

ÁGNES NEMES NAGY, *Solstizio*, a cura di Jole Tognelli, Empiria, Roma 1988, pp. 167.

La traduzione di *Napforduló* (1967) di Ágnes Nemes Nagy in italiano (*Solstizio*, Empiria, Roma 1988) da parte di Jole Tognelli, in collaborazione con Marinka Dallos, è evento culturalmente significativo per la singolarità della voce poetica in questione. La forma del verso in Ágnes Nemes Nagy, di fatti, custodisce il luogo privilegiato di un dramma metafisico in attesa di venire rappresentato sulla scena della coscienza del lettore non solo sensibile al verbo poetico ma anche pronto a cogliere il mutarsi del pensiero della poesia secondo l'avventura di percorsi di senso culturalmente problematici e innovativi.

Il libro si dispiega sviluppandosi per quattro Sezioni. La prima si denomina «Tra», termine «sincategorematico» che rinvia non a cose, ma a rapporti logico-sintattici tra parole e concetti. Il primo verso della poesia d'apertura, «Alberi», ci segnala la frammentazione sovrasegmentale e sintattica del gruppo nominale e verbale, per ogni codice linguistico inseparabili: «Bisogna conoscere. Alberi d'inverno». Questo tipo di frammentazione, ricorrente, nella Sezione Prima ha valore compositivo contrastivo, o contrappuntistico, in rapporto a vertiginose espansioni del periodare, con possibili effetti di un'ansima, effetto fisiologico della lettura di testi contratti prima, pronti, poi, a ingrossarsi in un diluviare sintattico pur sempre sotto controllo. Si veda a proposito, l'ultima stanza di «Alberi» («E il fiume dietro gli alberi, / le ali mute delle anitre selvatiche, / e la notte biancocieco azzurro / dal quale si erigono forme incapucciate, / bisogna qui conoscere gli atti / inafferrabili degli alberi»), dove si osserveranno accumulazioni paratattiche alter-

nate a frasi piane e descrittive sfocianti nell'imperativo metaforico finale che impone la visione improvvisa di un enigma. Il tratto formale «dominante» della Prima Sezione è da identificarsi nell'architettura sintattica eretta per scorribande decostruenti la struttura frastica canonica e per rovesci iperbolici in dilatazione della distribuzione morfologica.

Ci pare che le opposte tensioni sintattiche, destrutturanti/iperstrutturanti, determinino un ritmo convulso di rilevanza fortemente estetica. L'oscillazione sintattica (tra unità frastiche frammentarie e iperespansive), al livello semantico si manifesta nella violenta pratica di forme di metamorfosi «reversibili», che finiscono per raffigurare un mondo possibile fortemente instabile.

Nella poesia «Tempesta», leggiamo «corre sul prato una camicia»; corrono anche «lenzuolabandiere», «vele sbrindellate» per mutarsi momentaneamente nella «coreografia incorporea / di un soldato ferito». Si oscilla tra il motivo del «bucato disperso nel vento» e il motivo della «carica di un esercito di fantasmi». Tutto apparentemente si acquieta nella metamorfosi finale raffigurata nel «colore verdecupo del prato. Lago», dove l'ellissi e la metonimia, presenza e assenza, contiguità e crisi della linearità, concorrono a con-fondere il mondo solido della veglia con quello liquido dell'incubo.

I punti nodali sintattici, tessuti all'incrocio del ritmo decostruttivo e quello ipercostruttivo, s'integrano in quelli semantici al confluire delle figure della personificazione violenta in improvvise perdite di identità e di stato di cose, panorami, personaggi. Si chiarisce a questo punto come l'autrice si distingua dalla poesia del «superamento», dello «oltrepassamento» nelle sintesi di forme e contenuto, nell'istituzio-

ne di uno spazio verbale intermedio, in una terra di nessuno dove contrapposizioni, contraddizioni coesistono, vantando una problematica che rifiuta ogni ideale ripacificazione (in corrispondenza alle poetiche figurative di un Picasso, musicali di un Bartók).

L'oscillazione simultanea sintattico-semanticamente permette all'enigma esistenziale di fondamento di perdersi nel movimento tendente al silenzio, e di evitare che il mistero di vivere si riveli nella staticità di una menzogna mascherata da intuita verità universale.

Nella poesia «Tra», che conferisce il proprio nome alla Sezione Prima, il verso «Tra cielo e terra» (p. 23), frammento frastico nominale, rappresenta anche l'invisibile movimento dello sguardo mentale attraverso la congiunzione «e», esempio di straordinaria economia estetico-verbale che cela e rivela la distanza dal «reale» necessaria al «bello» che abita la percezione dell'artista.

La vertigine sintattico-semanticamente, le pratica della decostruzione-ipercostruzione, della personificazione-perdita dell'identità, si approfondisce per somiglianze che si rivelano essere differenze, ma in modo reversibile. Si veda, nella poesia «Statue portai», statue dalla «cartilagine del naso» (p. 33). Le inquietanti statue di carne e di sangue determinano il naufragio del soggetto lirico, connotato, implicitamente, come pietra silenziosa sul fondale marino dopo la catastrofe «indicibile».

Nella Sezione «Musica vocale», pur rimanendo le descritte e improvvisate frammentazioni sintattiche, sulla vertigine delle espansioni sintagmatiche prevalgono il cantabile e persino la cantilena (si veda la serie delle «Canzoni», pp. 83-87) o lo smusato della musica atonale.

L'invocazione in «Respiro» («Non mi abbandonare, aria», p. 93), rivela la tematizzazione di una sopravvivenza nell'essenziale che per la poetessa è contigua alla percezione verbale di «cavalli» e di «angeli infranti», di eccedenze metafisiche e zoomor-

fe, quindi, della fenomenologia del probabile quotidiano antropomorfo. Qui la metamorfosi non è sempre reversibile e riguarda non solo oggetti, vestimenti, ma persino il «tramonto» che si muta in un edificio in cui si custodiscono «dolcezze» metamorfiche («... come dalla finestra di un tramonto, / splendere le paste / moltitudine di marzapani celesti —», in «Srada», p. 67).

Nella Sezione Seconda la voce poetica canta la pseudo-referenza naturale; il suo mondo si muta in serie di correlativi oggettivi del pensiero della poesia. Si tratta, quindi, di un mondo «mentale» che porta la colpa della «inesistenza». Solo «i minerali sono innocenti» (si veda «Peccato», p. 77) nella loro rigida staticità, immutabilità simbolica, in quanto il meraviglioso gioco della metamorfosi si connota colpevolmente situato tra l'essere e il nulla.

Proprio perché si tratta di una poesia autoriflessiva (pseudo-referenziata), i testi finiscono per valorizzare con forza estetica sempre rinnovata le funzioni del significante (si vedano i mutabili rapporti tra il ritmo sintattico, prosodico, e semantico). Persino il supporto bianco della pagina, variamente invasa da versi, segno ortografici, linee, tende a semantizzare il proprio silenzio tipografico di fondo, l'alone esteriore della propria vibrazione verbale.

La poetessa della forma del pensiero poetico, manifesta il culmine della propria incidenza concettuale nella poesia «L'informe» (p. 105). Il testo si apre con un'unità frastica nominale, articolata parallelisticamente, per bilanciamento, da «L'informe», una virgola (,) e «l'infinito» (il verso si legge come segue: «L'informe, l'infinito»). Il punto di partenza e di arrivo del pensiero poetico si trovano perciò linearizzati nella medesima unità frastico/prosodica frammentaria. Si va dall'evocazione dell'assoluta assenza di forma («L'informe») al suo irrimediabile eccesso («l'infinito»). Il sublime difetto viene separato dall'eccesso sublime dalla virgola questa impensabile in «natura»). Il testo di cui invociamo la lettura

diretta, la riscrittura mentale, teatralizza, poi, la sofferenza mortale che separa il verso-frase in sé dall'infinito per sé («Muoiò, finché la mia frase / verrà arginata dall'infinito»). In questa poesia in particolare, e nella Seconda Sezione in generale, l'oscillazione formale-concettuale (sintattico-semantica) si muta nel superamento apparente dei limiti antropomorfici. Ne deriva una «relativa vita eterna» (p. 105), dove la «vita eterna» permane vincolata, pericolosamente, alla materialità del testo. La «concettuale» semantizzazione della virgola, limite sicuro quanto fragile tra «l'informe» e «l'infinito», ci pare un gesto poetico di grande rilievo, in rapporto allo stesso tempo con la poesia arcaico-classica della perduta oralità e quello sperimentale («concettuale») di questo secolo.

Se procedimenti parodico-metatestuali definiscono la poesia che supera il «moderno» nel nostro secolo, qui il «topos» metapoetico si fa segno diretto di una visione metastorica della condizione umana che si colloca nello spazio minimale identificabile tra il «reale» e lo «illusorio», il «dicibile» e lo «indicibile», il «silenzio» e il «canto». Nella mente dell'autrice raffigurata obliquamente, pare ritornare sempre il motivo della impossibilità dello «oltrepassamento» definitivo delle contraddizioni, che assumono la valenza di una costante antropologica, per quanto sottoposta alle forze inquietanti della metamorfosi.

Ciò non vieta che il «miracolo» lirica avvenga e, si veda la poesia «Vento» (p. 109), «Qui già la cupola di nuvole. Palazzo cementato di cielo», dove i frammenti frastici nominali proiettano il cielo «infinito» nella «informe» «cupola di nuvole» che copre il «Palazzo» invisibile fatto di parole pronte a catturare, a favore dell'immaginazione trascendentale, una dimora impossibile. Per quanto il libro si articola, musicalmente, in quattro tempi-Sezioni, le sue risonanze pretendono l'innumerabile. Si tratta della supremazia della irripetibile qualità verbale sulla quantificabilità sillabico-frastica.

Nella Terza Sezione assistiamo alla sostituzione del soggetto lirico con quello fittizio del mitico «Ekhnàton», voce profetica che mira alla verità. Dopo l'inglobamento sublime dell'indicibile nei limiti del verso, la poesia, liberata dal peso della modestia e del buonsenso, tende, quindi, alla riconquista del «Vero». Si veda in «Dagli appunti di Ekhnàton» (p. 115) i versi «Un dio vorrei fare / che lassù sedendo nel guardare veda». Dio evocato come effetto del testo, è la figura mitica necessaria perché la parola acquisti lo spessore cosmico del «fiat lux». La luce della poesia sgorga dal sangue divino fattosi parola nel medesimo tessuto silenzioso dell'ispirazione.

Nella breve e levigata poesia «Quando» (p. 125), l'ironia romantica derivante dall'immaginazione trascendentale, torna simultaneamente alla contemporanea tensione parodica dei limiti del pensabile/dicibile. Nel testo, così ci pare, oscilla e vibra l'ombra implicita di un muto ironico/parodico «come se»: «Quando scolpii dio / scelsi pietre dure . / Più dure del mio corpo / per credergli se mi consola». La parodia modernista, porta la struggente ironia metafisica e romantica nel lugo del cuore, in quanto tutta la «consolazione», della sublime scultrice di versi che è Nemes Nagy, riposa in una fede poetica non confinabile nella ludica derisione modernista del «sacro» e del «mistico».

Se la Prima Sezione del libro celebra la vertigine sintattico-semantica come metamorfosi sempre reversibile (al buonsenso), se la Seconda Sezione scopre l'eccezione del canto irreversibile in cui, per magia o miracolo, il verso mima la dimora dell'indicibile, la Terza Sezione, attraverso la confusione sapiente dell'ironia romantico-trascendentale e della parodia modernista del superamento dei limiti cosmici, propone l'oscillazione terrificante che permette all'infinito sepolto nel mondo interiore di identificarsi, pur temerariamente, con le figure minacciose e consolanti dell'infinito metafisico. L'illusione verbale non cade mai

nel ridicolo, in quanto vanta una vera crescita spirituale interiorizzata nell'espressione verbale.

