



# CORVINA

RASSEGNA ITALO - UNGHERESE

DIRETTA DA

TIBERIO GEREVICH E LUIGI ZAMBRA

SETTEMBRE 1943

---

NUOVA SERIE

ANNO VI

N° 9

# CORVINA

## RASSEGNA ITALO-UNGHERESE

SETTEMBRE 1943

---

NUOVA SERIE

ANNO VI

No 9

---

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

---

### SOMMARIO

|  | Pag. |
|--|------|
| GIULIO SZEKFŰ: Il centenario della nascita di Guglielmo Fraknói (con una illustrazione).....   | 425  |
| ELENA BERKOVITS: Un antifonario sconosciuto miniato da Giovanni di Paolo (con sei tavole)..... | 435  |
| LADISLAO GÁLDI: La lingua ungherese tra Oriente ed Occidente....                               | 453  |
| CARLO FACCIO: La Divina Comedia come sacra rappresentazione — Le tre introduzioni.....         | 466  |

*I manoscritti non si restituiscono*

SOCIETÀ ITALO-UNGHERESE «MATTIA CORVINO» EDITRICE

Responsabile per la redazione e l'edizione:

**Dott. LADISLAO PÁLINKÁS**

---

4651 Tipografia Franklin, Budapest. — vitéz Litvay Ödön.

## IL CENTENARIO DELLA NASCITA DI GUGLIELMO FRAKNÓI

Cent'anni fa nasceva in un villaggio dell'Alta Ungheria, ad Úrmény (comitato di Nyitra), Guglielmo Fraknói, uno dei più eminenti storiografi ungheresi. Egli si acquistò benemerenze particolari nel campo delle indagini sui rapporti storici italo-ungheresi, fu entusiastico amico dell'Italia ed ammiratore dello spirito italiano. Ancora sulla fine del secolo passato, in Roma, fondava e manteneva istituti speciali per giovani storici ed artisti ungheresi. Questi istituti preludevano alla fondazione dell'Accademia ungherese di Roma, avvenuta dopo la prima guerra mondiale. Anche per altri rispetti fu largo mecenate delle arti. Nella Basilica di San Giovanni in Laterano fece perpetuare da uno scultore ungherese, Giuseppe Damkó, in un bassorilievo in marmo, la scena dell'invio della Sacra Corona, da parte di papa Silvestro II, al primo re d'Ungheria, Santo Stefano. Il Fraknói stesso visse e lavorò per un periodo assai lungo in Roma.

Figlio di un semplice medico di campagna, il Fraknói percorse una brillante carriera ecclesiastica e scientifica. Ancora giovanissimo, era nominato professore del seminario arcivescovile di Esztergom (Strigonio). Diveniva quindi abate, canonico di Nagyvárad e vescovo di Arbe. All'età di trentadue anni è direttore della biblioteca del Museo Nazionale Ungherese, quattro anni dopo segretario generale dell'Accademia delle Scienze, quindi vicepresidente della medesima.

Percorreva la sua carriera con tanta rapidità grazie ai suoi meriti ecclesiastici e scientifici. Quando era ancora professore ad Esztergom, scriveva una biografia di Pietro Pázmány, il più grande prelado del paese, principe primate d'Ungheria che, oltre ad aver capeggiato la controriforma ungherese, era stato sommo oratore e fondatore della moderna lingua ungherese. Questa prima sua opera, con le altre che le fecero seguito, era caratterizzata da approfondite ricerche compiute negli archivi, da fine senso per la composizione e da uno stile nobile ed elevato.

Poco tempo prima, il Compromesso concluso con l'Austria, dopo quasi un ventennio di oppressione, aveva reso possibile di coltivare la storia ungherese in ispirito nazionale. La generazione di allora si era messa al lavoro con grande entusiasmo, ma con scarsa preparazione scientifica. Il maggiore storico del secolo, Ladislao Szalay, che durante l'assolutismo e in parte nell'emigrazione aveva scritto una monumentale storia ungherese, non era più fra i vivi. Gli uomini nuovi, fondatori della Società Storica Ungherese, si sperdevano negli archivi e nelle biblioteche, nell'intento di illustrare e di mettere in una luce favorevole il passato nazionale sulla scorta di una copia quanto più possibile maggiore di dati. Il metodo e l'elaborazione rimanevano per lo più trascurati. In mezzo alle loro lunghe dissertazioni, in cui si limitavano alla riproduzione di testi e di documenti, la biografia di Pietro Pázmány, composta dal giovane sacerdote di Esztergom, rifuse come opera di uno storico di razza.

Tuttavia l'autore di quest'opera non trascurò affatto le ricerche negli archivi e nelle biblioteche, ancora rudimentali, ma che offrivano occasioni di scoperte senza precedenti. In questo tempo veniva fondato l'Archivio Nazionale, mediante la riunione degli archivi delle amministrazioni centrali del periodo precedente al '48. La Società Storica mandava i suoi membri ogni anno in un'altra provincia del paese, e questi scorrevano frettolosamente gli archivi dei comitati, o quelli ecclesiastici e privati da nessuno esaminati secondo i criteri della scienza, che i direttori o proprietari, nobili e magnati di campagna, mettevano a loro disposizione con patriottico entusiasmo. Il Fraknói fu fra i primi a sfruttare queste possibilità, ma anche fra gli ungheresi che si sprofondavano nel ricco materiale ungherese degli archivi di Vienna, reso accessibile dopo l'apertura dell'Archivio di Corte e di Stato ordinata da Francesco Giuseppe I. In base a questo materiale raccolto a Vienna, il Fraknói scrisse la biografia dell'abate Martinovics, giustiziato come propagatore delle idee rivoluzionarie francesi — e sulla fine di sua vita ebbe la rara soddisfazione che, rielaborando lo stesso tema in base al materiale nuovamente ritrovato negli archivi, non ebbe da mutare in nulla la sua concezione anteriore. Egli ebbe difatti uno squisito senso per le reali possibilità della vita storica; nel caratterizzare i personaggi e nel disegnare le linee politiche egli potrà mostrare certe manchevolezze (come capita ad ogni storico per la deficienza del materiale), ma non commette errori, non forma mai concezioni irreali.

Il Fraknói aveva già una larga pratica nelle ricerche negli archivi e nell'elaborazione dei loro risultati, quando S. S. Leone XIII, nel 1882, aprendo l'archivio del Vaticano all'indagine scientifica, schiuse una nuova epoca non soltanto nella storia della storiografia europea, ma anche nella sua vita. I tesori accumulati nell'archivio del Vaticano e in generale nelle biblioteche italiane esercitavano su di lui un'attrattiva irresistibile. Roma lo affascinava forse più che ogni altro ungherese e non lo liberò mai dal suo fascino. Ancora nel 1884 egli creò una commissione per la ricerca e l'edizione del materiale ungherese dell'archivio del Vaticano, e nel medesimo anno iniziava la pubblicazione dei volumi dei Monumenta Vaticana, che formano già tutta una biblioteca speciale. Egli stesso elaborò le relazioni dei nunzi pontifici che avevano visitato l'Ungheria prima della catastrofe di Mohács, percorrendo in molto, ma in nulla rimanendo inferiore alla grande edizione delle «Nuntiaturberichte» dei tedeschi. Invero, gli ungheresi del periodo degli Jagelloni non potevano sperare soccorsi che dal papato. Il Fraknói pubblicando queste relazioni e scrivendo sulla loro scorta anche una monografia sulle condizioni dell'Ungheria nel periodo precedente alla rotta di Mohács, non soltanto rese un servizio, secondo il suo intento, alla sua Patria, ma perpetuò degnamente anche le benemerienze della Santa Sede. È caratteristico del suo meraviglioso, rapidissimo orientamento nella vita storica e nelle fonti, che appena due anni dopo, con un materiale affatto nuovo e diverso, derivato da un'epoca affatto diversa, dimostra una nuova volta gli sforzi compiuti dal papato per soccorrere l'Ungheria, eternando in base ai documenti del Vaticano l'attività svolta dal papa Innocenzo XI per la liberazione dell'Ungheria dalla dominazione turca.

Il suo posto di direttore di biblioteca destava — attraverso lo studio dei manoscritti e degli incunaboli, dei testi, delle lettere e delle miniature — il suo interessamento per la storia della civiltà; le relazioni dei nunzi e le istruzioni per i cancellieri della Santa Sede, non mai toccate da mano di studioso, lo resero ricercatore zelante della storia della diplomazia. Queste due sfere d'interessamento si fusero quando il Fraknói si mise a studiare l'età degli Hunyadi. Le sue opere su Giovanni e Mattia Hunyadi, frutti della sua piena maturità, sono i prodotti più felici della sua vita, tutta armonica, appena sfiorata da dissidi interni o da impedimenti esteriori. Egli vi si accinse a Roma, ritirato ormai da ogni ufficio temporale. Si dimise dalle sue alte cariche, appena giunto nel fiore

dell'età virile, per dedicarsi da allora in poi, come semplice «monsignore», all'elaborazione del materiale ungherese degli archivi italiani. Non ebbe puranche un briciolo di vanità profana.

Sviluppò tutti i suoi temi in base a numerosi studi particolari e con pubblicazioni di fonti di importanza fondamentale; nella sua opera sul periodo degli Hunyadi si fondò sul carteggio di re Mattia e dei papi, quindi sull'edizione delle relazioni degli ambasciatori italiani presso la corte di Mattia. Scrisse inoltre una monografia sulla vita di Mattia e ricapitolando tutti questi studi in elevato stile storico, compose il suo poderoso volume sull'epoca degli Hunyadi e degli Jagelloni. Ma questo periodo movimentato, con le sue spiccate personalità, e in primo luogo con il suo vasto materiale concernente la storia della civiltà, continuava ad occuparlo, soprattutto nei particolari relativi ai rapporti reciproci fra l'umanesimo italiano e quello ungherese. Egli fu il primo ad esaminare le origini italiane dell'umanesimo e del rinascimento ungheresi, gettando le fondamenta degli studi rinascimentali italo-ungheresi, tuttora floridissimi. Dedicava cure particolarmente amorevoli alla biblioteca di re Mattia, il cui spirito e materiale fanno fede egualmente dell'influsso italiano. Con studi propri e con quelli composti da altri, ma ispirati alla sua opera, contribuì a chiarire definitivamente la storia della Biblioteca Corvina.

Ma il suo meraviglioso interessamento non era totalmente assorbito puranche dai suoi temi prediletti e siccome la sua capacità di lavoro era altrettanto eccezionale, anche dal suo interessamento secondario nascevano spesso pubblicazioni notevoli. Così egli iniziò la collana dei Monumenti Parlamentari Ungheresi sin dalla catastrofe di Mohács, continuata poi da Árpád Károlyi. Compose inoltre, in tre volumi — con un volume di documenti — la storia del diritto di patronato dei re d'Ungheria, tuttora unica sintesi fondamentale della questione. Da ecclesiastico e da direttore, collaboratore e fautore di organi cattolici, nelle grandi lotte di politica ecclesiastica dello scorcio del secolo spesso si attirava le critiche degli ambienti contrari alla concezione ecclesiastica; l'attaccavano spesso anche i protestanti liberali che intervenivano nei movimenti scientifici, benché egli fosse schivo delle polemiche, essendo non soltanto la vanità, ma anche l'ira e l'invidia bandite dal suo cuore, aperto anziché agli uomini, piuttosto ai libri ed ai manoscritti. È tanto più significativo, data la sua severa concezione ecclesiastica, che indagando la storia del diritto di patronato regio egli spesso metteva in maggiore rilievo le dichiarazioni dei



GUGLIELMO FRAKNÓI

1843—1924

re che non quelle dei papi. Cioè entro i limiti della sua fede cattolica egli appoggiava con devoto patriottismo le rivendicazioni apostoliche dei re d'Ungheria.

La guerra mondiale e il crollo lo colsero, mentre lavorava su opere che non nuocevano a nessuno, ma erano di indubbia utilità e di eterno valore. Lui che soltanto da grande distanza, attraverso rapporti piuttosto formali era disposto ad ammettere la vita moderna nel suo studio, nel momento del collasso della Monarchia, ma prima ancora, quando la sua diletta Italia fu entrata nella guerra, cominciò a meditare sul destino ungherese, cercando di appianare anche con le sue ricerche storiche la via ungherese del presente e del futuro. Esaminò le cause dello scoppio della conflagrazione universale: dopo la scomparsa della dinastia asburgica scrisse, non senza intenti pratici, una storia delle elezioni dei re d'Ungheria, e pensò all'Italia anche cercando possibilità di soluzioni positive del problema della vacanza del trono. Ma la sua natura fondamentale che l'indirizzava alla indagine storica politica, non si smentiva puranche questa volta: nel preparare i suoi diversi progetti diplomatici e politici, egli compose insieme con i suoi collaboratori un lavoro monumentale sulla Biblioteca Corvina, edito dopo la sua morte, nel 1927, dall'Accademia di S. Stefano, incaricatosi di raccogliere con pia mano la «nobile mania» della vita di Guglielmo Fraknói, le indagini sulle Corvine iniziate nel 1868 a Roma con la scoperta di un nuovo codice, e proseguite sino alla sua morte avvenuta nel 1924.

La sua vita fu quella d'un grande studioso ungherese, d'un pellegrino di Roma Eterna, d'un grande discepolo della civiltà italiana e d'un uomo puro e buono.

GIULIO SZEKFŰ

Riproduciamo qui la bibliografia delle opere di Guglielmo Fraknói, compilata da Giuseppe Szauder, con la traduzione italiana dei titoli.

A magyar nemzet műveltségi állásának vázlata az első fejedelmek korában és a kereszténység behozatalának története (Le condizioni culturali della nazione ungherese nell'epoca dei principi, e l'avvento del cristianesimo). Pest, 1861. (Premiato dall'Accademia delle Scienze.)

A nádori és országbírói hivatal eredete és hatáskörének történeti kifejlődése (Le origini e lo svolgimento delle funzioni attribuite al «palatino»). Pest, 1863.

Magyarország története. Kath. gymnasiumok középosztályai számára (Storia dell'Ungheria, per le scuole secondarie cattoliche). Pest, 1863; 3 ediz.

Szózat hazánk katolikusaihoz, különösen katolikus klerusához (Appello ai cattolici ungheresi e singolarmente al clero). Pest, 1863.

Magyar főpapok a trienti zsinaton (Prelati ungheresi al concilio di Trento). Esztergom, 1863.

