

2530/

# CORVINA

RIVISTA DI SCIENZE LETTERE  
ED ARTI DELLA  
SOCIETÀ VNGHERESE-ITALIANA

**MATTIA CORVINO**

DIRETTA DAL PRESIDENTE  
**ALBERTO BERZEYICZY**  
E DAI SEGRETARI  
**TIBERIO GEREVICH** E **LYIGI ZAMBRA**

1924



**BYDAPEST,**  
EDIZIONE DELLA „MATTIA CORVINO”  
TIPOGRAFIA FRANKLIN.

Il presente fascicolo costa cor. oro 1 (lire 5.) — Gratis ai soci della «Mattia Corvino».

*Biblioteca della «Mattia Corvino»:*

**Nro 1. GIUSEPPE KAPOSY:**

**BIBLIOGRAFIA  
DANTESCA UNGHERESE**

Prezzo cor. oro 0·50 (lire 2).

**Nro 2. ALFREDO FEST:**

**I PRIMI RAPPORTI  
DELLA NAZIONE UNGHERESE  
COLL'ITALIA**

Prezzo cor. oro 1 (lire 4).

**Nro 3. ALFREDO FEST:**

**PIETRO ORSEOLO,  
SECONDO RE D'UNGHERIA**

Prezzo cor. oro 1 (lire 4).

**Nro 4. ELEMÉR CSÁSZÁR:**

**SVILUPPO  
DELLA LETTERATURA  
UNGHERESE**

Prezzo cor. oro 1 (lire 4).

Anno IV

Luglio—Dicembre 1924

Vol. VIII

# CORVINA

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

DELLA

SOCIETÀ UNGHERESE-ITALIANA

MATTIA CORVINO

DIRETTA

DAL PRESIDENTE

ALBERTO BERZEVICZY

E DAI SEGRETARI

TIBERIO GEREVICH E LUIGI ZAMBRA



BUDAPEST, 1924.

EDIZIONE DELLA «MATTIA CORVINO»

TIPOGRAFJA FRANKLIN

## SOMMARIO.

A. B.: Il vescovo Guglielmo Fraknoi † .....	5
ALFREDO FEST: Le più recenti indagini e scoperte di antichità romane della Pannonia .....	7
ITALO SICILIANO: Svolgimento della lirica italiana nel sec. XIX .....	36
EUGENIO KASTNER: L'Ungheria libera nel risorgimento italiano .....	47
STEFANO BODA: «La Tragedia dell' Uomo» di Madách ed il problema della felicità .....	55
CRONACA. Inaugurazione delle scuole italiane in Budapest. — L'Istituto Storico Ungherese di Roma. — La sezione romana della «Mattia Corvino». — Il settimo centenario dell' Università di Napoli. — La «Mattia Corvino» e la «Corvina» in Italia. — Leopardi. — Mattinata in onore di Pietro Mascagni .....	68
RECENSIONI. Andrea Alföldi: Il crollo finale della dominazione romana nella Pannonia. (A. Fest.) — Alberto Berzeviczy: Italia. — Studi e des- crizioni di viaggio. (A. W.) .....	74
BOLLETTINO DELLA «SOCIETÀ MATTIA CORVINO» .....	78



Il Fraknói aderì fin dal primo momento all'idea della costituzione d'una Società Letteraria Ungaro-Italiana a Budapest ; egli accettò la carica d'uno dei compresidenti, e già nel primo inverno ci offrì un suo studio sulla politica estera di Mattia Corvino che fu letto in una delle nostre conferenze e pubblicato dalla Corvina. La sua avanzata età e più tardi la sua malattia impedirono al Fraknói di prender parte più attiva ai nostri lavori ; ma lo considerammo sempre come una delle più riconosciute autorità in tutte le questioni che congiungono la storia dell'Ungheria a quella dell'Italia.

Poco prima della sua morte il dotto vescovo elargiva una somma considerevole all'Accademia di Santo Stefano per una vasta edizione italiana illustrata sulla celebre Biblioteca del Re Mattia. I manoscritti insieme ad una Prefazione dello stesso Fraknói sono composti e noi speriamo, che forse già fra poco questo importante volume, che diffonderà la conoscenza d'una delle più significative creazioni del gran Re nella letteratura italiana, potrà lasciar la stampa. Ecco un monumento perenne di quel meritevole scienziato ungherese, che pel suo amore per ambedue le nazioni merita anche di esser commemorato e venerato da ambedue le nazioni.

A. B.





succinta esposizione dei metodi seguiti dai Romani nella fortificazione dei loro confini, l'autore passa ai particolari della difesa del confine pannonico che era assicurato lungo il Danubio da una serie ininterrotta di castelli posti alla sponda destra (interna) del fiume.

Il borgo (*burgus*) di Balhavár che si trovava di rimpetto all'odierna città di Vác in riva alla grande isola di *Sant'Andrea* (*Szent Endre*), era uno degli avamposti militari del confine che si spingevano oltre la sponda destra nel territorio barbaro. Vi furono tre periodi in cui i Romani cercavano di oltrepassare la linea del Danubio all'intento di una difesa più efficace. Così *Marco Aurelio*, dopo aver debellato i Marcomanni e i Quadi, avea già fatto costruire nel territorio dei Quadi dei castelli, i quali però furono tosto abbandonati da *Commodo*, suo figlio. Poi ci consta che *Diocleziano* fece altrettanto nel territorio dei Sarmati dopo la disfatta di questo popolo, come appare dai *Fasti consolari* d'Idazio, secondo cui (nel 294), «*castra facta in Sarmatia contra Acinco et Bononia*». Finalmente l'imperatore *Valentiniano*, poco prima della perdita della provincia, fece un ultimo tentativo di premunirsi contro gli assalti dei barbari per mezzo di fortini avanzati nel paese dei Quadi: «*Valentinianus, studio muniendorum limitum . . . flagrans, trans flumen Histrum in ipsis Quadorum terris quasi Romano iuriam vindicatis aedificari praesidiaria castra mandavit*. (Ammiano, XXIX, 6).

Il «borgo» di Balhavár di fronte a Vác appartiene fuor di dubbio alla serie dei fortini fatti erigere da *Valentiniano*. Sappiamo che quest'imperatore, nella sua spedizione contro i Quadi, radunò il suo esercito ad *Acinco* e, fattovi gettare in fretta un ponte a barche sul Danubio, passò di lì nel paese nemico. («*Valentinianus Acincum prope castra commovit, navigiisque ad repentinum casum coniunctis et contabulato celeri studio ponte, per partem aliam transiit in Quados*» — Ammiano, XXX, 5). Questa dunque fu la regione dove si svolgeva la guerra e che ebbe poi bisogno di ulteriori fortificazioni, le quali di fatti si trovano tutte intorno alla grande curva del Danubio formata presso *Vác*, nel tratto compreso tra *Esztergom* (*Solva*) e *Buda* (*Acincum*), tanto alla sponda destra quanto a quella sinistra del fiume. *Valentiniano* seguì qui il medesimo modo di procedere che avea adoperato poco prima lungo il confine del Reno, dove — secondo *Ammiano Marcellino*: «*Rhenum omnem . . . magnis molibus communiebat, castra extollens altius et castella turresque adsiduas per habiles locos et opportunos . . . non*

*nunquam etiam ultra flumen aedificiis positis subradens (tagliando, troncando) barbaros fines.»*

Queste costruzioni valentiniane presentano ovunque un tipo uniforme e sono facilmente riconoscibili. Gli oggetti provenienti dai rispettivi scavi rimontano alla fine del secolo IV, specialmente i mattoni, portanti per la maggior parte la marca del nome di *Frigerido*, allora duce della *Valeria* (questa parte di nord-est della Pannonia), il quale — secondo la testimonianza di Ammiano Marcellino — condusse nell'anno 377 le truppe pannoniche alla Mesia per venire in aiuto a Valente, l'imperatore dell'Oriente, gravemente minacciato dei Goti rivoltosi. Oltre a questi mattoni ve ne sono altri col nome di un altro duce, *Terenzio*, e altri ancora coll'indicazione: «*Lupicini tribuni*», — probabilmente il tribuno incaricato della conduzione dei lavori di fabbrica. I mattoni rinvenuti al fortino di Balhavár portano senz'eccezione quest'ultima marca. Anche la maniera del lavoro di muratura è caratteristica per questa tarda epoca: l'*opus incertum* del fortino di Balhavár, consistente di una mescolanza di calcina con pezzi di trachite, è tuttora rivestito nel muro orientale d'uno strato orizzontale di mattoni.

I borghi dell'epoca valentiniana presentano in generale dimensioni esigue; difatti, per la maggior parte, non sono altro che torrioni di guardia capaci di dar luogo a un piccolo picchetto d'osservazione, col compito principale di dare l'allarme in caso di bisogno. La loro larghezza oltrepassa raramente i 10 metri. — Questo borgo di Balhavár però, trovandosi in sito molto esposto, forma eccezione, avendo una larghezza di quasi *venti* metri (19'40 m, mentre lo spessore del muro di cinta superava i *due* metri (2'05 m). L'interno ne era diviso in tre scompartimenti per mezzo di pareti divisorie dello spessore di quasi due metri (1'80 m); lo scompartimento di mezzo presenta una larghezza di m 4'20, i due laterali erano di m 5'80 ciascuno.

I lavori d'escavazione non sono ancora del tutto finiti e quindi lice sperare che vi si potranno fare delle ulteriori scoperte interessanti, quando cioè si metteranno a nudo anche i lavori di sostruzione.

Un altro articolo dell'Annuario porta il titolo di: «*Contributi all'anfiteatro di Savaria.*» L'autore, *Ferdinando Fettich*, conservatore del Museo Nazionale, rileva non essere ancora noto di quest'anfiteatro che il solo fatto della sua esistenza. Il biografo di San Quirino dice nell'*Acta Sanctorum* a proposito di questo

santo martire che «*qui eum custodiebant, Sabariam duxerunt. Quem praeses Amantius ferri sibi iussit in theatro.*» (Acta SS. Junii, Antverpiae, 1695 p. 382 c. 5.) Trattandosi di un supplizio, si deve pensare ad un anfiteatro. Quanto al probabile sito di quest'anfiteatro, ne può dare indizio un'ara votiva dedicata a *Nemesi*, recentemente scoperta (ancora nei tempi dell'anteguerra, circa dieci anni fa). Quest'ara, tutta in marmo, fu trovata in frammenti, i quali però si potevano ricongiungere in modo da presentare l'ara intera senza alcun difetto, coll'iscrizione completa del seguente tenore :

NEMESI — AVG(ustae) SAC(rum) — L(ucius) VAL(erius)  
VALERIAN(us) — DEC(urio) COL(oniae) FL(aviae) SISC(iae) —  
II VIR I(ure) D(icundo) — FLAMEN — DIVI CL(audii) II VIR  
Q.(uin) Q.(uennalis) — SAC(erdos) P(rovinciae) P(annoniae)  
S.(uperioris) EX VOTO.

Ora sappiamo che i tempietti consacrati al culto di *Nemesi* — come per es. anche quello di *Aquincum* — si trovavano di solito addossati alle mura esterne degli anfiteatri, poichè *Nemesi* fu considerata patrona dei giuochi gladiatori, delle venazioni, in somma, degli spettacoli dell'arena e quindi fu particolarmente venerata dai gladiatori, dai bestiari e anche dagli spettatori dei ludi dell'arena. Quindi si può supporre con ragione che l'anfiteatro si sia trovato in prossimità del luogo di scoperta dell'ara votiva suaccennata. Tale supposizione viene ampiamente corroborata dalla conformazione del sito che si trova al pendio dell'attuale monte Calvario, rivolto verso la città ; difatti, dobbiamo restare impressionati dal fatto che il dosso della collina che si protende in linea dritta per alcuni chilometri è intersecato in questo punto da un vasto intaglio a semicerchio che tradisce a prima vista l'opera umana. Ora l'ara in questione fu rinvenuta nello spazio piano posto immediatamente sotto l'intaglio soprammenzionato ; di più, si sono conservate ancora tradizioni orali, secondo cui nel sito in questione da 60 a 80 anni fa erano ancora discernibili alcuni terrazzi, e vi erano ancora degli scalini d'origine romana che conducevano su per il declivio.

Quanto all'iscrizione dell'ara (dell'altezza di 142 cm, della larghezza di 73 cm e dello spessore di 50 cm) che ora è conservata nel lapidario del *Museo Municipale di Szombathely*, — l'antica Savaria —, ne possiamo desumere i seguenti particolari istruttivi :

Il nome di *Nemesi* si trova qui accompagnato dall'epiteto di «*Augusta*», usato spesse volte in congiunzione coi nomi di altre

deità. L'erettore dell'ara, *Lucio Valerio Valeriano*, si trova designato come decurione della colonia Flavia *Siscia* (l'odierna *Sisek*), dunque non è oriundo cittadino di Savaria. Oltre al titolo di decurione, egli porta poi anche quello di duumviro *iure dicundo* (dunque giudice) e duumviro *quinquennale*, vale a dire amministratore delle imposte, incaricato delle opere del censo.

Siccome il nome di quest'alto personaggio s'incontra ancora su d'una lastra di marmo contenente i nomi di 88 cittadini di Savaria con la loro divisione in cinque curie e coll'indicazione della data del 188 d. C., se ne può dedurre anche la data approssimativa dell'erezione dell'ara a Nemesi, che per conseguenza doveva essere anteriore a quella della sopraccennata lista di cittadini, poichè l'ara non fa ancora menzione della cittadinanza savariana di L. Valerio Valeriano, ma invece lo dice sacerdote della Pannonia Superiore. Donde si deve arguire essere egli stato prima cittadino, decurione e duumviro giudice e quinquennale di *Siscia*; eletto poi a sacerdote della Pannonia Superiore, esso trasportò il suo domicilio a *Savaria*, allora centro del culto religioso della Pannonia Superiore, divenendo così abitante (*incola*) di questo paese, e venendo poscia inserito in via di sorteggio alla seconda curia dei decurioni di Savaria. Sappiamo che tali cittadini nuovi, immigrati d'altrove, conservavano i loro diritti di cittadinanza anche nella loro patria originaria e quindi erano sottoposti ad ambe le autorità municipali, sostenendone anche i doppi oneri.

Come sacerdote della Pannonia Superiore, Valeriano ebbe l'alto compito di presiedere all'annua congregazione religiosa del *concilium* che si teneva appunto a Savaria, e, in occasione della feste annue celebrata al culto degli imperatori, gli toccava di divertire la popolazione della provincia con giuochi organizzati alle sue proprie spese e di regalare alla folla accorsa pasticcerie, dolci e gingilli ornati d'iscrizioni ineggianti alla casa imperiale.

Oltre ad essere sacerdote di tutta la provincia, Valeriano fu ancora *flamine* speciale del divo *Claudio*, una designazione che non s'incontra in nessun'altra iscrizione Pannonia, ma si può spiegare qui col fatto che Savaria fu appunto di fondazione claudia, e così il culto del suo fondatore vi si potea essere conservato anche più tardi.

In base agli indizi suenumerati si può ora ritenere con certezza che l'anfiteatro di Savaria, assieme al Nemesio, si trovava nel sito del semicerchio scavato nel pendio interno dell'attuale Monte Calvario.

*Andrea Alföldi*, uno dei nostri più valenti giovani archeologi, si trova rappresentato nell'Annuario da due lavori, l'uno dei quali è comparso in tutta la sua estensione nell'annata del 1921 della *Rivista Italiana di Numismatica*, contenente una sistematica descrizione della grande raccolta di monete romane (di oltre 10 mila pezzi) trovata nel 1887 a Nagytétény presso Budapest e conservata nel Museo Nazionale della capitale.

Il secondo lavoro del medesimo autore tratta della grande *statua di donna* trovata assieme al torso attribuito all'imperatore Eliogabalo in occasione degli scavi praticati ancora negli '80 del secolo scorso nel *castrum* di *Carnuntum*. Questa statua (senza testa) si distingue per il suo vestito di straordinaria ornatezza; e l'autore la ritiene, di concerto coll'opinione emessa da Fr. *Studnicka* (Archeologisch-epigraphische Mitteilungen, T. VIII), una rappresentazione di qualche imperatrice della tarda epoca dell'impero romano, intorno ai tempi di Diocleziano; e a conferma di questa supposizione si riferisce ai ritratti delle imperatrici *Magnia Urbica* (moglie di Carino), *Galeria Valeria*, *Santa Elena* e *Fausta* (moglie di Costantino), le cui effigie ci sono conservate nelle rispettive monete presentanti la medesima foggia di vestito, ornato del *patagium*, ossia d'una larga striscia ricamata d'oro somigliante al *latus clavus* delle toghe ornate degli uomini. Per altro il *Wilpert* nel suo studio pubblicato sul medesimo argomento nel «*L'Arte*» (a. 1898, p. 99 e ss.), dando una minuziosa descrizione di questo genere di vestito, arriva a precisare per il lavoro di scultura di questa statua circa la stessa epoca stabilita dal nostro autore in base al raffronto colle monete, senza però tentare d'identificare la persona raffigurata; mentre seconde la congettura dell'archeologo ungherese le due statue in questione devono rappresentare una coppia imperiale della dinastia di Settimio Severo o dei suoi successori, del secolo III.

Un altro studio, scritto da *Lodovico Nagy*, conservatore del Museo Municipale di Budapest, tratta degli *strumenti di vari mestieri* rappresentati sui cippi sepolcrali della Pannonia che ci danno indizi pregevoli riguardo alle professioni maggiormente diffuse fra i provinciali pannonici. Dopo l'istituzione dell'impero la classe sociale degli artigiani ed industriali, tenuta in dispregio nei tempi della repubblica, cominciò ad elevarsi a maggior considerazione tanto nell'Italia, quanto nella Dalmazia, nella Gallia e, fra le altre provincie, anche nella Pannonia. La maggiore impor-

tanza attribuita al lavoro delle classi operaie trova la sua espressione nelle raffigurazioni dei monumenti sepolcrali riferentisi all'attività professionale esercitata dai defunti nella loro vita. Tali raffigurazioni simboliche che indicano il mestiere del defunto per mezzo della riproduzione scultoria dei rispettivi strumenti d'arte s'incontrano frequenti sin dalla seconda metà del secolo I. (Cfr. *Gumerus H., Darstellungen aus dem Handwerk auf römischen Grab- und Votivsteinen in Italien. Jahrbuch des k. deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung XXVIII, a. 1913. — Espérandieu E., Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine. V. I—IV.*)

La professione dei defunti si trova menzionata spesse volte anche nelle iscrizioni, dove qualche volta il cognome del defunto indica il suo mestiere. Ma l'arte professata viene indicata per la maggior parte per mezzo dei rispettivi utensili, i quali o si danno in mano alla figura del defunto rappresentata sulla pietra sepolcrale, o appaiono nel cornicione posto sotto i ritratti o qualche volta attorno alle figure o sui piani laterali del monumento; ovvero, nei sarcofaghi, ai due lati del campo portante l'iscrizione. Le rappresentazioni di questo genere trovate nell'antica Pannonia dimostrano molte analogie con quelle frequentissime dell'Italia, della Gallia, della Dalmazia e con quelle più sporadiche della Rezia e della Germania.

Gli strumenti raffigurati sui monumenti sepolcrali si riferiscono per la maggior parte a mestieri che stanno in qualche nesso coll'occupazione più diffusa tra la popolazione pannonica, quella cioè di *carradori* o *postieri* (*veredari*) che si trova specialmente accennata nell'opera d'Igino (*Hyginus: De castr. met. 24, 30*).

Un mestiere molto comune dovea essere naturalmente quello di *fabbro ferraio*, come viene attestato da alcuni monumenti sepolcrali conservati nel Museo di Aquinco. C'è per es. un cippo proveniente da *Ulciscia Castra* (Szentendre), di cui non s'è conservato che la parte sinistra, rappresentante nella sua parte figurale il ritratto d'una donna e d'un fanciullo, mentre manca quello dell'uomo. Nel sottoposto cornicione s'osserva, a sinistra dell'usuale tripode e dell'uomo che gli sta accanto in atto di presentare il sacrificio, una tenaglia (*forceps*) e un'incudine (*incus*), mentre il martello si dovea trovare senza dubbio all'estremità destra ora mancante. Per indicare il mestiere di fabbro ferraio si usavano senza eccezione il martello, l'incudine e la tenaglia, a cui accedevano qualche volta ancora il trivello (*terebra*), la raspa (*scobina*) e l'ascia.

Un altro monumento sepolcrale del Museo di Aquincum, proveniente da *Buda Vecchia* (Aquincum), indica in modo ancora più marcato il mestiere di fabbro ferraio del defunto. Il cippo è tronco, mancante dell'angolo destro della parte superiore. Vi si trova a sinistra il busto intiero d'una donna vestita alla foggia pannonica; la figura dell'uomo che le sta accanto manca della testa, ma tiene nella mano destra un martello (*malleus*) e nella sinistra un pezzo quadrato, simboleggiante senza dubbio l'incudine, poichè la destra è alzata in atto di battervi sopra. Nel sottoposto campo si trova rappresentato un carro a quattro ruote con due asini attaccativi e rimpetto un mulo che alza il piede destro anteriore come per essere ferrato.

Come abbiamo detto sopra, in Pannonia abbondavano i *vetturini*. Una pietra sepolcrale del Museo Nazionale di Budapest, proveniente pure da Budavecchia, eretta in memoria di *Settimio Colono Attusonio* da sua moglie, non si contenta d'indicare la sua professione di mulattiere o vetturino (*mulio*) nell'iscrizione («*Sep. Colono Attusonio mulioni*»), ma raffigura nel campo superiore una ruota a otto razzi e nel cornicione sottostante, fra le due lettere D e M (*Dis Manibus*), una frusta ripiegata (*flagellum*). La frusta è di frequente ricorrenza sulle pietre sepolcrali della Pannonia e quando vi si trova anche la ruota, questa serve d'indizio che il rispettivo vetturino faceva anche il mestiere di *carpentiere*, occupandosi pure della costruzione di vetture.

Si trovano inoltre scolpiti sui ceppi degli strumenti indicanti la professione di *architetto* (*architectus*) e rispettivamente di *falegname costruttore* (*faber tignarius*). Così nel monumento dedicato alla memoria di *Publio Elio Provinciale*, ex-signifero della *Legio II. Adiutrix*, si trova scolpita una livella (*livella*) col piombino attaccatovi, indicazione del mestiere esercitato dal defunto, come fu già spiegato dal dott. Valentino Kuzsinszky. Questo monumento si trova nel Museo di Aquinco.

Le insegne di architetto o falegname costruttore si ritrovano ancora su d'un altro monumento sepolcrale (frammentario) proveniente pure da Buda Vecchia. La parte dell'iscrizione manca; s'è conservato però intatto il campo sottoposto in cui si trova rappresentato un cavaliere smontato tenendo colla mano destra per la brigila un cavallo sellato e nella sinistra una lancia ornata d'un nastro. Tale fu il modo di rappresentare a Roma le speciali guardie del corpo dell'imperatore (*equus singularis Augusti*). Qui dunque si dovrà trattare d'una guardia del propretore della pro-

vincia. Ma vi si trovano ancora a destra e a sinistra della parte figurativa i seguenti emblemi : a destra un compasso (*circinus*), a sinistra un rampone di falegname e un'ascia, accennanti senza dubbio al fatto che il defunto doveva esercitare nella sua truppa le funzioni di architetto. Difatti, nelle iscrizioni romane del *Corpus Inscriptionum Latinarum* si trova pure una (VI. 3182) che menziona un *architetto* degli *equites singulares Augusti*, come fu rilevato dal prof. Valentino Kuzsinszky a proposito della pietra sepolcrale in questione.

Pare che la stessa arte di architetto o di falegname si trovi indicata anche sulla pietra sepolcrale d'un tale *Marco Aurelio Zosimo*, proveniente da Tétény, villaggio posto al sud di Buda a poca distanza dalla capitale. La lapide fu posta da Zosimo ancora vivente per la sua moglie e suocera defunte, come pure per sè e suo figlio ancor vivo. La pietra è di ornata esecuzione e nel campo sottostante ai busti dei personaggi nominati si trovano ai due lati della scena rappresentante il sacrificio, in due semicerchi separati per parte, a sinistra un'ascia e un compasso, a destra una squadra (*norma*). Siccome l'iscrizione non fa menzione esplicita dell'arte del committente, non sappiamo con certezza a quale arte alludano gli strumenti raffigurati che potrebbero essere emblemi del mestiere di scarpellino altrettanto che di quello di falegname od architetto. L'autore propende a questa seconda ipotesi.