Il superamento «illusorio» della condizione umana fa sì che «È come se la luce nascesse dall'interno, / dal fianco sottile delle rocce», (si veda «Ekhnàton in cielo», p. 129). *Solstizio*, massima distanza ciclica della terra dal sole «naturale», è anche il punto di massima luminosità concessa alla materia verbale, illuminata com'è dal di dentro. la poetessa, dalla luce «posseduta», ma controllatissima per quanto concerne le tecniche di costruzione verbale, ci offre l'autoriflessione tipica della grande poesia moderna, illuminata per sempre dal mitico «profondo» soggettivo o individuale.

Il libro, un grande libro, è soprattutto un'avventura dell'essere e del pensiero della poesia. Quindi ci pare inevitabile che l'ultima Sezione eviti ogni catarsi tragicomonodica e si risolva in un procedere dialogico.

La voce della *Guida*, del *Visitatore* e di una *Ragazza* si intrecciano in «Casa sul versante della montagna», un lungo testo, appunto dialogico (pp. 136-137). Tra cielo e terra, qui si abita una casa dove «l'angelo giacque» o «un soldato ferito» (p. 141). I motivi delle precedenti tre Sezioni si ripropongono variate e disseminate in una fuga per tre voci e tendono a decostruirsi per riapparire in visioni iperboliche come quella che vede sostare «la notte dalle larghe spalle / con ferite di stelle argentee sul corpo» (p. 159). Personificazione/perdita della identità qui impongono un'oscillazione che va dall'avventura della scrittura alla morte/rinascita del cosmo e della divinità che lo irradia di bellezza e di senso, ma sempre in modo minacciosamente reversibile e caduco.

Partiti da una violenta autoriflessività ritmico-sintattico-semantiche, si giunge, a chiusura di libro, al mito della parola mondata dai limiti di una soggettività terrena e monodica; sullo spartiacque del silenzio e del cento, dell'assenza e della presenza,

dell'ironia-parodica e dell'illusione, il verso si conquista la polifonia di «quella vita relativamente eterna» che è data solo alla poesia grande.

TOMASO KEMÉNY

Gyarmati Balassi Bálint énekei (I canti di Bálint Balassi de Gyarmat), a cura di Kószeghy Péter e Szabó Géza, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986, pp. 336.

Nel 1954 era stata pubblicata la prima edizione «popolare» delle poesie di Bálint Balassi complete dei canti d'amore e di quelli eroici e religiosi. Destinata al grande pubblico, curata da László Bóta, sulla base di quella critica di Sándor Eckhardt del 1951, rappresentò il primo tentativo di sposare filologia e prodotto finito. Le altre edizioni, che si prefissero lo stesso scopo, apportando però alcune fondamentali correzioni del testo stesso e della sua presentazione, frutto delle nuove interpretazioni post '51, furono le due successive di S. Eckhardt, di cui la seconda, nel 1961, con una splendida post-fazione di Tibor Klaniczay, che ricalcava il saggio pubblicato lo stesso anno, «A szerelem költője» (in *Reneszánsz és barokk*, Budapest, 1961).

Era quindi attesa da tempo una nuova edizione dei canti di Balassi, in particolare fra gli studiosi del Rinascimento, ma soprattutto sul mercato editoriale per il grande pubblico. Con «grande pubblico» cerchiamo di restituire in italiano quello che, in ungherese i curatori di questa nuova edizione chiamano, mutuandolo da Babits, «művelt közönség», «pubblico colto»: un pubblico colto sì, ma non composto di soli tecnici della lingua, filologi ad oltranza.

Naturalmente, essendo Péter Kószeghy e Géza Szabó due affermati e validissimi studiosi della poesia di Balassi e del Rinascimento ungherese in letteratura, l'obiettivo per loro è stato anche quello di offrire al lettore un testo filologicamente vali-

do e praticabile, il più possibile vicino all'ideale scrittura originale del poeta. Quello della purezza del testo rappresenta infatti, da sempre, un grande scoglio per coloro che affrontano la redazione del testo delle poesie di Balassi.

Fin dalla prima edizione di tutte le poesie di Balassi, pubblicata da Áron Szilády (1879) e poi attraverso quella cardinale di Sándor Eckhardt (1951), che ancora costituisce un punto di riferimento per il mondo della critica balassiana, fino a quelle di Béla Stoll (1974) e Iván Horváth (1976): tutti si sono concentrati sulle difficoltà di lettura e trascrizione di un Codice non autografo così come sulla revisione delle diverse edizioni a stampa del sec. XVII soprattutto (dove però non comparivano le poesie d'amore), talvolta contraddittorie e fuorvianti. La questione chiave sta nel fatto che il *Balassa-Kódex*, praticamente l'unico documento su cui ci si può basare per le poesie d'amore di Balassi non è autografo, bensì una copia, o, secondo altre teorie, una copia della copia. Quindi, agli errori di copiatura che rispecchiano lo standard dei copisti, e non quello di Balassi, si aggiungono diverse, instabili grafie di trascrizione delle vocali e delle consonanti. Come è sottolineato dagli stessi curatori, e come ribadisce Béla Stoll nella sua recensione al libro (in «Itk», 1987-1988, pp. 223-226), non possiamo essere tanto sicuri nel maneggiare le lettere autografe di Balassi per ricostruire la sua lingua, poiché lo scarto tra linguaggio poetico e linguaggio ufficiale o familiare, poteva essere ampio e «non siamo affatto sicuri che la lingua poetica di Balassi coincidesse con l'uso dei fonemi nei testi non artistici» (p. 236).

I due curatori hanno tentato quindi una strada decisamente moderna, cercando cioè di restituire un testo minuziosamente controllato e studiato in una forma finalmente elegante e attraente. I metodi rigorosi della filologia vengono impiegati al fine di rendere la lettura un piacere e una riscoperta. Quel «pubblico colto», che però ci sembra

di intuire sia immaginato piuttosto folto (e quindi non elitario), è in effetti tutto da recuperare in Ungheria, poiché la tradizione balassiana, al di fuori del circolo degli studiosi e degli amanti di questa letteratura, è scemata nel tipico rigetto scolastico, nel luogo comune e nelle frasi imparate a memoria, anzi ormai dimenticate. È del resto questo lo stesso destino subito da molti autori italiani schiacciati fra i pessimi programmi scolastici e un'editoria disinteressata.

L'edizione Kószeghy-Szabó vuole riconquistare il terreno perduto e lo fa ponendosi come obiettivo un'affermazione che Mihály Babits, proprio in una recensione all'edizione dell'integrale di Balassi del Dézsi, nel 1923 suonava così: «Si possono immaginare due tipi di edizione dei classici. L'uno per la scienza. L'altro per il pubblico colto. Il primo dà l'apparato. Il secondo il risultato. Quello è l'alcool delle scorie, con filtri ed imbuto. Questo è il puro succo distillato. Libri da biblioteca pesanti e massicci. Oppure livre de chevet dalle rifiniture d'oro. Gli uni tutti domande e problemi. Gli altri solo risposte e tesori». La strada scelta dai curatori è la seconda, con l'avvertimento però, che non ci troviamo di fronte ad un'edizione falsata e scorretta solo perché non «critica», tutt'altro, proprio dopo tanti anni di «filtraggi» e «letture» è sembrato giusto mettere insieme un testo che fosse leggibile e, pur sintetizzando tutte le nuove esperienze critiche ultimi tempi, fosse godibile e apprezzabile, ed insieme onestamente vero. Il meccanismo funziona dunque all'inverso: leggete e poi fatevi venire i dubbi, ma non rinunciate a priori ad una lettura immediata e libera dal polveroso «apparato».

Potrebbe apparire un discorso azzardato per Balassi, le cui opere hanno patito una vita poco tranquilla tra censure, passaggi e copie, e in particolare nel caso delle poesie d'amore, che hanno in realtà una tradizione critica ancora assai breve (il *Radvánszky* poi *Balassa-kódex* venne alla luce solo nel

1874). Con tutti i rischi del caso, invece, Kószeghy e Szabó hanno saputo maneggiare il prezioso materiale senza esserne intimiditi, restituendo un certo tono estetico al modo di presentare la poesia, togliendo quella patina di inavvicinabilità che Balassi si era ingiustamente guadagnato. In primo luogo la scrittura: numerose correzioni sono state eseguite nel tempo nell'intento di ricostruire esattamente un testo sempre minacciato dal dubbio di non rispondere a verità. Quelle di Szilády già, poi Eckhardt e infine Béla Stoll: molte necessarie (gli evidenti errori dei copisti), alcune geniali (nell'interesse di rime e ritmi), altre solo e semplicemente probabili. In questa edizione ultima i due curatori, in un ottica del non disturbo della lettura, ma allo stesso tempo di una massima intelligibilità del testo, limitano una serie di correzioni al necessario ed ampliano altre secondo l'utile. Ciò al fine di restituire o salvare rime e sensi perduti, operando quindi trascrizioni in aiuto al lettore moderno, alla lettura stessa del testo, contraddicendo in più punti le correzioni presentate nel 1974 da Stoll, considerate come le più precise e realistiche. Laddove è possibile «suoni sicuramente stranieri a Balassi, nel nostro volume il lettore non ne incontrerà», inoltre «è anche assai probabile che l'uso della lingua nei testi qui riportati è più vicino all'autore di quanto non lo fosse il linguaggio delle precedenti edizioni» (p. 263).

La distribuzione delle poesie segue, nelle sue linee generali, la tradizione affermata nelle edizioni di Iván Horváth (cfr. «Az eszményi Balassi-kiadás koncepciója», «Itk», 1976, pp. 613-661): i primi sessantuno canti esposti secondo il Balassa Códex, con il riaccorpamento degli ultimi cinque (62-65), poi le nove brevi «traduzioni», dei bejt turchi, poi i canti di Coelia e i frammenti autografi, a seguire i canti sacri (in contrasto qui con la concezione horváthianiana, dove i canti sacri vengono prima di tutti gli altri e sulla base di una ricerca dello stesso Kószeghy di alcuni anni fa). I

«canti sacri» sono dunque raggruppati assieme, con in testa i tre «Inni alla trinità», divisi però in due sottogruppi: quelli «conservati nelle raccolte» e quelli rimasti «fuori». Infine il classico, per Balassi, capitolo con i frammenti, le varianti e il materiale filologicamente dubbio. Capitolo sempre assai discusso e lo stesso Stoll, nella sua recensione riserva a questa parte antiche e nuove critiche. Non vogliamo qui soffermarci sulla disposizione e il riordinamento delle composizioni di Balassi, tema spinoso e in un certo senso neanche tanto decisivo: le poesie si riordinano da sé, in qualche modo, per unità di spirito, stile o per contenuti, riconducibili alle diverse sfere e poi ad un unico progetto. La distinzione tra mondi religioso e terreno, epico ed amoroso, tra Júlia e Coelia, è forse valida per lo stile ed in misura minore per la lingua, ma non per i moduli compositivi o per la concezione stessa della poesia e della mentalità presso Balassi. In ogni caso, considerando che proprio questa edizione non si propone di risolvere i problemi degli «imbuti e dei filtri», bensì solo di offrire la versione il più possibile esatta e leggibile delle poesie di Balassi, non saremo certo noi a porre spinose questioni di tipo accademico.