A bécsi békekötés 1606-ban (La pace di Vienna del 1606). Győr, 1865

Dallos Miklós győri püspöknek politikai és diplomáciai iratai 1618—26 (Gli scritti di politica e diplomazia di Nicola Dallos, vescovo di Győr 1618—26). Győr, 1867.

Pázmány Péter és kora (Pietro Pázmány e i suoi tempi). Pest, 1868—69, 72; 3 voll. — Il primo riassunto complessivo del tempo, quanto alla storia civile e letteraria, inquadrato nella prima monografia, vasta e non ancora superata, sulla figura del cardinale Pázmány, arcivescovo, politico e letterato fra i più insigni dell'età della controriforma.

A magyar nemzet története (Storia della nazione ungherese). Pest, 1872—74; 3 voll.

Az egyházi javak saecularisatiója Francia-, Spanyol- és Olaszországban (Secolarizzazione dei beni ecclesiastici nella Francia, nella Spagna e nell'Italia). Pest, 1872.

Henckel János, Mária királyné udvari papja (Giovanni Henckel, confessore e cortigiano della regina Maria). Pest, 1872.

A hazai és külföldi iskolázás a XVI. században (Il movimento degli studenti ungheresi nelle scuole nostrane e in quelle estere nel 500). Pest, 1873. (Premiato dall'Accademia.)

Pázmány Péter levelezése (Il carteggio di Pietro Pázmány). I. köt. (1° vol.) 1605—25. Budapest, 1873. (Monum. Hung. Histor. Diplomataria XIX.)

Magyar Országgyűlési emlékek. Történeti bevezetésekkel. I—X. köt. 1526—1604. (Documenti delle Diete Ungheresi, con introduzioni storiche, 10 voll). Budapest, 1874—1890.

Magyarországi tanárok és tanulók a bécsi egyetemen a XV. és XVI. században (Professori e studenti ungheresi all'Università di Vienna nei secoli XV e XVI). Budapest, 1874.

Bakócz Tamás mint konstantinápolyi patrierka (Tommaso Bakócz patriarca di Costantinopoli). Esztergom, 1877.

Vitéz János nagyváradi püspök politikai beszédei és Aeneas Sylvius Piccolomini Vitéz Jánoshoz intézett levelei, 1453—1457. (Discorsi politici di Giovanni Vitéz, vescovo di Nagyvárad e lettere di Enea Silvio Piccolomini al Vitéz, 1453—1457). Esztergom, 1878.

Két hét olaszországi könyv- és levéltárakban (Due settimane di studio nelle biblioteche e negli archivi italiani). Esztergom, 1878.

Könyvtáblákban fölfedezett magyar ősnymtatvány-unicumok (Incunaboli ungheresi ritrovati nelle coperte di libri). Esztergom, 1878.

Mária magyar királyné állása a reformatio irányában (La posizione di Maria regina d'Ungheria nei riguardi della Riforma). Esztergom, 1879.

Vitéz János esztergomi érsek élete (Vita di Giovanni Vitéz, arcivescovo di Esztergom). Budapest, 1879.

A szekszárdi apátság története (Storia della abbazia di Szekszárd). Budapest, 1879.

Martinovics és társainak összeesküvése (La congiura del Martinovics e dei suoi compagni). Budapest, 1880.

Tomori Pál élete és levelei (Vita e lettere di Paolo Tomori). Budapest, 1881.

Magyarország és a cambrayi liga (L'Ungheria e la lega di Cambray. 1509—11). Budapest, 1882.

A vatikáni magyarországi okirattár (L'archivio ungherese nel Vaticano). Esztergom, 1882.

Váradi Péter kalocsai érsek élete (Vita di Pietro Váradi, arcivescovo di Kalocsa). Esztergom, 1883.

Monumenta Vaticana historiam Hungariae illustrantia (Documenti relativi alla storia dell'Ungheria nell'archivio del Vaticano). Edizione di fonti, tuttora fondamentale. Con introduzioni storiche. Comprende le relazioni dei legati pontifici in Ungheria, quelle del nunzio Buonvisi, stese nella corte di Vienna, bolle papali, ecc. In 4 voll. Budapest, 1884—89.

Magyarország a mohácsi vész előtt (L'Ungheria prima della disfatta di Mohács). Budapest, 1884. Lo studio è fatto in base alle relazioni dei legati papali. Il pregio del lavoro venne altamente comprovato dalle traduzioni che ne furono fatte in francese e in tedesco.

Árpádházi Boldog Margit szenté avatására vonatkozólag (Canonizzazione della Beata Margherita arpadiana). Budapest, 1886.

XI. Ince pápa és Magyarország felszabadítása a török uralom alól (Il Papa Innocenzo XI e la liberazione dell'Ungheria dai Turchi). Budapest, 1886.

Pázmány Péter 1570—1637 (Pietro Pázmány 1570—1637). M. Tört. Életrajzok II. 5. Budapest, 1886.

Andrea Pannonius XV. századbeli magyar hittudományi író élete és munkái (Vita e opere di Andrea Pannonio, teologo ungherese del sec. XV). Budapest, 1886.

Egy magyar jezsuita a XV. században. Szántó István (Un gesuita ungherese del secolo XV: Stefano Szántó). Budapest, 1887.

Erdődi Bakócz Tamás élete (Vita di Tommaso Bakócz de Erdőd). M. Tört. Életrajzok. Budapest, 1889.

Carvajal János bíbornok magyarországi pápai követségei (Vita del card. Giovanni Carvajal, legato papale in Ungheria). Budapest, 1889.

Cesarini Julián bíbornok magyarországi pápai követ élete (Vita del cardinale Giuliano Cesarini, legato papale nell'Ungheria). Budapest, 1890.

Hunyadi Mátyás király élete 1440—1490 (Vita di Mattia Hunyadi, re d'Ungheria). Budapest, 1890. — M. Tört. Életrajzok. — Lavoro di interesse fondamentale e di vasta risonanza, anche straniera.

Monumenta Vaticana historiam regni Hungariae illustrantia. I. 6. Mathiae Corvini Hungariae regis epistolae ad Romanos pontifices datae et ab eis acceptae (Il carteggio inedito del re Mattia, con le lettere di papi, ecc.). Di massima importanza storica. Budapest, 1891.

Váradi felszabadítása 1692-ben és XII. Ince pápa (La liberazione di Várad nel 1692 e il papa Innocenzo XII). Roma, 1892.

A Szt. Istvántól Rómában alapított zarándokház (L'ospizio ungherese di pellegrini fondato a Roma da S. Stefano). Budapest, 1893.

Mátyás király levelezése (Il carteggio del re Mattia). I. 1. Budapest, 1893.

A magyar király kegyúri joga (Il gius patronato del re d'Ungheria). Budapest, 1894.

A Hunyadiak és a Jagellók kora (1440—1526) (L'epoca degli Hunyadi e Jagelloni). A Magyar Nemzet Történetéből, IV. k. szerk. Szilágyi Sándor, 1896. È la prima definitiva elaborazione storica del materiale dell'età, con i metodi storici apprestati dalla scienza del secolo XIX. Da il primo saggio sullo svolgimento del nostro umanesimo. Si consulta ancor oggi, inquadrata com'è nella Storia dell'Ungheria «millenaria», la più voluminosa e dettagliata fra le storie d'Ungheria.

Miklós modrusi püspök élete, munkái és könyvtára (Vita, opere e biblioteca di Nicola, Vescovo di Modrussa). Budapest, 1897.

Karai László budai prépost, a könyvnyomtatás meghonosítója Magyarországon (Ladislao Karai prevosto di Buda, introduttore della stampa in Ungheria). Budapest, 1898.



## UN ANTIFONARIO SCONOSCIUTO MINIATO DA GIOVANNI DI PAOLO

Da più di mezzo secolo si conserva nel Museo delle arti decorative di Budapest un Antifonario di grande formato, senza alcuna determinazione più precisa. Il Museo lo acquistò nel 1887, all'Aia; ma fin qui esso non è stato esposto in alcuna mostra, né studiato.<sup>1</sup> L'Antifonario è mutilo; tuttavia, se si prescinde dalle Corvine, è uno dei codici italiani più belli del Quattrocento conservati nell'Ungheria. Oltre che dalla sua esecuzione di lusso, il suo valore risulta aumentato dal fatto che venne approntato senza dubbio per l'ordine francescano e le bellissime miniature rappresentanti diversi episodi della vita di San Francesco sono quasi senza pari fra le rappresentazioni del Poverello che si possano ammirare nell'arte della miniatura italiana.

L'Antifonario contiene, dipinte nelle iniziali, undici splendide miniature, fra le quali ben sei volte incontriamo la delicata figura del Poverello, assorto nella devozione. Nella prima, l'iniziale L del verso «Legem pone mihi, Domine» del salmo 118, il miniatore rappresenta il santo ancora giovane, dai capelli biondi, con l'aureola intorno alla testa, vestito di un mantello arancio rosso, che sta inginocchiato a mani giunte, lo sguardo volto al Signore che appare nel cielo circondato di raggi aurei, per benedirlo. Nello sfondo si vedono monti rocciosi giallognoli, adorni di alberi dalle fronde verdi e di mura di città. Nella miniatura seguente, nell'iniziale D del verso «Defecit in salutare tuum anima mea» dello stesso salmo 118, il santo figura genuflesso davanti agli stessi monti rocciosi, però in tonaca di tinta gialla, con gli occhi fissi devotamente al cielo, accompagnando quest'atteggiamento con un gesto di disorientamento, per scorgervi Gesù, che appare nell'aurea sfera del sole, circondato da putti rosso oro. La più bella delle rappresentazioni di San Francesco, le Stigmate, si trova nel-

l'iniziale M del verso «*Mirabilia testimonia tua*», sempre del salmo 118. Il santo sta ginocchioni sopra un monte sassoso colorito di giallo e fortemente ombreggiato, ravvivato da gruppi di alberi dal fogliame verde; dietro di lui, proprio sulla cima del monte, si vede la sua piccola capanna di paglia. Il miniatore rappresenta il Poverello con le braccia levate in alto, il viso volto verso l'apparizione celeste, nel solenne momento di ricevere le stigmate. Nel cielo appare la figura alata di Gesù, attorniata dalla corona dei putti color rosso arancio. Lo splendore dei raggi che circondano l'apparizione, investe la tonaca di San Francesco e raggiunge vibrante anche la figura di frate Leone che sta di fronte al Poverello, riparando con la destra gli occhi rivolti verso il cielo. Dietro frate Leone, nella lontananza, biancheggia una chiesuola a due torri. Fra le fronde verdi degli alberi, una grande aquila bianca guarda anch'essa il cielo; sotto i piedi di San Francesco, in una grotta della roccia, sta accovacciato un piccolo orso, dipinto con spirito giocoso che guarda pure Cristo. Il volto di San Francesco è giovanile. Appare invece come adulto, circondato dai suoi discepoli, nell'iniziale L del verso «*Laetatus sum in his*» del salmo 121. Con la testa dall'aureola raggiante e le braccia distese, si eleva fra dodici francescani scalzi che l'ammirano. In atteggiamento dignitoso è raffigurato anche dinanzi al sultano d'Egitto, nella miniatura dipinta nell'iniziale C del verso «*Confitebor tibi, Domine in toto corde meo*», del salmo 9. Il sultano, con lo scettro nella mano, fiancheggiato dai suoi cortegiani anch'essi attentissimi, ascolta le parole di San Francesco che gli sta davanti. Accanto al sultano sta un uomo che tiene una lunga sciabola con gesto di minaccia, e sotto le arcate dello sfondo arde il rogo. San Francesco, con un confratello alle spalle, sta imperturbabile davanti al sultano. L'artista fa sentire la drammatica tensione fra l'ambiente del sovrano pagano e l'esile Poverello soltanto attraverso il gioco nervoso delle dita del Santo. Incontriamo San Francesco ancora una volta nel codice, accanto alla splendida miniatura rappresentante il Giudizio universale, in un medaglione collocato fra le ghirlande della decorazione marginale, dove si vede un delicato busto del santo, con una grande croce d'oro nella destra, mentre sulla sinistra levata in alto porporeggia lo stigma.

Oltre agli episodi ricavati dalla vita di San Francesco, probabilmente per mettere in rilievo il fatto che il codice venne appron-

tato espressamente per i francescani, vediamo una rappresentazione di due frati francescani, nell'iniziale M del verso «Memento, Domine» del salmo 131. Vi figura un giovane frate, in attitudine di devozione, a mani giunte, mentre un suo confratello vecchio (San Bernardino?), con nella sinistra un libro, addita con la destra la sigla IHS rifulgente sopra la loro testa, circondata di raggi aurei. L'artista illustra anche l'esaltazione del semplice frate minore, nella miniatura del Giudizio universale. Dal gruppo delle anime beate, il frate viene alzato verso il cielo da un angelo. Ma il francescano non è più l'umile e grigio frate mendicante. In vece del solito saio grigio giallognolo, ha addosso una splendida tonaca d'oro e sale in alto esaltato dal bacio e dall'abbraccio dell'angelo.

La magnifica miniatura del Giudizio universale si trova nell'iniziale D del salmo 109. «Dixit Dominus Domino meo». Essa adorna il solo foglio del codice che l'artista ha voluto arricchire anche di decorazioni marginali a motivi floreali. Nella decorazione dell'orlo inferiore, la sigla IHS, circondata da raggi, è tenuta da due graziosi angeli dalle grandi ali, aiutati da un putto. Nei quattro angoli della miniatura stessa, in quattro medaglioni, si vedono San Luca con la penna e il libro e i simboli degli altri evangelisti. Accanto alla miniatura, in un quinto medaglione dipinto fra la decorazione marginale si vede il busto sopra ricordato di San Francesco. La rappresentazione del Giudizio universale è divisa in due parti da due lunghe trombe sorrette da due angeli volanti. In quella superiore sta seduto Cristo giudicante in una mandorla raggiate: a destra e a sinistra si vedono gli apostoli dipinti a mezza figura, divisi in due gruppi, sopra ciascuno dei quali un angelo volante tiene gli strumenti della passione. Nella parte inferiore della miniatura vediamo gruppi di anime dannate e beate. In questa visione dantesca del Giudizio universale, il miniatore fa sentire con forza potente gli orrori dell'Inferno, il turbinio delle anime tormentate arse da fiamme roventi e degli esseri diabolici neri sghignazzanti. Il gruppo dei beati nudi è protetto dalle fiamme dell'Inferno e da Lucifero dal possente scudo e dalla spada sguainata dell'arcangelo Michele.