Frequentissime sono in Pannonia le lapidi sepolcrali indicanti il mestiere di *scarpellino* (*lapicida*, *lapidarius*, *marmorarius*, *quadratarus*). I rispettivi utensili simbolici scolpiti nei monumenti s'incontrano tutti anche in realtà ; il Museo d'Aquino ne abbonda. Di questo genere di monumenti ci limiteremo a citare un solo esempio. Nel cortile d'una casa di Buda Vecchia (Strada di Vörösvár, N° 22) si trova una pietra sepolcrale frammentaria, della cui facciata s'è conservato solo il campo contenente i busti dei defunti : tre adulti e due fanciulli. Però vi si sono conservate sulla parte posteriore e su d'una delle parti laterali gli emblemi del mestiere e cioè a tergo una squadra (*norma*) di forma peculiare e di fianco un compasso (*circinus*), un piccone a due punte per fendere le pietre, uno scalpello (*scalprum*) e un martello (*malleus*), dunque tutti gli ordigni più essenziali del mestiere ; il cui numero quasi completo rende sicuro trattarsi d'un monumento eretto in memoria d'un mastro scarpellino. Ci sono noti parecchi monumenti sepolcrali dell'Italia e della Gallia che portano le stesse indicazioni.

Però, per non essere fuorviati nel nostro criterio, bisogna tenere in mente che spesse volte gli ordigni di scarpellino riprodotti sui monumenti non indicano il mestiere del defunto, ma servono solo di marca di fabbrica del «lapidario» esecutore del lavoro per indicare che il cippo era nuovo e fatto dietro ordinazione. — Passando ora ad un altro mestiere, daremo la descrizione d'un'interessantissima pietra sepolcrale proveniente da *Brigetio* (Ószöny sul Danubio nei pressi di Komárom), custodita nel Museo Nazionale di Budapest. Questa lapide fu eretta in memoria d'un tale *Bononio Vitale* da *Marco Aurelio Januario*, veterano della *Legio I Adiutrix* (stanziata a Brigetio) e da *Elia Ingenua*, vedova del defunto. Nel campo sottostante all'iscrizione si trova tutt'una collezione degli ordigni della professione del defunto e cioè, procedendo da sinistra a destra: una squadra (*norma*) a due braccia; una lesina (*subula* ovvero *fistula sutoria*), la cui forma c'è nota da una pietra sepolcrale della Via Cassia e da un'altra della Dalmazia; un tornio (*tornus*); poi uno scarpello da calzolaio (*scalprum*); indi un oggetto che non è altro che un vaso a due maniglie pieno d'utensili del mestiere; poscia un coltello col taglio a semicerchio, caratteristico per i lavori di calzolaio (*culter crepidarius*); infine una forma di scarpe (*forma calcei ossia caligaris*). Quindi il defunto esercitava l'arte di calzolaio, tenuta a quei tempi in gran pregio; fatto sta che un calzolaio della Dalmazia si trova menzionato nel suo monumento come duumviro della sua città. (Cfr. *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien*, XI, p. 155, fig. 64.) La figura 12 presenta una fedele riproduzione di questa lapide abbastanza bene conservata.

Per chiudere la serie, daremo ancora la riproduzione di una pietra sepolcrale eretta in memoria di un *medico*, *Marco Muzio Egetore*, medico militare della *Cohors XXXII Voluntariorum* a *Siscia* (Sziszek). La pietra gli fu dedicata ancor vivente da *Muzia Corinzia*, sua libertina, per sè e il patrono. La parte inferiore, sottoposta all'iscrizione, dove si usavano rappresentare gli strumenti, è tronca; però vi si possono ancora riconoscere i frammenti di una tanaglia di chirurgo (*volsella*) e una sonda per tastare le ferite (*specillum*). Siccome i medici-chirurghi esercitavano la loro professione anche nella vita civile, si poteva inserire fra le arti civili anche questa occupazione.

L'ultimo studio di argomento pannonico dell'Annuario della Società Archeologica ha per titolo: «*Due nuovi bassirilievi di soggetto mitologico nel Museo Nazionale Ungherese.*» L'autore, *Zoltán*

*Oroszlán*, conservatore al Museo delle Belle Arti, vi tratta di due opere scultorie riferentisi l'una al mito di *Esione*, l'altra a quello di *Arianna*, amendue provenienti dagli scavi diretti dal prof. *Antonio Hekler* per quasi un decennio ancora nell'anteguerra, sino al 1913, ad *Intercisa (Dunapentele)*.

Quanto al mito di *Esione*, v'esisteva già prima nel nostro Museo Nazionale un bassorilievo di perfetta conservazione, proveniente anch'esso da *Intercisa*, che rappresenta la scena della liberazione di *Esione* eseguita da *Ercole*. *Esione* vi si trova rappresentata col corpo superiore nudo addossata ad una roccia alla quale è legata per le mani con catene; la veste, discendente dalla spalla destra per di dietro con pieghe pesanti e ripiegandosi in forma triangolare sotto il seno, ricuopre la gamba destra fino al piede. A destra si trova raffigurato il mostro marino che alza la testa in atto minaccioso, mentre a sinistra è rappresentato *Ercole* appoggiandosi alla gamba destra piegata, elevando in alto sopra la testa la formidabile clava e mirando un colpo alla testa del mostro per schiacciarlo.

Ora un nuovo bassorilievo di pietra calcarea d'*Intercisa*, pur troppo molto avariato, scoperto dal prof. *Hekler*, non può essere altro che una riproduzione della medesima scena mitologica. (Alt. 80, larg. 77, spess. 20 cm.) Qui però non s'è conservato altro che un frammento del corpo della donna: il torso, la gamba destra dritta e la gamba sinistra un poco avanzata; ma la piegheggiatura della veste, discendente dalla spalla destra di dietro per ripiegarsi poi in modo del tutto artificiale sopra la coscia destra e per ricoprire la gamba destra intieramente, lasciando la gamba sinistra quasi del tutto libera, è affatto identica a quella del bassorilievo precedentemente descritto; il fondo rappresenta anche qui una roccia. Quindi si tratta qui senza dubbio della stessa scena, rappresentata nella stessa maniera, il che appare chiaro dal confronto delle rispettive rappresentazioni.

Meglio conservato è un altro bassorilievo di pietra calcarea della stessa provenienza, rappresentante *Arianna addormentata sorpresa da un satiro*. (Dimensioni: alt. 53, larg. 53, spess. 16 cm.) Non vi manca che la parte sinistra e le parti rimaste non presentano alcuna lesione significativa. Il nostro bassorilievo, incorniciato di sopra e di sotto, comprende due figure: una donna addormentata — di cui mancano le gambe dalle ginocchie in giù — sdraiata su d'una roccia che è ricoperta intieramente da un manto, in una postura semieretta, colla testa inclinata un poco verso sinistra; la capigliatura

folta che cinge il volto tutt'attorno è legata con un nastro e si divide in due parti a guisa di volute. Il braccio sinistro pende inerte; quello destro è messo sotto la testa per appoggio. Il corpo — lavoro imperfetto d'un artista provinciale — è quasi affatto nudo, essendo solamente le gambe parzialmente coperte dal manto, il quale, sostenuto dal braccio destro ficcato sotto la testa, ne ricasca in un arco inverosimile, tutto contrario alla natura d'una stoffa soffice. Questa rigida maniera d'esecuzione, benchè non scevra di qualche effetto simmetrico, ci deve sorprendere tanto più, in quanto le pieghe trovantisi vicino al braccio sinistro pendente procedono in modo del tutto naturale.

La composizione di questa figura di donna addormentata ci richiama in mente a prima vista due statue di Arianna, l'una del Museo Vaticano e l'altra della Galleria degli Uffizi di Firenze (N° 82); e dobbiamo ritenere per certo che il nostro bassorilievo sia stato eseguito sotto la loro influenza, rappresentando esso pure Arianna. Questa nostra supposizione non può essere che confermata dalla natura dell'altra figura che è quella d'un giovane satiro, il quale si accosta cautamente in punta di piedi alla bella dormiente col viso esprimente cupidigia libidinosa, pigliando nella mano destra un'estremità del manto che ricasca di dietro dalla roccia e levando in alto colla sinistra la sua bacchetta pastorale (*pedum*). La figura, colla sveltezza dei suoi movimenti e colla gioia sensuale istintiva manifestata nel suo atteggiamento, è così bene riprodotta che si deve ritener modellata dietro un esimio originale ed è copiata tanto abilmente da poter essere consi derata una delle figure meglio riuscite della scultura pannonica.

La parte sinistra del bassorilievo, che secondo ogni probabilità dovea servire d'ornamento ad un'edicola, dovea contenere ancora un'altra figura, forse Bacco stesso. Una simile scena, dietro la descrizione datane da *Pausania* (*Periegesi*, I. 20. 2.), si trovava dipinta nel teatro di *Dionisio* ad *Atene* e si ritrova poi innumerevolmente ripetuta negli affreschi pompeiani, incisa in gemme e scolpita specialmente su molti sarcofaghi, dove il satiro si trova talvolta rimpiazzato dal dio Pan o da Cupido. L'acconciatura dei capegli che si può osservare in quest'Arianna, conosciuta già appo i Greci sotto il nome di «*Korymbos*», si ritrova in moltissime altre rappresentazioni di donne e si può ricondurre, assieme a quelle, alla foggia della capigliatura dell'Apollo del Belvedere e della Venere Capitolina.

Quanto all'epoca del lavoro, si può arguire dai tratti caratteristici dello stile che si può collorare fra la seconda metà del secolo II e il principio del sec. III d. C.

## II.

L'altro annuario, citato nell'introduzione di questo resoconto («*Le Antichità di Budapest*») contiene tre pregevoli ed esaurienti studi di varie antichità pannoniche. Il primo studio è quello di *Ferdinando Láng*, professore di Lingue classiche all'università di Debrecen ed ha per titolo: «*Ercole ed Omfale, bassorilievo in avorio nel Museo di Aquinco.*»)

La scultura in avorio era molto diffusa nell'antichità, specialmente nella plastica minuta, tanto nell'Asia Minore e nell'Egitto, quanto nell'Ellade e a Roma; però, stante la facile corruzione a cui questa delicata materia va soggetta, sono ben pochi i lavori ben conservati di questo genere. Per ciò il rilievo del Museo d'Aquinco, tanto per le sue dimensioni, quanto per il suo buono stato di conservazione, occupa un posto distinto nella limitatissima serie dei lavori antichi della plastica in avorio.

Il rilievo fu scoperto nei fondi di *Carlo Bak*, marmoraio, a *Buda Vecchia* (Strada di Vienna — «*Bécsi-út*» — N. 100) in un sarcofago piano senza ornamenti. Acquistato dal conte *Eugenio Zichy*, quest'oggetto passò per lascito, assieme a tutta la collezione d'antichità del conte, in possesso del Municipio di Budapest che lo cedette nel 1913 al Museo d'Aquinco.

Questo piccolo capolavoro — senza dubbio opera d'un valente artefice romano, capitata per caso nella Pannonia — presenta le seguenti dimensioni: altezza: 12.2 cm; larghezza massima: 11.2 cm; spessore della lastra del fondo 2-3 mm. L'altezza del rilievo varia fra 7 mm. e 1 cm. Le figure rappresentate servono d'illustrazione al mito conosciuto concernente le relazioni di Ercole ed Omfale come ci vengono descritte dagli scrittori greci sin dai tempi della scuola alessandrina: Ercole preso nella rete della donna lasciva, dimentico del suo passato eroico, infatuito ed effeminato, cede la sua mazza e la pelle del leone di Nemea alla sua padrona, indossando egli stesso vesti muliebri e mettendosi a filare fra le schiave di Omfale per compiacere alla sua spietata tiranna. A questo periodo della vita di Ercole troviamo frequenti allusioni anche nelle opere dei poeti latini: così nell'«*Eunuco*»

di *Terenzio*, in un'elegia di *Properzio*, in tre tragedie di *Seneca*, nella *Tebaide* di *Stazio*, poeta favorito di Domiziano ecc. ; mentre *Ovidio* nella sua nona *Eroide* consacra nientemeno che 67 versi alla descrizione dei lamenti di *Deianira*, moglie dell'eroe, che danno espressione commovente al dolore della sposa legittima dell'eroe, a vedere il suo semiddio ridotto a tanta depravazione ed umiliazione.

Pare che il rilievo di Aquincum sia stato eseguito sotto l'impressione di questa descrizione poetica di Ovidio, come risulterà dai confronti che staremo ad istituire in seguito.

Il mito del prode eroe ammansato e infiacchito dal fatuo amor di donna ispirò, al pari dei poeti, anche i pittori e gli scultori dell'antichità. Parecchi affreschi di Pompei rappresentano scene illustranti le strane relazioni amorose di Ercole ed Omfale ; e fra questi primeggia per la sua splendida esecuzione artistica quello proveniente dalla cosiddetta *casa di M. Lucrezio* qui riprodotto.

In quest'affresco il centro del quadro è occupato dalla poderosa figura di *Ercole* che sorpassa in altezza d'una testa tutte le altre figure della rappresentazione. Però la sua attitudine tradisce lo stato perverso in cui si trova ridotto : l'eroe è ebbro ; col piede sinistro spinto innanzi, sembra di aver perduto l'equilibrio e starebbe per cascare ove non si appoggiasse col braccio destro a *Priapo*, il dio della lascivia, che lo guarda sogghignando ; sulla sua spalla sinistra c'è un *Cupido* che gli suona un doppio flauto all'orecchio, mentre in fondo a sinistra, dietro la testa di *Priapo*, si vede un timpano che accompagna il flauto, battuto da una mano che è probabilmente quella di una baccante del seguito di *Ercole*. L'eroe depravato si sorregge colla mano sinistra per mezzo d'un lungo bastone adorno d'un nastro (*taenia*), simile al *tirso* dato di solito in mano alle baccanti del seguito di *Bacco*, il che significa che dev'essere reduce da un baccanale ; ma lo dimostrano anche la corona di pampini di cui ha cinto la testa, il nastro del simposio intorno al collo e il boccale da vino lasciato cadere per terra che si trova accanto al piede destro. Il corpo è coperto d'una veste purpurea con ricami d'oro che però è scivolata abbasso dalla spalla al braccio sinistro piegato ; invece di armi, egli porta gioie di donna : un anello sul dito e dei cerchi d'oro ai malleoli. La pittura ci presenta dunque l'eroe disarmato, ridotto a uno stato deplorabile di inerzia viziosa dall'intemperanza e dalla libidine.

Invece le insegne della forza e della potenza del già eroe sono passate ad *Omfale*, la cui figura altiera, trionfante e dominante,

spicca vivamente alla parte destra della pittura : donna di perfetta bellezza matura, conscia del potere esercitato dal fascino della sua persona, colla testa adorna della pelle di leone, essa s'appoggia colla mano sinistra sulla mazza di Ercole, emblema della sua forza irresistibile. La nostra riproduzione non può dare alcuna idea dello splendido colorito dell'affresco che gareggia colle sinfonie di colori del Rubens ; il quadro sarà senza dubbio copia fedele di un capolavoro originale dell'arte ellenistica.

C'è conosciuto inoltre un *mosaico* nel Museo del *Palazzo dei Conservatori a Roma* che rappresenta Ercole in vesti di donna filando col fuso, mentre la mazza e lo scudo messi in disparte indicano il suo eroico passato. Alcuni amorette che stanno incatenando un poderoso leone simboleggiano la sua funesta passione amorosa, causa del suo miserando stato.

Passando ora alle raffigurazioni *plastiche* del medesimo soggetto, dobbiamo menzionare e riprodurre in primo luogo il *gruppo statuario di Ercole ed Omfale* conservato nel Museo Nazionale di Napoli.

L'eroe di forza sovrumana vi comparisce come schiavo della sua sensualità : egli è vestito della camicia (il *chiton*) della sua amante, veste di finissima stoffa, la quale, scivolatagli dalla spalla destra in giù sul braccio, lascia libera metà del petto ; la testa è coperta del velo (*credemnon*) usato dalle donne per protezione contro i raggi del sole ; la mano destra tiene un fuso, la sinistra — ristaurata — una conocchia ; lo sguardo apatico, rassegnato è fisso davanti. Accanto a lui sta la figura di Omfale, bellissima donna nuda che ricorda le forme di Venere, ornata solo della pelle di leone ed appoggiata col braccio destro alla mazza erculea, mentre il braccio sinistro si posa con atto di dominazione amorosa sulla spalla della sua vittima.

Oltre ad altri simili gruppi di questa strana coppia amorosa (al Louvre ed a Copenhagen) s'incontrano poi delle statue rappresentanti la sola Omfale adornata degli attributi di Ercole. Fra queste v'è un capolavoro di rara perfezione artistica trovantesi in una collezione privata di Parigi, la cui riproduzione fu pubblicata nella *Revue de l'art ancien et moderne* da *Enrico Lechat* (N. 182, T. XXXII, p. 5). La statua, di marmo finissimo, è tronca, mancante della testa, del braccio destro e della mano sinistra ; ma il corpo nudo, coperto solo alla spalla sinistra della pelle di leone, è di una bellezza sorprendente e ci fa ben capire il fascino irresistibile esercitato su Ercole innamorato. La clava appoggiata a terra

presso la gamba sinistra rappresenta quella dell'eroe, passata in possesso dell'astuta seduttrice. Questa statua, assertivamente scoperta a Luni presso Carrara, ha l'altezza di m. l'295; quindi, assieme alla testa dovea raggiungere l'altezza di circa un metro e mezzo, non contando lo zoccolo (*plinthus*) su cui si trova posta.

Un'altra rappresentazione plastica della famosa domatrice di Ercole proviene dal territorio della Gallia (da Pierre, dipartimento di Saone et Loire) e si trova attualmente nel Museo del Louvre: una statuetta di bronzo, di soli 15 cm d'altezza, raffigurante Omfale completamente vestita della tunica colla sua cintura e della sopravveste chiamata *palla*, la cui estremità è ripiegata davanti sul braccio sinistro; la testa, adorna d'un diadema, è coperta dalla pelle del leone, la quale, lasciando libero il collo, è legata in un nodo sul petto. La mano destra, ora vuota, ma serbata, avrà sostenuta la mazza che ora manca, o vi si sarà appoggiata. Pare probabile però che la statuetta fosse destinata a presentare il ritratto di una donna che desiderava apparire nella parte di domatrice di uomini; poichè ove l'artista avesse avuto l'intenzione di rappresentare la stessa Omfale, l'avrebbe certamente raffigurata nuda.

Questa congettura viene corroborata dall'uso costante, secondo il quale anche gl'imperatori e le imperatrici di Roma si compiacevano di farsi rappresentare nella forma di personaggi mitici. Così *Augusto* posava da Marte, *Tiberio* e *Nerva* da Giove, *Commodo* e *Domiziano* da Ercole e *Livia* da Venere. Ma vi fu persino un'imperatrice, *Giulia Pia* o *Giulia Domna*, la moglie energica di Settimio Severo, la quale, rimasta vedova, tenendo con mano ferma le redini del governo per il suo figlio Caracalla, si compiaceva di essere eternata proprio nell'immagine di Omfale, per dimostrare il suo ascendente sul sesso forte. La riproduzione della sua statua che presentiamo qui ai lettori e che si trovava prima assertivamente nelle gallerie del Vaticano, fu pubblicata circa cento anni fa nel «*Musée de Sculpture*» di Carac. La bellezza matura della potente imperatrice vi appare in tutta la sua nudità; la testa è coperta della pelle di leone annodata sul petto, mentre un lembo è sostenuto dalla mano destra davanti l'ampio seno; la clava drittamente eretta riposa sulla man sinistra.

A questo genere statuario deve annoverarsi ancora una statuetta di bronzo della Biblioteca Nazionale di Parigi, un mero gingillo di soli 3 cm. d'altezza che rappresenta Omfale nuda ed assisa in arditissimo atteggiamento, con sulla testa la pelle del

leone, annodato secondo il costume generale sul petto; nella destra essa tiene elevata in alto la mazza di Ercole in atto di mirare un colpo al figurino di uomo che essa tiene sospeso per la testa nella mano sinistra ed appoggiato sul piede sinistro. Questo figurino simboleggia Ercole, suo schiavo impotente, ch'essa può punire a suo beneplacito. Il gingillo serviva forse di regalo scherzoso per mettere in burla la miseranda sorte degli uomini capitati nella rete di qualche tiranna amorosa.

Passando ora alle rispettive rappresentazioni in *rilievo*, ci occuperemo qui soltanto di quelle che si riscontrano assai frequentemente in vari *camei*, in cui Omfale apparisce nuda, colla pelle di leone buttata attraverso le spalle e colla mazza sulla spalla, in profilo, camminando a destra o a sinistra. Ne presentiamo qui due varietà, le cui originali si trovano fra le gemme del *Museo Antiquario di Berlino*.

Questo tipo dei camei ci offre un interesse particolare, perchè lo troviamo imitato anche nella Pannonia, in rilievo ingrandito. Difatti, nel *Museo di Albareale* (Székesfehérvár, l'antica *Herculia Castra*) si trova un tale rilievo, la cui riproduzione fu pubblicata nell'annata 1903 del nostro *Avvisatore Archeologico* (Archeologiai Értesítő, p. 432) senza verun commento, sotto l'erronea indicazione di: «*Una baccante, rilievo antico di terracotta nel Museo di Albareale.*» Invece è chiaro trattarsi qui d'una imitazione ingrandita della figura di Omfale come viene rappresentata dai rilievi dei camei surriferiti, presentante un'altezza di 14 cm. e una larghezza di 8 cm. e fatta da un mestierante della Pannonia in modo abbastanza grossolano, parte in causa della sua arte imperfetta, ma parte anche per le difficoltà presentate dalla diversa materia adoperata.

Dopo passate così in rivista le varie illustrazioni plastiche del mito di Ereole ed Omfale, veniamo finalmente al nostro principale argomento, il bassorilievo in avorio di Aquincum, di cui presentiamo qui la fedele riproduzione.

Si vede a prima vista che questo lavoro non dimostra alcuna affinità di maniera colle altre rappresentazioni artistiche fin qui trattate, presentando per questa sola circostanza un interesse particolare. Il principio della sua composizione, secondo il quale la cornice quadrangolare vi si trova occupata da tre figure in atteggiamento di quasi perfetto riposo con azione minima, ci rammenta i rilievi e le rappresentazioni plastiche dei metopi del secolo classico della scultura greca. Il nostro rilievo e forse l'originale, di più grandi

dimensioni, devono rimontare a quella origine. Per convincerci dell'esattezza di quest'ipotesi, basterà fare un raffronto coi celebri rilievi del fregio del *Partenone* attinenti al mito di Orfeo. ~~Ma~~ vogliamo qui presentare quello di più perfetta esecuzione, conservato in una splendida copia rimontante ai tempi di Augusto nel Museo Nazionale di Napoli. Anche questo rilievo appartiene alla serie dei rilievi tipici chiamati rilievi a tre figure, le cui rappresentazioni corrispondono a quelle dei tre attori dei drammi classici in atteggiamento calmo e sostenuto, pochissimo movimentato. Vi si tratta sempre della scena d'una coppia unita da vincoli di amore, di amicizia, di matrimonio o di parentela, mentre la terza persona interveniente esercita qualche influenza sulle sorti della coppia rappresentata. In questo rilievo la figura centrale rappresenta *Euridice*, moglie di Orfeo in procinto di ritornare all'Averno, mesta e rassegnata, prendendo congedo da *Orfeo* che la guarda con aria afflitta. La terza persona è *Ermete* (Mercurio) che sta per ricondurre la donna infelice al mondo sublunare.