Le note (meglio «delucidazioni sul testo», pp. 267-313) sono ben curate, ma non assillanti, e vengono limitate alle parole «più arcaiche di difficile comprensione, alla spiegazione basilare di espressioni e sintassi complicate» (pp. 263). È necessario segnalare però che talvolta quello che essi considerano comprensibile da un chiaro rimando del contesto non sempre lo è, soprattutto per chi è a digiuno delle tecniche poetico-sintattiche di un poeta assai complesso come Balassi, cosa che possiamo immaginarci visto che il lavoro è diretto proprio ad un pubblico non specialista. Inoltre «colto» non significa automaticamente e necessariamente «cosciente» della dinamica storica della lingua e dei linguaggi poetici. Quasi nessun accenno poi alla strut-

tura metrica e delle rime, eliminate anche brevi note biografiche sul poeta, importanti per capire certi passaggi e i significati stessi di certe espressioni, al loro posto però una adeguata indicazione bibliografica. Esplicazioni ed indicazioni: tutto è raccolto, in effetti, nelle note, dove troviamo ampie spiegazioni sul mondo mitologico cinquecentesco e sul repertorio musicale, così come sporadici richiami alla vita di Balassi. Poste in questo modo però, le note costringono il lettore a leggerle tutte per desumere elementi che, essendo più generali, potevano trovar posto in un capitolo a parte, oppure essere totalmente eliminati con un rimando alla specifica letteratura.

Un'attenzione particolare è dedicata alle melodie musicali legate alle singole poesie. Che molti dei versi di Balassi fossero cantati o da cantare su una melodia ben precisa sembra dato accettato generalmente dalla critica. Non tanto per il fatto che nel codice troviamo i rimandi a motivi musicali allora in auge, e probabilmente nemmeno per l'uso di un certo tipo di metro in Balassi, ma perché questo rientrava in una più ampia tradizione su almeno due fronti. Il primo era quello della cultura protestante, che proprio nel XVI sec. era arrivata a produrre numerose raccolte di canti e salmi in ungherese, spesso ereditando spunti e caratteri delle melodie popolari, per un chiaro bisogno di un alto grado di distintività e per servire lo scopo protestante. L'altra tradizione era quella madrigalistica europea che veniva in parte dall'Italia e in parte dalla Germania del sud, strumentazione e armonie già lungamente raffinate e conosciute. La straordinaria conoscenza delle lingue in Balassi non era limitata però al mondo occidentale: con straordinaria, e naturale apertura, la messa in gioco del romeno, del turco o del polacco non poté che arricchire anche i modelli musicali del poeta. Per Balassi comunque le canzoni che possiamo ritenere se non sicure, almeno altamente probabili sono quelle di cui troviamo segnalato il titolo come «Ich

hab Vermeint», «Irgalmazz Úristen», «Blogoslaw nas nasz Panie», «Giannetta padovana».

«I canti non religiosi venivano scritti sulle stesse melodie di quelli che venivano cantati in chiesa, e allo stesso tempo succedeva anche il contrario» (pp. 264-265): presso lo stesso Balassi si crea così la condizione per una naturale interferenza (che faceva Mitteleuropa senza miti né mode) fra canzoni religiose e no, come pure fra melodie delle diverse lingue da lui conosciute. Quella stessa naturalezza diviene poi somma di ingredienti di un mondo poetico retorico, spesso immobile, sospeso tra cavaliere e Controriforma. Troviamo, ad esempio, due motivi popolari rumeni e rimandi (questi solo supposti però) a canti più colti turchi ottomani: Kószeghy e Szabó, per la prima volta in un'edizione delle poesie di Balassi, presentano le trascrizioni di queste melodie, basandosi, quando non sussistono conferme filologiche precise, sulla forma stessa dei versi: «se cantiamo le poesie di Balassi sulle melodie correnti del XVI sec. — seppure non si è sicuri che proprio quella sia la canzone che il poeta voleva indicare — ci muoviamo di poco fuori dallo spirito dei canti, di quanto faremmo se li leggessimo fra noi» (p. 265). Questo punto viene commentato in modo ironico e scettico dallo Stoll, che non ritiene, come i curatori, la melodia uno dei più importanti «fattori estetici» in Balassi, per lui anzi si sfiora talvolta il «comico».

Il pentagramma con le trascrizioni di queste canzoni, rientra comunque anche nel progetto di impostazione grafica che è molto curato, con tante produzioni di immagini d'epoca inerenti ai singoli componimenti per una stampa eccellente e dei bei colori. Pensiamo che, considerata l'onestà e il coraggio con cui viene presentata tale edizione, essa non meriti che elogi, anche per la missione che vuole svolgere e che realmente ha svolto finora: «La forza spirituale può darla soltanto la tradizione lirica e intellettuale, ed una tale tradizione

dove la troviamo più ricca se non nei classici della letteratura?» (p. 265), di nuovo le illuminati parole di Babits sono lo stemma di Kószegehy e Szabó. Il «puro succo», ottenuto stavolta con l'aiuto della microfilologia da computer, avrà forse la capacità di riconquistare generazioni perdute alla raffinata e viva poesia di Bálint Balassi.

ARMANDO NUZZO

GALIA, Collana di studi di Letteratura Comparata, diretta da Armando Gnisci, Roma, Carucci Editore, 1989.

In Italia la letteratura comparata non ha mai avuto una vita facile: disciplina molto seguita in Francia, nata lì sotto il segno del positivismo, e rilanciata negli Stati Uniti nella seconda metà del nostro secolo da un modello di studio più «generale» e meno legato ai dati della cronologia e dei rapporti «di fatto», da noi ha dovuto affrontare per lunghi anni una lettura forse parziale che è stata fatta di quello che potremmo definire il «pregiudizio crociano», dettato dalla posizione idealistica, fautrice di uno studio attento all'opera in quanto tale, intesa come momento creativo e sintetico di intuizione ed espressione, e non da analizzare in rapporto alla storia e alle influenze reciproche fra i testi o gli scrittori; un «pregiudizio» imputabile più ai «crociani» che a Croce stesso, autore tra l'altro di studi «comparati» ancora oggi fondamentali.

Da allora, tanti studiosi italiani hanno *fatto* letteratura comparata anche senza chiamarla così, fino a pochi anni fa, quando sono state istituite le prime cattedre universitarie.

A «La Sapienza» di Roma l'insegnamento di «Letterature comparate» esiste dal 1983; dagli inizi del 1989 il suo titolare — Armando Gnisci — dirige per Carucci «Gaia», una collana editoriale di «studi di letteratura comparata» presso la quale so-

no già usciti due volumi, *Fuori dal ghetto. Questione ebraica e letteratura nell'Ungheria della svolta del secolo* di Gianpiero Cavaglià e *Il colore di Gaia. Azzurro* dello stesso Gnisci, e altri sono in preparazione.

«Gaia» può sembrare un nome insolito per una collana di saggi di critica letteraria. Le fonti di riferimento sono molteplici: «Gaia» è uno dei nomi della Terra; è il nome che gli scienziati Lovelock e Margulis hanno dato al nostro pianeta intendendolo come un corpo sensibile, un sistema quasi-vivente che richiede un'attenzione consapevole ed ecologica per «conviverci». Ma «Gaia» è anche la *scienza* dei Trovatori, la «segreta saggezza» di Nietzsche e la *qualità* del ridere e filosofare al tempo stesso indicata da Epicuro. Una scienza e una qualità che si costruiscono a vicenda sotto la forma di una rete o di un sistema complesso, nell'attraversamento comparativo e transdisciplinare dei saperi e dei modi del conoscere più diversi: dalla letteratura alla fisica, dall'ecologia alla filosofia.

La critica letteraria comparatistica è proposta da Gnisci ne *Il colore di Gaia. Azzurro* come quel linguaggio che serve a mediare fra le diverse discipline per costruire nuovi nessi e — se possibile — nuovi significati. Il metodo messo in pratica — mai definito una volta per tutte ma sempre «ritagliato» sui testi e sulle questioni — si richiama a Hermes, il dio delle trasformazioni e dei passaggi. È un'«ermeneutica», e si rivolge direttamente alla poesia, alla filosofia e alla scienza proponendo un «accordo» (anzi un «sinodo», un procedere insieme) tra il sapere umanistico e quello che oggi viene presentato dalla cosiddetta «scienza di svolta», da F. Capra a I. Prigogine. Questo incontro secondo Gnisci può avvenire all'insegna dell'azzurro, il colore del cielo e della poesia, di Góngora, Novalis, Mallarmé, Stevens, Ungaretti, Montale, del pensiero di Nietzsche, della nuova ecologia e dell'Europa.

È interessante notare che questo «accordo» viene presentato nel libro attraverso un

percorso composto da brevi capitoli («Parità della critica letteraria», «Evento nesso appuntamento» — rielaborazione di una relazione tenuta in occasione del XII Congresso dell'Association Internationale de Littérature Comparée, A.I.L.C., che si è svolto a Monaco di Baviera nell'agosto '88 — e «Verso l'azzurro») e da una serie di postille (da quella «provocatoria e sinodale» a quella «tiburtina» su «La morale dell'acqua») che aprono il discorso a discussioni e proposte di lettura che si presentano attraverso una struttura saggistica «antiaccademica».

Questo modo di intendere la letteratura e la comparatistica, costruendo nessi e interpretazioni, trova un altro momento di prova nel problema della traduzione letteraria.

Nella seconda parte del volume («Tradursi») Gnisci analizza quello che arriva ad individuare come il massimo rischio interpretativo e cioè la decisione di un poeta di tradurre un altro poeta: Ungaretti e le sue cinque versioni di un sonetto di Góngora (il famosissimo «Mientras por competir con tu cabello» del 1582) nell'arco di trent'anni per esprimere il dissidio tra due concezioni della vita, tra il «sentimento del tempo» e quello del «nada», il deserto africano e il barocco («Il giglio e l'ombra. Scomparsi» — testo presentato all'Università di Berkeley a San Francisco nel novembre '88).

Se *tradurre* un poeta significa mettere a rischio la propria identità per lasciare spazio alla sua, cercando di «renderle merito» in un'altra lingua, accettando di impazzire letteralmente tra due versioni che non possono mai coincidere perfettamente e lavorando nei vuoti e nelle interfacce che si vengono a creare, allora è proprio così che si può arrivare ad *amare* i poeti, come anche Sibilla Aleramo proverà a fare con l'«intraducibile» Dino Campana, ai quali è dedicato un altro saggio («Come si amano i poeti»).

Per Gnisci è importante amare i poeti,

amare la poesia, ma anche o forse soprattutto mostrare che dietro ai versi c'è un pensiero, un modo di intendere la realtà, così come la filosofia non è solo pensiero ma anche «detto», scelta delle parole attraverso le quali pensare e comunicare; una critica letteraria così intesa può riuscire ad interrogare i testi in un modo nuovo e forse anche costruire dei punti di mediazione e di passaggio tra saperi rimasti fino a poco tempo fa estranei o indifferenti, ma che ora, per il futuro di Gaia, devono tentare di costruire una «nuova scienza».

Nella collana «Gaia», come abbiamo brevemente accennato, è uscito anche un altro volume — pubblicato tra l'altro con il numero 1, pochi giorni prima del libro di Gnisci — che propone un modo più «classico» (se così si può dire) di intendere la comparatistica. Si tratta di *Fuori dal ghetto. Questione ebraica e letteratura nell'Ungheria della svolta del secolo* di Gianpiero Cavaglià.

Attraverso un'analisi estremamente particolareggiata di testi letterari, per la maggior parte mai tradotti in italiano, Cavaglià mostra come dalla seconda metà dell'Ottocento il problema dell'ebraismo si incontri nella cultura magiara con quello della nazionalità e della salvaguardia delle minoranze, coinvolgendo posizioni e momenti diversi come l'assimilazione, il sionismo e l'antisemitismo. È molto interessante seguire nel testo il dibattito che nella prima metà del Novecento si sviluppa sulle riviste «Nyugat» (Occidente) e «Huszadik Század» (Ventesimo secolo) alle quali collaborano tra gli altri il poeta Endre Ady e il critico György Lukács.