L'Antifonario mutilo di Budapest, in origine, conteneva senza dubbio anche rappresentazioni di alcuni episodi tolti dalla vita di Gesù, ma ne è giunta fino a noi una sola, all'inizio stesso del codice: il bacio di Giuda, eseguito nello stile di Duccio.

Le rimanenti miniature rappresentano re Davidde in atto di pregare, la delicata figura della Madonna e San Michele. Re Davidde dalla lunga barba incanutita, sta inginocchiato, con le mani giunte a preghiera, su uno sfondo formato da monti giallognoli ravvivati da alberi dalle fronde verdi, spesso osservabili nelle miniature rappresentanti San Francesco. San Michele dalle grandi ali, con una bilancia nella mano sinistra, spinge con la destra la spada nel diavolo a testa di lupo che si dibatte sotto i suoi piedi. La delicata Madonna sta maestosa a mo' di statua, con le mani incrociate sul petto. Il codice, oltre alle undici miniature collocate nelle iniziali, contiene ancora cinque iniziali dipinte a decorazione floreale, per tacere delle moltissime piccole iniziali calligrafiche a colori. Le iniziali poi traboccano sempre verso i margini in decorazioni floreali minori, formate da foglie carnose e da motivi a palmetta. Decorazioni marginali, come abbiamo ricordato più sopra, s'incontrano una sola volta nel codice; ma è evidente che l'Antifonario aveva più fogli ornati in questo modo, fra i quali anche il frontespizio, oggi perduto.

Il miniatore lavora su fondo blu; soltanto la figura della Madonna ha un fondo a scacchi carminio oro che si alternano a quadrati bianchi, seguendo in questo un quadro del Duccio, la Madonna con tre francescani, conservato nella Galleria dell'Accademia di Siena. La decorazione floreale, il bacio di Giuda, re Davidde e il Giudizio universale, nonché il fastoso ambiente del sultano sono dipinti con varietà di colori vivaci e luminosi. Il colorito delle rappresentazioni di San Francesco e dei francescani invece è del tutto diverso. L'artista si serve qui sempre di toni delicati e caldi, di colori giallognoli, grigiastri e del bianco, adoperandoli quasi per produrre effetti di chiaroscuro. Qui il miniatore ottiene con la monotonia dei colori effetti felicissimi.

Il miniatore ha perpetuato la figura di San Francesco non già secondo la concezione di Giotto, come figura vigorosa e robusta; ma ce lo presenta a pennellate delicate, come il Poverello è vissuto sempre, sin dall'infanzia, nella nostra immaginazione. L'umiltà semplice della sua figura ascetica lo rende di fatto fratello soave e ingenuo degli uccelli e dei fiori, sicché le miniature del codice rievocano proprio il poeta ispirato del Cantico del Sole.

Dove venne eseguito questo codice e chi lo miniò? L'esame degli elementi decorativi a prima vista disorienta lo studioso che pure sente chiaramente di aver ritrovato l'opera di un artista di primo ordine che forse si era distinto non solo come miniatore ma anche come pittore su legno. La prima impressione rievoca l'arte di celebri maestri quattrocenteschi: Gentile da Fabriano, Beato Angelico e più ancora il Sassetta. In pari tempo certi motivi floreali mostrano elementi stilistici derivati da varie scuole italiane. Le lettere e le larghe foglie carnose, nonché il motivo ornamentale del viticcio che si avvinghia a forma di 8 alle lettere stesse, ricordano la maniera decorativa della scuola del Convento degli Angeli di Firenze, alla fine del secolo XIV. E appare qualche volta, anche se come motivo subordinato, l'elemento caratteristico della miniatura lombarda, la foglia «*fleuronnée*», ispirata dalle miniature del Trecento francese. Tuttavia, la decorazione del codice è lontana, in complesso, tanto dallo stile della miniatura fiorentina, quanto da quella lombarda. Da un lato la struttura delle decorazioni floreali, dall'altro il carattere delle miniature accennano a certe manifestazioni dell'arte senese. Invero, essi conservano, nello spirito più progredito del Quattrocento, le tradizioni del celebre miniatore senese del Trecento, Niccolò di ser Sozzo Tagliacci. L'Antifonario di Budapest è senza dubbio prodotto del Quattrocento senese, ornato non già da un maestro di secondo ordine, bensì da un artista eccellente, nella prima metà del secolo.

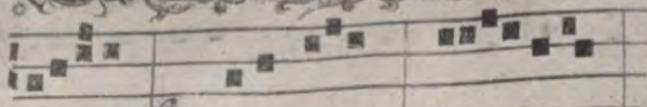
In quell'epoca, il Quattrocento senese vantava tre artisti significativi: il Sassetta, Sano di Pietro e Giovanni di Paolo; due dei quali, Sano di Pietro e Giovanni di Paolo ornarono parecchi codici e si affermarono anche come esperti miniatori. Però, a confrontare le decorazioni dell'Antifonario di Budapest con le miniature di Sano di Pietro, per esempio, con le decorazioni dell'Antifonario conservato nella Cattedrale di Siena, o con quelle dello Statuto dell'Università dei Mercanti di Siena, appena troviamo qualche analogia stilistica. Soltanto qua e là, in alcuni motivi della decorazione a fiori si vede una certa somiglianza. Ma le figure un po' pesanti e massicce di Sano di Pietro non ricordano affatto i santi e i monaci dell'Antifonario di Budapest, dalla figura allungata, aerea, di una graziosità femminile. Risulta invece sorprendente l'analogia fra l'arte di Giovanni di Paolo e le decorazioni dell'Antifonario di Budapest. Si ha sempre più ferma la convin-



codice, dove il gotico fiorito muove gli irti contorni delle cornici pompose, ma lo spessore e l'ampiezza dei fregi, lo studio dell'inquadratura geometrica, dimostrano l'influsso del Rinascimento sull'arte del timido, minuto, aggraziato pittore». <sup>5</sup> Nell'Antifonario di Siena, le lettere formate da ghirlande di frutta inquadrano miniature fastose raffiguranti Gesù con gli apostoli, Gesù circondato dai discepoli, diversi santi e la Madonna in trono, o con in braccio il Bambino, ecc. Inoltre due miniature rappresentano, su un magnifico sfondo paesistico, il martirio di due santi e l'incontro del cavaliere con la morte, i più deliziosi quadretti del Quattrocento senese. Ma nell'Antifonario di Budapest non incontriamo affatto lettere intrecciate da ghirlande di frutta o pomposi sfondi di paesaggio che, con vie tortuose e ravvivati da colline, conducono lo sguardo nella lontananza. Ciò sarebbe in ogni modo un argomento contro l'attribuzione dell'opera a Giovanni di Paolo. Un'altra prova contraria deriverebbe dal fatto che l'Antifonario di Budapest non contiene alcuna miniatura, la cui costruzione o composizione sia simile a qualche minitaura dell'Antifonario di Siena o a una delle numerose pitture su legno del maestro. Il Giudizio universale dell'Antifonario di Budapest, per esempio, è diversissimo da quello conservato nella Galleria Senese, dipinto da Giovanni di Paolo nel 1445. Tutto ciò sembra contraddire l'ipotesi che l'Antifonario di Budapest sia stato miniato da Giovanni di Paolo. Viceversa, l'esame dei particolari rivela analogie sì convincenti che il codice deve essere considerato, anziché lavoro eseguito nella bottega di Giovanni di Paolo, opera della sua propria mano, compiuta in età giovanile. Invero, il suo compagno di bottega, Giacomo del Pisano, lavora a pennellate molto più dure ed aspre; l'arte sua difetta appunto di quel che caratterizza le decorazioni del codice di Budapest: la grazia e leggiadria delle figure, le mani lunghe e fragili, ecc.

Il confronto delle decorazioni degli Antifonari di Siena e di Budapest rivela motivi comuni già nelle stesse decorazioni floreali. Così il foglio 19a del codice budapestino presenta nell'angolo superiore dell'iniziale un viticcio che corre in giro, con dentro una doratura punzonata. Ritroviamo lo stesso motivo, in forma più progredita e ricca, sul foglio 18b del codice senese. Parimenti si ritrova in entrambi gli Antifonari la decorazione dell'asta dei caratteri con piccoli cerchi e a motivi geometrici. Oltre all'identità della decorazione floreale, si osservano numerose





All. **Or**e dñs. **Et** no. ac.

**D**icit dñs dño  
meo: sede a  
dextris meis.

**N**on rec ponā  
inimicos tuos:

scabellum pedum tuorum.

**Q**uoniam virtutis tue emittet  
dominus ex syon: dñs. i. in  
medio inimicorum tuorum.

**I**n celi p̄ncipii in die virtutis  
tue: in splendoribus scōr̄: ex  
utero an̄ luciferi genuit te.



GIOVANNI DI PAOLO: *Le Stigmathe. Antifonario, f. 30 a*





GIOVANNI DI PAOLO: San Francesco fra i discepoli. *Antifonario*, f. 46 a





GIOVANNI DI PAOLO: San Francesco in preghiera.  
*Antifonario, f. 19 a*



GIOVANNI DI PAOLO: La visione di San Francesco. *Antifonario, f. 24 b*



GIOVANNI DI PAOLO: Due francescani. *Antifonario*, f. 53 b



GIOVANNI DI PAOLO: San Francesco davanti al sultano. *Antifonario*, f. 61 a



1



2



3



4

GIOVANNI DI PAOLO: 1) Il bacio di Giuda (*Antifonario*, f. 1b);  
 2) Re Davide (f. 41a); 3) La Madonna (f. 89a); 4) S. Michele (f. 103a)

numerose pitture su legno di Giovanni di Paolo mostrano analogie importanti. «Giovanni di Paolo — scrive Luigi Dami — era uno di quelli che vedono sempre piccolo. Era veramente un miniatore, per quello che questa qualifica racchiude di ragion d'arte essenziale. Le sue predelle, biccherne, altaroli, ecc., sono quasi sempre graziosi, spesso piacevolissimi, o addirittura squisiti». <sup>7</sup> È naturale che le miniature del codice di Budapest siano affini non già ai grandi dipinti su legno, ma ai quadri di piccole dimensioni. Per citare un esempio, la Madonna in piedi dell'Antifonario di Budapest e i due angeli dalle ali larghe, collocati fra la decorazione floreale, si ravvicinano molto più all'anconetta romana raffigurante l'Assunta studiata dal Venturi <sup>8</sup> che non all'Assunta di Asciano, di grandi dimensioni. Ritroviamo infatti più d'uno dei graziosi profili degli angeli di Budapest sull'anconetta romana. Ma vale la pena di confrontare le Stigmatate di Budapest con un quadro precoce di Giovanni di Paolo, di soggetto identico, con la piccola tavola di Fabriano, studiata dal Colasanti. <sup>9</sup> Le due rappresentazioni mostrano differenze insignificanti: nel quadretto di Fabriano frate Leone, secondo la concezione di Gentile da Fabriano, volta gli occhi, riparati dalla mano, verso l'apparizione celeste, disteso sulla terra. Ma anche nel quadro di Fabriano mancano i paesaggi della maniera posteriore di Giovanni di Paolo che, ravvivati da dolci colline, indirizzano lo sguardo nella lontananza. Qui, come anche nella miniatura, il santo sta inginocchiato fra monti rocciosi ravvivati da fronde verdi. Per il resto, per la figura e l'impostazione di San Francesco, per l'apparizione celeste e per la tecnica dello sfondo, il quadretto di Fabriano e la miniatura di Budapest sono identici. Le differenze si manifestano soltanto nell'atteggiamento di frate Leone, nonché nel fatto che il miniatore arricchisce la scena aggiungendovi l'orsetto giocoso. Inoltre egli dipinge il viso di San Francesco, a differenza del quadro di Fabriano, giovanile, quasi puerile. Ma nello stesso codice di Budapest, il volto di San Francesco davanti al sultano, ripete già i lineamenti del Poverello rappresentato sul quadretto di Fabriano. Del resto, le Stigmatate dell'Antifonario di Budapest somigliano alle Stigmatate di piccolo formato e semplificato che fa parte del Polittico dipinto da Giovanni di Paolo in collaborazione con Giacomo del Pisano, <sup>10</sup> dove pure il santo sta genuflesso davanti ad un monte roccioso fortemente ombreggiato.

Oltre a quelli sopra ricordati, innumerevoli sono i dipinti su legno di Giovanni di Paolo che nei particolari si accordano alle

miniature dell'Antifonario di Budapest. Vediamo alcuni esempi: nella miniatura di Budapest, San Francesco accompagna il suo discorso al sultano con un gioco nervoso e vibrante delle dita. Tale motivo raro si osserva in forma quasi esattamente identica, su un quadro di Giovanni di Paolo posseduto dalla raccolta Carvallo di Parigi, rappresentante San Giovanni Battista, nel gesto di un uomo avvolto in cappuccio che sta vicino al santo.<sup>11</sup> Incontriamo per altro, se anche in forma alquanto diversa, questo gioco mobile delle dita anche nella Natività di Maria, conservata nella Galleria Doria di Roma, nel gesto d'invito della donna che sta inginocchiata davanti alla piccola Maria. Ci si vede, nello sfondo, anche il rogo fiammeggiante della prova del fuoco rappresentata nell'Antifonario di Budapest. Un altro quadretto giovanile, lo Sposalizio,<sup>12</sup> conservato anch'esso nella Galleria Doria, rappresenta Giuseppe con un mantello a pieghe profonde e intrecciate, che ricorda perfettamente il Giuda del codice di Budapest. Nello stesso quadro, la testa del sacerdote dalla grande barba è affine al re Davide dell'Antifonario. In una delle miniature di Budapest si osserva anche il gesto rigido e un po' storto della sinistra dell'uomo che sta accanto a Giuseppe: nel gesto della sinistra del sultano che tiene lo scettro e nella figura del soldato che tiene in mano una lancia nel bacio di Giuda.