Ritornando ora al nostro rilievo di Aquinco, si può osservare a prima vista l'affinità stretta della disposizione. La figura centrale rappresenta *Omfale*, la donna voluttuosa, perfettamente nuda, avendo coperto soltanto il capo della pelle di leone legata sotto il mento e pendente di dietro fino ai piedi, dove si vede spuntare la cima della coda. La mano sinistra tiene la mazza di Ercole appoggiata alla spalla, mentre la destra si appoggia sull'arco di Ercole puntato a terra. Essa guarda a sinistra verso l'altra figura — Ercole — con aria di padronanza. Ercole, barbuto, è vestito da donna con in testa una specile di cuffia, portante nella mano sinistra un paniere di lana per filare; la destra si è spezzata assieme al braccio. Egli guarda la sua padrona con aria triste e rassegnata; le due profonde rughe sulla fronte parlano delle sofferenze patite. La terza persona (a sinistra) non si può precisare con certezza. Può essere che rappresenti *Atene*, dea protettrice di Ercole che s'incontra in moltissime rappresentazioni messa in nesso coll'eroe e venuta in suo aiuto. Fatto sta che l'espressione del suo volto cogli occhi stralunati, collo sguardo rigido indica sdegno supremo e profonda commiserazione. Però si presenta ancora un'altra alternativa. Come vediamo, il nostro rilievo è ben lontano dal rappresentare la schiavitù amorosa di Ercole dal lato umoristico, facendo piuttosto trapelare un concetto patetico; e siccome dobbiamo supporre tutte le rappresentazioni plastiche ideate sotto l'impressione di qualche descrizione poetica, la poesia che più si confa allo spirito

del nostro rilievo è la menzionata eroide di Ovidio contenente le lamentazioni di *Deianira*, moglie dell'eroe, sullo stato di abietto avvilitamento del suo sposo. E in tal caso lice congetturare, che la terza figura del rilievo, tutta sdegno e compassione, rappresenti la stessa *Deianira*, non presente in persona, ma solo in visione.

Il rilievo di Aquincum costituisce in ogni caso un lavoro di sommo pregio, da una parte per la sua materia, arricchendo d'una bella opera l'esigua serie dei rilievi in avorio rimastici dall'antichità; dall'altra parte, poi, perchè è una creazione di nuovo genere finora sconosciuto fra le rappresentazioni dipinte o scolpite attinenti al mito di Omfale; e in ultimo, perchè si può ritenere esempio caratteristico dell'arte dell'epoca augustea, eclettica ed arcaistica, imitante gli originali della classica scultura ellenistica.

Un altro lavoro pregevole dell'annuario «Le antichità di Budapest» porta il titolo: «*L'acquedotto di Aquincum.*»

L'autore, l'ingegnere *Ernesto Foerk*, vi comunica i risultati degli scavi e misuramenti praticati sul luogo nell'anno 1922 in occasione della costruzione del secondo binario della linea ferroviaria conducente lungo l'antico acquedotto da Budapest verso Szentendre (l'antica *Ulciscia Castra*). Queste ricerche furono fatte dietro le indicazioni del prof. *Valentino Kuzsinszky*, direttore del Museo di Aquincum. Il lavoro, riccamente corredato di disegni grafici ed illustrazioni, mette in sodo i seguenti particolari:

L'acquedotto cominciava alle sorgenti termali dell'attuale stabilimento balneario chiamato «*Bagno Romano*» (*Római fürdő*), ancora oggigiorno favorito luogo di escursione della capitale, e continuava in direzione dritta meridionale per la lunghezza di circa 2 km. e mezzo sino al confine dell'attuale Buda Vecchia (*Óbuda*), passando vicino ai ruderi dell'anfiteatro e all'area degli scavi presso il Museo di Aquincum, come si vede della pianta qui riprodotta.

Oramai la direzione e il modo di costruzione dell'acquedotto sono conosciute con esattezza dalle sorgenti del Bagno Romano sino all'ultimo pilastro sopra terra, il cosiddetto *Sasso della Madonna* (*Máriakő*, Maria am Stein), sul quale si trova collocata la miracolosa immagine della Beata Vergine che, secondo la leggenda, ne fu tolta varie volte per ritornare al suo posto ogni qualvolta in modo miracoloso.

Quest'opera maestrale dell'architettura romana stava già per scomparire intieramente, poichè i quadroni dei pilastri servi-

vano per secoli di materiale per le costruzioni nuove — come quelli del Colosseo a Roma — ; così, verso la metà del secolo XVIII la chiesa parrocchiale di Buda Vecchia, eretta nel sito dell'antica chiesa dei SS. Pietro e Paolo, fu costruita quasi interamente coi quadroni dell'acquedotto. Un secolo dopo, le pietre dell'acquedotto furono adoperate per i lavori di selciatura della strada maestra di Szentendre. Ma persino i ruderi ancora rimasti furono minacciati da totale sterminio in seguito alla spartizione del pascolo comunale seguito nell'anno 1878, quando i nuovi proprietari dei terreni divisi ridotti a campi privati fecero tutto il possibile per sbarazzarsi delle moli incommode dei pilastri ancora rimasti, finchè l'intervento della Commissione Nazionale per la Conservazione dei Monumenti d'Arte pose fine alla barbara devastazione.

Già in occasione della costruzione del tronco ferroviario vicinale di Szentendre (1888) si pose attenzione alla conservazione dei pochi pilastri ancor rimasti e il tracciato cercava di evitare gli oggetti di maggior pregio archeologico. Lo stesso si fece nel 1911, nell'incontro della costruzione del secondo binario, quando l'impresa, dietro l'energica intervento del professore Kuzsinszky, fu obbligata a modificare il tracciato originariamente progettato, per non mettere a repentaglio gli avanzi del acquedotto.

Sul percorso di 2300 m. della linea dell'acquedotto si potevano constatare — dal suo capo al Bagno Romano sino al ultimo pilastro conservato (il Sasso della Madonna) — in tutto 500 pilastri ad una distanza di arcata di 2'60 a 3 metri gli uni dagli altri. Lo schizzo e la pianta qui riprodotte del pilastro 50 possono dare un'idea generale della costruzione.

Bisogna qui por mente alla circostanza che l'attuale livello del suolo che si eleva fino alla base delle arcate, è posto a quasi *due metri di altezza* sopra il suolo antico del tempo della costruzione, cosicchè i fusti degli antichi pilastri si trovano ora quasi del tutto ricoperti dallo strato formatosi dai depositi di tanti secoli passati e quindi non si potevano esaminare se non per mezzo delle escavazioni praticatevi. Le dimensioni dei basamenti dànno congruamente il risultato d'una larghezza di 1'05 m e d'uno spessore di 1'60 m. La pendenza dell'acquedotto si può calcolare in media a 1'30 m. per chilometro. I quadroni dei pilastri hanno in media un'altezza di 15 cm. e il fusto dei pilastri, dell'altezza di 1'45 m, è composto da dieci strati di pietre. I basamenti sporgono dai quattro lati di 30 centimetri e sono costruiti di tre strati di quadroni

più grossi. Le arcate erano costruite di lastre a cuneo; e gl'interstizi superiori fra gli archi erano colmati da una strato di pietre mescolate con calcina (*opus incertum*). Quanto alla soprastruttura — il canale che conduceva l'acqua sopra le arcate —, non se n'è conservato niente, ma vi sono indizi che l'acqua vi scorreva in vari tubi cilindrici d'argilla (*tubuli*) immurati secondo la prescrizione di *Vitruvio*, architetto dell'epoca di Augusto, esposta nella sua opera «*De Architectura*.» In favore di quest'ipotesi militano le molte pietre quadrangolari traforate (in tutto sedici pezzi) con buchi cilindrici, rinvenute tutte lungo il percorso dell'acquedotto, e i tubi stessi conservati nel Museo di Aquinco, in cui è visibile ancora in fondo il deposito calcareo lasciatovi dall'acqua che vi scorreva. La conduttura superiore si potrebbe quindi ricostruire nel modo seguente: sopra le arcate correvano paralleli da tre a quattro tubi di argilla, incastrati in uno strato quadrangolare di betone. Stante la larghezza di l'60 m. dei pilastri e delle arcate corrispondenti, col diametro massimo di 20 cm. dei tubi in questione, ci si trovava bene uno spazio conveniente per collocarvi una fila parallela di 3—4 tubi. Siccome l'acqua era destinata per la *colonia di Aquincum* (l'attuale Buda Vecchia), la distribuzione dell'acqua doveva effettuarsi da un serbatoio posto al confine della città che doveva trovarsi a poca distanza dall'ultimo pilastro conservato (il Sasso della Madonna). L'ulteriore spartizione dell'acqua seguiva nell'interno della città mediante tubi di *piombo* più stretti, del diametro interno di 3, 5 a 8 cm, di cui si trovano parecchi tipi nel Museo di Aquincum provenienti dal territorio delle escavazioni, da Buda Vecchia, dall'Isola del Cantiere e dal Cimitero Israelitico posto di fronte all'isola.

Non sappiamo ancora, se l'acquedotto colla sua acqua dalla temperature costante di 18° C. fosse destinato esclusivamente a scopi balneari o se servisse — dopo qualche processo di refrigerazione — anche per provvedere gli abitanti di acqua potabile.

La figura 32 ci presenta una bella veduta fotografica degli avanzi di uno dei pilastri conservati (pilastro N. 2).

\*

Per chiudere la serie dei nostri sommari, parleremo dell'interessante articolo del professore *Valentino Kuzsinszky* descrivente il ricco corredo d'oggetti trovati in un *sarcofago* scoperto il 17 giugno 1912 sui fondi della Fabbrica Cappelli Gross e Weiss a Buda Vecchia (Strada Vienna — Bécsi-út N. 102).

Scavando il terreno della parte posteriore del suddetto fondo, destinata all'erezione d'un'officina da scarpellino, gli operai vi trovarono, accanto ad altri tre sarcofaghi, anche quello da cui proviene la raccolta di cui stiamo per trattare.

Questo sarcofago si rinvenne ad una profondità d'un metro e mezzo sotterra ancora intatto e fu aperto, dopo avvisati i direttori della fabbrica, coll'intervento del prof. Kuzsinszky. Il sarcofago non fu rimosso, perchè, essendo liscio e ornato solamente sul coperchio di acroteri di rozza esecuzione, non presentò alcun valore museale.<sup>1</sup> Tanto più prezioso si dimostrò il contenuto che passò poi nella sua integrità al Museo di Aquinco.

Sebbene il sarcofago fosse chiuso con somma cura, ciò malgrado l'acqua piovana vi era penetrata per gl'interstizi tra cassa e coperchio, depositando nell'interno uno strato di limo che riempiva la cassa e doveva venire prima allontanato con grande precauzione. Fatto questo, si scoprì lo scheletro disteso supino col cranio appoggiato al cuscino di pietra comunemente usato nei sepolcreti romani, in posizione imdisturbata, cosicchè si poteva presumere che gli oggetti sepolti accanto la salma fossero pure rimasti nel loro sito originario.

Quanto allo scheletro, si potè facilmente determinare che fosse quello d'una donna adulta, il che viene ancora attestato dal genere degli oggetti rinvenuti nella tomba, che erano tutti utensili specifici di donna, — specialmente gioielli ed altri oggetti di ornamento. Passiamo ad enumerarli :

*Accanto al cranio:*

Filamenti d'oro per adornare l'acconciatura dei capegli.

*Intorno al collo:*

N. 1. *Un medaglione d'oro* di forma ovale contenente una gemma di semplice vetro bianco trasparente, ma reso interessantissima dall'iscrizione poetica scolpitavi in lingua greca che è del seguente tenore :

ΛΕΓΟΥΣΙΝ (Λέγουσιν,)

Α ΘΕΛΟΥΣΙΝ (ἄ θέλουσιν.)

ΛΕΓΕΤΩΣΑΝ (Λεγέτωσαν)

ΟΥ ΜΕΛΙ ΜΟΙ (Οὐ μέλι μοι.)

ΣΥ ΦΙΛΙ ΜΕ (Σὺ φίλι με.)

ΣΥΜΦΕΡΙ ΣΟΙ (Συμφέρι σοι.)

<sup>1</sup> Più tardi però il proprietario di fabbrica sig. Massimiliano Schmidt ne fece acquisto e lo fece collocare nel cortile del suo palazzo a Kiscell.

## Il che vuol dire in italiano

Dicano  
 Quel che vogliono ;  
 Quel che parlano  
 Non m'importa ;  
 Amami pure,  
 Ti farà bene.

L'iscrizione è in rilievo ed è stata fusa assieme al fondo di vetro dietro qualche modello ; e sebbene non ci sia conosciuto un altro medaglione simile, i versi dell'iscrizione stessa ci sono ben noti dal *Corpus Inscriptionum Graecarum*, dove lo stesso epigramma si trova riprodotto per intero sotto il N. 7293, mentre al N. 7294 mancano le righe d'introduzione e al N. 7295 manca la riga di chiusa. Questi numeri provengono da *raccolte italiane*, quindi — benchè non si conosca il luogo della loro scoperta — accennano ad origine italiana. Ma la stessa iscrizione si riscontra anche più vicino a noi nel Giovanneo di Gratz in due esemplari, pure su pasta di vetro, inserita in anelli : la prima copia porta il testo intero, la seconda manca dell'ultimo verso. Ne fa cenno anche l'opera del *Furtwängler (Die antiken Gemmen, Vol. III, p. 367)*. I versi portano l'impronta dello stile anacreontico ed erano senza dubbio destinati in regalo e ricordo fra amanti, e la loro apparizione in un sarcofago di Aquincum ci serve di prova della diffusione della lingua greca nella Pannonia.

N. 2. Un *tubetto d'oro* di forma esagonale (lungo 31 mm) munito di tre cerchietti che servivano senza dubbio per appenderlo al collo in senso orizzontale. Esso era chiuso ad un'estremità, mentre l'altra, aperta, si poteva chiudere per mezzo di due linguette che si potevano ripiegare l'una sull'altra. (V. N. 2 della tavola 34.) Simili tubetti cilindrici sono di tipica occorrenza e servivano per contenere qualche amuleto munito per lo più di qualche iscrizione cabalistica ; il nostro tubetto però si trovò vuoto ; forse l'iscrizione vi si trovava scritta su d'un pezzo di papiro, il quale però non poteva resistere al tempo e sarà stato ridotto a quel mucchietto di polvere sabbiosa che si trovava nell'interno.

N. 3. Un *pendaglio circolare (bulla)* del diametro di 19 mm. Le due parti e il maniglio sono tagliati di una sola laminella di oro e i due lati convessi sono ornati di rosette e si univano col ripiegare i dentelli sporgenti di un lato sopra l'altro. Anche

questa capsula, sospesa al collo, dovea contenere qualche talismano; in un simile oggetto trovato a Carnuntum si rinvennero semi di coriandolo; in un altro dello stesso luogo, rimasugli vegetali d'incerta provenienza. Nella nostra capsula non si trovò che un pò di sabbia.

*Ai due lati della testa* si trovarono:

N. 6. Un *orecchino* d'oro con una gemma di zaffiro attaccato a un sottile filo che poteva asser introdotto nell'orecchio; la cornice circolare di filigrana è ornata di 12 piccoli uncini che portavano in cima ognuno una perla, di cui però non è rimasta al posto che una sola.

N. 7. All'altro lato della testa si trovò pure un *orecchino* d'oro, ma di forma diversa. Il filo introdotto nell'orecchio è ripiegato abbasso davanti e dietro; una sua estremità è semplicemente avvoltolata in sù, mentre dall'altra sporge un piccolo emisfero liscio in forma di bottone.

Sotto l'*occipite* si rinvennero:

N. 9. Uno *spillone* dalla testa d'oro (lungo 8 mm). Lo spillone stesso è di bronzo, ma si trova inserito superiormente in un tubetto imbutiforme ornato di cerchietti. La testa consiste di una placca d'oro circolare guarnita di cinque fogliette a forma di ventaglio ed ornata in mezzo di una piccola perla genuina.

N. 10. Un altro *spillone* simile di forma al primo, ma più corto (6 1/2 mm) e di materia differente, essendo di argento ossidato di color nero. La testa consiste pure di una placca d'oro formante un disco guarnito di sette fogliette stilizzate ed ornato in mezzo d'un zaffiro di forma ovale.

*Intorno alla vita* si trovarono:

N. 8. Un intiera *fila di perle* contenente in tutto 53 pezzi, di cui 30 di oro e 23 di vetro turchino cupo che si alternavano secondo ogni probabilità anche originariamente come si trovano disposte presentemente. Delle perle d'oro ve ne son quattro piccole tutto lisce che stavano senza dubbio alle due estremità, mentre le altre, molto più grandi, son tessute di sottili fili d'oro formanti una specie di corona.

*Ai piedi* si scoprirono:

N. 4 e 5. Due medaglioni tondi di identico modello. Essi presentano entro una cornice punteggiata una testa di Medusa in tre quarti di profilo; il viso tondo è circondato da ricci di capegli disordinati, dei quali spuntano a sinistra un'ala è più in giù il corpo del serpente. Gli orli delle placche sono piegate indietro per poter

attaccarle alle vesti della persona ; giudicando dal sito dove si rinvennero, avranno servito di ornamento ai sandali.

La figura 35 ci presenta le altre gioie trovate nel sarcofago che non sono di oro. Queste sono :

Accanto *alla testa* :

N. 1 e 2 Due *spilloni* di vetro giallo diafano della lunghezza di 7 e rispettivamente di 8  $\frac{1}{2}$  cm. La forma è identica : le teste consistono d'una sfera alquanto allungata con un anello alla base ; di qui procede lo spillo, assottigliandosi gradatamente per terminare in punta.

Per strana combinazione, si trovò ancora posto fra le tibie dello scheletro uno *spillone* che, con tutto ciò, non poteva avere altra destinazione che quella di sostenere la capigliatura. Esso presenta la lunghezza di 59 mm ; la testa ha forma di romboide ; è piana in cima, ma tutt'attorno intagliata con scanalature parallele e con spigoli addentellati.

Questo spillo, a prima vista, pare essere di vetro, ma è invece di *agata*, una pietra preziosa molto favorita dei Romani antichi che ne facevano ogni sorta di ornamenti. Siccome tali pietre non s'incontravano in Pannonia, questo spillo doveva essere stato importato d'altrove.

Sono pure di *agata* i seguenti oggetti :

N. 4 Otto *perle* che si trovavano pure ai piedi dello scheletro. La loro forma è tipicamente romana : ogni pezzo è fatto a semicerchio con due fori, attraverso i quali passava il filo doppio che univa le perle ; la superficie tonda è intagliata a triangoli in modo da formare un orlo a zigzag che serviva di ornamentazione. Tali perle sono di frequente occorrenza ; se ne trovano delle altre anche nel Museo di Aquinco e molte anche all'estero. E pure di *agata* :

N. 11 Un *disco* tornito del diametro di 35 mm e della grossezza di 10 mm. Nella parte superiore sporge un cono che si eleva a gradini, circondato da due cerchi larghi e da un orlo circolare più sottile ; la parte inferiore è liscia e va restringendosi in forma di cuneo, sicchè quest'oggetto serviva probabilmente per tappare qualche recipiente tondo.

Altri oggetti di materia differente, trovati pure ai piedi dello scheletro sono :

N. 5 Una *perla di ambra*, composta di due emisferi inuguali congiunti per mezzo di un anello ; l'emisfero superiore è minore ed è forato per introdurvi il filo connettitore. In un sepolcro

di Carnuntum se ne trovò una di materia e forma identica, infilata fra altre perle di forma diversa ;

N. 6 Una grossa *perla di vetro*, della solita forma usata anche oggidi ; la superficie convessa è ornata di una lista circolare composta di due striscie rosse rettilinee con in mezzo una striscia gialla ondulata. Poi

N. 7 Un'altra *perla di vetro*, minore, di color verde, somigliante nella sua forma al popone, presentando i mede simi intagli ; una delle forme romane più tipiche.

Vi si trovarono inoltre (pure ai piedi) :

N. 8 Quattro *perle di smeraldo*, nella forma di poliedri irregolari con faccie levigate ; di più :

N. 19 Due *capsule di latta di bronzo*, simili alla *bulla* da talismano sopra descritta, che erano probabilmente infilate assieme alle perle indicate.

Oltre agli oggetti di oro, di bronzo, di pietra, d'ambra e di vetro si rinvennero nel sarcofago numerosi oggetti lavorati di osso che presentiamo nella figura 36. Questi sono :

N. 1. Uno *spillone* dalla testa sferica alquanto rigonfiato in mezzo, della lunghezza di 10 cm. Pare strano che si rinvenisse proprio fra le tibie dello scheletro, come pure :

N. 2. Un *braccialetto d'avorio* di forma ovale d'un diametro di 7.5 cm, dalla superficie liscia. Nello stesso sito, ma più verso destra si trovò :

N. 3. Un *pettine di osso* a doppia dentatura (lungo 12 cm) ; l'una delle fila di denti (ora rotta) era più stretta ; un pettine di simile disposizione si trovò anche in un sepolcro scoperto a *Nyék* (comitato di Sopron, vicino all'antica Scarbantia).

N. 4. Un *fuso di osso*, trovato a sinistra delle gambe, liscio e tondo, con una calotta circolare infilata verso la punta che serviva di contrappeso per agevolare la rotazione del fuso ; stante la sua lunghezza di soli 21 cm. è poco probabile che abbia servito ad uso pratico. Ma vi si trovò un altro fuso ancora più corto di circa 13 cm. (N. 5 della figura 35), il quale porta in cima un cerchietto sormontato da un bottone che serviva forse per legarvi il filo e in mezzo il contrappeso circolare. L'oggetto N. 6 della tavola, una *verghetta di osso* di cui manca la parte superiore colla punta, ma è rimasta la parte inferiore col contrappeso a disco, pure non poteva essere altro che un *fuso* (la parte conservata presenta la lunghezza di 13 cm) ; fusi di ambra d'una forma del tutto identica si sono scoperti anche in altre opere di scavo ; meritano attenzione

le scanalature orizzontali intorno al fusto che si alternano con spazi lisci.

L'ultimo oggetto di osso da essere spiegato (N. 7, tav. 36) è di forma tonda, alto soli 2 cm, e ricorda la forma delle bocchette da profumi. La base è circolare e si restringe in su per formare un collo; la testa è di forma ovale. Il foro centrale che passa per la base avea senza dubbio lo scopo d'introdurvi la punta di una bacchetta o forse di un fuso; e in quest'ultimo caso l'oggetto serviva per avvoltarvi il filo.

Come ci consta di numerosissimi casi, i sarcofaghi di donne contenevano usualmente i resti della *cassettina* in cui le defunte tenevano i vari ammiccoli di abbigliamento. E però rarissimo il caso di trovare queste cassetine intiere, poichè, essendo di legno, esse marcivano presto. Anche nel nostro sarcofago non se ne incontrarono che sei pezzi di legno, ai due lati delle braccia; ma se ne rinvennero pure alcune parti di metallo — piastre d'argento di qualità inferiore —: così dodici spranghe che servivano per tenere connessi i lati della cassetta, nelle due forme presentate nella figura 37, sei di forma piana e sei di forma piegata ad angolo retto.

Se ne trovò inoltre la piastra d'argento che copriva il *buco della serratura*. È molto danneggiata, ma se ne può ancora determinare l'altezza di 8 cm., la quale ci può dare un'idea approssimativa delle dimensioni della cassetta. (Fig. 38, a sinistra). Si conservò pure la piastra colla *maniglia* della parte superiore, presentante la forma di un parallelogramma ( $7.7 \times 5.5$  cm), ornata all'orlo da una fila di borchie di lavoro martellato e, in mezzo, d'un disco circolare in rilievo. La maniglia stessa è liscia e presenta la forma tipica di questo genere. (Fig. 38, a destra). La cassetta veniva portata mediante questa maniglia nella mano destra, come lo dimostra un'illustrazione dell'annata 1907 del *Jahrbuch für Altertumskunde* (p. 121 b.).

Queste cassette contenevano — come s'è detto sopra — articoli di toaletta, ma pare che si sePELLissero vuote, poichè il loro contenuto serviva ad adornare la salma.