L'analisi comparata si dimostra in questo libro come il punto di vista privilegiato per evidenziare come la letteratura in Ungheria si sia sempre occupata in modo molto consapevole delle tematiche politiche e religiose, e per tracciare quindi un quadro completo della società e della cultura magiara degli ultimi centocinquanta anni.

Sembra che «Gaia» sia molto attenta alla cultura ungherese: per la prossima primavera, infatti, è in preparazione anche il libro di Péter Sárközy *Letteratura ungherese - Letteratura italiana*, una raccolta di studi sui rapporti tra i due paesi a partire dal Medioevo fino al Novecento, con un'attenta ricostruzione della presenza dei letterati magiari in Italia e degli elementi della nostra cultura che si ritrovano nelle opere di Janus Pannonius («il poeta che scrisse solo in latino»), di M. Zrínyi, F. Faludi, M.V. Csokonai, F. Kazinczy, fino alla traduzione «decadente» di Mihály Babits della *Divina Commedia* di Dante. Oltre a questo, Sárközy presenta un excursus particolareggiato e aggiornatissimo sulle ricerche che sono state compiute nel Novecento sui rapporti culturali italo-magiari.

A lettura ultimata emerge la trama molto fitta dei legami tra questi due paesi, che fa risaltare ancora di più la paradossalità di una situazione e di un atteggiamento storici che continuano a proporre l'Ungheria come «paese dell'Est», in un momento come quello odierno in cui il popolo magiaro, anche dal punto di vista politico e istituzionale, si sta integrando sempre di più all'Europa. Questo percorso di avvicinamento è fondato proprio sull'esistenza di rapporti fittissimi e sull'appartenenza ad una civiltà comune.

Sempre per «Gaia» è in preparazione un volume di Franco D'Intino su *L'autobiografia moderna*, in cui l'autore cerca di definire un genere letterario «minore» come quello dell'autobiografia (il «discorso su di sé») attraverso l'analisi di testi del Sette e dell'Ottocento di differenti tradizioni letterarie e nazionali, ma con molti riferimenti anche agli esiti novecenteschi; e uno a cura di Gnisci su *Lettere & Ecologia*, con saggi dello stesso su letteratura e ecologia, di P. Toesca su filosofia ed ecologia, di E. Sori sull'«ecostoria», di F. Giovannini sui rapporti tra le scienze umane e l'ecologia negli ultimi vent'anni, di E. Tiezzi sui nuovi paradigmi della coscienza ecologica, di G.

Bologna sui modelli di «educazione ecologica» e con una bibliografia ragionata.

Lettere & Ecologia intende proporre diversi punti di vista (letterario, filosofico, storico, critico-politico, ambientalista) proprio su quell'accordo che Gnisci indica ne *Il colore di Gaia. Azzurro*; un accordo transdisciplinare e transculturale che dal sapere «umanistico», dalle «lettere», intende muoversi verso l'esterno per cercare di costruire dei momenti di confronto con le altre discipline.

Questo stesso movimento è riproposto ne «I Quaderni di Gaia», una nuova rivista di letteratura comparata direttamente collegata alla collana «Gaia», che uscirà sempre presso Carucci nel gennaio '90 e avrà una cadenza semestrale.

«I Quaderni di Gaia» è una rivista «di scuola», che intende cioè promuovere e raccogliere — come scrive Gnisci nell'Editoriale — i lavori «del docente, dei laureati, degli studenti e degli amici della cattedra di Letterature comparate del Dipartimento di Italianistica dell'Università «La Sapienza» di Roma», rivolgendosi a tutti coloro i quali sono interessati allo studio della letteratura «da un punto di vista generale, internazionale e transdisciplinare».

Scorrendo l'indice del primo numero troviamo un saggio di A. Cammarota sugli strumenti di studio, i manuali e le riviste di letteratura generale e comparata, una traduzione di F. Ricci del poema *Luceafărul* di M. Eminescu, due «pezzi facili» di A. Gnisci (su letteratura comparata e ecologia e sul confronto tra cultura europea e nord-americana), un saggio di E. Gajeri sul mito di Ipazia nella storia della cultura occidentale, dall'antichità all'opera di Mario Luzi, un saggio del comparatista rumeno Adrian Marino su «La «letteratura europea», oggi» e un articolo di Gy. M. Vajda sul progetto — estremamente avanzato, anche se ancora poco conosciuto in Italia — di una cronologia della letteratura universale, dal XXX secolo a.C. ai giorni nostri, che Vajda dirige all'Università di Szeged, in Un-

gheria. Anche «I Quaderni di Gaia» — quindi — come «Gaia» sono molto attenti alla cultura magiara. In chiusura, schede di libri e informazioni varie. Come per questo numero, la rivista sarà lieta di ospitare interventi di comparatisti stranieri.

In conclusione possiamo dire che la comparatistica, sia nella collana che nella rivista, è vista come quell'orizzonte che permette di studiare la letteratura aprendola ad una prospettiva internazionale e transdisciplinare, cercando di costruire dei punti di raccordo e dei momenti di confronto con i diversi campi del sapere contemporaneo; un momento iniziato e proposto ne *Il colore di Gaia. Azzurro*, ma che poi si sviluppa in un più ampio progetto culturale. C'è da augurarsi che dall'esterno (dagli scienziati, dai filosofi, dai poeti) comincino ad arrivare, se non delle risposte, almeno dei segni d'intesa e che quindi la sua espansione rechi con sé altre iniziative e ancora nuovi progetti.

CARLA VALENTINO

PÉTER ESTERHÁZY, *I verbi ausiliari del cuore*. Traduzione e postfazione di Marinella D'Alessandro, Roma, e/o, 1988, pp. 141.

Nel 1988, tre anni dopo l'edizione ungherese, il volume *I verbi ausiliari del cuore* (*A szív segédigéi*) ha presentato anche al pubblico italiano lo scrittore che fin dal primo clamoroso successo ottenuto con il *Romanzo di produzione* (*Termelési regény*, 1979) si mantiene costantemente tra i personaggi più autentici e più riconosciuti della vita letteraria ungherese. Nell'attività di Péter Esterházy il volume tradotto in italiano da Marinella D'Alessandro è quello che, da una parte, chiude il ciclo di sei libri che a partire dal primo trionfo summenzionato, sono apparsi regolarmente, di anno in anno, nell'occasione della tradizionale «set-

timana del libro»; dall'altra chiude pure il grosso volume antologico *Introduzione alla letteratura* (*Bevezetés a szépirodalomba*), in cui sono stati raccolti, ad eccezione dei primi tre romanzi, tutti gli scritti di Esterházy usciti fino al 1986. È chiaro, cioè, che *I verbi ausiliari del cuore* conclude non soltanto la serie dei romanzi che rappresentano i diversi stadi della vita umana: — *Il discorso diretto* (*Függő*), è il romanzo dell'adolescenza; *Chi garantisce per la sicurezza della lady?* (*Ki szavatol a lady biztonságáért?*) è il libro sull'età del senso; *La Piccola Pornografia Ungherese* (*Kis Magyar Pornográfia*) è la raccolta di scritti sull'età della ragione ecc. —, ma, essendo il libro sulla morte, cioè sull'ultima fase della vita, segna anche la fine di un intero periodo dell'*oeuvre* dell'Autore. Questi infatti, da allora ha pubblicato, oltre a numerosi scritti minori apparsi su varie riviste, un volume di saggi e il romanzo *Diciassette cigni* (*Tizenhét battyúk*, 1987) che, pur sommando e variando i motivi usuali, per molti versi differisce dai romanzi precedenti.

La trama de *I verbi ausiliari del cuore* può essere riassunta in poche parole: lo scrittore parla della morte della madre. Il romanzo è articolato in due parti, diviso anche materialmente da una pagina nera, in mezzo alla quale spiccano tre frasi rabbiose in bianco. Nella prima parte sono descritti il giorno dei funerali e le visite in ospedale alla madre ormai in fin di vita; tutto ciò avviene tramite una vivisezione del proprio stato d'animo, uno spietato smascheramento del proprio atteggiamento e dei propri pensieri che, anche se rivolti verso l'evento tragico, rispondono ai normali istinti della vita e perciò sono tragici e burleschi nello stesso tempo. Un'identica spietata autovivisezione è presente anche in certe novelle di György Spiró, ma «il denudamento» di Spiró è talmente crudele che il lettore difficilmente riesce ad immedesimarsi nel protagonista; nel caso di Esterházy invece, la minuziosa descrizione dei sentimenti è condotta con la *consolatio* caratte-

ristica in tutte le sue opere, la quale permette al lettore una piena identificazione con la figura del figlio, infondendo forza e coraggio. Nella seconda parte del libro i ruoli si capovolgono: il figlio cede la parola alla madre la quale, attraverso una divagazione tra i ricordi della propria vita, ci fa conoscere l'adolescenza e la gioventù di una irruente fanciulla nei vortici della storia dell'Ungheria del primo dopoguerra e della seconda guerra mondiale. L'idea di far parlare la madre non è nuova nell'opera di Esterházy: già nel *Romanzo di produzione* infatti compare la madre che racconta al figlio i sogni più strani, tra cui anche quello di dover compiangere la di lui morte. Qui però, il mitema della Pietà si presenta in una nuova dimensione: il Figlio, non avendo dalla tradizione la possibilità di intonare il *threnos* per la madre morta, le rende omaggio facendola parlare. Così è realizzata anche qui quell'unità in due persone che sarà il motivo base dei *Diciassette cigni*. Le ultime pagine del libro descrivono con straziante oggettività, con una plasticità quasi filmica, la scena di un'ultima visita in ospedale; la plastica realtà è resa ancora più viva dal cambiamento del discorso, fino a quel punto sempre indiretto, in diretto, cioè al dialogo. La divagazione della madre scompare ed è presente soltanto la miseria di un corpo sfinito, illuminato da una nitidezza di visione che non solo, come si crede, caratterizza gli ultimi momenti del moriente ma si trasmette anche a colui che assiste alla morte. Oltre che da una cornice formata da una prefazione e da una clausola, le due parti del romanzo sono congiunte tramite vari motivi: tra questi spicca — perché collocato in posizione tonica — quello del vecchio ingegnere che (verso la fine della prima parte) sollecita a una ribellione contro la morte, e il suo suggerimento viene messo in atto (alla fine della seconda parte) dal figlio protagonista.

Il titolo del volume e specialmente il nesso *I verbi ausiliari*, assieme alla frase in calce alla p. 66 della versione italiana: «Ne-

ghiamo con l'aiuto di verbi ausiliari», sono stati interpretati in modi assai diversi dai critici. Esistono, in primo luogo, interpretazioni linguistiche complicate o affermazioni categoriche secondo cui nell'ungherese non ci sono verbi ausiliari. Rimando nell'ambito di una possibile interpretazione linguistica, dobbiamo tener presente che in ungherese il verbo ausiliare per eccellenza è il verbo *fog*, quello cioè che esprime il futuro; appunto perciò azzardo l'ipotesi che Esterházy abbia voluto dire che la speranza del futuro ci dà la forza per negare, superare il passato. Molti critici, negando la possibilità di una interpretazione linguistica, sostengono che la parola *verbo* deve essere interpretata nel significato originale dell'etimo, cioè *verbum* = «parola». In questa chiave *i verbi ausiliari del cuore* sarebbero le parole stesse del narrare che aiutano a calmare il cuore straziato dal dolore; sono le parole che danno sfogo a quell'autocommiserazione che — ed Esterházy non lo nega — è presente in tutti noi nel caso di un evento così tragico. Un passo di un suo saggio pubblicato nel 1989 sembra confermare l'interpretazione «verbo ausiliare» = «parola che aiuta»: «Sto leggendo su *Die Zeit* un articolo sulle parole... il 10% di un testo normale è composto di tre parole: die, der e und. La metà del testo è composta di 66 parole: di articoli, di *verbi ausiliari* — parole che servono, aiutano, insomma».