In generale, le mani lunghe e fini, le dita vibranti, nervose, dipinte talvolta a modo di fili, le gambe lunghe e nude con le dita del piede dritte, ossute, distese, le orecchie caratteristiche, come i tipi del volto, la bocca aperta e tumida, gli occhi piccoli e le nuche lunghe, nonché l'atteggiamento talvolta impacciato delle figure, la linea ondulata e intrecciata delle pieghe, il panneggio delle larghe maniche, sono altrettanti elementi comuni dei quadri e delle miniature dei due Antifonari. Come nei quadri, anche nelle miniature di Budapest e di Siena, i volti sono ravvivati da caratteristiche macchie di luce bianca. Sulla punta e sulle alette del naso e sui lobi delle orecchie sono collocate luci chiare, anzi anche il labbro superiore viene reso più plastico da una linea luminosa bianca. Le note stilistiche di Giovanni di Paolo, manifestantisi tanto nelle pitture su legno, quanto nell'Antifonario di Siena, si riconoscono chiaramente nell'Antifonario di Budapest. Crediamo che dopo un confronto minuzioso dei particolari, l'attribuzione dell'Antifonario non susciterà dubbi.

Giovanni di Paolo dipinse l'Antifonario di Siena per il

convento agustiniano di Lecceto. È possibile, e sembra probabile, che l'Antifonario di Budapest fosse approntato, in un tempo anteriore, per il San Francesco di Siena, forse contemporaneamente al quadro perduto che il maestro aveva dipinto per quella chiesa, dietro commissione della famiglia Fondi. Il De Nicola affaccia l'ipotesi che Giovanni di Paolo avesse visitato anche Assisi, fondandosi sul quadro conservato nell'Opera del Duomo di Siena, rappresentante l'apparizione di San Francesco. Secondo la sua opinione, esso sarebbe una copia di un affresco della Basilica superiore di Assisi.<sup>13</sup> Se Giovanni di Paolo visitò effettivamente Assisi, si può dedurre con una certa probabilità che decorasse l'Antifonario di Budapest per la chiesa superiore di quella città. In ogni modo, l'Antifonario di Budapest, con la sua esecuzione di lusso, doveva essere degno di venir collocato nella Basilica del Poverello, adornata dai maggiori artisti italiani.

ELENA BERKOVITS

#### NOTE

<sup>1</sup> Il codice figura soltanto nell'elenco pubblicato nel 1941 da *Policarpio Radó*, insigne studioso dei codici liturgici dell'Ungheria, descritto nel modo seguente: «Antiphonarium S. XV. Codex magnus constans ff. 102. Antiphonarium pro horis diurnis est, notis musicis instructum et scriptum in usum fratrum Minorum; uti picturae pulchrae libri demonstrant Germaniae». V. POLICARPIO RADÓ: *Index Codicum Manu Scriptorum Liturgicorum Regni Hungariae*. Budapest, 1941, pag. 5, No. 19b.

Una delle iniziali del codice (foglio 46a), riprodotta a colori, orna il frontespizio dell'opera di LUIGI WERNER: *Az éneklő Egyház* (La Chiesa cantante), Szombathely, 1937, senza definizione precisa del codice, con la sola osservazione: «Il frontespizio è l'iniziale di un codice del secolo XV, conservato nel Museo delle arti decorative».

Il codice figura nell'inventario del Museo delle arti decorative con l'indicazione seguente: «Antiphonale, rilegato in tavole di legno rivestite di pelle di vitello, orlate di rame addentellato e con decorazione a punzone. Nella decorazione la sigla IHS si alterna al motivo della stella. Il libro stesso consta di 103 membrane scritte a minuscole gotiche con note musicali, con 16 iniziali ornate con miniature, una decorazione marginale e numerose iniziali minori a colori». *Paolo Voigt*, ispettore nel Museo, ha voluto gentilmente comunicarci che il Museo acquistò il codice nel 1887 all'Aia.

Il numero d'inventario del codice è 4857. La sua misura 620×430 mm. La rilegatura misura 670×435 mm. Esso consta di 102 fogli, ma oltre a questi un foglio è incollato su ciascuna delle tavole della rilegatura.

Il codice contiene 11 miniature collocate in iniziali, 5 iniziali a decorazione floreale, una decorazione di cornice e numerose iniziali a colori. Sono ornati i fogli seguenti: F. 1a: iniziale I (145×85 mm.), con decorazione a fiori; F. 1b: Bacio di Giuda nell'iniziale D (120×150 mm.); F. 19a San Francesco in preghiera nell'iniziale L (130×125 mm.); F. 24b: La visione di San Francesco, nell'iniziale D (124×150 mm.); F. 30a: San Francesco riceve le stigmate, nell'iniziale M (125×140 mm.);

F. 34b: Giudizio universale, nell'iniziale D (165×185 mm.); insieme con San Luca e i simboli degli altri evangelisti; fra i motivi floreali della decorazione marginale il busto di San Francesco, due angeli genuflessi e un putto. F.41a: Re Davide nell'iniziale D (100×125 mm.); F. 46a: San Francesco fra i discepoli, nell'iniziale L (127×150 mm.); F. 53b: Due francescani nell'iniziale M (125×143 mm.); F. 61a: San Francesco davanti al sultano nell'iniziale C (123×135 mm.); F. 81a: Iniziale C con decorazioni floreali (98×95 mm.); F. 82a: Iniziale D (97×85 mm.), con decorazioni floreali; F. 86b: Iniziale A (92×92 mm.), con decorazioni floreali; F. 88b: Iniziale A (102×96 mm.) con decorazioni floreali; F. 89a: Iniziale A (96×108 mm.), con la Madonna; A. 103a (incollato sulla tavola inferiore, 106×90 mm.), iniziale T con la lotta di San Michele.

<sup>2</sup> Le collezioni ungheresi conservano quattro opere di Giovanni di Paolo: l'evangelista San Matteo con un angelo, posseduto dal Museo delle Belle Arti, e tre tavole conservate nella Galleria primaziale di Esztergom (Strigonio), rappresentanti La natività di Gesù, La Madonna con i santi e San Giorgio che converte i Libi.

<sup>3</sup> V.: G. MILANESI: *Nuove indagini ecc. per servire alla storia della miniatura in Vasari Vite*, Firenze, Le Monnier, 1880, vol. VI.

ADOLFO VENTURI: *Antifonario miniato di Giovanni di Paolo*. L'Arte, 1923, pp. 192—196.

LUIGI DAMI: *Giovanni di Paolo miniatore e i paesisti senesi*. Dedalo, IV, 1923-24, pp. 269—303.

<sup>4</sup> Le tre miniature del Graduale di Siena (H. I. 2.) sono menzionate dal BERENSON che elenca le opere di Giovanni di Paolo. V.: B. BERENSON: *Italian Pictures of the Renaissance*. Oxford, 1932, pp. 248. — Il Graduale di Pienza è ricordato da LUIGI DAMI, *op. cit.*, p. 303, n. 9. — Per il codice della collezione Thompson V.: R. FRY: *A note on Giovanni di Paolo*. Burlington Magazine, 1904-1905, p. 312. — Per le miniature della collezione Holford di Londra V.: RAIMONDO VAN MARLE: *The development of the Italian Schools of painting*. L'Aia, 1927, vol. IX, p. 451.

Per l'attività di Giovanni di Paolo quale miniatore, vedi anche O. SIRÉN: vol. XIV, p. 137 del Thieme Beckers Künstler Lexicon 1921, vol. XIV, p. 137, e ERARDO AESCHLIMANN: *Dictionnaire des Miniaturistes*, Milano, Hoepli, 1940, p. 85.

<sup>5</sup> A. VENTURI: *op. cit.* p. 196.

<sup>6</sup> V. riproduzione in A. VENTURI: *op. cit.*, p. 195, fig. 6.

<sup>7</sup> V. L. DAMI: *op. cit.*, p. 272.

<sup>8</sup> V. A. VENTURI: *Una preziosa anconetta di Giovanni di Paolo*. L'Arte, 1931, p. 43.

<sup>9</sup> V.: ARDUINO COLASANTI: *Un quadro inedito di Gentile da Fabriano*. Bollettino d'arte, I, 1902, n. 11, p. 21.

<sup>10</sup> Riprodotto in R. VAN MARLE: *Il problema riguardante Giovanni di Paolo e Giacomo del Pisano*. Bollettino d'arte, IV, 1924-25, p. 537.

<sup>11</sup> Riprodotto in LEONEE AMANDRY: *The collection of Dr. Carvalho ab Paris*. Article III. The Burlington Magazine, VI, 1904, pp. 306—311.

<sup>12</sup> I quadri conservati nella Galleria Doria di Roma sono riprodotti in PIETRO TOESCA: *Opere di Giovanni di Paolo nelle collezioni romane*. L'Arte, VII, 1904, pp. 307—308.

<sup>13</sup> Vita d'arte, X, 1912, p. 43.

## LA LINGUA UNGHERESE TRA ORIENTE ED OCCIDENTE \*

In uno dei suoi ultimi articoli il compianto Zoltán Gombocz, il mio indimenticabile maestro, in cui il glottologo era inseparabile da un sagace osservatore dell'evoluzione dello spirito europeo, fece nella rivista «Magyar Nyelv» (Lingua ungherese) l'osservazione seguente: «Ogni mutamento linguistico è un evento storico, nel senso più largo della parola, ed ogni evento storico si rispecchia anche nella storia della lingua».

In quell'epoca, nel primo decennio dopo la guerra mondiale, la profonda verità su cui il Gombocz quale redattore del grande Dizionario Etimologico della Lingua Ungherese (Magyar Etymologiai Szótár) credeva opportuno d'insistere, non era più una dottrina assolutamente nuova; già prima parecchi glottologi — fra tanti altri, l'illustre Antonio Meillet — avevano tentato di ricostruire le culture legate alle principali famiglie di lingue, basandosi quasi unicamente sulla testimonianza dei fatti linguistici. Ciononostante, tali tentativi di ricostruzione non potevano ancora cristallizzarsi intorno ad un metodo sistematicamente elaborato e non era del tutto inutile ricordare ai discendenti dei «neogrammatici» (Junggrammatiker), troppo fedeli alle loro deduzioni atomistiche, che la glottologia ha uno scopo che supera il suo campo propriamente detto, e che la lingua, invece di essere un sistema di segni meramente arbitrari e convenzionali, è una raccolta delle più preziose reliquie del passato.

Dall'epoca in cui Humboldt aveva messo in rilievo i rapporti strettissimi che uniscono il genio di una lingua alla mentalità del popolo che la parla, tutta una schiera di linguisti moderni, specialmente Bally, Vossler, Bertoni ed altri scienziati di fama universale, cominciarono ad interpretare la lingua in un modo assai differente

\* Conferenza fatta dall'autore alla R. Università di Bologna il 14 febbraio 1943.

dal metodo tradizionale del positivismo. La «neolinguistica» del Bartoli e del Bertoni e la concezione, in parte crociana, conosciuta sotto il nome espressivo di «neofilologia idealistica» («idealistiche Neuphilologie»), aprirono delle vie nuove alle ricerche linguistiche. Da una parte la stilistica, dopo un lungo passato di Cenerentola, diventò una parte essenziale degli studi glottologici, dall'altra, queste tendenze idealistiche fissarono l'attenzione sulla nozione humboldtiana della «innere Sprachform», cioè la «forma interna» di una lingua o di una famiglia di lingue. Questa «forma interna» che, secondo il rumeno Sextil Pușcariu, rivela sempre una «forma mentis», abbraccia due serie di fenomeni linguistici: da una parte, ci sono forme vuote, cioè schemi morfologici e sintattici, dall'altra, segni virtuali, più semplicemente parole corrispondenti alle nostre nozioni ed atte ad entrare, secondo le leggi della morfologia e della sintassi, nelle sopraddette forme vuote. Dove dobbiamo dunque cercare le reliquie del passato e la rivelazione di una specifica «forma mentis»: tra i fatti morfologici e sintattici, o unicamente nel vocabolario?

Debbo confessare che l'interpretazione «idealistica» dei fatti morfologici e sintattici — come, del resto, di quelli fonetici — non ha dato ancora risultati soddisfacenti. Per citare alcuni esempi, mi limito alle lingue romanze. Siamo incapaci di motivare, dal punto di vista idealistico, la ripartizione geografica dei plurali neolatini in *-s* e in vocale; non vediamo esattamente le cause profonde della conservazione della declinazione bicasuale nell'antico francese, ci sfugge il meccanismo della trasformazione del congiuntivo in *-issem* al piucheperfecto del rumeno, e ancor più difficile sarebbe interpretare tali fenomeni dal punto di vista della storia della cultura neolatina. È indubbio che la «linearità» dello stile classico dei francesi sta in rapporto coll'amore della chiarezza, della famosa «clarté», e che la sintassi molto più libera del Cinquecento francese ci sembra una applicazione linguistica del principio di Rabelais: «Fais ce que voudras», — ma tali esempi sono assai rari e di solito non si possono verificare che nella lingua colta. Tutt'altra è la situazione nel campo del vocabolario: le parole sono infatti «i testimoni oculari della storia».

Per ciò cercheremo — sulla base del recente dizionario etimologico della lingua ungherese (*Magyar Szófejtő Szótár*) di Géza Bárczi, professore nell'Università di Debrecen — di scoprire la storia del popolo ungherese nella sua lingua e di determinare in che misura si rispecchi l'Oriente e l'Occidente nell'evoluzione

bimillennaria del nostro idioma. Per i dettagli delle etimologie citate rimando una volta per sempre al dizionario del Bárczi ora ricordato.

