviluppo dei rapporti spirituali dei due popoli, raccogliendo diligentemente e studiando le tracce lasciate da tali contatti nella letteratura polacca. Ci è dato per tal maniera di seguire la linea dei contatti ungaro-polacchi, e di osservare come tali contatti passino dal piano politico a quello spirituale e culturale, nella misura in cui cede la pressione turca, che rappresentava un pericolo comune ai due popoli. È interessante rilevare, dal punto di vista italiano, che all'epoca del grande Mattia Corvino, i polacchi abbiano conosciuto lo spirito umanistico del rinascimento attraverso l'Ungheria e per la mediazione di umanisti ungheresi. Il materiale documentario raccolto dall'A., è particolarmente abbondante e ricco per i secoli XIX e XX. E non poteva essere altrimenti: le rivoluzioni polacche del 1830—31 e

del 1846, la guerra per l'indipendenza ungherese del 1848—49 con le loro comuni ideologie, la guerra mondiale del 1914—1918, quando le truppe ungheresi rimasero per anni in terra polacca, ecc., lasciarono, naturalmente, tracce incancellabili nella letteratura polacca. Ma dopo la guerra mondiale, per l'influenza di quei trattati di pace che mentre rendevano l'indipendenza e la libertà alla Polonia, umiliavano e mutilavano l'Ungheria, il concetto che dell'Ungheria avevano i polacchi e che fino allora era stato unanime ed uniforme, appare come incrinato. Il maresciallo Pilsudski doveva avvertire, ma troppo tardi, che l'interesse politico avesse come intorpidito la vista del popolo polacco. Csapláros cita le parole che a questo riguardo il maresciallo ebbe a dire al pittore polacco Woldzimierz: «Signor Woldzimierz, mi pare che abbiamo commesso un grave errore nei riguardi dell'Ungheria». Le ricerche dell'A. vanno fino al 1930, ché passando oltre sarebbe potuta risultare compromessa l'oggettività dei suoi accertamenti. Ma anche così, il saggio ci offre un prezioso documento dello spirito ungherese che data la posizione centrale dell'Ungheria nella zona centroeuropea, si volge con eguale interesse a tutti i popoli che lo circondano. L. B.

HALASY-NAGY JÓZSEF: *Mai politikai rendszerek* (I sistemi politici del momento). Budapest, 1940; Franklin; pp. 148, in 8°. Nella collezione «Cultura e scienza».

La letteratura politica propagandistica è destinata ad influire sulle masse, ed è efficiente soltanto al di sotto di un certo grado di cultura. La persona colta non cede tanto facilmente alla suggestione dei motti concisi ed altisonanti, ma cerca di individuare l'idea motrice che si nasconde dietro la loro facciata. Tale desiderio di orientamento più profondo incontra oggi difficoltà sempre maggiori. Viene perciò nel momento opportuno il libro dell'ottimo filosofo, Giuseppe Halasy-Nagy, destinato ap-

punto alle persone colte le quali non possono accontentarsi, né si accontentano, di motti et similia. Il libro non intende chiarire ed illustrare «i nuovi ordinamenti statuali o comunque destinati alla comunità, e le costituzioni della nuova politica, perché sono sottoposti a continue trasformazioni, a continui sviluppi... Perciò — dice l'Autore — non aspiro ad altro che a chiarire al lettore le ideologie le quali alimentano e muovono i vari sistemi politici del momento».

Fissato, così, il piano delle ricerche e chiarita la meta, l'Autore studia e definisce, nei primi due capitoli del libro, l'essenza della politica in generale, e la sua forza motrice storica, rinfrescando — con pia intenzione — gli insegnamenti sempre validi ed attuali, anche se oggi trascurati, di quel grande teoretico ungherese della scienza politica, che fu il compianto prof. Vittorio Concha. Chiariti i problemi fondamentali, l'A. passa ad esaminare i vari sistemi politici del momento, soffermandosi sul sistema democratico, sul bolscevismo, fascismo, nazionalsocialismo, e dedicando un capitolo a parte a quella sintesi di politica distinta oggi col nome di «asse» o «politica dell'asse; assiale». Egli disamina con esperta mano tali nuovi sistemi politici sia sul piano teoretico che su quello dei risultati positivi e concreti, chiarendo i loro rapporti col cristianesimo, coll'individualismo e collettivismo.