Prima di passare a un breve commento della traduzione italiana di Marinella D'Alessandro bisogna parlare del linguaggio di Péter Esterházy. Fin dal suo esordio è stato ritenuto dalla critica un maestro della lingua ungherese, collocato addirittura accanto ai grandi classici ungheresi, e perfino i detrattori ammettono che il suo linguaggio è singolare e personalissimo, riconoscibile anche in situazioni ambigue (alludo alle molte incertezze iniziali riguardo all'autore del romanzo *Diciassette cigni*, pubblicato con lo pseudonimo di Lili Csokonai; lo stile inconfondibile di Esterházy,

anche se in questo caso ha usato una lingua arcaizzante, nuova nella sua arte, non poté ingannare i suoi conoscitori). Prima di tutto è il lessico variegatissimo che rende tanto personale il linguaggio dello scrittore: usa tutti i registri del lessico ungherese, adoperando vocaboli del lessico comune e di quello periferico; si serve di arcaismi e di neologismi, tra questi ultimi di molte invenzioni sue proprie e di giochi linguistici; non trascura i forestierismi (specialmente i germanismi familiari alla borghesia ungherese tra il primo e il secondo dopoguerra) e crea dei prestiti personali; ricorre inoltre a espressioni gergali. Oltre a tutta questa varietà del lessico che rende il suo stile vigoroso ed energico, si deve menzionare anche la tecnica delle citazioni nascoste che è presente nei suoi scritti fin dal primo libro; le citazioni non segnalate, tratte da diversissime (e spesso dalle proprie) opere letterarie, si inseriscono organicamente nel contesto dei suoi pensieri e il loro ruolo è quello di esprimere l'identificazione dello scrittore con un pensiero di un collega in una data situazione. La differenza tra i fini di questa tecnica e di quella adoperata, per esempio, da Umberto Eco nel *Pendolo di Foucault* è evidente: per lo scrittore italiano citare vuol dire dimostrare e propagare cultura, mentre per l'ungherese significa identificarsi con chi, precedentemente, aveva già formulato lo stesso pensiero. Questo metodo, nella concezione artistica di Esterházy, assicura la continuità delle tradizioni letterarie e il collegamento organico con gli scrittori del passato. Così per Esterházy non è importante che vengano scoperte le sue fonti: per evitare inutili congetture di solito è lui stesso che fornisce i nomi degli autori citati.

Nel corso della traduzione sono state appunto queste citazioni nascoste a causare i problemi meno grossi alla traduttrice: alla fine del volume sono indicate le traduzioni italiane a cui ella è ricorsa nel caso di passi tratti da autori come Borges (*L'Alleppe*), Handke (*Infelicità senza desideri*) e Pa-

scal (*Pensieri*). Quando una versione italiana non esisteva, è stata la traduttrice stessa a rendere in italiano le citazioni nascoste.

Nel processo della realizzazione di equivalenze tra l'originale ungherese e la versione italiana sono emersi vari problemi. Penso prima di tutto ai casi pressoché intraducibili in qualsiasi lingua perché invenzioni dello scrittore o perché parole rarissime di certi registri del lessico ungherese (arcaismi, dialettalismi ecc.): *rágócsumázunk* = *ciancichiamo la nostra pappa sbrodolandoci addosso* (p. 26); *lendecskejük* = *batacchietto* (p. 28); *felpócolt párnák* = *guanciali ammuccchiati* (p. 105); *cuscini ammuccchiati* (p. 117); [*a kenómájas*] *elrégült* = *invecchiato* (p. 98); *cemende* = *svergognata* (p. 14); *díszes ozsonna* = *lussuosa merenda* (p. 15); *dugorászni* = *nascondere* (p. 95). In questi casi la traduttrice non ha potuto fare altro che ricorrere a circonlocuzioni o a sostituzioni con parole neutre che, però non rendono le valenze stilistiche delle originali.

Appartengono a questa categoria, cioè al gruppo degli elementi quasi intraducibili le storpiature e i giochi linguistici di cui Esterházy fa spesso uso: *A kurzivált életbe!* = *Al diavolo il corsivo!* (p. 1); *odaadó freudozás* = *freudeggiamento pieno di abnegazione* (p. 120); *Anyám helyett apám vagy* = *Mi sei padre al posto di mia madre* (p. 27). In questi casi un elemento di un nesso fisso o di una frase fatta viene modificato in base ad un'associazione fonetica o concettuale. Il risultato di un'associazione fonetica molto spesso è una coppia di omonimi che rende ambiguo il contesto: *egy nehéz nap napja* = *il mattino di un giorno difficile* (p. 27). Nella frase *Fólia in excelsis Deo!* l'originale *Gloria* avrebbe dovuto essere cambiata, secondo il mio parere, anche nel testo italiano in un termine che imitasse il corpo fonico della parola originaria, e non, come succede nel caso della resa della traduttrice *Plastica in excelsis Deo*, il valore concettuale.

Un altro gruppo lessicale di cui sarebbe irrealistico aspettarsi equivalenze perfette è quello dei così detti «culture bounded

words», cioè i vocaboli tipici di una certa area o comunità culturale: *a héven* = *sul metrò* (p. 43); *szégyenketrec* = *una gabbia per criminali* (p. 87); *Ez, kérem, nem kebel, de parizervég* = *sono punte di salsiccia* (p. 91). Casi ancora più complicati sono le citazioni da poesie o da canzoni, che rientrano sempre nel concetto delle espressioni legate alla cultura di una nazione: il verso *Pedig a nagyvilágon e kívüül...* per ogni ungherese è una chiara allusione a *Szózat*, una delle più importanti poesie nazionali, ed è difficile che la riga corrispondente della traduzione *Eppure a questo mondo all'infuori di qui...* (p. 63) produca gli stessi effetti nel lettore italiano; in questo caso emerge la necessità, forse, di una nota. Diverso è il caso della citazione da una canzone moderna *mondđ, kis koccs, hol van a mamád?*, risolta — giustamente — con un verso tratto da una canzone italiana: *Mamma, solo per te la mia canzone vola* (p. 70); solo che gli stili delle due canzoni sono completamente differenti, essendo allegra e stupidamente ungherese, solenne e nostalgica l'italiana.

Come già detto, i forestierismi di Esterházy appartengono in gran parte alla sfera dei germanismi della lingua tedesca parlata in Austria e servono, per lo più, a caratterizzare i personaggi del racconto, membri della borghesia colta ungherese. Nella traduzione italiana questi vocaboli o sono stati semplicemente tradotti in italiano (*hochinteligens* = *intelligentissimi*, p. 109; *ezek [a könyvek] einfach nélkülözhetetlenek* = *questi sono semplicemente indispensabili*, p. 90); o, in quanto forse concepibili anche nella sfera culturale italiana, sono stati mantenuti e rafforzati con un corrispondente sinonimo: *a vékony Schwesterrel üvöltött* = *stava urlando con una Schwester, un'infermiera magrolina* (p. 19).

Per dare un equivalente alla caratteristica trascrizione fonetica di certi forestierismi in Esterházy, i quali nel testo originale contribuiscono a creare i molti discorsi indiretti, la traduttrice non ha potuto adoperare un unico metodo. Nel caso di *a szí-*

nyorina nem olasz la traduzione italiana deve essere necessariamente *La signorina non è italiana* (p. 19) e il valore della parola straniera nel testo ungherese, ovviamente, va perso nella versione italiana. Nel caso di francesismi trascritti foneticamente la traduttrice ricorre a parole o circonlocuzioni italiane: *engem meg úgy kezelt, mint aki fölöslen preszióz* = *con me si comportava invece come con uno che si dedichi a preziosismi superflui* (p. 30); *bisz tudod, ó'oly szoányett* = *sai, ci teneva tanto a stare sempre a posto* (p. 45). Un'espressione come *besprézttem magam* poteva essere resa soltanto con la forma originale dell'anglicismo: *usai lo spray* (p. 31). Solo nel caso di alcuni francesismi frequenti, conosciuti anche agli italiani, la traduttrice ha potuto adoperare pure nell'italiano una trascrizione fonetica simile a quella adoperata nell'ungherese: *oróvoár mőszjő* = *orevuà messié* (p. 8); *ekszkuzi moá!* = *escuscè muà!* (p. 85).

I casi più difficili sono, senza dubbio, quelli che nella lessicologia e stilistica ungherese vengono chiamati *hangulatfestő szavak*: parole (o nesi di parole) con una forte espressività che è rafforzata anche da un corpo fonico intenso (allitterazioni, raddoppiamenti ecc.). Nella traduzione italiana molti di questi casi diventano semplici parole o espressioni della lingua comune, spesso appartenenti a un livello leggermente letterario: *acsarkodó* = *carica di rancore* (p. 43); *nagy ... dérrrel-dúrral vonultak be* = *si presentarono ... con molta foga* (p. 69); *csörtetett be egy magyar tiszt* = *fece la sua comparsa un ufficiale ungherese* (p. 69); *pirosposzgas káplán* = *cappellano dalle gote rosse* (p. 79); *Kacsáz-tam* = *Lanciovo sassolini a fior d'acqua* (p. 93); *kezdünk ógni-mőgni* = *incominciammo ad accampare scuse* (p. 11); *prézsmítált* = *faceva le prediche* (p. 46). Nella prosa di Esterházy sono molti i verbi espressivi; in alcuni casi abbiamo a che fare con ottime equivalenze nell'italiano (*rockizni kezdünk* = *ci mettemmo a roccettare*, p. 87; *halál lakozik* = *dimora la morte*, p. 23); specialmente fortunata è la soluzione *és nekirugaszkodni fél-*

telenül = e darci dentro irrefrenabilmente (p. 94), dove anche l'italiano riesce a rendere quell'ambiguità che emana dall'originale ungherese. Spesso, però, espressioni verbali — specialmente se metaforiche — rappresentano un ostacolo insormontabile per una traduzione: *édesanyám ujjai csapatostól megindultak* = si misero in moto tutte insieme (p. 21); *Mennek világgá a sejtek!* = Le cellule se ne vanno a spasso! (p. 22); *[a nő] összeabroncsozta magát, a ruhájával, a kötény pántjaival* = [la donna] aveva ... occultato le sue forme comprimendole dentro il vestito con i lacci del grembiule (p. 17). Accade che, non trovando un equivalente adeguato, la traduttrice deve volgere questi verbi espressivi in nomi: *arcát kiverte a fehérborosta* = le guance mal rasate coperte di peli bianchi (p. 19); *a hüvelykujj tövéhez egy kis hús lopakodott* = La radice del pollice era un po' più carnosa (p. 22).

La stessa neutralizzazione e, ovviamente, uno spostamento verso la sfera letteraria ancor più forte si avvertono nel caso dei vocaboli espressivi appartenenti alla lingua parlata gergale. Così *rohadt meleg* diventa caldo maledetto (p. 25) e *vakmeleg* sarà calura opprimente (p. 25); *két ... vén spiné* è risolto con due anziane signore (p. 58); *izgi* diventa emozionante (p. 93); *pászentos* «equivale» a calza (p. 22); a *Nem valami guszta látvány* corrisponde Non è certo uno spettacolo piacevole (p. 65); *mit vannak úgy oda* è, nella versione italiana, cosa c'è da meravigliarsi tanto (p. 29); *nem volt érkezésünk* è risolto, infine, con non avevamo la calma (p. 25).