Il più antico strato del vocabolario ungherese è indubbiamente quello delle voci di *origine ugrofinnica*. Queste voci, grazie alla loro vitalità straordinaria, sono quasi le stesse sulle sponde del Mar Baltico, sui versanti dell'Ural e nel bacino del Danubio, cioè presso tutti quei popoli che, durante una evoluzione plurisecolare, erano stati dispersi per effetto dell'espansione russa. Naturalmente anche questi elementi ugrofinnici presentano una certa stratificazione cronologica: alcuni di essi, come *szem* 'occhio', *fül* 'orecchio', *kéz* 'mano' ed anche quelli legati alle occupazioni primitive dei popoli finnougri (p. es., *hal* 'pesce', *háló* 'rete'), si ritrovano in tutte queste lingue imparentate fra loro. Altre voci, invece, non hanno corrispondenze che nelle lingue del gruppo ugrico: così l'ungherese *ló* 'cavallo' si può identificare solo col vogulo *lu*. Evidentemente, la diffusione di questi termini sta in proporzione diretta con la loro antichità. Più una voce è diffusa, più essa sembra antica, sebbene questa regola non sia assoluta. Comunque sia, sta di fatto che il fondo ugrofinnico trasmette alla lingua ungherese un ricco retaggio asiatico. La stretta connessione che esiste tra le lingue ugrofinniche e quelle turche, non può spiegarsi con semplici prestiti, cosicché l'ipotesi, secondo la quale si potrebbe parlare di una vasta famiglia uralo-altaica, ci pare sempre più verosimile. In tali condizioni, è assai naturale che parecchie radici ungheresi abbiano una preistoria molto più antica che l'epoca dell'unità ugrofinnica e uralica. La radice *tap-*, ad esempio, che ritroviamo nei verbi *tapad* 'attaccarsi', *tapaszt* 'attaccare', *tapint* 'toccare', ecc., è attestata non solo nelle più diverse lingue ugrofinniche (p. e., finnico *tapaa* 'afferrare'), ma anche nel turco (*tap* 'trovare'), nelle lingue mongoliche (*tapha* 'indovinare, congetturare'), ecc. Un importante contributo asiatico fu scoperto precisamente da Zoltán Gombocz che dedicò una monografia voluminosa, scritta in tedesco, agli elementi bulgaro-turchi della lingua ungherese. Quest'ultimi elementi gettano una luce particolarmente viva sul contatto dei proto-ungheresi col popolo bulgaro-turco, il quale, facendo parte dell'immenso impero d'Attila, trasmise ai nostri antenati anche alcune leggende unniche che ritroviamo molto più tardi nelle cronache latine del Medioevo.

L'importanza culturale degli elementi bulgaro-turchi è assai considerevole: fra questi troviamo molti termini relativi



assai remota. Alcune voci di origine indoeuropea, come *tíz* 'dieci' (cfr. finnico *kahdeksan* 'otto', cioè 'dieci meno due') e *száz* 'cento', rappresentano i primi contatti coll'indoeuropeo, e certamente non con una lingua *kentum*, ma con una del gruppo *satem*. Anche altre parole, benché indifferenti dal punto di vista di questo criterio fonetico, sembrano risalire alla stessa epoca (p. es., *árva* 'orfano', cfr. finnico *orpo* e latino *orbis*, greco *orphanós*; *mond* 'dirè', cfr. latino *moneo*, ecc.). Oltre a queste concordanze, risalgono al tempo delle migrazioni anche le nostre voci di carattere alano-osseto, cioè apparentate alle lingue indoeuropee del Caucaso. A questo gruppo appartengono, tra altre, le voci *asszony* 'donna', *híd* 'ponte', *kard* 'spada' e un nome di colore: *zöld* 'verde' (primitivamente: 'colore di erba'). Voci indoeuropee, ma non di origine alano-ossetica, sono anche *vám* 'dogana', *vásár* 'mercato', *nemez* 'feltro', *ezer* 'mille', ecc., che sembrano venire dalla Persia. Queste ultime sono, secondo ogni probabilità, quattro «mots voyageurs» propri all'Asia anteriore.

I dettagli finora abbozzati bastano per provare che nel momento in cui il popolo di Árpád occupò la sua patria attuale, la lingua ch'esso parlava, presentava già una sintesi assai complessa, rispecchiando tutti gli influssi culturali che gli ungheresi avevano subito nel corso delle loro migrazioni, prima di giungere alle loro sedi definitive. Il nuovo ambiente contribuì anch'esso a prolungare la serie di questi influssi esteriori. Il popolo ungherese, in tutte le sue manifestazioni e così anche nella sua lingua, dovette adattarsi alle condizioni etniche e linguistiche del suo nuovo spazio vitale. La conversione al cristianesimo occidentale al tempo di Santo Stefano non fece che accelerare questo processo di europeizzazione. Voci slave, latine, romanze, tedesche invasero il nostro lessico, arricchendolo di moltissime denominazioni per nozioni fino allora sconosciute. Nel caso di un popolo meno resistente a tanti influssi stranieri, tali contatti secolari avrebbero completamente snaturato il carattere tradizionale della lingua, come avvenne, p. es., nel caso del bulgaro. Ma il genio della nostra lingua fu capace di trionfare di questa grave crisi della sua storia, e l'ungherese, invece di modificarsi nella sua struttura interna, riuscì ad assimilare anche gli elementi recentemente introdotti alle esigenze fonetiche e morfologiche del suo sistema tradizionale. Dopo poco non si avvertì più alcuna differenza tra le voci indigene e i prestiti più o meno recenti, tanto questo processo di assimilazione fu perfetto. Anche l'ungherese

odierno, senza una speciale preparazione glottologica, sarebbe incapace di stabilire qualsiasi differenza di carattere fonetico o morfologico fra voci come *alma* 'mela' e *elme* 'intelletto', benché la prima voce sia di origine turca, e la seconda probabilmente di origine ugrofinnica. Quanto alle parole slave, anch'esse hanno partecipato ad un simile processo di assimilazione fonetica che tendeva ad eliminare soprattutto certi gruppi di consonanti iniziali (*brat* > *barát*, ecc.).

Se vogliamo mettere qualche ordine tra questi diversi prestiti, dobbiamo cominciare coll'analisi delle voci *slave*. Dal punto di vista europeo, l'abbondanza di questi elementi è un fenomeno assai raro: salvo il rumeno, nessuna altra lingua europea si arricchì di tanti elementi slavi come l'ungherese. Nelle lingue parlate all'Ovest dell'Ungheria, p. es., nel tedesco e nell'italiano, gli elementi slavi costituiscono piuttosto prestiti dialettali, in zona di confine, quasi inesistenti nella lingua comune. Nella lingua francese, secondo la statistica annessa al dizionario di Hatzfeld-Darmesteter, non si può dimostrare che una trentina di voci slave. In ungherese, invece, gli slavismi formano la decima parte del lessico della lingua comune. Tutto ciò non è che una conseguenza diretta della nostra situazione centroeuropea. Cionondimeno sarebbe un grave errore di credere che questo strato di slavismi sia assolutamente omogeneo. Mentre nel rumeno, per effetto dell'origine balcanica di questo idioma, predominano i prestiti dalle lingue slave meridionali, gli elementi slavi dell'ungherese presentano un equilibrio ideale fra le antitesi: influssi slavi meridionali, occidentali e settentrionali si fondono in un'unità che sembra corrispondere all'idea fondamentale di Santo Stefano: «*unius linguae uniusque moris regnum imbecille et fragile est*». I termini cristiani di origine bulgara (come *szombat* 'sabato' e *kereszt* 'croce'), che provengono dal mondo ortodosso, si contrappongono a quelli di origine croata e d'ispirazione cattolica (*hála* 'gratitudine', *apáca* 'monaca'). Talvolta anche certi criteri fonetici servono a distinguere i bulgarismi dai serbismi: *mesgye* 'limite' viene dal bulgaro *mežda*, ma il suo doppione *megye*, cioè 'limite, terra delimitata' e più tardi 'comitato' si spiega col serbo-croato *med'a*. Numerosissimi sono gli slavismi nella terminologia politica e amministrativa, p. es., *király* 're', *császár* 'imperatore', *vajda* 'voivoda', *ispán* 'amministratore', *udvarnok* 'cortegiano', *nádor* 'palatino', ecc. Potremmo aggiungere parecchie voci relative all'agricoltura (*iga* 'giogo', *széna* 'fieno', *barázda* 'solco') e ai mestieri (*kovács* 'fabbro', *takács* 'tessitore', *kalapács*



paese verso l'Est che abbia usato e conservato fino ai tempi moderni il latino come lingua ufficiale dello Stato. Sotto questo riguardo l'Ungheria non è paragonabile che alla Polonia dove il latino godeva dello stesso prestigio. Se talvolta al di là dei Carpazi le cancellerie dei voivodi moldavi e valacchi ricorrevano all'uso del latino, questo avvenne quasi sempre sotto l'influsso della cultura latina di Ungheria.

Quanto ai nostri latinismi, la maggioranza di essi rappresentano nozioni religiose e giuridiche. I più antichi (*angyal* 'angelo', *kápolna* 'cappella', *paradicsom* 'paradiso') sono attestati sin dal sec. XIII, ma è certo ch'essi sono anteriori alla loro prima documentazione. I termini giuridici cominciano a penetrare in maggior numero nel sec. XVI; alcuni di essi sono frequentissimi anche nella lingua popolare. Questo fatto ha una importanza considerevole, poiché il purismo del secolo passato si fece sentire solo nella lingua colta, senza influire in modo decisivo sull'evoluzione della lingua volgare e dei dialetti ungheresi. Naturalmente fu molto giusto di generalizzare nel senso di 'diritto' la voce *jog*, la quale nell'antica lingua significava piuttosto 'mano destra' (cfr. ital. *diritto*, francese *droit*!), ma non c'è dubbio che anche oggi il latinismo popolare *juss*, usato soprattutto nell'espressione *jussa van hozzá* 'ha diritto di ottenere qualche cosa', possiede molto più valore espressivo che *jog*, denominazione incolore dello stile ufficiale. Agli occhi del popolo, *notárus* dice qualcosa di più che *jegyző*, e in una parte della Pannonia il 'pascolo' si chiama ancora *páskom*, dal latino *pasuum*. E invano la lingua colta ha creato la voce *erény* (da *erő* 'forza') per tradurre la nozione di *virtus* (dalla radice di *vis*, *vim*, *vi!*), la voce tradizionale *virtus* è per noi molto più espressiva: per ciò si è mantenuta non solo nella lingua del «ceto colto» (ideale linguistico del Bertoni), ma anche nello stile poetico. Il Babits, per esempio, se ne servì nella sua magnifica traduzione della Divina Commedia per tradurre il verso: «Tal mi fec'io di mia virtude stanca» («a régi *virtus* bennem úgy feléledt»).

Credo che tutto ciò basti per dare una idea della diffusione e della vitalità dei nostri latinismi; pochi sono i popoli che abbiano dotato le loro parole dotte di tanta espressività come lo fece il popolo ungherese. Le parole dotte del francese sono, per esempio, quasi indifferenti dal punto di vista dell'espressività; sono voci pallide ed esclusivamente intellettuali, che — nella maggioranza dei casi — parlano solo all'intelletto, ma non all'anima. I nostri latinismi, invece, portano in se lo stesso affetto che ci facilitò durante mille anni l'assimilazione della cultura latina.

Disgraziatamente, nessuna traduzione potrebbe far sentire allo straniero con che piacere usassero gli eroi di un Jókai la loro lingua piena di latinismi! E quando, nel sec. XVIII, abbiamo conosciuto una serie di nozioni moderne, le abbiamo denominate non con voci tedesche, francesi, ecc., ma con parole moderne, «rilatinizzate» secondo il genio della nostra lingua «ungaro-latina»: il francese *bagage* diventò da noi *bagázsia*, l'armata si chiamò *ármádia*, e più tardi, dopo l'invenzione della ferrovia, si generalizzò il nome di *masinista*, foggiato forse sul modello dell'italiano *macchinista*.

I latinismi, il cui numero è pressappoco identico con quello degli slavismi, hanno molto facilitato la penetrazione delle voci di origine *neolatina*. Esse sono relativamente meno numerose, ma ciascuna di esse rappresenta un aspetto essenziale dei nostri rapporti colla cultura occidentale. Negli ultimi tempi, la geografia linguistica ha molto contribuito a mettere in rilievo la loro importanza, poiché si è costatato che queste voci romanze, penetrate in ungherese durante il Medioevo, non esistono nelle lingue dell'Europa sud-orientale. Quelle che si ritrovano, p. es., anche nel rumeno, vi sono giunte attraverso la mediazione della lingua ungherese (come *mester* 'maestro', e *mustár* 'senapa', cfr. rumeno *mester*, *mustar*; secondo Melich ambedue le voci ungheresi risalgono all'antico francese).

Cominciando colle voci *italiane*, dobbiamo osservare che «già nel latino d'Ungheria non sono rari gli italianismi dovuti sia agli studi fatti in Italia da chi scriveva, sia al prestigio delle fonti italiane a cui si attingeva (fossero esse veramente scritte in «volgare» o in latino)» (Tagliavini). Nella cronaca latina di Simone Kézai, discepolo dei cronisti veneziani, si notano parecchi italianismi. Ultimamente, in un articolo pubblicato sulle colonne dell'Archivio Glottologico Italiano, ho cercato di provare che questi italianismi del latino in Ungheria mostrano un perfetto parallelismo con gli italianismi del latino emiliano, magistralmente studiato da Pietro Serra, nel suo Glossario latino-emiliano (1936). Se in un documento bolognese del 1250 leggiamo la frase: «murum... altitudinis trium punctorum sine pectorale et *merlis*», l'uso di questo *merlus*, rifatto in voce latina, si ritrova un po' più tardi anche nel latino di Ungheria: «murario et famulo pro III diebus, quibus laboraverunt ad *merlos*» (Mon. Slav. Merid. V. 245). Naturalmente anche le voci come *briga*, *buticella*, *girovagus*, *passagium*, *portanarius*, ecc., hanno le loro corrispondenze nel latino bolognese o modenese, per non citar che gli esempi enume-

rati nel glossario del Sella. Naturalmente se ci fosse un dizionario della bassa latinità veneta, vi ritroveremmo certamente un numero ancor maggiore di corrispondenze col latino d'Ungheria.

Accanto a questo latino italianizzato, i cui elementi romanzi sono dovuti talvolta all'influsso dello stile latino della Croazia e della Dalmazia, sono importanti anche le voci penetrate nella lingua «volgare». Gli esempi più antichi, come *bárka* 'barca' o *gállya* 'galea', attestati nel sec. XII, sono malsicuri, perché possono venire anche dal latino. Più probabile è *dézsma* 'decima', considerato come italianismo anche dal Tagliavini. Più sicuri sono i prestiti dell'epoca angioina e di quella corviniana: vi troviamo nomi di armi, di giuochi, di stoffe, ecc., p. es., *lánca*, *lándzsa* (1384) 'lancia', *paizs* 'pavese', *biskád* (più tardi *piskóta*) 'biscotto', *bolt* 'volta, magazzino', *piac* 'piazza', *kapitány* 'capitano'. Nel sec. XVI penetrò la voce *pálya*, dall'ital. *palio*, *pallio*, usata prima nell'espressione *pálya futni* 'correre il palio', ma più tardi *pálya* «non è più il premio per cui si corre, ma la strada dove si corre». Anche altri italianismi cambiarono il loro senso in ungherese, come *dús* (dal veneziano *dože*) che passò a significare 'patrizio, uomo ricco' e più tardi semplicemente 'ricco'.