Infine, l'A. ci svela il complesso delle ideologie politiche ungheresi, accentuando le peculiarità del pensiero politico ungherese quale enuclea dal carattere specifico del nostro popolo e dalle sue tradizioni storiche. Questo ultimo, appare come il capitolo centrale del libro, perché è precisamente in questo capitolo che il libro ci si rivela come prezioso strumento di educazione politica nazionale inquantoché non si limita a divulgare dottrine politiche insegnandoci a ben comprenderle, ma vuole anche educarci all'indipendenza politica.

L. B.

Dr. CSÁNK BÉLA: *Olasz-magyar szótár* (Dizionario italo-ungherese delle locuzioni più comuni). Budapest, 1940; Franklin, pp. 175, in 8°.

Il libro del dott. Béla Csánk giunge molto a proposito in questo momento quando per merito specialmente dell'Istituto italiano di cultura per l'Ungheria, lo studio della lingua italiana segna da noi una felice ripresa, affermandosi sempre più vigoroso e produttivo. L'A. ha trascorso in Italia un lungo periodo di studi come borsista, e non gli è sfuggita la ricchezza della lingua italiana in locuzioni, modi di dire, frasi, proverbi, sentenze, ecc., i quali affiorano continuamente nell'uso comune della lingua, nei discorsi di ogni giorno, rendendoli vivi, efficaci, calzanti. Per cui, ritornato in patria, il dott. Csánk ha pensato di pubblicare il risultato delle sue esperienze, offrendolo particolarmente a coloro che sanno già esprimersi in italiano ma non parlano ancora l'italiano, cioè la lingua vera e propria degli italiani nati. Il ricco materiale è disposto in ordine alfabetico, ed i proverbi propriamente detti hanno la prima lettera in maiuscolo per distinguerli dalle frasi, locuzioni, ecc. Nella traduzione ungherese l'A. dà quasi sempre la correlativa frase, locuzione, modo di dire, proverbio ungherese, evitando quando ciò non fosse possibile le traduzioni letterali e sostituendovi la traduzione secondo senso. Speriamo che il tentativo del dott. Csánk invoglierà qualcuno dei nostri studiosi ad affrontare la fatica di compilare quel grande e completo dizionario italo-ungherese ed ungherese-italiano di cui sempre più si lamenta la mancanza.

z.

La Transilvania e il suo artigianato. — Con questo titolo, il «Notiziario artigiano», organo ufficiale del centro internazionale dell'artigianato, diretto da Vincenzo Buronzo e Giovanni Hengen, ha dedicato un numero doppio (11 e 12 dell'annata 1940) alla nostra Transilvania. Il materiale

del fascicolo è stato raccolto con rara competenza dal dott. Rodolfo Kovalóczy, segretario generale del centro nazionale delle corporazioni artigiane dell'Ungheria, e riccamente corredato di belle illustrazioni. Sfogliandolo ci persuadiamo subito che non è vuota frase bensì realtà pulsante di vita, quanto scrive nell'articolo di presentazione Piero Gazzotti, presidente della federazione nazionale fascista degli artigiani d'Italia: «L'Italia segue con grande simpatia lo sviluppo e la vita fervida ed operosa del popolo magiaro, legato a noi da vincoli di amicizia e di interessi comuni».

Tra gli articoli rileveremo quelli del prof. Aurelio Hézszer sul *Bilancio geo-politico dello sviluppo territoriale*

dell'Ungheria, di Giuseppe Szablya, vicepresidente della società ungherese per le arti decorative, sull'*Artigianato artistico in Transilvania*, e specialmente quello del dott. Rodolfo Kovalóczy sull'*Artigianato in Transilvania*.