Dopo la rassegna delle equivalenze lessicali conviene soffermarsi ancora su una peculiarità della sintassi di Esterházy: alludo alle subordinate modali, nelle quali lo scrittore preferisce omettere il verbo della frase principale e spesso colloca la subordinata (ellittica) in prima posizione nel periodo. Oltre a dare in questo modo una certa speditezza alla frase, lo scrittore offre anche una collaborazione al lettore, permettendogli di «creare» lui il testo, come av-

viene in generale nel caso delle costruzioni ellittiche. Nella traduzione italiana le frasi in questione sono risolte di solito con un verbo anche nella subordinata (*görnyedten félve kotorász, mintha a magáéban* = fruga di soppiatto fra la roba come se fosse sua, p. 35); spesso la principale precede la subordinata (*akár a falnak, mentem a hátának* = andai a sbattere contro la sua schiena come contro un muro, p. 71; *s mintha pulóverbe, a zakója szélével törölgetni kezdte az üveget* = e cominciò a pulirsi le lenti con l'orlo della giacca come se fosse un pullover, p. 33). Gli esempi mostrano che l'inserimento nella subordinata di un verbo diverso da quello della principale (*kotorászna* = fosse, *törölné* = fosse) ha causato anche una leggera modificazione del significato.

Per poter giungere a una conclusione generale sulla versione italiana de *I verbi ausiliari del cuore* gli esempi analizzati finora sono più che sufficienti. Come abbiamo potuto vedere, nella traduzione sono andati perduti — necessariamente o no — parecchi di quegli stilemi che rendono tanto personale e vigoroso il linguaggio di Esterházy; pur avendo conservato molto delle espressioni efficaci, il testo italiano è diventato più neutro, più piatto rispetto all'originale ungherese. Sono del parere che la lingua italiana, nello stato attuale del suo uso comune e scritto, esprima molto meno quello che potrebbe esprimere uno qualsiasi dei dialetti italiani, ma in questa versione — che è d'obbligo per chiunque traduce in italiano — uno scrittore particolare come Esterházy non si rivela tale al lettore italiano.

La casa editrice e/o ha mantenuto le soluzioni tipografiche dell'edizione ungherese: le cornici nere rammentano gli annunci mortuari, le righe in maiuscola in calce alle pagine ricordano le iscrizioni sulle lapidi dei cimiteri. Non troppo felice è stata l'aggiunta, nell'edizione italiana dei numeri delle pagine, e inoltre è stata leggermente cambiata la collocazione degli «scritti lapidari» (espressione calzante della traduttri-

ce). Nutriamo speranza che le edizioni e/o non trascureranno nemmeno in futuro i migliori autori della prosa ungherese moderna e contemporanea, e dopo i romanzi di M. Mészöly e P. Esterházy il lettore italiano avrà occasione di poter leggere in traduzione italiana anche i capolavori di G. Ottlik, M. Szentkuthy e di P. Nádas.

ZSUZSANNA FÁBIÁN

Annali del Collegio Ungaro-Illirico di Bologna 1553-1764, a cura di Maria Luisa Accorsi e Gian Paolo Brizzi, con saggi di G.P. Brizzi, Damir Barbarić, Péter Sárközy. Introduzione di Renzo Imbeni e Fabio Roversi Monaco. Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna, 1988, pp. LXIII, 361.

Il nono centenario della fondazione della prima Università degli Studi dell'Europa, quella dello Studio Bolognese, coincideva con il 25 anniversario del gemellaggio della città di Bologna con la capitale della Croazia, Zagabria. In occasione di questi due anniversari, l'Università degli Studi ed il Comune di Bologna hanno promosso la pubblicazione degli *Annali del Collegio Ungaro-Illirico*, fondato dal vescovo ungherese Paolo Szondy in via Centotrecento a Bologna nel 1553, che rese possibile il soggiorno e lo studio bolognese a numerosi giovani croati ed ungheresi, svolgendo così un ruolo importantissimo nella storia dei rapporti culturali tra Bologna e la Croazia.

Nel volume, riccamente illustrato, il testo degli *Annali del Collegio Ungaro-Illirico* viene preceduto da tre saggi: di Gian Paolo Brizzi dell'Università di Sassari e di Bologna sul ruolo del Collegio della vita culturale della città di Bologna (Il Collegio e la città. Ungheresi e croati nella città degli studi); di Damir Barbarić, professore dell'Università di Zagabria, sul ruolo del Col-

legio nella storia culturale della Croazia, e di Péter Sárközy titolare della Cattedra di Lingua e Letteratura Ungherese dell'Università di Roma, «La Sapienza» sulla presenza degli Ungheresi a Bologna.

Il saggio di Péter Sárközy (Il ruolo dell'Università di Bologna e del Collegio Ungaro-Illirico nella storia culturale ungherese) presenta la storia completa della presenza di studenti ungheresi allo Studio bolognese, dal 1221 fino alla fine del XVIII secolo. L'autore sottolinea l'importanza dell'Università di Bologna nella preparazione della classe colta ungherese medioevale, in primo luogo nei secoli XII-XIV, quando gli studenti ungheresi a Bologna erano più di 80, costituendo una Nazione autonoma a Bologna. Nel Quattrocento l'Università di Padova svolse un ruolo di maggiore rilievo nell'istruzione dei giovani ungheresi, ma anche in questo secolo ne possiamo trovare numerosi ungheresi all'Università di Bologna, per es. Dénes Széchi e Tamás Bakócz, che in seguito avrebbero avuto un peso notevole nella storia ungherese. La presenza degli studenti ungheresi diminuì solo nella seconda metà del Cinquecento, in seguito alle guerre turche e alla diffusione della Riforma in Ungheria. Nel Seicento l'Università di Nagyszombat, fondata da Péter Pázmány nel 1635, e l'Università di Graz divennero i centri principali per la formazione dei nuovi intellettuali ungheresi.

Mentre nei secoli XVI-XVII si registra un notevole calo nel numero degli studenti laici ungheresi presso le Università italiane, nello stesso tempo aumenta la presenza dei giovani ungheresi nei nuovi Collegi della Chiesa Cattolica Romana. Nel corso del Cinquecento la Controriforma Cattolica aveva creato infatti una serie di Collegi presso le grandi università, in Italia ed in tutta l'Europa Cattolica. Tra questi il più famoso era quello del Germanico di Roma, fondato dallo stesso Sant'Ignazio di Loyola nel 1552. Seguendo l'esempio del Collegio Germanico, il padre gesuita ungherese

István Szántó (Stefano Arator) istituì nel 1579, nel Convento dei Paolini Ungheresi presso la Chiesa di Santo Stefano Rotondo sul Monte Celio, un Collegio Ungherese, che nel 1580, con la bolla del papa Gregorio XIII, venne unificato con quello Germanico, creando così il Collegium Germanicum et Hungaricum, che a tutt'oggi rende possibile l'istruzione superiore a Roma a 12 giovani religiosi ungheresi. Gli studenti del Germanico-Ungarico, viene sottolineato dal saggio di Sárközy, furono in seguito tra i personaggi più importanti del rinnovamento culturale ungherese del Sei e Settecento.

Seguendo l'esempio del Collegio Germanico di Roma, venne fondato anche il Collegio Ungarico o Ungaro-Ilirico di Bologna, nel 1553, da Pál Szondy (Paulus Zondius), canonico di Esztergom prevosto di Zagabria, vescovo di Risonia.

Paolo Szondy dal 1524 fino al 1553 visse a Roma, come padre penitenziere ungherese della Basilica di San Pietro. Prima di tornare in patria, fondò a Bologna un Collegio Ungarico, per rendere possibile gli studi superiori a giovani ungheresi e croati delle due diocesi, lontano dalle terre insicure dell'Ungheria del dopo Mohács, distrutta dalle guerre turche e dall'eresia protestante, nella quiete della città dotta del più famoso Studio dell'Europa. La direzione del Collegio e la scelta degli studenti fu affidata al capitolo di Zagabria, diocesi più vicina dell'Ungheria a Bologna. Secondo lo statuto di fondazione gli studenti dovevano essere scelti in numero uguale dalle diocesi di Esztergom e di Zagabria, ma con il passar del tempo, il numero dei croati cominciò a superare quello degli ungheresi. Il saggio di Péter Sárközy mette in rilievo come, fino alla fine del Settecento, non si possano separare i croati e gli ungheresi in base ai nomi o all'origine delle famiglie, perché alcuni membri delle famose famiglie Zrínyi, Frangipani, Draskovich, Patachich, svolsero un ruolo importante a volte nella storia croata, a volte in quella un-

gherese, ma nella maggioranza dei casi, come in quello dei famosi fratelli Petár e Miklós Zrínyi, in uguale misura nella storia croata ed ungherese. Così avevano titoli ecclesiastici importantissimi nella Chiesa Cattolica Ungherese discendenti delle famiglie aristocratiche croate, come György Draskovich e Péter Herresinczy, vescovi di Győr, Ádám Patachich, vescovo di Nagyvárád e arcivescovo di Kalocsa, mentre altre famiglie ungheresi, come gli Erdődy, i Rátakay ed i Keglevich furono figure di primo piano nella storia e nella cultura croata. Anche il Collegio Ungaro-Ilirico di Bologna testimonia questa convivenza pacifica delle due nazioni associate, unite dalla comune Chiesa Cattolica Romana.

Solo nel Settecento diventa preponderante il numero dei giovani croati al Collegio di Bologna, perché in questo periodo i giovani clerici ungheresi, per lo più discendenti delle famiglie aristocratiche, si istruivano prima di tutto nei famosi Collegi di Roma o al Collegio dei Nobili di Parma, ma anche in questo secolo possiamo trovare studenti ungheresi all'Università di Bologna e al Collegio Ungaro-Ilirico. Sárközy riconosce proprio in questo fatto la vera importanza del Collegio Ungaro-Ilirico per la storia culturale ungherese. Con la sua fondazione e con il suo aiuto fino al 1781 la presenza degli intellettuali ungheresi a Bologna fu ininterrotta, anche nei secoli più difficili della storia del popolo ungherese, e la presenza continua e costante di intellettuali ungheresi allo Studio Bolognese assicurò un impulso continuo ai rapporti culturali italo-ungheresi nel corso dei secoli.

Il Collegio Ungaro-Ilirico di Bologna venne chiuso in seguito a un decreto di Giuseppe II, il quale proibì ai giovani dell'Impero gli studi al di fuori dei confini. L'edificio del Collegio fu venduto e il suo archivio trasferito prima al Capitolo di Zagabria, poi all'Archivio dell'Accademia Croata. In questo Archivio venne custodito il manoscritto degli *Annali del Collegio*, adesso pubblicato per iniziativa dell'Uni-

versità di Bologna. Il manoscritto non è altro che una «*historia domus*», cioè la storia della vita interna del Collegio descritta dai rettori, che, in mancanza di eventi di rilievo, in seguito, dopo il 1570 si trasformò in «*annales*», cioè in una storia di quanto avveniva in Ungheria e Croazia. Questi *Annali* non venivano redatti da veri storici; molte volte riproducono le notizie dei vari «*Avvisi*», ma, ciononostante, rappresentano una fonte molto preziosa per la storia ungherese e croata e in primo luogo per la storia delle relazioni di questi due popoli con l'Italia, che adesso, grazie alla pubblicazione dell'Università di Bologna sono a disposizione di tutti gli studiosi interessati ai rapporti culturali italo-ungheresi ed italo-croati.