Numerosi sono gli italianismi fra i nomi di frutti (*füge* 'fico' dall'antico veneziano *figa*, plur. *fighe*) e di strumenti musicali (p. es., antico ungh. *arpa*, oggi *hárfa*, dal tedesco). Alcune voci rappresentano però dei problemi insoluti, come, p. es., *fátyol* 'velo' che si spiega generalmente dall'italiano *fazzoletto*, benché anche il greco bizantino ( $\varphi\alpha\kappa\iota\omega\lambda\iota[\sigma\upsilon]$ , dal latino tardo *faciolum*) offra una etimologia possibile.

A proposito degli italianismi, ci sono ancora due osservazioni da fare. La prima si riferisce al modo in cui queste voci sono penetrate nell'ungherese. Pochissime sono passate attraverso il croato, il che prova l'intensità dei rapporti *diretti* tra l'ungherese e l'italiano. La seconda osservazione porta di nuovo sulle lingue dell'Europa sud-orientale. Per farsi una idea del carattere occidentale della nostra cultura urbana, si deve tener conto del fatto che da noi la 'piazza' si chiamò dal sec. XV in poi unicamente *piac*, mentre al di là dei Carpazi, fino all'introduzione del moderno *piatā* (sec. XIX), la sola voce popolare era *maidan*, voce di origin e turca. I rumeni transilvani invece dicevano e dicono anch'essi *piat* (nel senso di 'mercato'), il che prova che quest'ultimi hanno approfittato dalla cultura ungherese di carattere prettamente occidentale.

Ma la serie dei nostri elementi romanzi sarebbe assai in-

completa se non tenessimo conto degli elementi venuti dall'antico francese. Ricordiamo brevemente alcuni nomi propri come *Lois* (oggi *Lajos*), poi *furmint* 'varietà di uva e di vino bianco' (da *froment*), *kilincs* 'saliscendi' (da *clinche*), *tárgy* 'oggetto' (da *targe* 'targhetta'), *mécs* 'lucerna' (da *mèche* 'stoppino'), ecc. Forse anche la voce *rév* 'porto' viene dall'antico francese *reve* (da *ripa*). Tutte queste voci conservano il ricordo dei coloni e monaci francesi che vennero a stabilirsi in Ungheria per inserirsi, sotto il nome generico di «Latini», fra i nostri borghesi provinciali. Particolarmente numerosi furono i coloni valloni, come lo dimostra l'i nasale, perfettamente conservato nelle voci *kilincs*, *furmint*, ecc.

Dopo gli elementi romanzi sarebbero ancora da menzionare i *germanismi*, la cui lunga lista si estende dal sec. XII al sec. XIX. Vi troviamo nomi di mestieri (*borbély* 'barbiere', *kalmár* 'mercante'), termini relativi alla vita urbana (*polgár* 'borghese'), termini militari (*zsákmány* 'bottino', *sarc* 'contribuzione di guerra'), ecc. Ricordiamo anche le distinzioni sociali, come *herceg* 'principe', *gróf* 'conte', ecc. Moltissimi sono i germanismi nella lingua tecnica degli artigiani. Alcune voci venute per il tramite del tedesco sono però di origine non-germanica, come, p. es., *ctmer* 'blasone', in cui è facile riconoscere, malgrado il mutamento semantico, il francese *cimier*.

L'ultimo influsso orientale che dovette subire la nostra lingua fu quello dovuto agli ottomani al tempo dell'occupazione dell'Ungheria centrale. Ne derivarono però poche voci nuove, che hanno conservato quasi tutte il loro colorito esotico (*dervis*, *bég*, *mecset*, *basa*, ecc.), il che le contrappone ai numerosissimi elementi turchi delle lingue balcaniche. Come si vede, la lingua ungherese mostrò maggiore resistenza di fronte al pericolo musulmano.

Alle fonti finora enumerate che rappresentano altrettanti contatti storici degli ungheresi con i popoli vicini, potremmo aggiungere alcuni piccoli gruppi meno importanti: voci di origine rumena, spagnuola, zingara, ebraica, ecc. Quanto agli elementi rumeni dell'ungherese, essi sono quasi senza eccezione voci dialettali, mentre in rumeno, sin dall'epoca dei primi documenti, troviamo molti elementi ungheresi diffusi anche nella lingua comune, il che prova il maggior prestigio della cultura ungherese.

Nell'ungherese gli elementi stranieri sono in complesso assai numerosi, formando quasi la metà (45 per cento) del lessico totale della nostra lingua. Ma quello che conta nella vita di una lingua, non è mai il numero *assoluto* delle voci straniere, bensì piuttosto

la frequenza relativa di tali elementi. La vitalità degli elementi ugro-finnici è incomparabilmente superiore a quella delle voci di origine straniera; nel caso dei primi non solo le possibilità di derivazione sono più variate, ma anche le esigenze della vita quotidiana ci obbligano ad usare piuttosto i nomi ugro-finnici delle cose più semplici che i termini tecnici di origine tedesca. Ogni calcolo giusto deve dunque basarsi non sul numero assoluto dato dai dizionari che non rispecchia affatto la circolazione effettiva delle parole, ma unicamente sull'analisi della lingua viva e dei testi letterari. Secondo Guglielmo Tolnai, fra 100,000 voci ungheresi più di 88,000 sono di origine ugro-finnica. Di fronte a questa cifra, gli elementi slavi (3390), latini (2790) e germanici (1482) sono quasi delle «quantités négligeables». Lo studio di un testo letterario dà un risultato ancor più evidente: presso Michele Vörösmarty, il grande poeta romantico, su 1000 voci almeno 928 sono di origine ugrofinnica. Questa proporzione è assai degna di attenzione, perché supera in modo considerevole la latinità della lingua francese (presso Verlaine la proporzione degli elementi latini è solo dell' 83 p. c.). Tutt'altra è, ben inteso, la latinità del lessico italiano: presso Boccaccio su 1000 voci, 977 sono di origine latina volgare (senza contare le parole dotte!), e presso Dante il numero degli elementi latini si eleva a 969 (senza considerare i nomi propri).

In complesso, non è esagerato dire che nell'ungherese su 1000 voci pressappoco 900 sono di origine ugrofinnica. Questa proporzione permette di risolvere il problema posto nel titolo stesso della nostra conferenza. La lingua ungherese, degna di essere il mezzo di espressione di un popolo consapevole della propria missione europea, rimane fedele al suo retaggio orientale, ma accoglie generosamente i termini nuovi che le sono imposti dalle condizioni etniche e geografiche, per effetto del progresso della cultura. Tutto ciò non influisce però che pochissimo sulla struttura interna della lingua, la quale, col suo carattere conservativo, è la migliore garanzia della nostra unità etnica e nazionale.

LADISLAO GÁLDI

## BIBLIOGRAFIA

Il lettore italiano troverà una ottima caratteristica della lingua ungherese in due studi del prof. C. Tagliavini: *La lingua ungherese*, Roma, 1930; *La lingua ungherese e il problema delle origini dei Magiari*, Budapest, 1932 (estr. da *Corvina*, XI—XII), cfr. anche *Enciclopedia Italiana*, XXXIV, pp. 685—6 (*Ungheria, Lingua*). La concezione linguistica del Gombocz si rispecchia nella sua forma più evoluta negli studi seguenti: *Leirő nyelvtan, tör-*

*téneti nyelvtan* (Grammatica descrittiva — grammatica storica), Magyar Nyelv, XXIII (1927), p. 1 sgg., *Funkcionális nyelvszemlélet* (Linguistica funzionale), ibid. XXX (1934), p. 1 sgg. Per l'interpretazione storica del lessico ungherese cfr. Z. Gombocz—G. Melich: *Magyar Etymologiai Szótár* (Dizionario Etimologico della lingua ungherese), Budapest, 1914 sgg. e G. Bárczi, *Magyar Szófejtő Szótár* (Dizionario Etimologico della lingua ungherese), Budapest, 1941 (su quest'ultimo vedasi anche la mia recensione in Archivio Glottologico Italiano, XXXIII—1942, pp. 133—4). — Sull'interpretazione «idealistica» della struttura di una lingua, cfr. L. Gáldi: *Nyelvkarakterológia és hangszimbolika* (La caratterologia delle lingue e il valore simbolico dei suoni), Athenaeum, 1940, p. 368 sgg. — La stratificazione storica del lessico ungherese è stata recentemente riassunta anche da G. Bárczi: *The Hungarian language* nel volume *A companion to Hungarian studies*, Budapest, 1943, p. 272 sgg. — Sugli elementi ugrofinnici cfr. N. Zsirai: *Finnugor rokonságunk* (Lingue ugrofinniche imparentate coll'ungherese), Budapest, 1940, p. 40 sgg. La storia della radice *tap* è stata studiata da D. Pais (Nyelvtudományi Közlemények, XLIX—1935, p. 295 sgg.). — Sugli elementi bulgaro—turchi vedasi Z. Gombocz: *Die bulgarisch—türkischen Lehnwörter in der ungarischen Sprache* (Mémoires de la Société Finno—Ougrienne, XXX). Intorno alla scrittura «runica», cfr. C. Tagliavini: *Luigi Ferd. Marsigli e la scrittura runica dei Siculi di Transilvania*, Bologna, 1930. — Sulla voce *szűcs* 'pellicciaio' cfr. L. Ligeti, Magyar Nyelv, XXIX—1933, p. 157 sgg., su *kar* 'braccio', ibid. p. 218 sgg. — Sugli antichi elementi indoeuropei dell'ungherese cfr. B. Munkácsi, *Arja és kaukázusi elemek a finn—magyar nyelvekben* (Elementi ariani e caucasici nelle lingue «finno—magiare»), Budapest, 1901 e il lavoro, disgraziatamente molto discutibile, di H. Sköld: *Die ossetischen Lehnwörter im Ungarischen*, Lund u. Leipzig, 1925. — Sulle voci di origine slava cfr. — oltre l'articolo fondamentale di Fr. Miklosich (*Die slavischen Elemente im Magyarischen*, Vienna, 1871) — G. Melich: *Szláv jövevényszavaink* (Le voci di origine slava nella lingua ungherese), Budapest, 1903—5. — Quanto agli elementi latini, non possiamo segnalare come lavoro sintetico che l'abbozzo, di carattere esclusivamente fonetico, di J. Fludorovits: *Latin jövevényszavaink hangtana* (La fonetica degli elementi latini della lingua ungherese), Budapest, 1933. Sulla produttività di certi suffissi di origine latina cfr. G. Gyalmos: *Latin eredetű képzőink* (I nostri suffissi di origine latina), Budapest, 1937. Sulla traduzione del verso dantesco «Tal mi fec'io di mia virtude stanca» (Inf. II, v. 130, cfr. M. Babits, *Irodalmi problémák* (Problemi letterari), Budapest, 1917, p. 215. — Sugli elementi neolatini cfr. G. Bárczi: *A magyar nyelv francia jövevényszavai* (Gli elementi francesi della lingua ungherese), Budapest, 1938; A. Körösi: *A magyar nyelvbéli olasz elemek* (Voci di origine italiana nella lingua ungherese), Fiume, 1892. — Sugli elementi germanici cfr. V. Lumtzer—J. Melich: *Deutsche Ortsnamen und Lehnwörter des ungarischen Sprachschatzes*, Innsbruck, 1900; Th. Thienemann, *Die deutschen Lehnwörter der ungarischen Sprache* (Ung. Bibliothek. I. Reihe 4). — Sulla proporzione relativa dei diversi elementi, cfr. G. Tolnai, *Halhatatlan magyar nyelv* (L'immortale lingua ungherese), Magyar Nyelv, XX (1924), p. 50 sgg., e Zsirai: o. c., pp. 48—9. Per l'analisi simile di testi italiani, cfr. Inf. XXII (fino al v. 149) e Decamerone (ed. A. Barion) vol. II, pp. 97—99 (da «Ella, come voi udiste...» fino a «avuto a fare»).

# LA DIVINA COMEDIA COME SACRA RAPPRESENTAZIONE

(Guida a un'attuazione scenica del poema: scenografia, regia, interpretazione)

## LE TRE INTRODUZIONI \*

### I

### INFERNO

Secondo la retorica medievale e in virtù delle classificazioni aristoteliche, i nomi di «tragedia» e di «comedia» si davano ai componimenti poetici con riferimento al contenuto, allo sviluppo e ai personaggi. Mancava il teatro come spettacolo; sussisteva però la coscienza dei due generi, che avevano per il momento ceduto i propri attributi alla poesia. Pure, si conosceva il teatro classico, per l'una forma con Seneca il trageda, ritenuto una persona diversa dal «Seneca morale» — Inf. IV, 141 —, per l'altra con Plauto e Terenzio, del quale ultimo si ebbero i rifacimenti cristiani della monaca Rosvita.

Nasceva intanto un nuovo teatro originale dalle manifestazioni del culto cristiano, colla tendenza a renderle più vivaci, più colorite, più interessanti e attraenti, cioè a volgarizzare la liturgia nell'esposizione di pari passo che nella lingua, dandole un carattere spettacolare caro al popolo di tutti i tempi. Sorse così il Dramma liturgico, che si sviluppò in Sacra rappresentazione, e con notevole rapidità passò dal latino chiesastico al Volgare, divenendo al tempo stesso rappresentazione di «massa», fatta per le «masse». Così il culto cristiano subì lo stesso fenomeno del culto di Dioniso, da cui nella Grecia antica erano nate la «tragedia» e la «comedia» classiche.

\* Gli studi inviati sono le introduzioni a uno studio vasto e particolareggiato che doveva essere presentato a un concorso per uno studio dantesco, bandito dalla Società dantesca — Fondazione Michele Barbi — di Firenze, per il 31 dicembre 1942, indi sospeso per il contingente stato di guerra.



cioè con l'esilio, sarebbe incominciato il processo di trasformazione del dramma in un poema in cui le didascalie prosastiche, illustranti scenario, vestiario, azione e interpretazione, sono lievitate a poesia, alla pari degli episodi, e quelle parti eterogenee sono divenute un insieme poetico perfettamente amalgamato; del che non c'è che rallegrarsi, per l'acquisto fatto dalla nostra poesia.