Per completare il nostro inventario, bisogna far menzione ancora di due vasetti di vetro rinvenuti nel sarcofago, l'uno dei quali, trovato accanto alle gambe, era ridotto in frantumi, nè poteva venire ricostruito; invece l'altro, rinvenuto tra le gambe, s'è conservato intiero, benchè in certe parti screpolato. Questo è una boccetta cilindrifforme, di vetro finissimo della sottigliezza

d'una membrana di carta, strettissima in fondo e in cima, ma rigonfia in mezzo, presentante un'altezza di 38 cm.

Tali boccette si trovarono nei sepolcri pannonicî più volte ed erano senza dubbio boccette da profumi (*balsamaria*). Questa forma — senza base — presenta un tipo del tutto specifico dei vasi di vetro dell'antichità romana che però s'incontra più volte nei paesi lungo il Reno (Strassburgo, Magonza, Colonia).

E con ciò termina la lunga serie della ricchissima collezione degli oggetti venuti alla luce dal sarcofago aquincense. Mancano, pur troppo, le *monete*, coll'aiuto dei quali si potrebbe precisare almeno l'epoca, più in là di cui non può rimontare la sepoltura. Mancano pure le *lucerne* e persino le usuali *fibule*, che potrebbero pure dare indizi sicuri per l'epoca dell'interramento; poichè per es. il tipo posteriore delle lucerne è facilmente riconoscibile per il becco molto allungato, mentre le fibule della forma di una T sono caratteristiche per l'età tarda, incontrandosi quasi sole nelle povere tombe del secolo IV.

Ma con tutto ciò vi si trovano fra gli oggetti sopra descritti parecchi che tanto per sè stessi, quanto raffrontati fra loro dimostrano trattarsi di un sepolcro dell'età tarda, anzi, tardissima. Prescindendo dal fatto stesso del modo della sepoltura in forma di sarcofago, ci sono ancora gli avanzi della cassetta; noi conosciamo oramai un'intera serie di simili cassette, coperte di lamine di bronzo martellato con simili ornamentazioni figurali portanti l'impronta dell'epoca tarda, fra altro in una sepoltura di *FenéK* (presso Keszthely sul lago di Balaton — l'antica *Mogentiana*) della fine del secolo IV, dove s'incontrò pure la stessa forma di boccetta cilindriche del nostro sarcofago. Quanto agli altri oggetti, lo stesso stile e l'esecuzione tecnica degli spilloni d'oro bastano a farli ritenere d'origine tarda, ma questa supposizione diventa certezza per il fatto che si trovarono assieme agli oggetti summenzionati di data indubitabile; e questa determinazione acquista un pregio addizionale, perchè ci mette in grado di poter precisare ancora la data degli oggetti finora sconosciuti, come per es. quella dei medaglioni che adornavano i sandali.

Gli oggetti qui descritti si conservano ora tutti uniti in una raccolta nel Museo di Aquinco, dove si osserva costantemente il principio di tenere aggruppati insieme gli avanzi provenienti dalla medesima scoperta e quindi appartenenti alla medesima epoca. — unico modo per potere istituire raffronti istruttivi su

base sicura. Il Museo possiede presentemente 35 collezioni provenienti di vari sepolcri, separate con massima cura le une dalle altre.

\*

Finita questa rassegna, non resta altro compito al modesto interprete dell'operosità scientifica spiegata in questo campo dagli archeologi ungheresi in soli due anni, se non quello di richiamare l'attenzione degli scienziati italiani al vastissimo campo di ricerche archeologiche che si offre agli studiosi dell'antichità romana in Ungheria, nell'antico territorio della Pannonia.

*Alfredo Fest.*

## SVOLGIMENTO DELLA LIRICA ITALIANA NEL SEC. XIX.<sup>1</sup>

La crisi, l'innegabile crisi spirituale che si manifesta all'inizio del secolo decimonono, ha le sue radici profonde nel settecento. Essa ha inizio in un lungo conflitto, si risolve in una reazione e presenta le caratteristiche dei periodi di transizione, di quei periodi che danno, a volta a volta, la poesia torbida e squisita di Petrarca, Tasso, Chateaubriand.

Il conflitto è tutto nel settecento, fra due correnti spirituali che per un cinquantennio circa vanno parallele, che s'incontrano alla fine del secolo e si risolvono nella crisi la cui massima manifestazione si trova nel romanticismo.

Ordinariamente si pensa al settecento come al secolo che ragionò troppo e rise sempre, che si lasciò sedurre ed avvelenare dal sarcasmo e dalle bestemmie di Voltaire, che notomizzò tutto per negare con frenesia, che si distrasse nel clamore delle avventure e delle prestigie di Casanova e di Balsamo o nei sospiri dell'Arcadia e del Metastasio, che si chiuse, infine, in un mirifico scenario fatto delle tele di Fragonard e di Watteau o nelle alcove dove le belle marchese facevano dono della loro virtù e di uno spirito incomparabile.

C'è lì la parte caratteristica, e magari essenziale, del settecento, ma non tutto il settecento.

Accanto a questo mondo che conosceva il fascino dell'ateismo e l'eleganza dell'ironia, che si nutriva d'aforismi crudeli e di madrigali preziosi, c'era tuttavia gente che si raccoglieva nella meditazione sui cimiteri, che credeva che si potesse morire anche di

<sup>1</sup> Quest'articolo è tolto, in massima parte, dalla prolusione letta dal Prof. Siciliano alla R. Università di Budapest, il 25 ottobre 1924.

amore e che dalla vanità delle cose umane salpava verso la speranza dell'eternità.<sup>1</sup>

Accanto a Voltaire, idolo dei salotti donde era bandito il sentimento,<sup>2</sup> c'era Rousseau che in nome del sentimento era diventato l'idolo del popolo che ha bisogno di credere e maggiori possibilità di soffrire.

Se in nome della ragione lo scetticismo mondano demoliva in sterilità, in nome della ragione il razionalismo scientifico, l'Enciclopedia se volete,<sup>3</sup> distruggeva, con fede, un'impalcatura, vecchia per creare l'avvento di un'era nuova. E mentre ai sospiri, ai profumi, alle lascivie dell'Arcadia, delle pastorali e della sciarade licenziose vanno succedendo i fantasmi e le malinconie funebri di una poesia boreale, ecco che nel livore dell'alba di quella lunga notte di piacere si stende improvvisamente l'ombra del patibolo di Maria Antonietta. Avvenimenti di eccezionale importanza storica precipitano lo scoppiare del conflitto e (nel prevalere del sentimento sulla ragione) l'inizio della crisi, che è profonda più di quanto si possa pensare. La rivoluzione francese, la clamorosa avventura napoleonica, il repentino crollo che la conchiude sono «emozioni» troppo forti per i nervi, già malati, del secolo. Più che la rivolta, è allora l'anarchia dello spirito. La stessa intemperanza religiosa e conservatrice di certi fanatici del dogma<sup>4</sup> o della Santa Alleanza non vi danno che la misura della gravità del male: chè sono di quei rimedi estremi — ed inutili — che non fanno che deporre di un profondo squilibrio morale.

Si è in presenza allora di una generazione che, pur raccogliendo l'eredità di tutte le negazioni del settecento, è a volte guadagnata da improvvise febbri mistiche, che maledice Voltaire sol perchè sente di averlo nel sangue, che si lascia prendere dalla suggestione delle leggende nordiche ma non sa rinunciare all'assenzio dell'ateismo, che ama chiudersi nella solitudine della negazione, ma che è facile anche ad ubbriacarsi di un bicchiere di

<sup>1</sup> Milton è tradotto il 1729 in Francia ed il 1730 in Italia. I poemi di Ossian son tradotti il '63 in Italia ed il '76 in Francia, il *Werter* il '75 in Francia e l'81 in Italia, le *Notti* di Young il '69, le *Stagioni* di Thompson il '76, le *Meditazioni* di Hervey il '70, ecc.

<sup>2</sup> Ed ancora! «Il n'y a que la passion qui soit raisonnable!» diceva Mlle de Lespinasse. E Mme Du Deffand, vecchia, conobbe una ben dura conversione.

<sup>3</sup> E non solo in Francia. Non bisogna dimenticare, infatti, l'opera di Genovesi, Filangieri, Verri, Beccaria, Galiani, ecc.

<sup>4</sup> «Il n'y a rien d'asservi, rien de limité dans la religion. Elle est l'immense, l'infini, l'éternel.» (Mme de Staël: *Corinne*, 1807). — «Sainte Eglise de Rome: mère immortelle de la science et de la Sainteté.» (J. de Maistre: *Du Pape*, 1819). Vedere anche Lamennais prima della rivolta: *Essai sur l'indifférence en matière de religion*, 1823.

vino eroico ed a salpare per tutte le avventure di un ideale non perfettamente identificato. E' una generazione che si dice disperata ed è ardente, che si crede saggia ed assorda l'Europa col clamore dei propri scandali, che giura di essere finita, quando non è che malata della crisi di transizione aggravata dalle formidabili scosse politiche.<sup>1</sup>

E' da questo momento che comincia il problema che c'interessa perchè è da questa crisi che nasce la massima parte della poesia del sec. XIX.

Crisi che ha le sue radici, come dicevo, nel settecento, che parve pôtesse essere definita col nome di «male del secolo» e che parve essersi esaurita nel romanticismo. Ma essa è il prodotto di troppe contraddizioni e si risolve in troppi fenomeni perchè possa essere costretta nella defizione o contenuta nel movimento letterario. Essa è anche il male del secolo, essa è il romanticismo, ma non soltanto male e non tutto il romanticismo. L'unico elemento, imponente e duraturo, che da essa scaturisce (o si matura) è il dolore. Dopo il secolo a «l'esprit badin» e dopo il secolo «à l'esprit coquet» doveva ben venire il secolo del dolore. Ed abbiamo avuto il sec. XIX.

\*

Ma in Italia l'impalcatura spirituale, se non sociale, del settecento era crollata da un pezzo, molto prima che fosse sopravvenuta la rivoluzione francese. Contro il secolo che rideva con Voltaire e sospirava con l'Arcadia, s'era levata, violenta e demolitrice, l'ironia di Giuseppe Parini che parlò di umanità ad un popolo abbruttito, contro il secolo che dormiva in una bara di velluto s'era levata, violenta e magnanima, l'ira di Vittorio Alfieri che parlò di patria ad una generazione dimentica. Questi due giganti della poesia italiana ritrovavano la tradizione perduta negli anni della miseria, la tradizione di Dante, e l'innalzavano sopra un cimitero, affinchè fosse vita e luce a coloro che dovevano venire.

<sup>1</sup> Dopo l'opera di Rousseau e di Goethe (*Werter* 1774 e *Faust* 1790), vedere *Delphine* (1802), edizione definitiva *J. Ortis* (1802), *René* (1802), *Obermann* (1804), *Aroldo* (1812), *Giaurro*, *Lara*, *Corsaro* (1814), *Adolphe* (1816), *Méditations poétiques* (1820), *Servitude et Grandeur militaires* (1835), *Confession d'un enfant du siècle* (1836), ecc. Ed ecco lo stato d'animo di queste generazioni: «J'appartiens à cette génération née avec le siècle, qui, nourrie de bulletins par l'Empereur, avait toujours devant les yeux une épée nue e vint la prendre au moment même où la France la remettait dans le fourreau des Bourbons.» (A. de Vigny: *Servitude et Grandeur Militaires*). — «Quand les idées anglaises et allemandes (intendete Goethe e Byron) passèrent ainsi sur nos têtes, ce fut comme un dégoût morne et silencieux, suivi d'une convulsion terrible.» «Les hommes doutaient de tout; les jeunes gens nièrent tout. Les poètes chantaient le désespoir.» «Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux.» (A. de Musset: *La Confession d'un enfant du siècle*, *passim*.)

E' da essi, infatti, che prende inizio la formazione della coscienza nazionale, è in essi che ha radici una parte della nuova poesia del secolo XIX. Se è vero che bisogna aspettare le guerre che seguono alla rivoluzione francese perchè l'Italia si formi una coscienza politica, è pur vero che lo spirito della nuova Italia era già pronto e plasmato dalla grande anima, dalla grande febbre e dall'alta poesia dell'Alfieri e del Parini. Essi s'innalzano fra il secolo che periva e l'annunzio dell'età nuova. Distruggendo un mondo di miserie e di decadenza, essi creavano l'ambiente e la ragione per la lotta e la riscossa. Il secolo decimonono li continua, ma non li supera e tanto meno li distrugge. Essi, più che i precursori, sono i creatori: chè nella loro opera, come c'è l'eco indubbia di Dante, c'è già la dignità ed il grande anelito della poesia del Foscolo, del Manzoni e del Carducci.

Essi danno luogo a quella poesia, che si potrebbe chiamare dell'ideale (o della ragione), che afferma la patria e l'umanità. E quando a questa si sarà aggiunta la poesia del dolore (o del sentimento), la poesia, cioè, che nasce dalla crisi del secolo, si avranno le due massime correnti spirituali della lirica italiana dell'ottocento.

\*

Ordinariamente i trattati di storia letteraria sogliono mettere al principio del secolo il prevalere di un neoclassicismo, con le tre figure centrali di Vincenzo Monti, Ugo Foscolo ed Ippolito Pindemonti, ed un contrasto di tendenze fra questo neoclassicismo ed un preromanticismo, contrasto che termina nell'affermarsi del romanticismo con A. Manzoni, mentre il classicismo continua a non morire per opera di G. Leopardi. Nella seconda metà vedono la prevalenza di un romanticismo di seconda e terza maniera, di un romanticismo, cioè, degenerato, mentre rinasce il classicismo e si afferma, con una certa tinta di paganesimo, nell'opera dei tre massimi poeti, di Carducci, Pascoli e d'Annunzio.

C'è lì una divisione approssimativa, un suggestivo e confortante ordine esteriore, vi sono magari gli aspetti salienti del movimento, ma è gran peccato che la classificazione cominci ad essere mandata in rovina proprio dallo studio dei suoi individui. E' cosa da non dire la pena che hanno i trattatisti a cacciare questi individui nelle caselle loro assegnate. Un Monti fluido, un Foscolo che scappa da ogni parte, un Manzoni che esce intiero dalla sua cassetta, un Leopardi incostringibile, un Carducci riottoso, un

Pascoli contumace, un D'Annunzio proteiforme sono di quegli individui che danno non poco filo da torcere agli amatori dell'ordine e della categoria, anche quando questi sono disposti a sottilizzare di romanticismo-classicoheggante e di classicismo-romanticheggiante.

Ma vediamo un po' di fissare la portata e l'influenza che ebbe in Italia questo vasto movimento europeo che è il romanticismo. A differenza di quel che accadde in altre nazioni, dove il romanticismo fu affermazione spirituale di razza — come in Germania — o esplosione di energie nuove contro la tradizione sterile — come in Francia —, in Italia esso non potè sostenere che una parte ben secondaria, limitato alle scuole ed alle figure di secondo piano o modificato da un postulato patriottico. Il romanticismo puro non ebbe in Italia nè grandi uomini nè grandi opere. Di un conflitto, poi, fra classicismo e romanticismo si può parlare ancor meno, perchè conflitto non poteva accadere fra due movimenti che vivevano da lungo tempo insieme e che non di rado si equilibravano in maniera perfetta. Se il classicismo, questa tendenza peculiare dei paesi meridionali, dei paesi della ragione e dell'azione,<sup>1</sup> non poteva venire mai a mancare nella letteratura italiana, il romanticismo, d'altra parte, aveva anch'esso origini troppo lontane in Italia, perchè si potesse seriamente pensare a scoprirlo nell'ottocento per contrapporlo, come una novità, al classicismo. Si sa, infatti, ch'esso si trova nella sua unità integrale sia nell'opera di Dante sia nel tormento e nel soggettivismo di F. Petrarca e di T. Tasso, dei due poeti, cioè, che tanto tempo prima di Chateaubriand e di Musset conobbero il male del secolo e seppero le malinconie della passione e del sogno.

Come potevano dunque classicismo e romanticismo muoversi guerra, proprio nell'ottocento, in nome di una incompatibilità mai esistita? Indubbiamente la moda, l'influenza straniera, uno speciale contenuto patriottico dovuto a ragioni storiche, imposero questo conflitto essenzialmente formale, esagerato nell'opera e nel rumore delle scuole e dei poeti minori. Indubbiamente nella prima metà dell'ottocento c'è una scuola romantica che — d'autorità — si elegge per capo Alessandro Manzoni, che accetta qualche dogma del romanticismo tedesco prima e di quello francese dopo, che ha, come massimo postulato, la politica liberale e che presenta

<sup>1</sup> C'è della verità nell'asserzione di Mme de Staël che diceva che «le Nord est romantique et le Midi classique.» (*De l'Allemagne*, II.)

nomi che godettero un certo prestigio. Ed indubbiamente nella letteratura del secolo comparve sia il lugubre romanticismo d'importazione nordica, il romanticismo degli uomini fatali e delle vergini morenti, sia il romanticismo satanico di origine bodeleriana e verleniana.

Ma la poesia italiana dell'ottocento non è lì. Non dobbiamo ingannarci sulla portata di questi movimenti che sono decisamente di secondo piano, legati a circostanze transeunti e che non presentano nessuna di quelle caratteristiche che depongono di una vera e profonda corrente spirituale. Le grandi correnti della poesia italiana dell'ottocento, di quella poesia che fu espressione di uno stato d'animo e di una coscienza, che, sopravvivendo al transitorio, assurse ad alta manifestazione artistica, sono segnate da uomini come Foscolo, Manzoni, Leopardi (escludo il Monti) nella prima metà del secolo e come Carducci, Pascoli, D'Annunzio nella seconda metà.

Ora, quando si guardi a costoro, un conflitto fra romanticismo e classicismo non esiste, in quanto in essi c'è l'uno e l'altro. Ma non esiste nemmeno la possibilità di una divisione o classificazione che consenta di parlare di un movimento classico e di un movimento romantico. Una divisione di tal genere s'è fatta: ma è artificiosa ed arbitraria.

.\*

Il Monti, per esempio, alcun tempo considerato classico, capo di un movimento classicista anzi, è non solo fuori del classicismo, come fuori di qualsiasi scuola, ma addirittura fuori del suo tempo. Egli è fuori di ogni corrente spirituale perchè vi partecipa a tutte, con un diletterantismo pertinace e con una versatilità straordinaria. Transfuga di ogni partito e saccheggiatore di ogni poetica, egli è l'uomo che crede in tutte le coscienze, salvo nella sua, il poeta che accetta tutte le idee e tutte le teorie, salvo una sua. Legge insieme Alfieri e Shakespeare e scrive *Galeotto Manfredi* accanto ad *Aristodemo* ed a *Caio Gracco*. E' l'autore della *Musogonia*

<sup>1</sup> S'intende ch'io considero il contenuto e gli elementi essenziali dei due movimenti e non la parte formale. Chè non si può seriamente dire che è classico chi chiama la barba «onor del mento» e che è romantico chi la chiama «barba». In quanto, poi, all'accademismo formale che infestò la nostra letteratura, non è giusto darne tutta la colpa al classicismo — dico sempre in Italia — come non è giusto attribuire al romanticismo il merito d'averlo distrutto. La colpa è piuttosto dell'Arcadia, la cui influenza è più grave di quel che si possa pensare, e la cui azione resistè, per opera di Autonide Saturniano — al secolo V. Monti — anche ai fieri colpi di V. Alfieri. Ebisogna aspettare i «Promessi Sposi» di Manzoni ed i «Canti» del Leopardi — di un presunto romantico e di un presunto classico — perchè le si possa definitivamente «torcere il collo».



all'estrema conseguenza — od all'estrema degenerazione — del romanticismo.

E' chiaro, dunque, che non unicamente classici o romantici possono essere chiamati questi grandi poeti che formano la costellazione della poesia italiana nell'ottocento. Essi sfuggono ad una classificazione rigorosa perchè nel loro volo hanno guadagnato tutti i confini imposti da una scuola e superato la cerchia angusta di una definizione. Tipi di eccezione, come tali non hanno l'infermità mentale — caratteristica del mediocre — di cercare l'arte nell'artificio e l'ispirazione nella formula. Essi raccolgono piuttosto gli elementi essenziali della poesia e della vita. Raccolgono, quindi, anche elementi classici e romantici. Ma in questi ultimi non si esauriscono e tanto meno da questi possono essere definiti.

\*

Ed ecco che, rifiutandomi di vedere un deciso movimento classico o romantico nella poesia dell'800, ritorno al punto di partenza della mia tesi. Le correnti poetiche del secolo hanno radici l'una nella seconda metà del settecento (e più precisamente : Parini ed Alfieri) e l'altra nella crisi che all'inizio del settecento si produce per creare quel che fu detto il male del secolo. La prima corrente fornisce la concezione umanitaria-patriottica-sociale che è contenuto della poesia di Foscolo, Manzoni, Carducci; la seconda sbocca nell'egotismo sentimentale o mistico che vi dà la poesia di Leopardi e di Pascoli. L'una porta la luce e la forza dell'ideale, l'altra la tragedia e la bellezza del dolore. La prima è sostanzialmente ottimista, la seconda necessariamente pessimista.<sup>1</sup> Sono due linee — direi — che hanno un sol punto di contatto al principio (Foscolo) ed alla fine del secolo (D'Annunzio) e che pel resto vanno dritte e precise.

Le idee centrali della prima corrente: umanità e patria, trovano, come dicevo, il loro svolgimento nella poesia del Foscolo, del Manzoni, del Carducci. All'osservatore superficiale o *routinier* sembrerà un poco cervellotica l'unione, per esempio, del Manzoni e del Carducci. Eppure essi non sono separati che da differenze esteriori o magari psicologiche. Classici nell'anima, ottimisti, sereni, entrambi danno alla loro poesia, con il Foscolo, due grandi realtà: l'uomo (o la vita) e la patria. Il Manzoni afferma l'uomo

<sup>1</sup> Nella prima sono — in prevalenza — elementi classici, nella seconda elementi romantici.

e la vita attraverso la sua credenza in Dio e nell'eternità, il Carducci nega Dio, ma esalta le forze migliori della vita e crede nella missione dell'uomo. Davanti all'idea della patria, non si differenziano che nella risoluzione del loro problema psicologico (o del loro ideale), risoluzione che è differentemente determinata dall'intervento del coefficiente *realtà*. Il Manzoni accoglie integralmente quest'elemento, ed adattandosi al presente, sembra rassegnarsi nella fede del futuro. Il Foscolo ed il Carducci, invece, rifiutandosi di accettare, anzi di subire, questo coefficiente, vengono a conflitto con esso o si gettano fuori della realtà e del presente. L'uno e l'altro, allora, inveiscono, come Dante, contro l'Italia del loro tempo perchè l'amano ardentemente. Il primo, che è più vicino alla crisi del secolo, uccide Jacopo Ortis; il secondo oscilla fra la visione di Roma trionfante sul Capitolio e la visione di Garibaldi, divenuto Dio indigete della patria, che batte del piede la terra perchè si levino tutti i morti delle sue battaglie per correre alla liberazione della patria. Uomo il primo, forsennato il secondo, visionario (o veggente) il terzo, il Manzoni, il Foscolo, il Carducci restano tuttavia i depositari della stessa idea di patria e di umanità che ebbero legata da Vittorio Alfieri e da Giuseppe Parini.