Mons. LAJOS KADA

MÁRIA G. AGGHÁZY, *Leonardo's equestrian statuette*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989, pp. 86, figg. 82.

Un nuovo contributo di una studiosa ungherese viene ad arricchire di un testo di rilievo l'ampissima bibliografia relativa alla figura e all'opera di Leonardo da Vinci. Si tratta di uno studio monografico, breve ma estremamente dettagliato, che vede protagonista la statuette equestre (cm. 24,3 x 26,5) conservata a Budapest, nel Szépművészeti Múzeum, opera attribuita a Leonardo — o alla sua cerchia, la questione è dibattuta —, che costituisce uno dei pezzi più importanti della collezione del museo di belle arti della capitale ungherese.

La statuette venne acquistata dal museo nel 1914 dagli eredi di István Ferenczy (1792-1856) — scultore legato all'accademia e allievo di Thorvaldsen a Roma, dove alloggiava nel palazzo Venezia —, il quale l'aveva a sua volta comprata nel 1818-1824 insieme a numerosi altri bronzetti, appartenuti forse un tempo, secondo una possibi-

le ipotesi dell'autrice, a qualche ambasciatore veneziano costretto a lasciare precipitosamente la città.

Il lavoro si articola in sei capitoli (l'indice offre immediatamente un'idea del modo in cui viene sviluppato l'argomento, dalla metodologia adottata, alle fonti e i problemi che sollevano, dal fattore tecnico ai prototipi formali, dalle questioni di soggetto e contenuto all'influsso della statuette su opere successive) e un'appendice, con testo completato da un notevole corredo illustrativo e da un ricco apparato di note; si avverte forse solo la mancanza di una bibliografia — peraltro assai estesa in nota — finale ordinata in modo tale da poter essere di immediata, agile consultazione; lo stragemma di segnalare con un asterisco tutti i testi che trattano con una certa ampiezza della statuette risulta tuttavia comunque molto efficace. Particolarmente dettagliata è la minuziosa descrizione dell'opera, sotto tutti i punti di vista, corredata da un buon numero di immagini, completata anche da un capitolo specifico dedicato all'aspetto puramente tecnico della sua esecuzione fin nelle minime particolarità e in rapporto con testi teorici, sia di Leonardo, sia di altri contemporanei, della procedura di realizzazione; dall'analisi risulta che il pezzo non fu completamente rifinito e che il materiale è costituito da bronzo nobile, privo di zinco.

Rapidissima è nel testo la rassegna della letteratura critica inerente al bronzo, per la quale si rimanda — a parte qualche succinto, indispensabile cenno agli studi più recenti in cui l'opera è citata — alla bibliografia completa di Jolán Balogh, pubblicata nel 1975 (*Katalog der Ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest*, voll. I, II, Budapest 1975, pp. 115-122, figg. 185-186). Risulta invece particolarmente interessante, ampia e approfondita l'analisi dell'iconografia dell'opera, i cui precedenti si rinvengono a livello figurativo in opere come, in particolare, un disegno preparatorio realizzato per il dipin-

to raffigurante l'Adorazione dei Magi (del 1841, conservata a Firenze, Uffizi), naturalmente i disegni per i ben noti, mai realizzati monumenti Sforza e Trivulzio e per l'altrettanto celeberrima scena della Battaglia di Anghiari, opere in cui l'immagine del cavallo impennato ricorre come tema consueto all'artista. Ai riferimenti possibili nell'ambito del catalogo del grande artista si aggiungono poi i rapporti riconosciuti, e purtroppo solo brevemente illustrati, con prototipi formali quali avori trecenteschi (renani, francesi e dell'Italia settentrionale), rintracciando anche sulla base dei dati relativi alla vita di Leonardo eventuali possibilità concrete che egli avrebbe avuto per conoscere oggetti di questo o di altro tipo — così per es. a Pavia, nell'antica biblioteca Visconti, poté verosimilmente vedere codici tardogotici e a Mantova osservare le pitture di Pisanello. Oltre alla ricerca prettamente iconografica, l'autrice affronta con notevole attenzione ed efficacia la ricerca di riferimenti testuali — sia puntuali, sia generici —, tali da contribuire a circoscrivere e definire in senso più ampio e completo la storia culturale dell'oggetto in questione, inserito così in un tessuto storico e sociale, che solo può spiegarne fino in fondo la genesi e la ragione d'essere, in aggiunta all'analisi essenzialmente stilistica, in questo caso insufficiente a fornire indicazioni realmente determinanti, chiarificatrici e univoche. La studiosa privilegia correttamente nell'analisi le fonti contemporanee e di prima mano — scritti autobiografici di Leonardo da Vinci, opere teoriche, testi storici, fino a passaggi tratti da romanzi cortesi —, affrontando con perizia anche problemi di linguistica storica.

Nel confronto con i progetti per i monumenti equestri eseguiti per i condottieri italiani, la statuette di Budapest presenta alcune differenze, apparentemente di piccola entità, che invece modificano notevolmente il significato essenziale del pezzo. Il volto del cavaliere, sorridente, denuncia serenità e, per via del naso pronunciato, ri-

vela caratteristiche fisionomiche tali da poter essere riferite — con certezza, secondo la Aggházy — a Francesco I di Francia; il cavaliere non indossa peraltro alcuna armatura, analogamente alla figura rappresentata in alcuni disegni dello stesso Leonardo (Windsor 12.254; 12.360; 12331; così anche altri disegni parigini, Louvre, coll. Rothschild). Completa l'analisi dell'abbigliamento lo studio dell'elmo, che consente di proseguire nella lettura ipotizzata dalla studiosa della statuette come probabile modellino eseguito per il sovrano francese, in relazione al noto gusto di Francesco I per vestire a «l'antica», imitando figure ed eroi del passato. L'autrice ricorda infatti un'immagine del 1545 circa (Parigi, Bibliothèque Nationale), in cui il sovrano compare allo stesso tempo e in uno come Marte, Minerva, Diana, Mercurio e Cupido. Si sottolinea in particolare sull'elmo la presenza del simbolo del drago, che rimandava alla figura del mitico re Artù: la statuette equestre di Budapest costituirebbe quindi un modello preparato per Francesco I, rappresentato come re dei Bretoni. L'ipotesi è del resto corroborata dall'analisi della diffusione della leggenda arturiana in Italia (argomento al quale è dedicata un'appendice) e dalla presenza e frequenza, nell'ambito della produzione artistica di Leonardo, di soggetti cavallereschi, probabilmente per espressa volontà della committenza, che dimostrava una particolare propensione per certo tipo di tradizione.

Per quanto concerne la figura del sovrano di Francia in qualità di committente, si dimostra fonte ricca di informazioni il *Trattato* di G.P. Lomazzo (1584), che costituisce nel contempo anche la fonte più importante di notizie in merito al bronzo. Di particolare rilievo all'interno dello studio della Aggházy, va segnalato un passo che risulterebbe tratto da un codice inedito di Paolo Giovio, che potrebbe essere — in via d'ipotesi — riferibile alla statuette di Budapest (l'autrice manca purtroppo di segnalarne gli estremi).

Non si può infine non sottolineare positivamente l'agilità di lettura del testo, che, facilitata anche dal corredo illustrativo e dall'edizione in lingua inglese, ne consentirà verosimilmente anche una buona diffusione, tanto più che il libro si presenta in una veste tipografica piuttosto accurata.

MELINDA MIHÁLYI

ANNA SIKOS-VALERIO MALLI, *Introduzione alle lingue ugrofinniche*, Unicopli, Materiali Universitari, Lettere, 61, Milano, 1987, pp. 97.

L'interesse per la conoscenza pratica e scientifica della lingua ungherese ha avuto negli ultimi anni, anche in Italia, una buona ripresa e tale lingua si insegna ora in varie università, in istituti superiori e in qualche caso anche nella scuola media. È comprensibile che tale insegnamento non possa equivalersi o competere per numero, intensità e risultati, con quelli, veramente brillanti, ottenuti dagli eccellenti colleghi che insegnano la lingua e cultura italiana in Ungheria (si veda ad es. il mio articolo «L'insegnamento dell'italiano in Ungheria», in *Cultura Italiana* 3, 1979, pp. 113-124). In Italia, tra gli studiosi magiari che hanno insegnato per vari anni ed in numerose università, con la compilazione di preziosi sussidi didattici, mi pare d'obbligo menzionare le figure di Emerico Várady (ordinario all'Università di Bologna), di Oscar Márffy, di Ladislao Tóth e di tanti altri (accenno ai predecessori degli attuali insegnanti, e a tale filone didattico e scientifico, nel mio articolo «Magyarantítás Olaszországban» edito negli *Atti* di un grande Congresso Internazionale tenutosi a Budapest nell'agosto del 1981, usciti col titolo *Hungarológiai oktatás régen és ma*, Budapest 1963, pp. 121-126, poi anche in edizione italiana «La filologia ungherese in Italia», in *Atti del V Congresso italo-*

ungherese, Roma 1982, pp. 2-13). Mi pare che sia stata una disposizione di legge universitaria corretta (tra le tante sbagliate) quella di esigere dagli studenti di lingua e letteratura ungherese anche la frequenza di un corso di «filologia ugrofinnica», parallelamente a quanto si richiede agli studenti delle altre lingue europee, romanze, germaniche e slave, ove i discenti hanno l'obbligo di sostenere degli esami biennali anche per le rispettive filologie. Non è infatti concepibile che chi studia la lingua ungherese rimanga totalmente all'oscuro sulle sue origini, sulle sue parentele etnico-linguistiche, più o meno vicine, sulla sua storia ecc.

Anche a prescindere dall'esempio paradigmatico, sul piano sincronico, offerto agli studenti e studiosi di linguistica e di filologia, da una lingua strutturalmente del tutto diversa dai principali idiomi che costituiscono l'Europa linguistica, di origine indeuropea (neolatina, germanica, slava, ecc) — e su tale argomento cfr. alcune considerazioni nel mio articolo «L'insegnamento dell'ungherese e la linguistica generale», in *La lingua e la cultura ungherese come fenomeno reale* («Atti del III Convegno sull'insegnamento dell'ungherese in Italia», Venezia 1977-81, pp. 339-54), mi pare sia indispensabile per colui che si appresta allo studio della lingua magiara possedere anche alcune nozioni di linguistica storica (dirò per inciso che per il corso di «glottologia» che insegno ormai da 6 lustri, e secondo l'insegnamento del mio Maestro Prof. Carlo Tagliavini — quante benemerenze ha egli acquisito anche nel campo delle ricerche balcanico-danubiane! —, consiglio ai miei studenti di seguire le lezioni di ungherese impartite a Padova da straordinari glotto-didatti e da valenti scienziati).

Mi sembra pertanto molto opportuno che il corso di lingua ungherese si affiancato anche da lezioni di linguistica magiara e ugrofinnica che forniscano i rudimenti essenziali per comprendere qual è la posizione e quali le particolarità di tale linguaggio

in seno alle lingue europee, comparato soprattutto con quelle della sua famiglia linguistica uralica ed in specie ugrofinnica. E non si dimenticherà che la linguistica storico-comparativa di tali lingue, su fondamento scientifico, può considerarsi più antica di quella indeuropea a partire dal noto saggio dell'astronomo e dilettante di lingue János Sajnovics (1733-1785), cioè dalla celebre *Demonstratio Idioma Ungarorum et Lapponum idem esse* (Copenaghen 1770), seguito dal naturalista tedesco Peter Simon Pallas (1741-1811) e soprattutto dal medico Samuël Gyarmathi (1751-1830) con l'opera *Affinitas linguae Hungaricae...* del 1799. Si noti che la celebre opera di Franz Bopp, *Über das Konjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprachen* è uscita a Francoforte sul Meno nel 1816 ed è pertanto assai posteriore alle opere citate e con tale ricerca si inaugura la linguistica comparativa indeuropea veramente scientifica.