Non intendo deturpare ciò che è perfetto col riportarlo a uno stato di imperfezione; anzi, studiando i vari elementi del poema secondo la loro funzione nel dramma, penso che il mio compito di interprete e di illustratore ne renda più facile ed efficace l'intendimento, senza peraltro togliere nulla alla poesia, che è quella che è.

Se si considera che la Divina Comedia sostituì, come opera didascalica, il Convivio, che andava riuscendo inaccessibile, a giudizio dello stesso Autore, per coloro al cui uso e al cui miglioramento lo aveva cominciato a scrivere, non si deve scartare l'ipotesi che Dante abbia pensato di servirsi di quel genere di spettacolo che il suo tempo gli offriva, per riuscire veramente popolare e così giovare al popolo. La scelta di un argomento sacro, che manca nel Convivio, il bisogno di uno sfondo su cui inquadrare tante scene e il cammino ideato per passare dall'una all'altra, trascinandosi dietro il pubblico che, preso «ghiottone» in taverna, doveva finire «santo» in chiesa, provano che nella Sacra rappresentazione il Poeta poteva aver trovato il mezzo di educare quei tali mercanti fiorentini che non avevano troppo tempo di leggere. Che poi, compiaciuto della propria opera, ne abbia fatto il solo oggetto delle sue cure, rinunciando anche al primo intento di essere seguito da tutti, e l'abbia condotta a quella perfezione che noi le conosciamo, è umano.

Per la rappresentazione forse più che per il poema, lo scenario scelto è indovinatissimo: niente infatti era più adatto a colpire *la fantasia del grosso pubblico medievale, che la contemplazione viva di quell'oltretomba tanto difficile a immaginare, o non sempre creduto, o non troppo temuto, appunto perché non attuale e problematico. Al terrore della pena eterna subentra un certo sollievo, quando si passa al male temporaneo della purgazione: un pieno tripudio, quando si giunge alla felicità, alla bellezza perfetta della salvezione.*

Se la prima cantica — teatralmente la prima giornata — insegna ciò che è più facile a comprendersi da un pubblico

ancora greggio, cioè quali siano i peccati, come si commettano e come si scontino, con l'immediato effetto morale di sollecitare a astenersene — il meno che si possa ottenere, perché non è ancora bene, ma soltanto assenza di male, vale a dire quanto basta al popolino, che non vede oltre la lettera —, la seconda giornata esige un pubblico più raffinato, volenteroso di migliorarsi a costo di sacrifici, adatto quindi a comprendere gli ammaestramenti della purgazione e ad aspirarvi per sé, non che ad ascoltare e a far tesoro degli insegnamenti politici, filosofici, morali, religiosi, che per il momento non vanno più in là dell'esaltazione del Vangelo e della sua funzione moralizzatrice della Chiesa e dell'Umanità, di entrambe le quali l'Autore ha messo in luce le magagne. Né queste scene sono tutte sorrette dal movimento, espressive soltanto per gli atti che vi si compiono; anzi molte sono vere e proprie trattazioni, delle quali però la forma dialogica e le tirate oratorie si mantengono nello spirito del teatro.

Dalla piazza, per le numerose scene distribuite su due immensi palcoscenici, si è giunti sulla soglia della chiesa, che deve offrire le sue arcate, le sue cappelle e la sua cupola alle grandiose necessità della scenografia paradisiaca della terza giornata.

Con questa, dov'è il trionfo di tutte le armonie, quel dramma, che era stato scacciato dalle chiese per la sua volgarità, da Dante felicemente rinnovata nelle Malebolge, vi rientra completamente purgato, in tutto degno di essere ospitato in luogo sacro. Infatti esso ha disseminato lungo la via quella parte di pubblico, senza dubbio la maggiore, che non aveva la preparazione mentale, spirituale, morale e di volontà, necessaria a seguire una rappresentazione la quale, all'esempio icastico, adatto con la sua violenza e per la sua evidenza a dare un barlume ai ciechi, ha sostituito la forza della dialettica: questa a sua volta, espressa da anime illuminate da Dio, deve trovare, per essere ricetta, menti preparate attraverso la perfetta comprensione delle precedenti giornate e da studi integrativi, suggeriti dagli stessi personaggi; animi devoti, oramai «puri e disposti a salire alle stelle».

Del modo come può esser sorta nell'Autore l'idea di sviluppare il dramma in poesia, di contornare le varie scene di elementi poetici descrittivi, psicologici, didascalici, non meno artistici degli episodi stessi, nati fin da principio come poesia drammatica, la chiave sta nelle similitudini, la cui abbondanza non è soltanto dovuta a un'abitudine poetica, o a un'esigenza retorica. Egli deve

creare scene oltremondane, per questo solo fatto diverse da quelle a cui si può assistere sulla Terra, così come il paesaggio d'oltretomba non è quello della superficie terrestre: d'altra parte non può sbrigliare le proprie facoltà inventive nel puro campo della fantasia, dove non sarebbe seguito da nessuno, perché le sue parole, creatrici di fantasmi, suonerebbero a vuoto per chi non può farle aderire alle proprie cognizioni, se non rivestite di forme consuetudinarie. Ecco perché il Poeta è costretto, pur creando un mondo fantastico suo, ad attenersi alla realtà degli altri: bisogna che ci sia qualcosa in comune fra creatore e lettore, perché si possano incontrare, perché il lettore sappia ricreare sulla scorta delle proprie cognizioni la creazione del Poeta, e questi non rischi di rimanere solo con le sue fantasie, splendide fin che si vuole, ma prive di qualsiasi interesse, perché inintelligibili.

La rappresentazione scenica dà allo spettatore già attuate queste fantasie, con l'inscenatura stessa, vale a dire con la scenografia e coreografia; ma l'Autore le spiega al regista con le didascalie così, come il Poeta le suggerisce al lettore con le similitudini: queste, nel caso specifico della Divina Comedia, non si limitano alla funzione di illustrare uno spettacolo con uno spettacolo analogo, un'azione con un'altra, bensì uno spettacolo fantastico con uno reale, per far sì che quello assuma consistenza artistica col diventare verisimile. Ciononostante rimane sempre un gran divario fra i due spettacoli, non foss'altro perché la natura terrestre è resa deforme nell'Inferno, è perfezionata nel Purgatorio e idealizzata nel Paradiso: soltanto nella «selva selvaggia» iniziale e nell'Antipurgatorio, dal livello del mare fino a quella speciale atmosfera priva di perturbazioni dove comincia il Purgatorio, gli spettacoli di natura a cui assistiamo sono uguali a quelli terreni.

Se Dante non è partito dal presupposto di scrivere un poema filato, bensì una rappresentazione sacra, nella quale ai versi delle scene si alternasse la prosa dell'inscenatura — prosa tecnica, precisa, minuziosa, didascalica e filosofica, non priva di spunti polemici, così da ripetere quell'alternativa di versi e di prosa a cui aveva già abituato il pubblico con la «Vita nova» e il «Convivio» —, deve essersi subito accorto che la prosa non gli costava minor fatica della poesia, che l'una non meno dell'altra era frutto del suo spirito d'osservazione, dei suoi studi e della sua fantasia, e che questa materia non era meno poetica dell'altra: tanto valeva metterla in versi, con grande vantaggio dell'armonia complessiva,

libero chi volesse di trattarla come opera drammatica, scernendo quanto di poesia serva ad allestire lo scenario, quanto a istruire gli attori e a far muovere le masse, lasciando il dialogo per la recitazione.

Questa è veramente la funzione dell'amplissima parte non dialogica della Divina Comedia: descrivere le scene per la loro costruzione e per la disposizione di quanto e di quanti entrano a farne parte: indicare le colorazioni e gli effetti di luce, o di suono, con tale esattezza da rendere del paesaggio anche lo stato d'animo. Infatti in Dante, che non andava immune da riflessi astrologici, il paesaggio prepara sempre l'avvenimento e predispone lo spettatore — o il lettore che dir si voglia — a intenderlo: dal quale argomento noi moderni dissentiamo, giacché non ci illudiamo che col più bel sole del mondo non possa avvenire l'accidente più nefasto per noi, che lo intendiamo purtroppo benissimo, anche se la sorpresa ci lasci sbalorditi. Purtroppo quanto più scarno del poema risulta il dramma, privo di tutta quella parte che non può dirsi ornamentale, perché è necessaria all'interpretazione estetica, o rappresentativa, così del poema come del dramma, ma che sfugge alla recitazione. D'altra parte è necessario che sia così, perché ogni giornata comporti un tempo ragionevolmente limitato alla rappresentazione, la quale sarà preparata di lunga mano da un'agguerrita schiera di architetti, pittori, scenografi, scultori, fabbri, falegnami, elettricisti e pirotecnici, i quali mettano nel lavoro il meglio del loro ingegno, per non sfigurare di fronte all'impressione che del suo mondo fantastico, ma verisimile, ha saputo dare il Poeta.

A un lavoro del genere esistono illustri precedenti, quali quello di Filippo Brunelleschi, che ha preparato a Firenze la macchina o «ingegno» di una sacra rappresentazione, per la festa dell'Annunciazione — un Paradiso, dove angeli e beati compievano le più disinvolute evoluzioni, sospesi a robusti cavi scorrevoli entro una celeste volta di legno —: e Leonardo Da Vinci, che ne ha allestita un'altra a Milano, in piazza Santo Ambrogio.

\*

Questa interpretazione, condotta secondo un particolare punto di vista, in certo senso è chiarificatrice e semplificata. Tenendo presente di trovarci davanti a un dramma scritto con tutte le regole dell'arte, il lettore distingue più facilmente quando Dante parla come autore, quando come personaggio: impara a rendersi

conto dell'ambiente e di tutto ciò che serve a illustrarlo, comprese le similitudini, di cui intende più chiaramente la funzione, cioè la ragion d'essere: distingue tutto ciò da quello che è la descrizione fisica e morale dei personaggi, comprese anche qui le similitudini: e finalmente capisce che questo altro non è se non la preparazione ai discorsi dei personaggi stessi, il più importante dei quali, quello ai cui servigi Dante ha immaginato tal portentoso oltretomba, quello che parla per bocca di tutti i personaggi, maschi e femmine, è Dante in persona: non quello che compie il viaggio ignaro di tutto, istruendosi a mano a mano; ma l'Autore: Dante poeta, Dante critico, politico, scienziato, artista: Dante passionale, che ama, odia e non perdona, che esalta e sferza: il filosofo e il teologo: l'uomo più positivo e il più fantastico, colui che ha drammatizzato la Vita, specialmente la sua, nella rappresentazione della Morte.

Drammaticamente, il motivo dominante è quello del trapasso: i dialoghi coi morti a proposito della vita hanno come loro centro necessario il momento della morte, che è perciò trattato con infinite varianti, tante, quanti sono i personaggi introdotti a parlare: ed è argomento di tragedia anche in mezzo a certa volgarità infernale, tanto più che essa costituisce generalmente una sorpresa anche per coloro ai quali gli uomini hanno decretato la fine più normale e meno discutibile. Il timore di apparire un semplice versificatore di cronache non ha indotto Dante a rifiutare questi personaggi; anzi, senza staccarsi dalla storia e dalla logica e coll'introdurre un nuovo giudizio attribuito a Dio, se pure in realtà è esclusivamente suo, gli ha immaginato una morte nuova, inattesa e, perché rispondente alla legge morale del Poeta, una legge uguale per tutti, profondamente artistica.

Non parlo di coloro che hanno avuto morte ignota, che sono i suoi preferiti, perché può creare per loro tutta una tragedia non limitata al momento del trapasso: così fa per Paolo e Francesca, per Ulisse, per il Conte Ugolino e per Buonconte da Montefeltro, per non citare che le più salienti.

Naturalmente, per la solita necessità di presentare ogni argomento in una sola scena, egli sintetizza le sue tragedie, le quali però non perdono potenza, né efficacia perché brevi; ma fa anche di più, ché spesso le sintetizza in una terzina, come per i tredici esempi di superbia punita nel Purgatorio, di tale potenza suggestiva, da valere per noi quanto l'ampio giro delle corri-



## II

### PURGATORIO

Le scene del Purgatorio sono allestite ancora all'aperto, perché la materia non è tale da essere trattata degnamente in chiesa e il pubblico non è migliorato così da potervi entrare, né scelto come quello che seguirà gli episodi del Paradiso: gli manca ancora la necessaria purgazione, o preparazione spirituale, che si compirà appunto in questa seconda giornata. La scena può essere sempre scoperta, poiché si svolge sotto il libero cielo e i personaggi poggiano sulle pendici di un monte immaginato e descritto in tutti i particolari, per nulla diverso da una qualsiasi montagna di questa Terra.

Sulla cavità infernale incombeva con la sua oscurità la volta terrestre, mentre qui non c'è che un'aria sempre più pura a mano a mano che si sale e gli angeli stessi preferiscono comportarsi come gli uomini: sfiorare la terra, anziché battere le vie dell'aria: in tal caso si sentono e non si vedono, eccetto che nell'intervento contro le tentazioni notturne. I cieli, concepiti come aggirantisi solidalmente, con moto costante e uniforme, intorno alla Terra, sono ancor troppo lontani dal monte che si eleva tutto nella sfera dell'aria, corrotta e perturbata in basso, immune da qualsiasi perturbazione in alto: il perché sapremo quando sulla sommità, nel Paradiso terrestre, vedremo i rami degli alberi della «divina foresta spessa e viva» ugualmente e costantemente piegati verso occidente.

Teatralmente parlando, siamo costretti a tagliare con piani orizzontali questo monte in tanti elementi, quanti sono gli scenari che, per necessità di rappresentazione, si devono allestire l'uno accanto all'altro, riducendone la costituzione armonica e complessa, qual'è nel poema, a limiti e misure sceniche, analogamente a quanto si è fatto per l'Inferno. Là si sono innalzati tutti gli elementi del cono rovesciato a livello del primo: qui a livello del primo si devono abbassare quelli del corrispondente cono eretto, il che non impedisce che si segua perfettamente nella finzione scenica la salita dei due protagonisti — e di altri personaggi che li accompagneranno — con la stessa chiarezza con la quale là si sono visti scendere.