\*

Ho chiamato questa corrente essenzialmente ottimista in quanto essa afferma qualcosa, l'uomo, cioè, e la patria, ed ho detto pessimistica l'altra corrente, quella che fa capo a Leopardi ed a Pascoli, in quanto nega recisamente col primo, parzialmente col secondo. L'uno e l'altro, sia pure a distanza di cinquant'anni, sono egualmente figli del secolo, l'uno e l'altro si mettono davanti alle forze sovranaturali del dolore e del mistero, l'uno e l'altro vedono su tutti i trivi sorgere improvvisamente la morte, l'uno e l'altro, infine, si raccolgono nella solitudine del loro spirito o nella comunione con la natura. Ma ecco che, figli dello stesso male, travagliati dalla stessa crisi, ponendosi gli stessi problemi, si differenziano e divergono nella risoluzione dei problemi e della loro crisi. Davanti al dolore, Pascoli è supino, direi, e rassegnato: egli lo vede e lo coglie come un elemento essenziale della vita, ma a differenza del Leopardi, non lo concepisce come titanico e come unica legge dell'esistenza, ma come coefficiente di essa; a differenza del Leopardi non si ribella, non ne genera un conflitto, ma si adagia in esso o vi si raccoglie in solitudine. Egli ha,

come il recanatese, il senso dell'enormità del mistero che ne circonda, ma mentre il primo gettava nella voragine i problemi segnati dal suo pessimismo e ne deduceva che nel mistero non c'è che il nulla o il dolore, il Pascoli davanti all'ignoto si rifiuta d'indagare, si piega su se stesso e tutt'al più ne deduce la brevità della nostra vita e l'angustia del nostro mondo. Mentre il primo, respinto dal dolore, dal mistero, dalla natura, diventa egotista, il secondo, solo davanti al mistero, al dolore, alla morte, diventa mistico. Mentre il primo, nel suo egotismo, non vede che la sua personale tragedia, il secondo nella sua umile sofferenza vede la tragedia di tutti gli uomini gravati da un eguale destino. E mentre il primo, infine, in nome della sua sventura grida che la natura, gli uomini, Dio sono avversi o crudeli, il secondo, in nome del suo dolore, proclama consolatrice la natura, chiama gli uomini fratelli, ed in quanto a Dio, egli tace, come colui che non ha la forza ed il coraggio d'alzare il volto verso il cielo.

\*

Finora, nel rapido esame di queste due correnti che mi sembrano salienti nella poesia del secolo passato, non ho parlato di colui che sopravvive, che è l'ultimo, in data, della gloriosa pleiade. Non ho parlato di Gabriele d'Annunzio, non perchè lo escluda da esse, ma perchè non sarei alieno dal farlo partecipare ad ambedue, anzi di far convergere in lui queste due linee che finora erano parallele.

A prima vista, sembra il d'Annunzio appartenere alla razza del Foscolo e del Carducci, per il suo estetismo almeno, o almeno in quella sua violenta e robusta affermazione della vita. Ma di un Foscolo sul quale sia passato, oltre il tempo, il simbolismo e l'esaltazione superumana di Federigo Nietzsche, di un Carducci largamente modificato dall'estetismo e raffinato nell'apologia del piacere. E' insomma, nel D'Annunzio, l'evoluzione estrema — o piuttosto la decadenza — della corrente che afferma la vita, l'uomo, la patria. Ma in lui, oltre questa corrente, che chiamerei dell'ideale, ecco convergere l'altra corrente che direi del sentimento. In un primo momento (od in una prima maniera) d'Annunzio va oltre l'affermazione dell'uomo ed aggiunge l'esaltazione del piacere; in un secondo momento integra la concezione della vita e perviene all'affermazione del dolore.

Già altra volta, celebrando egli le lodi della vita, si rivolge improvvisamente a cantare la «luce del dolore» e proprio nella

difesa del suo superuomo, si sente il cuore «cinto dalle onde senza schiuma e senza strepito dell'immensa malinconia». Lentamente, ma sicuramente, egli si orienterà sempre più verso la solitudine del dolore e finirà per disfarsi in una forma di ascetismo — equivoco, se volte — ma indubbio. E' la parabola che si compie dal *Martirio di S. Sebastiano* all'*Avventuriero senza ventura*.

Così G. d'Annunzio, l'apologeta del superuomo e del piacere è diventato l'ultima vittima del male del secolo, ma nella sua poesia armoniosamente si fondevano le due correnti dello spirito italico dell'ottocento, l'ideale e il dolore.

\*

Questi due elementi essenziali, se trovano in d'Annunzio la loro fusione, trovano anche la loro ultima decadenza. D'Annunzio è infatti il tipo classico e perfetto del grande decadente. I due agenti che intervengono per far «precipitare» tale evoluzione (che spesso ha i caratteri di una degenerazione) sono l'estremismo del superuomo e l'estetismo dell'artista. Fate passare l'idea della patria, della vita, dell'umanità attraverso il filtro del superuomo, fate intervenire nell'affermazione del dolore il correttivo dell'estetismo (processo già in parte iniziato anche dal Pascoli) ed avrete tutta la poesia di G. d'Annunzio.

Ma in questa poesia le due correnti, oltre a decadere, si esauriscono. Esse hanno compiuto il loro ciclo. Così si spiega la formidabile pausa che dobbiamo oggi registrare. Può essere, la nostra, età di transizione o periodo di attesa. In ogni modo è un crepuscolo: il crepuscolo nel quale muore l'alta poesia dell'ottocento e dal quale sorgerà la poesia del sec. XX, la poesia di domani.

*Italo Siciliano.*

## LUNGHERIA LIBERA NEL RISORGIMENTO ITALIANO.

Verso il 1830 regnava in Italia un'opinione assai svantaggiosa sull'Ungheria. La presenza delle truppe ungheresi che furono mandate dal governo austriaco in Italia col doppio scopo di assicurarsi della fede dei soldati ungheresi e di opprimere i moti rivoluzionari che scoppiavano qua e là in un paese lontano dalla loro patria, certo, non era adatta a svegliare simpatie tra i due popoli che sottostavano al medesimo dominio straniero, benchè i moti di Napoli nel 1821 ed i successivi moti di Modena potevano già contare sull'aiuto della soldatesca ungherese, come ce lo dimostrano i proclami diretti a lei in tali occasioni. Nè i soldati italiani si potevano sentir bene nella lontana Ungheria, dove erano mandati alla loro volta dal governo austriaco. Ho letto la lettera di un ufficiale italiano del 1832, la quale descrive la situazione disgregata dei soldati e lavoratori italiani adibiti alla costruzione della nuova fortezza di Szeged. Lo scrittore assicura che al primo richiamo, al primo soffio della libertà tutti diserterebbero affrettandosi a ritornare nella loro patria ed aggiunge: «L'Ungheria non è meno schiava ed oppressa della povera Italia e gli Ungheresi lo sanno, ed ecco la ragione perchè si ribellarono più volte contro la casa d'Austria.»

I tempi delle feste splendide e spensierate sono passati. Un quarant'anni fa il dominio straniero non impediva nè i signori ungheresi, nè l'aristocrazia napoletana di stringere amicizia in una festa che durò più giorni e di cui parlano con entusiasmo i fogli di Napoli ed il giornale ungherese pubblicato a Vienna. Il motivo di questa festa era che la dieta ungherese, per ringraziare la Loro Maestà il re e la regina di Napoli di avere presenziato l'incoronamento di Leopoldo II. a Buda, ambedue vestiti in abiti alla foggia

ungherese, offrì loro per l'ambasciata speciale del conte Francesco Széchenyi nel febbraio 1792 medaglie commemorative d'oro e d'argento. E ricevimenti, e feste, e diserni d'amicizia e rappresentazioni solenni in onore degli ospiti nel teatro San Carlo . . . e poi il tempo lieto del carnevale . . . i figli del re vertiti all'ungherese . . . e sonetti . . . e divertimenti.

Verso il 1830 si era invece già ben sviluppato il sentimento della libertà e dell'indipendenza nel seno di ambedue i popoli. Ed essi erano scelti dal governo austriaco a rimanere i suoi soggetti l'uno per mezzo dell'altro. Da parte degl'Italiani non ne poteva nascere che odio.

Il primo che cercò di cambiare l'opinione pubblica italiana era il grande agitatore repubblicano, Giuseppe Mazzini. Nel 1832 egli pubblicò nel suo giornale, in titolato «La giovine Italia», un lungo articolo sull'Ungheria, in cui, incoraggiato dal nobile contegno che l'Ungheria mostrò durante la rivoluzione polacca e dalle idee di riforme che egli vedeva nascere e svilupparsi in Ungheria, vaticinò che questo paese avrebbe occupato un posto di onore nella democrazia europea «moralmente già costituita e sulla via di costituirsi anche materialmente».

Egli crede dunque necessario «di non confondere nella stessa maledizione i gabinetti ed i popoli, di deporre l'ira ed i pregiudizi della nimistà cieca e di parlare dell'Ungheria . . . colla imparzialità di chi guarda nell'avvenire.» Mi sia permesso di leggere un brano di quest'articolo del grande agitatore italiano, che meriterebbe essere conosciuto meglio da noi ed il quale introduce l'esposizione delle sue idee sull'avvenire del nostro paese con un'indagine assai minuta sulla situazione geografica e sulla storia dell'Ungheria. Quale conclusione egli ne tira?

«Se la decadenza dell'Impero Ottomano — così egli continua — accadeva prima che l'Ungheria, esausta delle lunghe guerre, si fosse cacciata nelle braccia dell'Austria, che la soffocarono, l'Ungheria e la Polonia erano due potenti alleate contro la Russia, e i principati che si smembrarono dalla parte settentrionale dell'Impero turco, invece crescere potenza alla Russia, l'avrebbero cresciuta all'Ungheria, alla quale li stringono i loro interessi diretti e che presenta il centro d'organizzazione politica a cui dovranno un dì o l'altro aderire quelle frazioni, oggi divorate dallo Tear.

Perchè ciò non sarebbe? Perchè quell'ordinamento che allora i fatti vietarono, oggi che il fermento universale porge

adito a verificare ogni grande concetto non si tenterebbe dagli uomini che combattono la guerra della libertà e della sicurezza europea? Perchè l'Ungheria non ricorderebbe che la Moldavia, la Valacchia, la Bosnia, la Bulgaria le appartennero un giorno . . . » L'Ungheria comparirebbe grande e «solenne» come la Regina del Danubio, centro d'una libera federazione che riunirebbe tutti i popoli a' quali il Danubio . . . è l'arteria vitale.» Perchè «la novella Europa tende a costituirsi per masse e non per frazioni . . . . E l'Ungheria ricuperando sull'Adriatico il suo litorale . . . . potrebbe pei fiumi tributari al Danubio, stabilire la comunicazione fino al Mar Nero . . . la Italia emancipata porgerebbe, con un commercio attivissimo, la mano all'Ungheria indipendente.»

Il Mazzini pronostica eventi gravi che cambieranno la faccia dell'Europa. Ma questi eventi gravi non scoppiarono nell'Ungheria che nel 1849. L'Italia, il Piemonte era già dopo la disfatta di Custoza. C'erano bensì tentativi da parte del ministero piemontese di Gioberti e da parte del breve governo repubblicano di Mazzini a Roma di mettersi in contatto coll'Ungheria che combatteva per la propria libertà, a scopo di coordinare i piani di un attacco comune contro l'Austria, ma non ebbero nessun successo. Il Mazzini non riuscì ad ottenere la collaborazione di Kossuth che dopo la caduta della guerra d'indipendenza ungherese, quando prima egli entrò in corrispondenza segreta col prigioniero di Kutalya e quando poi a Londra i due grandi agitatori stringevano una stretta amicizia.

Mi riservo l'onore di lumeggiare questi rapporti tra Kossuth e Mazzini in un'altra conferenza, perchè presentemente vorrei piuttosto dire brevemente come si pensò dell'Ungheria indipendente e che cosa si fece per lei in Italia durante tutto il periodo del suo risorgimento politico. E Mazzini non s'incontrò col Kossuth sul terreno dell'azione che una sola volta, cioè nella preparazione del sollevamento di Milano del 6 febbraio 1853. Ma avendo allora il Mazzini fatto stampare senza espresso consenso di Kossuth un suo vecchio proclama diretto ai soldati ungheresi della guarnigione di Milano, la loro amicizia si raffreddò e finalmente si ruppe, quando Kossuth si era convinto che la libertà dell'Ungheria non potevasi aspettare niente da parte delle agitazioni mazziniane. Egli accoglieva dunque premurosamente il desiderio di Camillo Cavour di entrare in relazione coi capi dell'emigrazione ungherese.

Arrivato al potere nel 1852, il ministro piemontese si prefiggeva lo scopo di giungere all'unità dell'Italia mediante una

saggia politica estera. Perciò egli fece intervenire il piccolo Piemonte nella guerra di Crimea ed allora la sua politica tendeva a indurre l'Austria a rinunciare al dominio della Lombardia ricompensandosi con altri domini nell'oriente. Questa politica, rappresentata anche da Cesare Balbo nel suo celebre libro «Le speranze d'Italia» pubblicato nel 1855, doveva essere sfavorevole alla libertà del l'Ungheria e diffatti nel numero del 30 marzo 1855 del giornale governativo di Torino, l'«Opinione», trovo un lungo articolo diretto contro la propaganda degli emigrati ungheresi. Soltanto l'Austria può formare un forte baluardo contro l'eterno pericolo russo: «Tutto l'andamento della storia ungherese dimostra che la nazionalità magiara, non ostante le molte pregievoli sue qualità, non è di quella tempra di cui si fanno le grandi nazioni.»

Quando però la proposta della cessione della Lombardia incontrò un rifiuto assoluto da parte dell'Austria e Cavour pensò a realizzare i suoi grandi piani per mezzo della guerra, voleva coordinare a questo suo progetto l'organizzazione o piuttosto la preparazione di un sollevamento nell'Ungheria. A questo scopo gli occorreva la collaborazione degli emigrati ungheresi.

Dapprima egli voleva evitare il Kossuth, perchè lo sapeva amico del repubblicano Mazzini, ma Giorgio Klapka che il Cavour conosceva già personalmente e Szarvady, intimo del principe Napoleone, con cui egli si mise in rapporto coll'aiuto di Alessandro Bixio, lo assicurarono che senza il nome di Kossuth non si poteva organizzare un moto serio in Ungheria e l'ex governatore, appena egli ebbe conosciuto i piani del Cavour cercava un avvicinamento con lui, scostandosi definitivamente da Mazzini.

Esisteva allora già un'intesa regreta tra l'imperatore Napoleone e Cavour, conchiusa nel 1858 a Plombières, secondo la quale la Francia s'impegnava d'aiutare il Piemonte, se provocato dal l'Austria, e quando poi la guerra difatti scoppiò il 27. aprile 1859, il Cavour procura a Kossuth di essere presentato all'imperatore. Si concertò allora di provocare una nuova guerra d'indipendenza nell'Ungheria. I due compiti di Kossuth erano oramai: assicurarsi la neutralità dell'Inghilterra nel caso che la guerra fosse portata dall'Italia nell'Ungheria e: organizzare nel Piemonte una legione ungherese che possa formare il primo nucleo di un esercito per l'Ungheria. A quest'ultimo intento si compose un comitato nazionale che lavorò con tanto successo che presto raccoglieva tra i *soldati ungheresi disertori dalle file austriache*, ben due battaglioni sotto il comando del colonello Ihász.

Ma si accentuava subito una divergenza tra il punto di vista di Kossuth e quello di Cavour. Questi voleva bensì — come scriveva in una sua lettera — «pousser vigoureuusement l'affaire de la Hongrie», ma lo voleva esclusivamente per mezzo della legione, perchè non si fidava troppo al successo di un'insurrezione ungherese e non acconsenti alla pubblicazione del proclama di Kossuth, diretta alla sua nazione che per costringere la Francia di continuare la guerra, quando Napoleone, dopo la vittoria di Solferino, si affrettò d'intavolare trattative d'armistizio. Kossuth invece: «parait croire que la question de la légion doive être subordonnée à la question de l'insurrection», perchè gli stavano a cuore i propri scopi nazionali. Ma i progetti di Cavour e di Kossuth furono frustati dalla pace di Villafranca che invece di liberare tutta l'Italia dal dominio straniero, non le diede che la sola Lombardia.

Essendosi dimesso il Cavour in seguito, Kossuth dovette aspettare il suo ritorno al potere, il che avvenne presto, ed allora, incoraggiato da Nino Bixio, mandò il suo amico, Francesco Pulszky a Torino come rappresentante degli interessi della libertà ungherese presso il governo. Però giungevano già dall'Ungheria notizie di una possibile riconciliazione tra la nazione ed il re. Francesco Pulszky dovette cominciare il suo lavoro per una propaganda sui giornali piemontesi, cercando di provare che l'Ungheria voleva sempre la sua indipendenza assoluta.

La politica ufficiale del Piemonte dovette rimanere inerte, ma i mille di Garibaldi, aiutati valentemente dalla legione ungherese novamente ricostituita, si erano già imbarcati per la Sicilia e si avvicinavano a Napoli. Tüköry morì davanti a Palermo, Türr non prestò soltanto il braccio alla causa dell'Italia Unita, ma sviluppò coi suoi articoli nel giornale democratico «Il diritto» opera di propaganda, e diede consigli relativamente all'organizzazione dell'esercito italiano. Ed in Ungheria andava formandosi tra il popolo tutta una leggenda sul Garibaldi, ben espressa in una bella poesia di Ladislao Arany.

Finalmente il Cavour era costretto d'impegnare l'esercito piemontese in un'azione nel l'Umbria e per assicurarsi contro un attacco eventuale dell'Austria, comunica al Kossuth, giunto novamente in Italia, che il Piemonte appoggerebbe con mezzi pecuniari e militari un sollevamento nell'Ungheria. Questo piano è stato già approvato dal consiglio dei ministri e Kossuth ricevette anche dal re l'assicurazione del suo pieno consenso. D'altra parte Cavour voleva sfruttare anche l'impressione che l'apparizione di



all'Austria di paralizzare l'Ungheria e di trascinarla nelle pericolose fila di una transazione . . . la questione italiana può avere il suo definitivo scioglimento sul Danubio e non sul Po . . . » La tesi di Cavour era : «Napoli prima, Roma quindi e da ultimo Venezia.» Kossuth vorrebbe invertire quest'ordine : Venezia prima . . . perchè oggi la collaborazione dell'Ungheria è ancora certa, ma chi sa domani . . .

La lettera di Kossuth sollevò una rumorosa polemica tra il giornale governativo che difende il punto di vista di Cavour ed i fogli dell'opposizione che parteggiano per l'opinione di Kossuth. L'erule, Daniele Irányi risponde sull'Opinione il 27 ottobre ed il giorno dopo il Diritto porta un nuovo articolo di Kossuth. Nuove risposte italiane. L'Opinione mette specialmente in dubbio che la collaborazione dell'Ungheria sia così certa e che cosa «aspetti soltanto il segnale dell'Italia per insorgere» «Da Dante sino agli ultimi tentativi del 58 gli emigrati lo sbagliarono sempre, esagerarono coll'immaginazione l'appoggio che avrebbero trovato nel paese, la facilità dell'impresa, lo sbigottimento degli avversari . . . » (Opinione 29 ott. 1862.)

La polemica fu riaccesa nel 1862 da una nuova lettera aperta di Daniele Irányi, poi l'anno seguente dal giornale milanese «Alleanza», redatto dall'ungherese Ignazio Helfy.

Si manifesta un certo nervosismo. Garibaldi dirige all'Ungheria un proclama che comincia colla domanda : «Che fa l'Ungheria?» e continua : «Guai a l'Ungheria . . . se voi obbediste a quei consigli fallaci e codardi, or crederti possibile altro patto fra voi e l'Austria che l'odio e la guerra . . . », provocando l'asopra risposta di Giorgio Klapka su un foglio volante. Intanto i giornali italiani seguono con vivo interesse tutte le vicende delle trattative per la riconciliazione tra l'Austria e l'Ungheria, e vedono sempre più chiaramente che l'Italia non deve contare più alla collaborazione dell'Ungheria in una guerra futura per Venezia, checchè gli emigrati ne dicano. Per chiarire finalmente il vero stato delle cose, i Comitati nazionali interni della Venezia» inviavano nel novembre 1865 Giuseppe Giacomelli, più tardi deputato al parlamento italiano, a Budapest. «L'Ungheria — scriveva questi nel suo rapporto — è un paese molto male conosciuto in Italia, come l'Italia è un paese molto male conosciuto in Ungheria. Si crede tra noi che l'odio contro l'Austria viva ed aumenti, che Kossuth sia tuttora il suo grande agitatore, che si aspiri ad una piena indipendenza. Nulla di più falso.» L'Ungheria vuole bensì ottenere la sua indi-

pendenza, ma per via costituzionale e Deák gli ha dichiarato senza ambagi che oramai gl'interessi dell'Italia e dell'Ungheria non erano gli stessi.

Di fatti, l'Italia realizzò il sogno di Venezia nel 1866 come alleata della Prussia e allora non trovò l'Ungheria a fianco ed il proclama che Kossuth mandò il 1 luglio in Ungheria non ebbe nessun successo. Invano egli asserì di nuovo che «i croati non potranno essere indipendenti se non quando l'Ungheria si sarà liberata dal dominio austriaco. Se no-no!» Invano scrisse: «già il vessillo nazionale ondeggia libero in un punto», accennando alla legione ungherese che aveva pures parte anche nell'azione di Garibaldi contro Roma!

E ben presto, dopo i sogni mazziniani di un'Europa democratica e libera, dopo i piani di cooperazione progettati dal Cavour e Kossuth, anche la legione ungherese — ultima speranza degli esuli — si scioglieva nel 1867, non avendo più missione.

Mi permettano di terminare la mia conferenza con un brano dell'eloquente ordine del giorno con cui il comandante della legione congedava i suoi soldati: «Noi ci dividiamo, senza abbandonare una fede rafforzata vieppiù dall'amaro sentimento dell'esilio, che cioè, arriverà per la nazione nostra il tempo invocato da tanti milioni. Allora ricomincerà la nostra missione . . .

Prima però di separarci, diamo la più ardente espressione al più nobile sentimento dell'anima umana, quello della gratitudine, rendendo fervide grazie alla nazione italiana, la quale, durante i sette anni della nostra esistenza, in mezzo alle tante vicende, ci addimostrò la sua stima e la sua simpatia . . .

Ed ora, amici e diletti miei compatrioti, separiamoci. Iddio guidi ciascuno di voi avventuratamente nel suo cammino . . . Si serbi ognuno costante alla sua politica di fede, ai suoi principii. Noi dobbiamo confidare che la nostra patria rientrerà ben presto nella sua organizzazione di Stato.

Il magiaro possiede tanta virtù che saprà vincere il nemico colla forza del suo spirito. — Iddio ci guardi! — Viva la Patria!»

*Eugenio Kastner.*



che ci propongono così vasti problemi? Bisogna dunque restringere il campo delle nostre ricerche e bisogna determinarlo con esattezza.

Fra i tre problemi suaccennati fu il secondo, quello filosofico, che ci à incoraggiato a ricercare la risposta che si può dedurre dall'opera grandiosa di Madách riguardo al problema della felicità umana ed a giudicarla sotto l'aspetto delle verità universali il cui avvicinamento costituisce lo scopo delle indagini filosofiche. Altrimenti detto: ci siamo posta la questione che parte à, in quella risposta data dal Madách, la verità una ed assoluta, ideale sublime dello spirito umano o, esprimendoci più modestamente, qual è *la parte e l'aspetto di verità* rinchiusi nella concezione filosofica del poeta? Ed è appunto in questo senso che ci siamo occupati dell'opera di Madách in due nostre conferenze ungheresi dell'autunno passato.<sup>1</sup> Ma sappiamo bene che gli scopi della Società Mattia Corvino ci vogliono una posizione di problemi più letteraria ed artistica, alla quale bisogna attenerci. Scioglieremo dunque una strada alquanto opposta: cioè cercheremo anzitutto di scoprire nel dramma *il pensiero genuino del poeta, la sua risposta data nel problema della felicità, e la sua concezione dell'uomo e della vita umana*, concezione sulla quale si basa la sua risposta. Avendo poi trovata e questa risposta e il pensiero genuino e le concezioni generali del poeta, cercheremo di varcare, pian piano, i limiti dell'apprezzamento letterario ed estetico e di avvicinarci ai problemi più strettamente filosofici. Lo faremo seguendo lo stesso filo logico scoperto nel fondo intimo degli svolgimenti del dramma.