Il numero doppio del «Notiziario artigiano» dedicato alla Transilvania ed al suo artigianato è frutto del vivo interessamento e della profonda simpatia con cui l'Italia segue le vicende del nostro popolo, e ci richiama alla mente le parole pronunciate nella redenta città di Kolozsvár da S. A. S. il Governatore Horthy, e citate dalla rivista, che confermano la gratitudine che l'Ungheria deve alla sua grande amica, l'Italia. — ó —



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

	Pengő	Lire
No 1. GIUSEPPE KAPOSY: BIBLIOGRAFIA DANTESCA UNGHERESE.....	1	4
No 2. ALFREDO FEST: I PRIMI RAPPORTI DELLA NAZIONE UNGHERESE COLL'ITALIA		<i>esaurito</i>
No 3. ALFREDO FEST: PIETRO ORSEOLO, SECONDO RE D'UNGHERIA	1	4
No 4. ELEMÉR CSÁSZÁR: SVILUPPO DELLA LETTERA- TURA UNGHERESE.....		<i>esaurito</i>
No 5. COLOMANNO MIKSZÁTH: LE DONNE DI SELISTIE (Romanzo)	1	4
No 6. STEFANO BERKÓ: LA LEGIONE ITALIANA IN UNGHERIA (1849)	2	8
No 7. ALESSANDRO MONTI E LA LEGIONE ITALIANA D'UNGHERIA (1849)	1	4
No 8. ALFREDO FEST: FIUME IN DIFESA DELLA SUA AUTONOMIA AL PRINCIPIO DEL SEC. XVII .		<i>esaurito</i>
No 9. Prof. ANDREA ALFÖLDI: DACI E ROMANI IN TRAN- SILVANIA	2	8

M. Kir. Ferenc József-
 Tudományegyetem
 Olasz Philologiai Intézet
 Könyvtára

Szakil. sz.:

Cimtár:

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

	Pengő Lire	
MIHALIK, ALESSANDRO: Il calice ungherese della Cattedrale di Monza (1929)	1	3
TOTH, LADISLAO: Analecta Bonfiniana (1929)	1	3
MIHALIK, ALESSANDRO: Le relazioni italiane della maiolica ungherese (1936)	1	3

*

**PUBBLICAZIONI DELL'ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE
E DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA PRESSO
LA R. UNIVERSITÀ «PIETRO PÁZMÁNY» DI BUDAPEST**

WOLF, ROSINA dott.: Gioacchino Pizzoli (1929)	2	6
TICHARICH, SLAVA dott.: La pittura del barocchetto veneziano (1931)	1	3
BERKOVITS, ELENA dott.: Un codice dantesco nella Biblioteca della R. Università di Budapest (1931)	1	3

*

*Saggi, estratti, fascicoli vari della «Corvina Rivista
di Scienze Lettere ed Arti»*

BANFI, FLORIO: Orazione di Giovanni Garzoni su re Uladislao II d'Ungheria (1936)	1	3
BANFI, FLORIO: Una scena del Rinascimento ungherese in un affresco del Battistero di Castiglione Olona (1936)	2	6
CUTOLO, ALESSANDRO: La questione ungherese a Napoli nel sec. XIV (1929)	1	3
GIANOLA, ALBERTO dott.: Un poema eroico su Buda Liberata (1931)	1	3
GOMBOSI, OTTONE: Vita musicale alla corte di re Mattia (1929)	1	3
MARPICATI, ARTURO: La Reale accademia d'Italia con parti- colare riferimento alla classe di lettere (1931)	1	3
NAGY, IVAN vitéz: La convenzione culturale fra Ungheria e Italia (1936)	1	3
SACCHETTI SASSETTI, ANGELO: Per la storia della fortuna di Gio. Ladislao Pyrker in Italia (1929)	1	3
TENCAJOLI, ORESTE FERDINANDO: Due italiane regine d'Ungheria (1931)	1	3
VERESS, ANDREA dott.: Il conte Marsigli in Ungheria (1931) ..	1	3

*

In vendita presso la Redazione della

«CORVINA RASSEGNA ITALO-UNGHERESE»

Budapest, IV., Egyetem-utca 4.

Conto corrente postale: 23,031

Telefono: 185-618