Fra «taverna» e «chiesa» si è dunque a mezza strada: l'ambiente si è notevolmente raffinato, perfezionato: all'oscurità,

rotta da luci artificiali, succede la luce del giorno, elemento tanto importante anche per il significato anagogico. Infatti, quando cade la notte, non si può proseguire il cammino e non si dovrebbe veder più niente, se non facesse comodo all'Autore inscenare il delizioso episodio notturno della «Valletta amena», dove la semi-oscurezza favorisce il subdolo avvicinarsi del serpente e il volo luminoso degli angeli dalle spade infocate. I tuoni, i gemiti, i rumori spaventosi o sconci, le voci inarticolate dell'Inferno si armonizzano qui e diventano suoni: le parolacce e il gergo talvolta incomprendibile delle demoniache vociacce sgangherate si ingentiliscono nel «parlare onesto» e nei canti: dalla pena senza scampo si passa alla pena temporanea alleviata dalla speranza, dalla certezza della salvezza: dalla prigionia eterna si trascorre alla libertà spirituale di Catone. La stessa natura, per l'innanzi peggiore, qui è uguale a quella della Terra e va sempre migliorando col salire verso il Paradiso terrestre, sede della natura perfetta, vero e proprio antiparadiso.

Il Poeta dichiara di preferire anche artisticamente questo «più spirabil aere» e, come se finora avesse ritratto con riluttanza quel tetro mondo in tutta la sua bruttezza, quasi per dovere di cronista, senza ricerca d'arte, ora gode di quanto lo circonda. Egli attribuisce a questo godimento l'elevazione della sua poesia — «Ma qui la morte poesi resurga» (I, 7) — e lo comunica all'inscenatore, il quale, resosi ben conto del nuovo patos, provvederà a trasmetterlo al pubblico attraverso la bellezza delle scene, mantenendosi aderente alle concezioni dell'Autore: così il pubblico ne ritrarrà lo stesso godimento. C'è la poesia del paesaggio, sviluppo di quella che ha fatto capolino nelle nostalgiche parole di Maestro Adamo: al bello orrido sottentra una bellezza delicata, raffinata, necessario trapasso a quella paradisiaca della terza cantica, o giornata: c'è la poesia della montagna nei paesaggi rupestri di quel monte erto e altissimo, su cui sono distribuite le pene della purgazione, riflesso di paesaggi alpini e appenninici. Lo speleologo dominato dalla paura s'è mutato in alpinista, entusiasta della montagna, dei panorami pieni d'aria e di luce che rallegrano lo sguardo e, per la finestra degli occhi, l'animo.

\*

La sceneggiatura del Purgatorio consta di 31 scene e 9 quadri — l'Inferno ha 34 scene e 7 quadri; il Paradiso, 15 scene, 1 intermezzo e 6 quadri. L'allestimento non offre parti-



comparti adattissimi ad accogliere nelle navate laterali i «luoghi designati» della scena. Per le ultime scenografie e coreografie la chiesa offre l'arco trionfale e il quadrato normale, nonché la cupola, la quale si presta alla perfezione per installarvi l'«ingegno» delle Gerarchie angeliche, illuminato dall'alto dalla luce di Dio, e l'abside per inscenarvi la Mistica Rosa, illuminata dal basso (il pubblico la vede in ispaccato e rovesciata, per le esigenze materiali di una scenografia così complessa), ma sorvolata dagli angeli, sospesi con corde e carrucole al catino. Da ultimo il transetto offre la sede adatta a sviluppare in piano, in sei quadri plastici, alcuni particolari, che sono come i petali centrali della Mistica Rosa, i più profumati, perché più vicini al «giallo», che è Dio.

Nel Paradiso con maggior frequenza che nelle altre cantiche è opportuno ricorrere all'accorgimento di far recitare al personaggio di Dante, come espressione immediata di notazioni personali e di sentimenti, quelli che sono invece i pensieri riflessi dello scrittore: da ciò deriva la necessità di operare in tali casi il trasporto dei tempi del verbo dal passato al presente e alcuni mutamenti di espressione, mantenuti in limiti ristrettissimi, per evitare di intaccare la forma originale e la rima.

Il diverso punto di vista fra l'interprete del poema e quello del dramma mi ha condotto a un'osservazione fondamentale per la rappresentazione, se pure non necessaria alla lettura. Eppure mi lusingo che, una volta proposta, l'idea possa entrare nell'ordine naturale dell'interpretazione dantesca, perché, se affatto nuova e inattesa, non è però sovversiva; anzi, aggiunge alla visione poetica una nota di gentilezza in armonia coll'intenzione dantesca di esaltare in Beatrice la donna. Scenicamente essa è la forma più adatta a esprimere umanamente la trascendenza paradisiaca.

Si tratta di ciò, che dalla rappresentazione dei Cieli sono esclusi gli uomini: tutte le parti devono essere affidate ad attrici. Soltanto nel cielo di Marte alla ferezza degli spiriti combattenti si addice un'interpretazione maschia, che deve essere sostenuta da attori; per San Pietro invece si può usare l'accorgimento che indicherò nel corso dello studio. Nel cielo della Luna appaiono, è vero, i personaggi indicati e si distingue ancora alquanto del loro aspetto umano ne «le postille» del viso; si tratta però anche là esclusivamente di donne: Piccarda Donati e «la gran Costanza» Imperatrice. Ma dal cielo di Mercurio fino all'Empireo le anime

non sono che figurazioni coreografiche — luci di vari colori, ceri fiorati accesi, fiaccole e lampade — esperimenti se stesse, le reazioni psicologiche e la loro beatitudine per mezzo della danza, il canto e la luminosità ora più, ora meno intensa, cui si ispirano anche le similitudini illustrative.

Quando Dante fissa San Giovanni, per scoprire sotto la luminosità di quel fiore (un cero dorato modellato a fiore, cui sovrasta la fiamma-viso) l'aspetto reale dell'Apostolo, si abbacina inutilmente e quegli l'avverte che lui vuole «veder cosa che qui non ha loco» (XXV, 123), spiegando che il suo corpo è in terra e vi rimarrà con gli altri fino al giorno del Giudizio: e aggiunge che soltanto Cristo e Maria sono in Paradiso con «le due stole», l'anima e il corpo. La loro figura ha qualcosa di etereo, di gentile, di femminile e giovanile, danzante e cantante che non può essere reso, se non da giovani donne, attrici, cantanti e ballerine, poi che ballo e canto hanno nel Paradiso dantesco una parte preponderante.

Questa è l'esigenza coreografica del Paradiso, non meno importante dal punto di vista spettacolare, del dialogo, spesso consistente in lunghe disquisizioni filosofiche. Una volta dato alle anime un viso qualunque d'attrice, larva che non ha nulla dell'insetto perfetto, è bene farglielo mostrare il più possibile, perché danza e canto ricevono espressione dalla mimica del viso, mentre interi cori e corpi di ballo continuamente mascherati con cappucci e misericordie finirebbero col riuscire stucchevoli, o lugubri, o, peggio, grotteschi. Soltanto nella Mistica Rosa le anime assumeranno l'aspetto dei corpi sepolti in terra e il pubblico avrà la soddisfazione di riconoscerli Santi e Beati, raffigurati secondo l'usuale iconografia.

Ma nella Mistica Rosa costoro non parlano più: nel grande quadro d'insieme e negli altri sei, nei quali ho pensato di risolvere i suoi particolari più interessanti secondo le indicazioni dell'Autore, non si manifesterà che un pensiero, quello che occupa esclusivamente le anime lassù: l'amore a Dio, che viene espresso col canto di «Osanna», a più voci, femminili, maschili e infantili. L'Empireo è la sede naturale delle anime beate, le quali «tutte fanno bello il primo giro» (IV, 34) col loro aspetto reale; ma quando ne discendono e vanno a posarsi nei singoli Cieli a bella posta per mostrare a Dante, il quale «solo da sensato apprende» (IV, 41), le proprie caratteristiche spirituali, corrispondenti a quelle attribuite dal mito o per tradizione ai Pianeti rispettivi,

esse sono indistinte, come se ciascuna ripetesse in sé la parola «anima»: infatti Dante non ne riconosce alcuna.

Questa omogeneità, che si può ottenere molto più facilmente con donne, che non con uomini, se non altro per la naturale mancanza di barba e di baffi, raggiunge un effetto corale e le voci bianche un effetto di candore collegiale, che si addice perfettamente a quel grande coro-collegio di anime candide, tutte uguali dinnanzi a Dio e tutte gentili, che è il Paradiso. Infine, tale soluzione evita che la Mistica Rosa risulti una monotona ripetizione dei Cieli. Tanto più efficace risulterà la sorpresa di vedere là le anime nel loro più verosimile aspetto umano.

La distinzione dei Cieli, d'altra parte, sta alle anime così, come la rappresentazione sta al poema: infatti la rappresentazione scenica è la forma d'arte più evidente, quella che parla all'intelletto attraverso i sensi (vista-udito), perciò anche da lei l'uomo «da sensato apprende». La giustificazione addotta da Beatrice mi fa intravedere un Dante legato a esigenze sceniche più forti di quelle poetiche, perché, se è vero che anche nel poema il Paradiso doveva essere organato simmetricamente agli altri due mondi d'oltretomba, non è meno vero che con tale accorgimento egli ha potuto distribuire in tanti 'luoghi designati', cioè in tante scene, i personaggi che veramente dovevano apparire soltanto nella Mistica Rosa; la monotonia della scena unica sarebbe stata molto più sentita dagli attori e dal pubblico, che non dai lettori.

Come sia costituito il Paradiso dantesco è noto e chiaro: sulla base del Sistema Tolemaico. Il Sole e i Pianeti girano intorno alla Terra ordinati secondo una gerarchia avente a sommo della scala Saturno e discendente per Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio e Luna: ognuno di questi pianeti e il Sole si devono immaginare come confitti in una superficie sferica — il proprio cielo —, investita concentricamente colle altre sulla Terra e moventesi solidalmente col proprio pianeta così, che la Terra risulta il centro fermo di questa settemplice massa rotante, cui si aggiungono all'esterno altri tre Cieli privi di pianeta: due sono mobili: l'ottavo, o 'Stellato', e il nono, o 'Primo Mobile', dal quale ultimo è generato il moto dell'Universo. Li avvolge tutti e li chiude entro la sua superficie il terzo di questi, l' 'Empireo Tranquillo', fermo all'esterno di questa massa rotante, così come la Terra vi è ferma all'interno, al centro.

La sfera dell'Aria, che avvolge la Terra, sembra posta lì

a evitare frizione fra la Terra e il cielo della Luna, per quanto si produca fra loro un inevitabile riscaldamento d'attrito, da cui nasce la sfera del Fuoco: fulmini e saette, acqua e vento sono le perturbazioni atmosferiche prodotte dal loro contatto, a offesa e a difesa della Terra. Parimenti, fra l'Empireo e il cielo di Saturno è situata la massa eterea del Primo Mobile, il quale gira più rapido di tutti gli altri, perché ha il maggior diametro.

Così la macchina, o «ingegno», dell'Universo è ideata secondo tutte le regole della Meccanica: essa è fatta per l'eternità e possiede la facoltà del moto perpetuo. Le sfere celesti ricevono l'impulso al loro moto l'una dalla altra, procedendo dalla Terra verso l'Empireo, e l'ultima, delle Stelle Fisse, lo riceve dal Primo Mobile, che è il vero motore dell'Universo.

A causa di questo moto, Dante e Beatrice non salgono all'Empireo in linea retta, perché nelle successive soste entro i singoli Cieli girano insieme colla sfera e si spostano quindi dalla direttrice prima per ben nove volte — o, se vogliamo, continuamente — innanzi di raggiungere l'Empireo. Se ne ha la prova quando — Cielo VIII, C. XXVII, 79—84 — Dante vede la Terra dallo Zenit di Cadice anziché da quello di Gerusalemme, donde l'ha vista sei ore prima — C. XXII, 151—153 —, a causa dello spostamento che il Cielo VIII, o delle Stelle Fisse, ha subito durante la sua permanenza in quella sfera. Si chiederà in qual punto dell'Empireo arrivi a entrare Dante, per vedere Dio al centro della Mistica Rosa nonostante lo spostamento.

Fornisco questa spiegazione nel luogo opportuno — XXX canto, XIII scena —: qui premetto che, ovunque Dante arrivi a toccare l'Empireo, là è Dio, centro della Mistica Rosa, contornato dalle anime spiritualmente più vicine a lui.

Non dimentichiamo che la visione è spirituale e fantastica e, come tale, si avvera ugualmente ovunque venga pensata: quanto alla realizzazione scenica, certi problemi non si affacciano nemmeno, essendo già risolti nella mente dell'Autore: egli vuole così e così sia.

CARLO FACCIO

# RASSEGNA D'UNGHERIA

*Diretta da*

BÉLA GÁDY E RODOLFO MOSCA

*Redattore responsabile*

PAOLO RUZICKA

---

---

*Direzione e amministrazione: Budapest, Rákóczi-út 29*

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

---

---

ANNO III

AGOSTO 1943

N. 8

## SOMMARIO

La politica sociale ungherese (*D. Bikfal*)

La Banca Nazionale Ungherese nel 1942

Rassegna delle Domeniche (*w*)

## DOCUMENTI

Discorso del presidente del Consiglio N. Kállay (27 giugno 1943); Discorso del ministro delle Finanze L. Reményi-Schneller (27 giugno 1943); Discorso del presidente del Consiglio N. Kállay (4 luglio 1943); Legge XXIII/1942 sulla erezione di Szombathely e Kaposvár a città con propria giurisdizione

## CALENDARIO

Luglio 1943

---

---

SOCIETÀ CARPATO-DANUBIANA EDITRICE, BUDAPEST

*La rivista degli italianisti ungheresi*

# OLASZ SZEMLE

STUDI ITALIANI IN UNGHERIA

DIRETTORE

ALDO BIZZARRI

RESPONSABILE PER LA REDAZIONE E L'EDIZIONE

GIOVANNI ECSÓDI

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

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

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

*Si pubblica ogni due mesi in volumi di 160 pagine*

## RASSEGNA DANUBIANA

RIVISTA MENSILE

STORICO — POLITICO — LETTERARIA

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

Direzione e Amministrazione:

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

## LA RINASCITA

RIVISTA BIMENSILE DEL CENTRO NAZIONALE  
DI STUDI SUL RINASCIMENTO

Direttore GIOVANNI PAPINI

Redattore-Capo ETTORE ALLODOLI

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

Direzione e Amministrazione: Firenze, Pal. Strozzi — Piazza Strozzi