E che adesso ci sia permesso d'accennare rapidamente i problemi che più c'interessano: 1. Qual'è la risposta all'eterno problema della felicità umana, che si svela nella «Tragedia dell'uomo?» Vedremo come questa risposta fu fin'adesso poco dilucidata, benché sia facile di intravederla vestirsi di contorni precisi e sicuri attraverso gli svolgimenti drammatici, e vedremo come questa risposta sia da attribuire piuttosto alla profonda intuizione del poeta che non ad una tesi consapevole, — risposta, per altro, che, al nostro parere, serba la più vera gloria del poeta. Domanderemo poi: 2. Quali sono le concezioni sulla vita umana e sull'uomo stesso del poeta, concezioni sulle quali si basa la risposta dataci, esamineremo poi se esiste fra queste concezioni generali — quali presupposti logici e fra la risposta data nel problema della felicità un'armonia perfetta o forse una disarmonia dolorosa; cercheremo di poter dimostrare la sicurezza del disegno drammatico e la sicurezza degli svolgimenti del pensiero, oppure l'incertezza del disegno ed il tremolio delle mani che l'anno tracciato. Indagheremo poi i motivi intimi e personali — o da attribuire all'epoca nella quale visse il poeta — delle stesse concezioni generali e, finalmente, tenderemo l'apprezzamento filosofico tanto dei presupposti logici, vale a dire dei motivi intimi e delle concezioni generali sull'umana gente e sull'umana vita, quanto della risposta stessa dataci nel problema che c'interessa. Onde evitare l'eventuale impressione d'esser troppo metodici e troppo pedanti, cercheremo di svolgere questi problemi di varia specie — forzatamente mescolandoli un poco — già nel corso di una analisi rapida dell'opera madáchiana, ben sapendo che la vera unità del metodo e del pensiero non consiste nella rigida formalità, bensì nella connessione intima del filo logico e nell'intima e intrinseca unità del pensiero.

\*

La «Tragedia dell'Uomo» — poema drammatico — è composta di 15 quadri. Il quadro *primo* si svolge nel cielo. È fatta la grande opera del signore, la creazione. Assistiamo agli omaggi degli angeli al Signore che fa sfilare dinanzi al suo trono i geni dei mondi, le stelle, le nebulose e quanto egli creava per «averne almo

<sup>1</sup> Tenute al teatro «Uránia».

diletto.»<sup>1</sup> Gli arcangeli glorificano in Lui l'*Idea*, il *Vigore*, la *Bontà*. E l'Arcangelo Raffaele, celebrando la Bontà, dice queste parole: «A Te per cui mercè fu fatto l'ente Del proprio io sciente, E partecipe fu l'intero mondo Del Tuo saper profondo; A Te che spiri la felicità: Osanna a Te, Bontà!» Ecco già tutta una profonda ed interessante concezione della felicità, che ci appare come risultato della *bontà*, della *coscienza*, della *saggezza*.<sup>2</sup> Ma è interessante di poter osservare che nei primissimi versi del dramma il coro degli angeli glorifica Iddio un po' altrimenti che non lo fanno i tre arcangeli. In questo coro il Signore, creatore, che à fatto che l'Eterna Idea s'incarni nella creazione, viene glorificato come la pienezza della *forza*, del *sapere* e delle *delizie*. Che rapporti si posson svelare fra le due specie di glorificazione: non c'era forse armonia nel pensiero del Madách? Confrontando la trinità o la triade d'idea-forza-sapienza (glorificata dagli arcangeli) colla quatriade d'idea-forza-sapienza-delizie, vediamo tosto che l'*idea* à posto in ambedue. Ma vi sembrerebbe forse mal concordare lo schema *forza-bontà* con quell'altro schema: *vigore-sapienza-delizie*. I quadri susseguenti del dramma ben ci mostrano però che il *sapere* è strettamente connesso alla forza o, meglio, al desiderio del potere: quasi non è altro se non *un mezzo onde arrivare al potere*. E così ci resta soltanto il parallelismo curioso: *bontà-delizie*. Un solo sguardo alquanto profondo nel dramma ci fa però scoprire che nel pensiero genuino di Madách Iddio figura veramente non soltanto come incarnatore dell'*Idea* (e fonte d'ogni grandezza) e come la suprema forza ed il supremo potere — e così anche la suprema intelligenza —, ma anche come fonte della bontà ed anche come *fonte delle delizie*. Congiungendo la glorificazione del coro e quella degli arcangeli ecco quel che si svela nel quadro primo, e quella scoperta viene affermata con abbondanti prove nei quadri seguenti, così p. i. nel quadro di Constantinopoli, dove Adamo, come *Tancredi*, biasima quell'ascetismo che non abbia scopi santi e che disprezzi le delizie che però anch'esse vengono da Dio. — *Bontà e delizie*: ma non sono ambedue fonti e condizioni della felicità e non sono concezioni che si collegano in primo luogo *alla figura d'Eva*? Certi passaggi interessanti e profondi del dramma — e soprattutto la figura di Eva — potrebbero giungere ad una più penetrante comprensione, se la critica madáchiana tenesse conto di quel pensiero di Madách. Non è compito nostro di penetrare le conseguenze di questo filo di ragionamento: che ci basti di esser giunti, nel problema della felicità, almeno in teoria, fino a qui: Se Iddio è la felicità suprema e come tale fonte della felicità umana, nello stesso tempo egli è la pienezza della bontà e delle delizie, e come tale è egli stesso partecipe alla suprema, serena, armonica e godente felicità, e come tale spira anche felicità alla sue creature. Crediamo superflua la dimostrazione che il poeta vede in Dio la fonte delle nobili delizie: bellezza, arte, nobili sentimenti: chiunque esamini la figura d'Eva, ben facilmente s'accorderà della nobiltà del pensiero madáchiano. — Ecco la *teoria*: nel quadro che segue vedremo la pratica.

Per ciò che riguarda l'*azione drammatica* in questo primo quadro, narriamo rapidamente come essa in questo quadro s'avvia. Fra gli arcangeli si trova Lucifero pure, ma questi non manifesta lodi al Signore, che gli chiede il perché di questo suo freddo atteggiamento. E Lucifero risponde: e perché aver diletto dell'opera del Signore? Lucifero la giudica meschina, monotona, la giudica una macchina guasta, inutile, che à per suo unico scopo: che alla sua gloria il Signore volle «scrivere un grande poema». Biasima Iddio. Lo chiama vegliardo che «in fanciulleschi Ludi amerà di rintracciar diletto.» Confessa, anzi se ne vanta fieramente, che egli stesso, Lucifero, sia lo spirito della critica e della negazione. Si spaccia pari a Dio e dice di esser, come Iddio, esistito sempre. Se «nel tempo infinito ebbe sua vita» nel Signore il creato, Iddio dovette sentire il vuoto che fu fra le sue idee, un

<sup>1</sup> Traduzione italiana di A. Fonda—L. Czink (Fiume, 1908).

<sup>2</sup> Madách adopera la parola «*bölcsesség*» = *saggezza*.

inciampo che lo costrinse a creare. E quest'inciampo «si nomava desso Lucifero, lo spirito ribelle Che nega eternamente.» Iddio l'ha vinto, perchè il Fato suo gli impone la sconfitta, ma egli sempre con nuove forze «torna alla riscossa». Egli è maggior impero del Signore : «Tu — dice a Lui — alla materia désti forma, frutto A me ne venne di maggior impero : Presso alla vita c'è la morte, il tedio Alla beatitudine s'opponne ; Alla luce tien dietro la tenebra, Alla speranza il dubbio inesorato. E ovunque tu sia, là son io stesso.» Il Signore vuol cacciarlo lontano dal suo aspetto, ma Lucifero — sostenendo che «ambo creammo insieme uniti — esige che Iddio gli restituisca la sua parte nella creazione. Iddio maladice allora due alberi nell'Eden e li dà allo spirito rebelle. Lucifero accetta con simili parole : «Misuri con mano avara», ma puoi farlo essendo un gran signore. «Che val? pago sarò di quanta terra Può serrar l'orma del mio piede. Dove La negazion s'annidi, in poco d'ora Dai cardini il tuo mondo avrà divolto.»

Il quadro *secondo* ci porta nell'Eden. È una splendida giornata. Adamo ed Eva vivono nella primitiva felicità in mezzo a numerose fiere tutte mansuete. Si vede la Gloria nel cielo aperto, si sentono i cori angelici. Ed Eva sospira : «Come bella la vita! come dolce!» Essa gode dunque le bellezze e le dolcezze della vita e rappresenta il mite e sereno umore dell'animo. È profondamente grata a Dio che a cura di lei e di Adamo, e risente le bellezze e il valore della vita per mezzo d'un certo umiliarsi, per mezzo della devozione e del dono di sé stessa. È quasi l'integrazione del carattere di Adamo, la cui felicità invece consiste nel sentirsi «signor d'ogni creata cosa.» Le prime parole di Adamo rispecchiano una superba ed orgogliosa coscienza di sé stesso, rispecchiano la forza, un'aspirazione naturale al potere ed al padroneggiare, e rappresentano un forte istinto della vita, che senza voler conoscere limiti né barriere, tende a farsi valere. E troviamo in Adamo una scintilla di nobiltà, come il battito di una forza infinita : ecco, ci stanno già innanzi i fattori che dominano l'animo di Adamo : un solo ne è assente ancora, quello il cui risveglio sarà l'opera di Lucifero : il desiderio del sapere. Per momento però, questo desiderio non tormenta Adamo, neanche le sue nobili ambizioni lo spronano ad una attività più libera ed indipendente, neanche la sua fiera ed orgogliosa coscienza di sé si ribella contro il Signore. Quando la voce del Signore proibisce loro di godere delle frutta degli alteri maledetti, risponde ad Eva, la quale trova che appunto questi alberi splendano «di vaghezza sopra ogni altro» : mirabile comando, ma è serio come vedo. Non lo comprendo, ma che istesso vi serbiamo obbedienza», giacché neanche sappiamo «Perché fulgono azzurri i cieli? e perché tingonsi ne' verdi Riflessi i boschi?» Basta che sia così. Alle tentazioni di Lucifero risponde : E non è io coscienza? «Del sole il beneficio forse non sento e il dolcissimo gaudio Dell'esistenza e l'infinita grazia Del mio Signor, che m'ha creato Iddio di questo mondo?» In quelle parole troviamo mirabilmente uniti la fiertà, di sé cosciente, e l'umore che mite si diletta; l'aspirazione a cose grandi e la gratitudine; il desiderio di regnare e l'umiltà; ed il fattore che unisce queste qualità un po' eterogene è una naturale e primitiva rassegnazione, la quale non si tormenta e non si ribella, una rassegnazione sana, savia e di fede piena. Ma le qualità già scoperte in Adamo ben ci fanno comprendere che questa armoniosa sua felicità primitiva dovrà ben presto esser disturbata se l'una o l'altra di esse mettesse radici più forti. E Lucifero veramente distruggerà quell'armonia naturale della rassegnazione, quando egli riesce a risvegliare non solo la curiosità ed il desio del sapere — fino ora assopiti nell'anima di Adamo —, bensì a potenziare anche la sua fiertà e la sua aspirazione al potere, già forti in lui, e quando egli riesce in pari tempo a far apparire ad Adamo nobile quella sua nuova ed orgogliosa ed insaziabile ambizione. «Nella fede Nostra durarla rassegnati . . . è invero Comoda cosa; l'affidarsi al proprio Impulso, il far da sé alta è virtude, Ma sol d'eletti spiriti», dice ad Adamo. Questi ne è stordito : l'avidio desiderio del sapere, l'infiammarsi dell'ambizione coraggiosa e del desio del potere lo seducono: «Profonde cose tu parli ed io ne vo confuso» risponde.

L'entusiasmo di Eva per le belle e nuove cose compie la metamorfosi intima : il dado è gettato, l'ambizione fiera, la voglia di esser indipendente e la voglia di dominare, la curiosità insaziabile dell'intelletto e, finalmente, il nobile entusiasmo verso il bello ed il nuovo inducono l'uomo ad una azione temeraria: abbandona lo stato della felicità naturale che la rassegnazione nella sua fede gli assicurò finora ed assume il grave e pesante carico dell'indipendenza, senza sapere, beninteso, quanto questa sua impresa a cui Lucifero volle persuaderlo — onde far crollare per mezzo di Adamo l'opera del Signore — sia dolorosa e grave di conseguenze.

Adamo rinuncia dunque quasi da sé, spontaneamente, alla felicità del paradiso : potrà mai rientrarvi? Non è forse questo il vero problema della vita di Adamo, problema che trova la soluzione negli svolgimenti ulteriori del dramma? E se da questo punto di vista esaminiamo il dramma, già da questo secondo quadro possiamo trarre più d'un insegnamento per una più compiuta comprensione dell'opera di Madách. E l'insegnamento più importante ci sembra questo : *se Adamo non fosse nobile, sì, ma troppo ambizioso e superbo ed assettato di potere e di sapere, la lotta drammatica non potrebbe prender le mosse, l'uomo resterebbe nello stato sereno ed armonico della felicità dell'Eden, nella mite rassegnazione della dolce fede.* Che cosa promuove dunque la lotta drammatica intima, quella che si svolge nell'animo di Adamo? In poche parole : *la nobile, ma orgogliosa ed insaziabile ambizione umana di cui anche l'avidità di sapere è mezzo e stimolo.* Il problema centrale del dramma ci sembra dunque esser questo : l'uomo di tal carattere potrà mai giungere ad una altra specie di felicità? ossia, con altre parole, il suo orgoglio e le sue ambizioni di dominare e di sapere troveranno mai soddisfazione? Già il quadro terzo ci fa presentire e le scene dette «storiche» dilucidano con una logica crudele la risposta che è, al nostro parere, *la verità più profonda ed inconfutabile della Tragedia dell'Uomo: questa impresa mai potrà giunger alla sua meta.* La tragedia di Adamo è la tragedia inevitabile, tragedia che vediamo svolta nell'opera di Madách con vigore spaventevole e con profonda e ricca logica e conseguenza, è la tragedia dell'uomo, *di ogni uomo nobilmente ma orgogliosamente ambizioso ed avido del potere senza barriere e del sapere compiuto.* È per questo l'opera di Madách opera pessimista? Non punto. Essa à il suo lato pessimista ed è appunto quella tragedia inevitabile. Ma il dramma à pure il suo lato sebbene non già semplicemente ottimista, almeno molto più consolante ed anche più profondamente filosofico : ed è il superamento di questo pessimismo. Come tutti i conoscitori del dramma ben sapranno : alla fine del dramma Adamo si riconcilia con Dio, rientra nella di Lui grazia e da questo momento in poi egli sarà sostenuto nelle sue nobili lotte dal proprio braccio, dal proprio cuore, ma anche dalla grazia e dal benevolente appoggio del Signore. I critici più profondi dell'opera di Madách, da Giovanni Arany, poeta, e contemporaneo a Madách, fino al filosofo Acazio Pauler ed al vescovo protestante Ladislao Ravasz, ambedue pensatori moderni, sentirono bene che «La Tragedia dell'Uomo» sia opera ben profondamente unita non solo per ciò che riguarda lo svolgimento drammatico ma anche — per esprimerci così — *dal lato del pensiero,* e che non ci sia contraddizione tra l'ultimo quadro — che ci offre una soluzione consolante — e gli svolgimenti anteriori drammatici — nei quali si svela, coll'accennata crudele conseguenza logica, la tragedia implacabile ed inevitabile —; ma la purezza e la pienezza e la sicurezza della dimostrazione di questa verità è rimasta un po' dietro la chiarezza o meglio la pienezza e la sicurezza della sua intuizione. In quel che segue vorremmo contribuire ad una più profonda e più compiuta comprensione di quell'unità fondamentale del dramma, sentita — benché non dimostrata — con sicura intuizione dai critici più penetranti, ma non per questo meno negata, tempo fa, da taluni altri critici.

Ma prima di tutto si pongono le domande : abbiamo ben osservato il carattere ed il germe dello sviluppo intimo di Adamo? abbiamo ben scoperto quella verità fondamentale del dramma e del pensiero genuino del Madách?, ed è poi la

tragedia svolta da Madách, la tragedia che spetta agli uomini del carattere di Adamo, veramente tanto *inevitabile* come l'abbiamo affermato? e, finalmente, è davvero — ed in quanto è — universale e *ad ogni uomo spettante*, ed avendo così valore di *verità universale*, quella tragedia?

A tali questioni soddisfacente risposta ci danno i quadri che seguono e gli svolgimenti susseguenti del dramma. Ma già i primi due quadri analizzati: il primo donde abbiamo potuto dedurre una *teoria del problema della felicità*, ed il secondo che ci mostrava in che cosa consisteva l'*effettiva felicità* di Adamo e che cosa poteva distruggerla, ci vale un insegnamento, se confrontiamo questi due quadri, quasi la teoria e la pratica.

Ci rammentiamo che nel *primo* quadro abbiamo trovato, d'una parte, che fonte della felicità è *Iddio* e che la felicità risulta dalla *coscienza di sé* e dalla *sapienza* concesse agli uomini *per la bontà e per la grazia* di Dio. Alla persona di Dio stesso poi si collega l'unità di *idea, grandezza, forza, sapienza, bontà e nobili delizie*. È evidente quanto sia profonda l'armonia fra i due quadri. Adamo nel paradiso (*secondo* quadro) considera la vita con una *rassegnazione savia*, da un mite filosofo, avendo una certa primitiva *coscienza di sé*. È fiero della sua *forza e grandezza*, nondimeno vive contento fra i limiti che sono prefissi al suo potere. E come il quadro primo attribuisce a Dio ed alla sua bontà la possibilità della felicità, Adamo pure attribuisce *alla grazia infinita di Dio* la sua serena ed autocosciente felicità primitiva ed anche la propria grandezza, ed il fattore più importante della sua felicità è *la rassegna nella fede*, essendo appunto quella il fattore che riunisce e concorda le qualità che padroneggiano nel suo animo. E così la coscienza di sé e la sapienza primitiva di Adamo, fino alle tentazioni di Lucifero, non guastano mica la sua felicità. *Adamo è felice appunto perché si sente sopra tutti e perché sente e comprende la grazia infinita di Dio*. Quello che poi guasta la sua felicità, non è mica la semplice *coscienza di sé* — poiché la coscienza non può far altro che render appunto *coscienti* le conoscenze che noi già abbiamo, benché incoscienti —, e neppure è la *sapienza* — perché *in Lucifero non è mica rappresentata la saggezza*, la quale è qualche cosa di *più*, anzi qualche cosa di *altro* che non sia il mero intelletto ed è, sopra tutto, tutt'altro che la rivolta e la negazione: è qualche cosa di altro *anche in quello che più riguarda la felicità*, non è *né irrequieta, né vituperante, né critica, né fredda*. Ed è appunto per questo che sbagliavano profondamente quelli che crederettero che i tre principali personaggi del dramma: Adamo, Eva e Lucifero, corrispondano alla trinità: *Idea, Vigore, Bontà*, dimodochè Adamo corrisponda al Vigore, Eva alla Bontà, e Lucifero all'Idea. Già sappiamo che neanche *Eva* sia semplicemente rappresentante della *bontà*, perché *tale interpretazione renderebbe impossibile di comprendere certi devianti di essa*. Quanto poi a *Lucifero*, egli non è mica l'*Idea*, è, in un certo senso, l'*opposto dell'Idea*: è il ragionamento per sé, senza saggezza, senza rassegna, senza ideale. I detti critici, per altro, sbagliavano già nel basarsi *esclusivamente* sulla trinità rappresentata nella glorificazione degli *arcangeli*, non tenendo alcun conto del coro degli *angeli*, nel quale, come abbiamo visto, si svela il vero pensiero genuino del poeta. Di questo confronto fra i due primi quadri risulta l'armonia fra teoria e pratica, cioè l'*armonia profonda nel pensiero di Madách*. E risulta già molto probabile d'aver *ben interpretato il carattere di Adamo*, essendo che l'interpretazione che abbiamo dato del suo carattere, concorda profondamente colle teorie, coi filosofemi del poeta, contenuti nel quadro primo. Vedremo nel quadro *terzo* a che *conseguenze* e a che *svolgimenti* debba menare questa posizione dei problemi e questa loro interpretazione, per non parlare ancora di una *soluzione*.

\*

Quanto allo sviluppo degli *svolgimenti drammatici* nel secondo atto, diciamo brevemente che Lucifero riesce a sedurre Eva ed Adamo e ad indurli ad assaggiare il frutto dell'albero della scienza. Volendo poi indurli a cogliere pure



dunque, questa visione opprimente della propria nullità in confronto all'infinità delle forze della natura e si risveglia in esso l'idea di quella provvidenza divina che ora gli manca. Nell'ultima scena del dramma si ripeterà la stessa cosa e Iddio con chiare parole spiegherà ad Adamo che lo spirito di rivolta e l'opera di Lucifero non servono ad altro se non a rimenare le anime a Lui, al Creatore, alla provvidenza divina. — Ma à Adamo pure una seconda cognizione: deve comprendere che benché si trovi in bel mezzo ai processi segreti del creato mondo, egli *non riesce a penetrare* questi processi, non riesce a comprender nulla e ne à soltanto un enigma di più. Ecco già dunque come *si spezzano in Adamo* e la sua orgogliosa *ambizione* che prima sembrava trionfante e *la confidenza nella propria forza ed indipendenza e nel suo irrequieto ed insaziabile intelletto*. Ed è questo il risultato della prima azione di Lucifero, ed è questo *il germe della grande tragedia umana*. Ma ecco che la *via della salvezione* anch'essa risplende: il ritorno a Dio, ed alla provvidenza. Ed è questo il *superamento divino* dell'opera di Lucifero: il superamento consolante della tragedia. Davvero *tutto l'insegnamento* al quale c'indurranno le scene storiche, come in germe, è contenuto già in questo quadro: vi si racchiude tutta la *tragedia umana*, la nullità delle nostre forze, la vanità delle nostre attività e la nullità del nostro sapere. Ma vi è racchiuso anche l'unica *via di salvamento*, l'unica possibilità di superare quella tragedia: salvamento che bisognerà naturalmente analizzare da più presso e più profondamente e il cui aspetto strettamente *teologico* sarà, forse, *da convertire in un aspetto più generalmente filosofico*. Se fu nel primo quadro che abbiamo trovato come la base teorica dei problemi centrali del dramma e se nel quadro secondo abbiamo trovato come la base *psicologica* dello sviluppo ulteriore di Adamo, le radici della tragedia umana e, in conseguenza, l'avviamento della lotta drammatica: nel quadro terzo facilmente si scopre, d'una parte, il germe di tutta quella tragedia che i quadri seguenti del dramma — con spaventevole e crudele verità — svolgeranno e, d'altra parte, si scopre tutto il conforto del salvamento. Madách si dimostrò ugualmente grande e salvo d'ogni deviatamento e come disegnatore di sviluppi *psichici* e come tracciatore di svolgimenti *drammatici*. Durante le scene storiche il poeta mantiene ambedue le sue grandezze e nell'istesso tempo si svela la sua *terza* e la sua altissima grandezza, quella del *poeta filosofo*. Le scene storiche non ci apporteranno un insegnamento differente da quello che abbiamo finora schiarito. Ma esse ne presenteranno la più ammirevole, la più conseguente, la più ricca dimostrazione artistica e la verità di Madách ne sorgerà più evidente, più universale, più vera.

\*

Ci manca lo spazio di proseguire le nostre analisi come abbiamo incominciato. Potremo dare perciò soltanto una scarsa idea delle scene storiche considerate però da alcuni critici come se fossero esse stesse il vero contenuto del dramma. Dopo le analisi fatte ci sarà superfluo di cercar nuove prove onde rifiutar quell'opinione che appena vuol tener conto delle scene da noi analizzate, le quali però costituiscono la base psicologica e filosofica ed anche la base drammatica del poema.

Dopo la terribile visione di Adamo contenuta nel terzo quadro, Adamo non fa ancora ritorno a Dio. Si sente troppo forte e troppo coraggioso ed è troppo orgoglioso onde rinunciare alla lotta anche dopo una tale visione. *Non crede quasi* quel che à visto o, *almeno, nutre la speranza* che la lotta umana possa avere un esito più consolante. È *giovane* ed è ben forte in lui *l'istinto delle vite*. Nondimeno egli quando chiede a Lucifero di fargli vedere l'avvenire della gente umana, *non à più la stessa fiducia e lo stesso orgoglio* di prima. Ed egli sa già, e lo esprime in chiare parole, che avrà da soffrire molto, ed è pieno di dubbj dolorosi.

\*



volendo *staccarsi* completamente dalla terra. Vana impresa. Lo spirito della terra che fece già più volte la sua apparizione nel dramma, evita anche in questa occasione che l'orgoglio umano faccia l'*ultimo passo per giunger al trionfo*. Adamo deve ritornare sulla terra, ma — cosa ammirevole — quando la voce dello spirito della terra lo richiama, non è mica disperato d'esser ostacolato nell'eseguire il suo progetto, anzi con gioia profonda fa il suo ritorno per lottare in servizio a nuovi ideali sulla terra liberata. È cosa ammirevole questa conversione, ma ci dimostra soltanto con più grande evidenza la profondità e la sicurezza del genio del poeta. Perché questa conversione era ben preparata, come lo sarà anche l'ultima conversione di Adamo. Ma per giungere qui, la più terribil visione spetta ancora ad Adamo. La terra, ove egli fa ritorno, è gelata. Il poeta non manca di far sfilare innanzi a noi il più invincibile ed il più funesto ostacolo all'ambizione umana, la natura esterna. Dobbiamo assistere insieme ad Adamo all'agonia della gente umana, quasi al suo letto di morte. L'avvilirsi completo della stirpe umana — l'avvilirsi e dell'uomo e della donna — rappresentato nel quadro degli eschimesi, chiude la sfilata dei quadri storici che anno il grande significato di dimostrare con insuperabile ed implacabile conseguenza logica, colla più grande ricchezza dell'argomentazione, colla ricchezza di sempre nuovi problemi profondamente analizzati e di sempre nuovi ed interessanti svolgimenti drammatici, con una vivificazione artistica che nessun poeta ancora abbia superato, lo spezzarsi passo a passo, dell'orgoglio e dell'ambizione umani. Dopo la terribile scena degli eschimesi Adamo non vuol veder più. Chiede a Lucifero di ricondurlo nel presente, onde meditare se debba ancora ostinarsi al destino contro Iddio. — L'ultimo quadro ci riporta nella capanna di Adamo, fuor dell'Eden. Dopo le sue meditazioni Adamo orgoglioso coglie l'idea di metter fine alle sofferenze umane e così salvarsi dal crudel comando di Dio, che volle prescrivere tanti e tanti anni di vita all'umanità «Non sono io solo nel mondo? La rupe Mi sta dinanzi. . . nell'imo l'abisso. . . Un salto, ultima scena. . . e la commedia È finita.» Ma la commedia non sarà così finita. È la volontà di Dio che si compierà ed è il più forte di quei suoi legami invisibili che Dio ora adopera onde far rientrar l'uomo in Lui, nella vita, in sé stesso. Al segreto che Eva svela ad Adamo, al grande segreto della prossima maternità di essa, Adamo, ostacolato di proseguir il progetto che credette fosse l'ultimo progetto umano, invece di lagnarsi o di meditare a superare l'ostacolo, con piacere intimo, con entusiasmo subitaneo cade in ginocchio, si prostra a Dio, e dice: «Signor m'hai vinto e nella polve io cado. Senza te, contro te vana è la lotta A cui m'affido.» Che tu mi sollevi o che mi colpisca, ti apro il mio seno. E Lucifero non à più potere su di Adamo e già sappiamo che la tragedia è finita. Quello che segue è il superamento della tragedia, è la consolazione. Ma sarà questa consolazione una consolazione intiera? Sarà la salvazione dell'uomo perfetta? Giungerà egli alla meta delle sue nobil ambizioni, ritroverà la soddisfazione e la felicità definitiva? Non lo credete. La triste verità una volta conquistata cioè scoperta, sentita e compresa — e in questo dramma si tratta del tragico inesorabile dell'uman destino — per sempre c'imprime il suggello di una profonda tristezza. La verità del Madách, essendo essa verità vera, è impossibile di confutarla e superarla col pensiero e, per le anime nobili e profonde, è impossibile di esserne liberate nella vita affettiva. La verità ci è, e non si può far che non sia. E la verità è acquistata e mai più potrà ridiventare non posseduta. Ci sono critici della «Tragedia dell'Uomo» ed anche modernissimi, che sostengono che il dramma ci dà una perfetta consolazione. Questi critici non tengono dovuto conto né della verità psicologica del dramma, né delle premisse contenute nei primi quadri, né dell'irrefutabile logicità dello svolgimento e dell'insegnamento delle scene storiche, né, finalmente, delle ultime domande di Adamo — domande che questi indirizza al Signore — e di quel suo ultimo sospiro profondo, che è però l'ultimo umano accento del dramma: Oh soltanto quella fine, se io potessi «Quella fine obliar!» Se il poeta avesse voluto darci soltanto una consolazione quanto più

perfetta ed ottimista, per mezzo di un arbitrario cambiamento nel naturale svolgimento intrinseco al dramma, per mezzo di un deviarsi che costituirebbe una evidente *contraddizione intima*, egli avrebbe potuto darci una ben *più grande e piena e consolante* consolazione di quanta non ne può darci quella scena ultima, nella quale *vi piange tutto il doloroso spezzarsi della vita umana*, tutta la *sforzata* rinuncia, il *mai poter dimenticare* il tragico inesorabile.

Ma qual è dunque la consolazione che supera nondimeno la tragedia implacabile? In che senso si può parlare di una verità «irrefutabile»? La possiamo superare non già con argomenti logici, bensì colla più profonda scienza che è la *saggezza* capace di vincer noi stessi cioè di *addattarci in modo più adatto alla verità, sia questa gradevole od opprimente*. Ed in questo senso si può parlare anche del *superamento della verità*. Ed è in questo senso solo, in questo senso non più meramente teologico, che il profondo genio di Madách ci porge l'idea della salvezza ed è in questo senso soltanto che possiamo e dobbiamo parlare di una perfetta unità ed armonia nel pensiero del poeta e nel poema drammatico di Emerico Madách. E, finalmente, solo a tal interpretazione interamente si svela tutto il dramma come la più perfetta dimostrazione e il più perfetto svolgimento artistico di una verità *filosofica* della vita, di una verità filosofica, non già astratta e teorica, bensì *vivente e vivificata*.

L'insegnamento che ci serba l'ultimo quadro, in poche parole, è il seguente: noi abbiamo bisogno dell'incertezza riguardo l'immortalità o la morte definitiva del nostro animo, perchè *questa incertezza soltanto* ci assicura i veri valori della vita, i quali non sarebbero più veri valori, se risultassero dall'idea di un buon mercato da fare sacrificandoci ad una vita esemplare di *parecchi* anni, in cambio alla vita ed alla felicità *eterna*. E *così* soltanto sono assicurate le nostre lotte per gl'ideali nobili, che non avrebbero alcun senso, se si fosse sicuri che, dopo i pochi anni da passare in questa vita terrena, non ci resterebbe più affatto nulla di noi. Quel che ci sosterrà nelle nostre lotte, è il forte nostro braccio, la ricchezza e la grandezza dei compiti che possiamo proporci, l'idea che ci è concesso di agire da Dio. E ci sosterrà un inno «divino», che risuona in noi dalle profondità intime di ogni individuo. E se questo inno intimo si tace, abbiamo accanto a noi l'animo più puro della donna, cioè una più grande sensibilità, le bellezze, le delizie ed i sentimenti nobili che si faranno mediatori dell'inno divino. Ed è così che la parola di Dio domina veramente il dramma: «Uomo, tel dissi: Ardita lotta e nel lottar confida!»

\*

Ci resta ancora di far alcune osservazioni relative allo sviluppo del problema della felicità attraverso le scene storiche ed alla soluzione dei problemi accennati al principio del nostro studio.

Il fattore più importante dello sviluppo intimo di Adamo è *il suo spezzarsi mano che gli svolgimenti drammatici progrediscono*. Ogni scena lo rappresenta più spezzato e sarebbe ben interessante di poter spiegarvi questa metamorfosi di Adamo, fin adesso poco schiarita. Non è meno interessante d'intravedere però che Adamo dopo ogni disillusione *cerca e trova un modo nuovo onde salvare le sue ambizioni in fondo orgogliose ed egoiste, onde poter evitare la rinuncia alla sua ostinazione, che è però condizione «sine qua non» della felicità*. L'idea della felicità individuale, alla quale rinunciò il Faraone, ritorna soltanto in Roma, ma ben presto si fa più cosciente l'idea della felicità generale, l'idea del *benesser pubblico*. Ed è naturale che l'orgoglio nobile di Adamo scelga questa via. Ma nella scena del falanstero risulta evidente che la felicità pubblica è irraggiungibile. Che cosa resta allora ad Adamo? Ritornare a sé stesso. Egli però non lo sa ancora fare e tenta, come ultimo mezzo per salvar la sua orgogliosa ambizione, lo staccarsi dalla terra e cercar nell'alto il realizzarsi delle sue idee. E neanche dopo la più terribile visione degli eschimesi potrà trovar la forza di vincer sé stesso ed egli avrà bisogno dell'aiuto di

Dio onde farlo. Ma allora è già repentina la sua conversione. Perché non vuol egli, ostacolato nel suo progetto, cercare di salvare questo progetto e *perché non gli viene p. e. l'idea di persuadere ad Eva di seguirlo nella morte*, oppure un'altra idea possibile, quella di *uccidere Eva* e con essa l'essere umano che *non è nato ancora*? È forse *involontariamente* che il poeta à rappresentata così subitanea quella conversione? Lo crediamo bene: ed è una prova di più della profundissima sua intuizione. Il fatto è che Adamo, ostacolato nel suo ultimo progetto orgoglioso, manda quasi un *grido di giubilo*, come uno che *liberazione* à trovato. Liberazione di che cosa? Del suo orgoglio ostinato. Gli è che, già da lungo, questa conversione verso l'umiliazione, verso Iddio, era preparata, ogni passo che fece Adamo non à fatto altro che rendere più forti i legami che lo collegano al Signore. Occorreva soltanto di *liberare quella conversione già pronta nelle profondità dell'anima*, ma non ancora diventata cosciente. E se Dio non liberasse Adamo, il suo orgoglio l'indurrebbe al suicidio. Ed altra via *non è* per Adamo ed i suoi simili. Per gli uomini di tal carattere non c'è altra strada logica che quella di Adamo; e la tragedia compiuta senza l'intervento di Dio — intervento, all'apparenza *quasi estrinseca*, dell'ideale più alto delle nobili aspirazioni umane — è inevitabile.

Esaminando il cambiamento di Adamo ed accorgendoci come Adamo diventa sempre più umiliato, meno egoista e meno orgoglioso, ci si pone la domanda se potrà egli diventar *completamente* altruista ed umile, se potrà liberarsi di *tutto* orgoglio? No, non potrà diventarlo. Ed ecco perché la verità di Madách non è *tutta* la verità e la sorte di Adamo non è la sorte di *ogni* uomo. E se giova osservare che ad ogni passo si spezza in Adamo come una parte del suo orgoglio, nondimeno ogni quadro nuovo porta le traccie del *restante orgoglio non superato*. E le radici *inestinguibili* di quest'orgoglio ci si mostrano *anche nel quadro ultimo*. Perché ecco le domande che Adamo indirizza a Dio: È la sola vita terrena quella che gli spetta? Progredirà la sua stirpe, diventando più nobile? Avrà una ricompensa il cor nobile, beffato dal vile vulgo per il suo sangue versato? — Adamo aspetta dunque, anche ora, una *ricompensa*. *Mai l'idea si fa strada nel dramma di una nobiltà si umile da non curarsi di premio alcuno*. E le ultime parole, il gran sospiro di Adamo che non sa dimenticar la fine, testimonia il resto di questo orgoglio. Adamo non saprà dimenticarla, quella fine, perchè non può umiliarsi fino al punto da liberarsi *perfettamente* dall'ambizione orgogliosa non già meramente individuale, bensì, in grado maggiore o minore, generalmente umana.

\*

E adesso ecco le risposte in certi problemi che ci siamo proposti di lucidare e alla soluzione dei quali già in base alle nostre scarse analisi possiamo almeno alludere. *La risposta di Madách nel problema della felicità*, come abbiamo visto, è questa: L'uomo, dopo aver commesso il primo fallo, mai più giunge alla felicità compiuta. Non dimeno l'uomo nobile e di sano istinto troverà una profonda consolazione. — *Su quale concezione dell'uomo e della vita umana* si basa questa risposta? Sulla concezione dell'uomo, come questo è rappresentato in Adamo. Su una concezione dell'uomo che, anche se è *nobile*, resta pur sempre un po' *orgoglioso*, ed essendo che l'orgoglio mai ci induce alla felicità, la vita umana — almeno quella degli uomini nobili ed aventi coscienza di sé stessi — sarà in ogni modo una *tragedia inevitabile*. Ed il *superamento* di quella tragedia non avverrà per mezzo dell'intelletto, bensì *per mezzo delle indoli nobili* della stessa ambizione e *per mezzo del sano istinto vitale* che si diletta nei dolci e nobili piaceri, nelle bellezze, e nei nobili sentimenti. — Rinchiude questa risposta e questa concezione *tutta* la verità della vita umana? No. Perch, ben si può immaginare un uomo nobile, ma che sia *più umile di Adamo*, che non aspiri ad ottenere *ricompense* e che faccia il bene e che lott per i grandi ideali, *anche se la meta sembra irraggiungibile, anche se la folla non i vuole comprenderlo*, e ben si può immaginare un

uomo nobile che, essendo *meno orgoglioso*, può diventar *più felice*. Può qualcuno gettarsi *con un altro animo* nella corrente della vita che non lo fa Adamo ed allora anche l'uman destino può prender un altro svolgimento, un esito meno tragico. E la filosofia c'insegnerà che *questa sia la via per la vera moralità ed anche per la vera felicità*. Invece di argomenti filosofici che ci sia permesso d'alludere soltanto al personaggio *umanissimo* di Gesù, che benché sia un ideale, è tale d'esser accessibile. — C'è l'*armonia* poi fra questa concezione e fra lo sviluppo effettivo di Adamo e fra la risposta fornitaci? L'armonia, come l'abbiamo visto, è *perfetta* e non potrebbe essere *più perfetta*. — Quali sono i *motivi intimi*, quasi i presupposti logici, di quella concezione del Madách sulla vita umana e sull'uomo stesso, concezioni sulle quali si basa la risposta stessa? Sono *di due specie*: d'indole *individuale* e d'indole *più generale*, vale a dire dovuti soprattutto all'*epoca* nella quale visse il poeta. Sarebbe interessante di poter svelare i fini rapporti, d'una parte, fra quella concezione ed il carattere e la vita del poeta stesso e, d'altra parte, fra quella concezione e le idee dominanti dell'epoca madáchiana. Fatto è, che *a quell'epoca* sarebbe stato quasi *impossibile* ad un poeta ungherese di aver la concezione di una nobiltà *più umile*: un tanto avrebbe richiesto il superamento così dell'*orgogliosa corrente romantica* ed *idealista*, come il superamento delle fredde dottrine *materialistiche, positivistiche* e *consimili*.

\*

Volevamo alludere alla grandezza del *poeta* e volevamo alludere alla possibilità di completare il *pensatore*. E veramente la critica letteraria non può aver compito *più gradito* che di poter dimostrare la base fissa ed irrefutabile della vera grandezza artistica, e la critica filosofica non può eseguirsi se non superando ed integrando in un aspetto *più ampio* quegli aspetti o quelle parti delle verità che son contenute nell'opera criticata. Ed è la *più vera gloria* di Madách *pensatore*, che quell'aspetto della verità che ci presenta la sua «Tragedia dell'Uomo» risulta pure davanti alla critica filosofica odierna un *vero aspetto* della verità eterna della vita umana e tale da non dar luogo a sempre nuove rielaborazioni profonde, ma soltanto a nuove considerazioni *complementarîe*. Volevamo d'altra parte alludere a certi nuovi *punti di vista dell'apprezzamento letterario* concernente l'opera di Madách e far risultare *più solida* la *stretta unità* fondamentale, l'unità finora piuttosto *intuita* che non dimostrata di questo dramma grandioso.

Stefano Boda.





chità e Belle Arti, uno dei più antichi e più onorati amici dell'Ungheria, tratterà, colla sua consueta dottrina profonda e parola squisita dei tesori artistici italiani in Ungheria; il Gr. Uff. Amadeo Giannini, Consigliere di Stato parlerà con grande competenza sull'evoluzione costituzionale dell'Ungheria; Fausto Torrefranca, il fine critico musicale, felice scopritore di musica, antica illuminerà i nessi del musicista di corte della principessa famiglia ungherese Esterházy, Haydin coll'antica musica italiana; Massimo Bontempelli, uno dei più originali e più spirituosì prosatori italiani racconterà le sue impressioni ungheresi. Il comitato promuoverà pure dei concerti ungheresi. Sono già in corso le trattative per l'esecuzione della geniale e grandiosa sinfonia del maestro Hubay, composta sulla *Vita Nuova* del Divino Poeta. Un altro suo compito sarà l'organizzazione di una esposizione dell'odierna arte ungherese a Roma — che applaudi già alla memorabile esposizione del 1911 nella Valle Giulia — e ad una dell'arte moderna italiana a Budapest, desiderosa da tempo di ammirare il suo ultimo e magnifico sviluppo.

Il comitato romano estenderà la sua attività anche su altre città italiane e troverà aderenti specialmente a Bologna, a Venezia, a Trieste e a Milano, nella qual'ultima città potrà certo contare alla collaborazione del fiorentino circolo ungherese. Siamo convinti che l'idea sarà favorevolmente accolta e appoggiata anche dalle Camere di Commercio italo-ungheresi di Milano e di Trieste.

Auguriamo la bella riuscita alla consorella romana!

## IL SETTIMO CENTENARIO DELL'UNIVERSITÀ DI NAPOLI.

Nel maggio scorso si svolsero le feste del settimo centenario del glorioso Ateneo di Napoli con grande solennità, coll'intervento dell'Augusto Sovrano Vittorio Emanuele III, del governo nazionale e dei rappresentanti degli istituti scientifici d'Italia e dell'estero, nella magnifica cornice di una delle più belle città del mondo. Vi presero degnamente parte anche i messi della scienza ungherese, non solo per esprimere l'omaggio a quella università, ma anche per manifestare l'amicizia italo-ungherese. La comitiva ungherese fu composta dai professori Edmondo Krompacher, in rappresentanza dell'Università di Budapest, Giuseppe Huszti, in quella dell'Università di Szeged, Giuseppe Nagy (rettore), Teodoro Thieneman e Eugenio Kaszner, inviati dell'Università di Pécs (Cinquechiese) — città dove Lodovico il Grande, re d'Ungheria oriundo dalla napoletana casa degli Angioini fondò, nel '300 la prima Università del Regno e da Tiberio Gerevich, il quale vi rappresentò l'Accademia delle Scienze Ungherese, la Società Mattia Corvino e l'Istituto Storico Ungherese di Roma.

Alla seduta solenne, tenutasi nel vasto teatro S. Carlo nella serie degli oratori esteri parlò, a nome della delegazione ungherese Tiberio Gerevich, e le molteplici relazioni che da lunghi secoli correvano tra Napoli e l'Ungheria, dava ricco argomento al suo discorso pronunciato in italiano e accolto con simpatia dal numerosissimo uditorio. Egli ebbe facile richiamarsi al felice periodo del regno della Casa d'Angiò di Napoli in Ungheria, alla parte che Beatrice, gentile fior napoletano, moglie di Mattia Corvino, ebbe nella storia e nella civiltà ungheresi, all'impulso che Napoli diede a illustri ungheresi, come i due Széchényi, alla valente partecipazione di militi ungheresi nell'entrata dei Garibaldini a Napoli e al Generale Türr, il primo Comandante militare della terza Italia in quella città, nonchè alle amoroze e molteplici ricerche che gli studiosi ungheresi consacrarono a tali relazioni, con a capo l'illustre Berzeviczy, biografo di Beatrice d'Aragona. Fu un atto simpatico, — che rese la più bella soddisfazione al piccolo gruppo ungherese, — allorquando, pronunciando l'oratore il nome stimatissimo del presidente della nostra Società, il pubblico scoppiò in un caldo applauso.

Il prof. Krompächler lesse poi il saluto latino dell'Università della capitale ungherese. Al banchetto, offerto dalla giubilante Università, lo stesso Gerevich pronunciò un altro discorso italiano, paragonando «l'Ungheria massima» di Lodovico d'Angiò, detto il Grande con «l'Ungheria minima» attuale, diminuita nel suo territorio, ma non nella sua tendenza verso la cultura italiana, e brindando alla cooperazione intellettuale dei due paesi. Alla presentazione nel palazzo Reale Sua Maestà si degnò esprimere il suo alto compiaciamento alla delegazione ungherese che fu pure presentata, nel sontuoso ricevimento in S. Martino, a Sua Altezza Reale, la Duchessa d'Aosta.

## LA «MATTIA CORVINO» E LA «CORVINA» IN ITALIA.

Anche in Italia è seguita con vivo interesse l'opera della nostra Società e della nostra rivista. Pubblichiamo intanto alcuni giudizi sulle conferenze di letteratura italiana tenute dal nostro prof. Siciliano :

Dal «*Giornale Storico*», Fasc. 249, pag. 370.

... «E' una conferenza tenuta a Budapest. Breve e ben disegnata. C'è qualche idea non comune. B. es. : «Egli sa analizzare senza sterilirsi ed idealizzare senza astrarre.» (Att. Momigliano).

Da «*Cultura*», 15 ottobre 1923.

... «Conferenza sobria di forma e giudiziosa di pensiero che ben rileva le note classiche del romantico Manzoni. (C. de Lollis?)

Da «*La Rassegna*», Aprile—giugno 1924.

«Con equa e vigile mano, con misurata e lucida analisi bel delinea (e non era facile dopo tante indagini in merito ritornare sull'argomento senza ripetersi). Qualche caratteristica . . . in una conferenza che ha il pregio, fra l'altro, di aver recato all'Estero la serena figura del nostro romanziere nella ricorrenza della rece te commemorazione cinquantenaria.

361. *Qualche caratteristica del genio di A. Manzoni* (Reggio Calabria, Orazio Cipriani ed., 1923 ; pp. 11) è il titolo della conferenza che *Italo Siciliano* ha letto a Budapest, il 24 maggio 1923, nella seduta pubblica della «Mattia Corvino», tenuta con l'intervento della Legazione Italiana e sotto la presidenza dell'Accademia Ungherese, per la commemorazione solenne del cinquantenario manzoniano. Accennato alla precore autocoscienza del genio di A. Manzoni e delienate le tre fasi attraverso le quali si esplicò ne' suoi diversi stadi, passando dalla poesia lirica al romanzo e da questo alla storia, il S. analizza con breve ma comprensiva indagine l'intima struttura di quel genio, ponendolo per ciò a confronto con altri geni romantici del suo tempo e rilevando le qualità caratteristiche che da essi essenzialmente lo differenziavano : l'equilibrio sentimentale, l'assenza di egocentrismo e di pessimismo, la sensibilità umanitaria, la comprensione universale, e sopra tutto la misura, che in lui diventa serenità olimpica, ed il culto della ragione, doti queste che si ritrovano nel cattolicismo del Manzoni e fanno di lui un moderatore anche nel rinnovamento spirituale. «Egli sa analizzare senza sterilirsi ed idealizzare senza astrarre. Tutta l'originalità e la grandezza del Manzoni sta nella fusione, nel perfetto equilibrio di questi due grandi elementi del pensiero umano» ; così osserva

il S. e, dimostrando come al ragionatore perfetto, quando più non basti la ragione, subentri l'ottimista che mai non dubitò, conclude: «Egli vive nel reale, ma vi schiude una finestra che guarda nell'infinito». La bella pubblicazione avrebbe guadagnato assai da una revisione più accurata che ne avesse eliminato alcuni fastidiosi errori di stampa, come p. es., Carlo Imbonati che diventa Imboscati. (O. D. B.).

LEOPARDI. — 370—371. *Italo Siciliano* sta svolgendo nell'Università di Budapest un corso su «Leopardi, Carducci, Pascoli»; alcuni spunti delle prime lezioni su *Giacomo Leopardi* vengono ora pubblicati (estr. dal fascicolo VI<sup>o</sup> della *Corvina*, pp. 20), unitamente al discorso *Per la lingua e la cultura italiana in Ungheria*, pronunciato il 6 nov. 1923 per l'inaugurazione dei corsi popolari di lingua italiana in Budapest, e dedicato alla Principessa di Castagneto, moglie del Ministro d'Italia. Il discorso è una breve evocazione dei grandi della nostra letteratura ed un'esortazione a mantenerne alta la tradizione gloriosa, facendo in modo che gli Italiani cresciuti all'estero sappiano mostrarsi degni della loro grande Madre e possano sentirsi, dovunque siano, legati ad essa. Le pagine su Giacomo Leopardi presentano il grande poeta di fronte alla vita, all'amore, alla morte, alla natura, al mistero. Travagliato dalle sue infelici condizioni intime, dal suo smisurato desiderio di gloria, pellegrino stanco per le varie città-d'Italia; nomade, ingiusto, misantropo, egoista, portante in sé tutte le pontenze della distruzione e tutte le forme della negazione, ma cantore divino, ispirato dal suo dolore, dalla sua rivolta, dalla sua stessa cecità. Animo assetato d'amore e non mai appagato, dotato di un profondo senso del femminile, in lui il sentimento non è soltanto potente per sé stesso, ma dà anche luogo ad una delle sue massime manifestazioni artistiche: la sua poesia amorosa, che è la più umana, la più sentita e qualche volta la più perfetta. Accanto alla passione per le donne della sua vita, è l'amore per la morte, che, ispirandogli rivolta dapprima, diviene poi soluzione definitiva, infine estrema ragione ed unica verità. Leopardi uomo, filosofo, esteta, vive nell'adorazione della morte: essa non gli è presente per rammentargli la brevità dei gaudi della vita, bensì per sublimarne gli amori, per rimanere poi, anche al di là di questi, l'unica, l'eterna amante. Leopardi è solo nella sua visione della morte e tale è pure in quella della natura: non pagano, né cristiano nel suo panteismo, ma romantico disperato che sente la natura come una creatura, la investe del suo egoismo, la identifica con le vicende del suo destino e la laga all'evoluzione della sua filosofia, facendole così percorrere inesorabilmente la parabola del suo pessimismo. Con lo stesso terribile sconforto del suo pessimismo soggettivo L. guarda anche al mistero che si trova dinanzi ed a cui pone la serie dei suoi problemi. Il nulla per lui è dogma *a priori*, e da questo egli deduce l'inesorabilità del destino malvagio. Vivere nel dolore per finire nel nulla, tale la terribile sorte dell'uomo. Il Siciliano illumina le sue conferenze con la lettura delle opere leopardiane e con il racconto accurato dei fatti della vita del Poeta, facendo così nel suo corso uno studio completo della figura di questo grande. (O. D. Bickley).

— Del Leopardi, come del Foscolo, tratta di sfuggita anche Francesco Piccolo nel suo *Zodiaco letterario*; cfr. qui sotto, n. 403.

## MATTINATA IN ONORE DI PIETRO MASCAGNI.

La società Mattia Corvino, fedele alle sue tradizioni, colse l'occasione della venuta a Budapest del grande musicista Pietro Mascagni, per organizzare nella sala maggiore dell'Accademia di Musica, una festa in suo onore. Alla mattinata intervenne il maestro Pietro Mascagni con la sua signora, la R. Legazione d'Italia al completo e moltissime notabilità della capitale magiara. La mattinata

che fu aperta da un efficace discorso di saluto del nostro presidente Alberto Berzeviczy, riuscì una manifestazione calda di simpatia e di amore verso il celebre autore della «Cavalleria Rusticana». Fu letto poi dal signor Giuseppe Gábor, membro dell'Opera Nazionale di Budapest, uno studio sull'opera di Mascagni scritto dal direttore dell'Accademia di Musica signor Aurelio Kern. Va rivelato il cortese gesto del maestro Mascagni, il quale, con nobile pensiero, chiese all'oratore di leggere lo studio sulla sua musica in lingua magiara, perché fosse compreso meglio dal numeroso pubblico presente. Seguirono poi vari numeri di canto e dei cooperazione gentile delle signore Gisella Goda e Gabriella Relle e dei signori Francesco Szende, Giuseppe Gábor, Kolomano Pataky, tutti membri dell'Opera de Budapest. Al pianoforte sedeva il direttore dell'Opera stassa signor Rezső Máder. I numeri di canto che furono tutti brani tolti dalle varie opere di Mascagni, furono applauditi calorosamente e ripetutamente dal pubblico che gremiva la sala. Il presidente Alberto Berzeviczy rivolse infine un discorso di saluto al maestro, il quale, festeggiatissimo, ringraziò commosso. La mattinata in genere destò ottima impressione nei circoli artistici della capitale ungherese.

Con questo mezzo la «Corvina» esprime i suoi più sentiti ringraziamenti a tutti gli esecutori che offrono la loro cortese cooperazione alla riuscita della bella festa.

## RECENSIONI.

### IL CROLLO FINALE DELLA DOMINAZIONE ROMANA NELLA PANNONIA.

(*Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien. I. Band. Von Andreas Alföldi. Ungarische Bibliothek. Für das Ungarische Institut an der Universität Berlin herausgegeben von Robert Gragger. Erste Reihe Nr. 10, Berlin und Leipzig 1924. IV. Walter de Gruyter u. Co.*)

L'autore del succitato lavoro, il dott. Andrea Alföldi, professore di storia antica dell'Università di Debrecen, si prefigge lo scopo di determinare con approssimativa esattezza il tempo della definitiva cessazione del dominio romano nella Pannonia. Sin dalla grande invasione dei Goti, cominciata coll'anno 377 d. C., la sorte delle province danubiane s'era avvolta in una densa nebbia dianzi agli occhi del mondo romano; e l'oscurità si fece ancora più cupa dal 395 in poi, quando l'Illirico costituiva già un impenetrabile muro di divisione fra le parti occidentale ed orientale dell'Impero Romano. Per ciò la rispettiva letteratura propendeva sinora all'opinione che la guerra coi Goti che culminava nella battaglia di *Adrianopoli* (378 d. C.) avesse totalmente distrutto gli eserciti della Pannonia, la quale poi sarebbe stata allagata dai barbari per sempre, senza qualunque epoca di transizione. (Così ultimamente il Seeck: *Geschichte des Untergangs der antiken Welt*, Bd. V, 1913, p. 126.)

Ora il nostro autore, colla scorta dei dati numismatici e della testimonianza di altri monumenti storici rari sì, ma positivi — raffrontando questi coi dati della letteratura contemporanea — si mette a dimostrare l'esistenza di un'organizzazione militare ed amministrativa, benchè mutilata, ancora nei tempi dell'imperatore Teodosio, la quale cedette il posto definitivamente alle forze distruggitrici — dopo una resistenza più o meno forte — appena dopo la morte di quest'imperatore (395).

Fra gli archeologi ungheresi *Floriano Romer* († 1889) fu il primo a riconoscere l'importanza delle indicazioni offerteci dalle monete di quell'epoca; e *Francesco Salamon*, nella sua «Storia di Budapest» (comparsa nel 1885), trattando della fine dell'impero romano in questo territorio, si basa già in parte sui risultati delle indagini numismatiche, benchè allora ancora incompleti e sporadici. Ora l'Alföldi si sobbarcò all'ardua impresa di esaminare e di disporre in esatto ordine cronologico tutto l'esistente materiale delle monete conservateci dell'epoca, avendo studiato *de visu* le raccolte numismatiche dei Musei di *Budapest* (Museo Nazionale), di *Cinquechiese* (Pécs, Ungheria, l'antica Sopiane — Museo Municipale), di *Raab* (Győr, — l'antica Arrabona — Raccolta del Ginuasio dell'ordine dei Benedettini), di *Szombathely* (l'antica Savaria — Museo della Società Culturale del Comitato di Vas), di *Vienna* (Gabinetto numismatico del Museo di Corte della Storia d'Arte, la raccolta di O. Voetter, ivi, e la raccolta di Fr. Trau.) di *Zagabria* (Museo Nazionale), di *Monaco di Baviera* (Gabinetto Numismatico dello Stato) e di *Berlino* (Museo Imperatore Federico); inoltre, in base alle rispet-

tive pubblicazioni: le rispettive monete conservate nelle varie collezioni numismatiche di *Dresda, Lipsia, Stoccarda, Dortmund, Gotha, Salisburgo, Copenaghen, Londra, Oxford, Parigi, Roma e Sofia.*

Le coscienziose e minuziose ricerche dell'Alföldi, riuscendo a stabilire l'esatta cronologia del conio delle zecche di Siscia e di Sirmio, ci comprovano ad evidenza il fatto che dopo la grande vittoria dei Goti riportata su Valente presso Adrianopoli (378) non vennero subito interamente distrutte nelle Pannonie nè l'amministrazione civile, nè l'organismo dell'esercito, ma vi si conservarono, benchè stentatamente e con molte difficoltà, fino alla morte di Teodosio. La zecca di Siscia, ad esempio, continuò il suo esercizio sino al 387, quando vi si coniavano le ultime monete di stampo romano, mentre a Sirmio la coniazione — di monete d'oro procedeva fino al 395, cioè sin dopola vittoriosa guerra di Teodosio contro l'usurpatore Eugenio e fino alla morte dell'imperatore (1 gennaio 395).

In appoggio a questa sua tesi, l'autore fa seguire la dettagliata descrizione di tutte le monete delle raccolte soprammenzionate, secondo il sito del loro rinvenimento, in ordine cronologico (pp. 21—68). Dopo aver rassodato in questo modo esauriente la durata dell'amministrazione romana, l'autore procede a stabilire la data precisa della *spartizione amministrativa di tutto l'Ilirico* — comprendente anche le quattro Pannonie (Pannonia Prima e Secunda, Savia e Valeria) — tra gl'imperi dell'Oriente e dell'Occidente, valendosi in ciò dei tipi delle monete coniate nelle varie zecche dell'Ilirico che dopo la spartizione seguono in parte lo stampo orientale e in parte quello occidentale. Mentre la letteratura riferentesi a quest'epoca avea adottato per la data della spartizione l'anno 379 d. C., il nostro autore dimostra in base alle sue ricerche numismatiche che la divisione non potè avvenire prima del 388, ma fu eseguita certamente ancora prima della morte di Teodosio; e, raffrontando i suoi risultati coi dati della letteratura storica, propende alla data del 389, imperochè in quest'anno Teodosio, avendo disfatto il rivale usurpatore *Magno Massimo* nel 388 presso *Siscia*, avea le mani libere di riordinare l'Orbe Romano a suo beneplacito ed è presumibile che si sia valso della propizia occasione per aggregare al suo impero d'Oriente le province di cui avea bisogno dal punto di vista strategico e la cui difesa era già stata prima sua cura principale.

Indi l'autore si mette a confrontare coi risultati sinora raggiunti i dati della *Notitia Dignitatum*, il contemporaneo indicatore ufficiale delle autorità amministrative e militari dei due imperi. Ora in questo si trovano già esattamente introdotti tutti i cambiamenti inerenti alla spartizione dell'Ilirico fissata dall'autore per l'anno 389. È ovvio che la compilazione della «*Notitia*» dovea avvenire fra gli anni 389 e 392, quando cioè le due cancellerie imperiali si trovavano per un tempo riunite a Milano (*Mediolanum*) e certamente non dopo la morte di Teodosio, quando le prolungate ostilità dei due imperi intercettavano lo svolgimento ulteriore delle normali relazioni tra Costantinopoli e Ravenna. Così dunque tutto il materiale di dati dell'epoca in questione si trova in perfetta armonia colla tesi principale dell'autore; il cui nome per altro sarà già conosciuto in Italia per un suo pregevole lavoro numismatico testè comparso nella Rivista Italiana di Numismatica.

A. Fest.

## ALBERTO BERZEVICZY: ITALIA — STUDI E DESCRIZIONI DI VIAGGIO.

(*Berzeviczy Albert: Itália. — Tanulmányok és utirajzok. 2 kiadás. Budapest, 1925. Franklin-Társulat.*)

È uscita di recente la terza edizione aumentata del libro di Alberto Berzeviczy che, pubblicati per la prima volta nel dicembre del 1898, ripubblicatosi nel 1904, ora ritorna a supplire la mancanza che se ne sentiva, essendosi nel frattempo esaurite le prime due edizioni. Dire dell'utile che ha fatto codesto volume che raccoglie sensazioni e impressioni non superficiali e limitate ad accenni storici ed artistici, ma, pur rimanendo entro una cornice discreta e pur ricca di vitalità, è tutt'un ampio fiorire di ricordi personali e di aneddoti caratteristici, è vana fatica; il successo che ha avuto è la prova più efficace del suo valore intrinseco. Il libro è offerto soprattutto a coloro che vogliono avere seco, recandosi in Italia, una guida paziente e sapiente che li conduca là ove l'occhio si bea e l'anima rimane affascinata dalla sinfonia perenne che sorge per le anime sensibili, dai monumenti di cui abbonda il «bel Paese». Nella prefazione a questa 3a edizione, l'autore, oltre ai cenni sui notevoli aumenti che vi ha apportati, si sofferma su alcune impressioni provate nei due viaggi in Italia che ha compiuti nel dopoguerra. Trovandosi innanzi al Duomo, al Campanile di Giotto, al Battistero, alle Madonne di Botticelli, ai quadri del Ghirlandaio e di Fra Angelico, a Firenze, ha sentito rinnovarsi nell'animo la giovinezza che s'espande come il profumo di un fiore vivo da quelle creazioni eterne e che gli ha fatto risentir la gioia degli anni in cui per la prima volta si è trovato innanzi ad esse. Un solo insegnamento trae l'autore dai suoi viaggi in Italia; che il bello, di cui abbiamo portato in noi qualche impressione o ricordo, si trasforma nel più alto e più duraturo nostro valore, fino alla morte. E quanto più procediamo nel corso del tempo, quanto più s'allarga l'orizzonte del passato e si restringe quello dell'avvenire, tanto più siamo disposti a dar ragione al guardiano della torre, Linceo, nel «Faust» di Goethe:

«Ihr glücklichen Augen,  
Was je ihr gesehen.  
Es sei, wie es wolle.  
Es war doch so schön!»

Siamo certi che anche la terza edizione del libro di Alberto Berzeviczy avrà il successo delle due prime e varrà a spronare ancora i magiari che si recano in Italia a visite più frequenti, le quali, ci auguriamo, diano sempre frutti pari a questa «Italia» che va annoverata fra i migliori libri d'impressioni e ricordi sul nostro paese pubblicati in questo principio di secolo.

a. w.

# BOLLETTINO DELLA „SOCIETÀ MATTIA CORVINO“

Verbale dell'Assemblea generale della «Mattia Corvino», tenuta il 19 novembre 1924 nella sala minore dell'Accademia ungherese delle Scienze.

Il Segretario prof. Luigi Zambra comunica ai soci convenuti per prendere parte all'Assemblea generale, che il Presidente della Società, S. E. Alberto Berzeviczy è indisposto e che quindi non potrà nè assumere la presidenza nè prendere parte alla seduta. Il prof. Zambra propone che le funzioni di Presidente vengano assunte dal Membro del Comitato direttivo, prof. Zoltán Ferenczi, direttore della Biblioteca dell'Università. Ottenuta l'approvazione dei presenti, il direttore Ferenczi assume la presidenza, e constatato il numero legale, apre la seduta.

Il segretario dottor Zambra dà lettura del seguente rapporto del Presidente. «Prima di passare alla discussione dell'ordine del giorno dell'assemblea generale, mi pregio di proporre che la «Mattia Corvino», memore del fervido interesse e della preziosa ed attiva cooperazione colle quali Sua Eminenza il Cardinale Giovanni Csernoch, Principe Primate d'Ungheria ha sempre distinto ed onorato la nostra Società, gli invii un telegramma di omaggio e di saluto in occasione del suo giubileo sacerdotale, che è festeggiato degnamente in tutto il paese.»

*L'Assemblea approva unanime.*

«Dall'epoca dell'ultima assemblea generale — continua il rapporto del Presidente — riunita il 2 dicembre dell'anno scorso, i soci della «Mattia Corvino» vennero convocati due volte in assemblea straordinaria la prima volta il 13 gennaio 1924 al fine di commemorare la repentina e dolorosa morte del nostro indimenticabile vice-presidente, Principe Gaetano Caracciolo di Castagneto; ed una seconda volta il 4 maggio 1924 nella quale occasione vennero acclamati vice-presidenti S. E. il Regio Ministro d'Italia conte Ercole Durini di Monza e la contessa Maria Teresa Durini di Monza.

«Il Comitato direttivo della «Mattia Corvino» si riunì a seduta quattro volte: il 22 dicembre 1923, il 13 gennaio, il 6 giugno ed 18 novembre 1924.»

«In parte contemporaneamente alle sedute, ed in parte separatamente si tennero delle conferenze: il 22 gennaio 1924 Sua Eminenza il Principe primate d'Ungheria, cardinale Giovanni

Csernoch ci onorò di una conferenza italiana trattando delle relazioni italiane dei principi primati d'Ungheria. Il 14 febbraio l'egregio consocio prof. Stefano Boda parlò con rara competenza della Tragedia dell'Uomo di Emerico Madách e del problema della felicità. Il 4 maggio il consocio Principe Riccardo Pignatelli di Montecalvo, membro del Comitato, parlò del fascismo italiano, ed il 6 giugno tenne una conferenza sugli ultimi anni della regina vedova d'Ungheria Beatrice d'Aragona, il presidente Alberto Berzeviczy.

«Nello scorso anno sociale vennero pubblicati due altri volumi della Rivista italiana della Società, la «Corvina», i volumi VI e VII, che oltre alle comunicazioni ufficiali dalla società, contengono articoli, discorsi e versi rispettivamente del Presidente Berzeviczy, del cardinale Giovanni Csernoch, del conte Luigi Orazio Vinci, del Principe Riccardo Pignatelli di Montecalvo, del prof. Italo Siciliano, dei signori Alfredo Fest, Elemér Császár, Luigi Zambra, Giuseppe Huszty, Eugenio Kastner, Francesco Molnár, e delle signore contessa Aless. Apponyi e Lina Giobbe-Frangipani.

«Vennero inoltre pubblicati alcuni estratti dei più interessanti articoli di «Corvina». E venne inoltre pubblicata anche in fascicolo separato la commemorazione funebre del compianto vicepresidente principe di Castagneto. L'estratto, alle cui spese concorse con pietosa larghezza la locale Camera di commercio italiana ed ungherese ed il suo degno direttore Principe Pignatelli di Montecalvo, venne distribuito fra i numerosi amici e veneratori ungheresi ed italiani del compianto Principe.

«Nella Biblioteca della Mattia Corvino», vennero pubblicati finora gli studi già comparsi nella Corvina, del defunto Giuseppe Kaposi sulla bibliografia dantesca ungherese, quelli del direttore Fest sui primi rapporti del l'Ungheria coll' Italia, e su Pietro Orseolo secondo re d'Ungheria, e finalmente quello del prof. Elemér Császár sullo sviluppo della letteratura ungherese.

Lo stato dei soci della «Mattia Corvino» è il seguente : 8 soci onorari, 36 soci fondatori, e 252 soci ordinari.

Lo stato finanziario della nostra Società sarà esposto nel bilancio consuntivo del 1923/24 e nel bilancio preventivo per il 1924/25. I bilanci sono stati discussi dal Comitato, e controllati dall'apposita sottocommissione. In questo mie rapporto vorrei rilevare unicamente i doni più notevoli fatti alla «Mattia Corvino» nello scorso anno sociale : Tali sono : il sussidio straordinario di



pest, destinato ad un altro posto non meno importante a Roma. In occasione della sua partenza Sua Altezza Serenissima il Governatore del Regno d'Ungheria gli ha benignamente conferita la croce di seconda classe dell'Ordine ungherese del merito. Il nostro zelante segretario dottor Luigi Zambra, prof. di letteratura italiana nell'Università di Budapest, ebbe da Sua Maestà il Re d'Italia la Croce di cavaliere dell'ordine della Corona d'Italia. Recentissimamente poi mi venne comunicato che al nostro benemerito vicepresidente grand'uff. Arduino Colasanti, direttore generale delle antichità e belle arti a Roma, è stata conferita da S. A. serenissima il Governatore d'Ungheria, la croce di seconda classe colla stella dell'Ordine ungherese del merito. Sono particolarmente lieto di portare a conoscenza dell'assemblea generale queste onorificenze.»

*L'assemblea prenda a notizia il rapporto del Presidente.*

Aderendo alla proposta del comitato direttivo, l'assemblea generale fissa per l'anno sociale 1924/25 il canone sociale e la tassa di carestia complessivamente in cor. 34,000 (2 cor. oro). La tassa di fondazione viene fissata per i nuovi soci fondatori in cor. 200,000.

L'Assemblea generale approva il rendiconto consuntivo per l'anno sociale 1923/24 presentato dal segretario Zambra, il quale rendiconto presenta un avanzo di 3.580,000 corone.

L'Assemblea generale approva il bilancio preventivo per l'esercizio sociale 1924/25, in cui le spese e le entrate vengono preventivate in 43.500,000 corone.

Su proposta del Comitato direttivo, l'assemblea generale acclama socio onorario il membro del Comitato conte Luigi Orazio Vinci, intendendo con questo atto dargli una modesta ma sincera prova di gratitudine per l'opera da lui svolta nell'interesse della «Mattia Corvino» e dell'avvicinamento intellettuale dei due popoli: l'ungherese e l'italiano.

Su proposta del Comitato direttivo, l'Assemblea generale acclama membro del Comitato, al posto resosi vacante in seguito alla partenza da Budapest del conte Luigi Orazio Vinci, il marchese Pasquale Diana, venuto a succedergli alla Regia Legazione.

Esaurito per tal maniera l'ordine del giorno, il Presidente direttore Zoltán Ferenczi chiude la seduta.

Seguì la dotta conferenza del socio Eugenio Kastner prof. di letteratura italiana nell'Università di Pécs sul tema «L'Ungheria libera nel Risorgimento italiano». La conferenza verrà pubblicata nel prossimo volume di «Corvina».

# I NOSTRI QUADERNI

RIVISTA MENSILE

Redazione: NICOLA MELCHIORRE, LAMBERTO NALDINI, ENRICO  
PAPPACENA, NICOLA SIGISMONDI

LANCIANO (Abruzzi), presso il prof. G. PAPPACENA

Abbonamento annuo: Italia, Lire 12; Estero, Lire 24.

# L'EUROPA ORIENTALE

RIVISTA MENSILE PUBBLICATA A CURA DELL' ISTITUTO  
PER L'EUROPA ORIENTALE

ROMA, Via Nazionale, 89

Abbonamento annuo per i non soci dell' Istituto, Lire 25.

# L'ARCHIGINNASIO

BOLLETTINO DELLA BIBLIOTECA COMUNALE DI BOLOGNA

Diretta da ALBANO SORBELLI

BOLOGNA, Biblioteca Comunale

Abbonamento annuo: Italia, Lire 20; Estero, Lire 30.

# BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MENSILE

Edizione di «Bottega di Poesia»

MILANO, Via Monte Napoleone, 14

# DELTA

RIVISTA MENSILE

Redattori:

ARTURO MARPICATI, BRUNO NERI  
e ANTONIO WIDMAR

FIUME, Via Giosuè Carducci 11.

Abbonamento annuo: Italia, Lire 15; Estero, Lire 25.

# FIUME

RIVISTA SEMESTRALE DELLA «SOCIETÀ DI STUDI FIUMANI»

FIUME

# L'ITALIA CHE SCRIVE

RASSEGNA PER COLORO CHE LEGGONO  
SUPPLEMENTO MENSILE A TUTTI I PERIODICI

ROMA, Palazzo Doria, Vicolo Doria, 6—a, Formiggini editore

Abbonamento annuo: Italia, Lire 12'50; Estero, Lire 25.

# RUSSIA

Diretta da ETTORE LO GATTO

RIVISTA

NAPOLI, Riccardo Ricciardi editore

DI LETTERATURA,  
ARTE, STORIA

Abbonamento annuo: Italia e Estero,  
Lire 30.

# LA CULTURA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA,  
LETTERE, ARTE

Diretta da CESARE DE LOLLIS

ROMA,

Fontanella Borghese, 22

Abbonamento annuo:

Italia, Lire 36;

Estero, Lire 45.