Il fascicolo della Dott. Anna Sikos (come altri analoghi editi anche in Italia) assolve al compito e alle necessità che abbiamo qui sopra accennate. Esso è fondato su di una bibliografia sicura e l'esposizione è assai chiara e comprensibile per lo meno per chi ha qualche familiarità con la linguistica storica. D'altro canto, anche dalla complessità dei problemi, è normale che lo studente si renda conto che lo studio scientifico di una lingua comporta particolari metodologie attraverso le quali si ottengono risultati straordinari e sorprendenti, ormai secolari.

Ma esso fornisce anche nozioni elementari che dovrebbero essere comune dominio della cultura, non soltanto specialistica, ma in genere medio-alta o addirittura media. È invece tuttora dimostrabile che tale cultura è più spesso assolutamente sprovvista di nozioni, anche assai elementari, in fatto di lingue (in particolare in Italia). E quante persone che hanno cinto l'alloro, secondo la terminologia italiana, con-

fondono ancora l'ungherese e gli Ungheresi con gli Slavi (e tale credenza l'ho sentita ripetere frequentemente anche dai miei colleghi universitari a proposito del romeno!!); o si crede, d'altro canto, che la lingua magiara sia affine al tedesco! Molti tutori condividono l'opinione di Aleardo Aleardi, noto poeta veronese, il quale a proposito della natia favella del Petöfi affermava ch'essa «non ha madre e non ha sorella».

Tutti codesti pregiudizi e vuoti di cultura generale potranno essere facilmente dissolti e colmati anche dai meritevoli appunti della Dott. Anna Sikos che sono stati predisposti soprattutto per i suoi studenti, ma che potranno risultare assai utili anche per chi ha per lo meno qualche interesse per la cultura.

GIOVANNI BATTISTA PELLEGRINI

GIANO PANNONIO, (Annali italo-ungheresi di cultura), Vol. 3, Budapest 1987, pp. 259.

A sei anni di distanza dal secondo, nel 1987 è uscito a Budapest il terzo volume degli Annali italo-ungheresi di cultura, editi in base ad una collaborazione ormai decennale tra le Università di Padova e di Budapest. Nei primi due volumi (ed anche nel quarto, in corso di stampa a Padova) furono pubblicate le conferenze lette in occasione dei convegni ormai tradizionali, promossi dalle sedi summenzionate; come tema-base di tali riunioni furono quasi sempre scelti i rapporti linguistici tra l'italiano e l'ungherese. In questo terzo volume invece sono riuniti 23 saggi, tra i quali ben 15 trattano argomenti letterari o storici e soltanto 8 rimandano al carattere linguistico dei volumi precedenti. Questa differenza nella tematica è resa ancor più marcata dal fatto che gli autori — in gran parte docenti presso il Dipartimento di Italianistica di Budapest — hanno voluto pubblicare

in questo volume per lo più brani di opere più ampie su temi elaborati precedentemente e pochi sono i saggi destinati espressamente al terzo tomo degli Annali.

Tra i saggi pubblicati alcuni elaborano argomenti concernenti diverse epoche (Arcadia-Illuminismo, il Novecento) della storia della letteratura italiana. Giuseppe Petronio offre una panoramica degli ultimi studi critici sull'Illuminismo italiano — in questo caso è veramente un peccato che, in conseguenza del travagliato iter dell'edizione del volume, lo status quo stabilito per il 1980 relativo alle ricerche sull'età dei lumi possa essere considerato in molti punti ormai superato. Un tema minore, ma non senza interesse può essere ritenuto quello scelto da Endre Linczényi: infatti, un Metastasio come «maestro di lingua», quale si rivela in una sua lettera indirizzato al conte Batthyány (precettore del futuro imperatore Giuseppe II), finora ci era poco noto. I saggi sulla letteratura italiana del XX secolo toccano non soltanto la prosa (Angelini-Takács: Analisi di «Corto viaggio sentimentale» di Italo Svevo; Béla Hoffmann: I romanzi di Grazia Deledda), ma anche il teatro italiano (Katalin Óvári: «Sik-Sik, l'artefice magico» e «Natale in casa Cupiello» di E. De Filippo). Mentre l'analisi sul poco conosciuto racconto di Svevo offre nuovi spunti per un'immagine complessa sullo scrittore triestino, il saggio di Hoffmann, in quanto indaga minuziosamente gli influssi possibili ed accertati dei grandi romanzieri russi sull'opera della scrittrice sarda, può interessare anche la critica italiana. Un argomento poco trattato dai letterati italiani è stato scelto, infine, da Giuseppe Frasca: dopo il tentativo di operare una distinzione tra il genere della poesia dialettale dotta e quello della poesia dialettale popolare, l'Autore analizza gli stilemi ricorrenti di quest'ultima.

La maggior parte dei saggi, anche se non di carattere linguistico, mantiene vive le tradizioni dei primi volumi del Giano Pannonio, in quanto si tratta di scritti che ruota-

no attorno ai rapporti letterari, storici e culturali italo-ungheresi, dal Trecento fino al Novecento. Apre l'ordine cronologico il saggio di Carla Corradi, la quale, in base a documenti dell'Archivio di Stato di Mantova, dimostra come i Gonzaga cercassero di destreggiarsi nelle lotte tra i diversi principati italiani e come, nel corso del Trecento, varie volte ricorressero ad un'alleanza con gli ungheresi di re Luigi il Grande. Personalità del secolo successivo, cioè del Quattrocento, sono i protagonisti del lavoro di Klára Csapodiné-Gárdonyi: la studiosa riferisce della sua scoperta di due versi di un epigramma («Desine quaeso») di Giano Pannonio. Il carteggio della corrispondenza tra Giano e E.S. Piccolomini, in un codice edito a Colonia verso il 1475, è non soltanto la prima edizione finora conosciuta delle opere del nostro poeta umanista, ma nello stesso tempo rende possibile una più precisa datazione della nascita degli epigrammi in questione (1454) ed offre l'occasione, attraverso un riordinamento cronologico degli epigrammi e delle lettere, per fornire nuove informazioni sul carattere del rapporto sussistente tra Giano e Piccolomini.

Il grande poeta e statista Zrínyi è presente in due saggi del volume. Parlando dello Zrínyi poeta, Sándor Iván Kovács afferma che la sua opera poetica è, da una parte, continuazione organica della poesia ungherese (specialmente di quella di Balassi), dall'altra parte invece prende a modello i poeti (Marino) e i generi (madrigale) italiani nonché i motivi barocchi (metamorfosi) dell'epoca. L'Autore del saggio dimostra come nella poesia di Zrínyi siano già presenti i motivi e il linguaggio del futuro epos «Obsidio Szigetiana». Un motivo di quest'epos, quello della croce che s'inchina e parla all'eroe in preghiera e che appare nel secondo canto, è l'oggetto del saggio di Erzsébet Király, la quale risale alle fonti letterarie ed iconografiche del motivo, soffermandosi soprattutto su queste ultime. Oltre alle rappresentazioni della leggenda di S. Giovan-

ni Gualberto nella Basilica di S. Miniato al Monte a Firenze, di cui il poeta ebbe conoscenza viaggiando in Italia, è quasi certo che anche il crocifisso che appare e parla a S. Brigida abbia influenzato la ripresa del motivo nell'epopea. Parlando del Settecento, Péter Sárközy espone le cause dell'irradiazione della cultura arcadica italiana nell'Europa Centro-Orientale, affermandone l'essenza come «preilluminismo cattolico» e — anche se nel titolo («Il movimento arcadico e le arti figurative») allude ad un panorama più vasto — riporta come esempio la vita teatrale nelle corti dei principi Esterházy.

Dell'età del Romanticismo si occupano due studiosi: Maria Teresa Angelini, nel suo saggio intitolato «La fortuna di József Katona in lingua italiana» analizza, in primo luogo, la critica italiana sull'autore ungherese, rilevando i meriti e gli errori dei letterati ungheresi e italiani; l'Autrice passa poi ad analizzare anche le — pochissime — traduzioni in italiano del testo di Katona (Márffy, Gauss) e conclude che sia Katona, sia la sua «Tragedia» sono praticamente sconosciuti in Italia. Géza Sallay riesce a dimostrare che la prima traduzione completa ungherese de «Il Principe» di N. Machiavelli precede di alcuni anni quella finora ritenuta tale. L'Autore sollecita ulteriori ricerche sul personaggio del traduttore, Gábor Kazinczy, e sull'influsso dell'opera di Machiavelli sulla cultura politica ungherese dell'Ottocento. Sono temi del Novecento sui quali si soffermano Marinella D'Alessandro e Maria Teresa Angelini. La prima traccia uno schizzo saggistico su quel Babits, ormai non più giovane e sofferente, che si recò in Italia nel 1940, in una situazione politica assai delicata, a ritirare il premio San Remo, assegnatogli per la sua traduzione, fatta in gioventù, della Divina Commedia; l'Autrice perviene alla conclusione che Babits, anche in quell'occasione, come tante altre volte nella sua vita, dovette essere conscio di partecipare ad un gioco in cui sosteneva la parte «del trasognato uo-

mo di lettere» (p. 89); nemmeno quest'episodio ci porta più vicini alla comprensione del personaggio di Babits, anzi, egli «continua a sgusciarci di mano» (p. 91) — conclude la saggista. Maria Teresa Angelini analizza le opinioni di László Németh su diversi scrittori italiani. I saggi di Németh sono stati raccolti nel volume «Viaggiatore europeo» («Európai utas») e riguardano l'opera di Pirandello, un romanzo («Rubè») di Borgese, Papini, Bontempelli, Dante e Ariosto. L'Autrice del saggio, oltre ad affermare che lo scrittore e critico ungherese non poche volte espresse giudizi infondati a proposito degli scrittori che analizzava, tenta anche un riassunto della valutazione complessiva di Németh sulla letteratura italiana: la caratterizzerebbero, secondo il critico, «la leggerezza e l'esagerazione» (p. 189). Németh viene giudicato dall'Autrice sostanzialmente come rappresentante della linea ufficiale capeggiata da Babits (p. 175). Non soltanto i rapporti letterari italo-ungheresi, bensì anche alcuni temi musicali e culturali sono stati elaborati nel volume. Il musicologo László Virágh analizza l'«ad notam» *Gianeta Padovana* sopra una poesia di B. Balassi e dimostra che la melodia in questione era un ballo prediletto nel Cinquecento, scoperta dall'Autore stesso del saggio in un libro di G. Mainerio (Venezia, 1578). È anche certo (e dimostrabile anche linguisticamente) che Balassi non conosceva il libro menzionato, ma è la melodia stessa che doveva essere diffusa anche nelle corti transilvane, di more del poeta. In un altro saggio è, infine, Carla Corradi a descrivere come la moda ungherese abbia trovato seguaci nell'Italia del Seicento e Settecento; il complesso metodo di analisi non trascura nemmeno i lati linguistici, iconografici dell'argomento.

Per quel che riguarda i saggi della parte linguistica del volume, si osserva una varietà assai grande: gli argomenti spaziano, infatti, dalla dialettologia alla stilistica, dalla linguistica generale alla storia della lingui-

stica ugro-finnica. Per di più, si nota anche una discordanza nei generi, in quanto, accanto ai saggi, hanno trovato posto anche due recensioni su opere nel campo della linguistica moderna. Cominciando con queste ultime, collocate alla fine del volume, dobbiamo sottolineare la concisione e la chiarezza del riassunto con cui il recensore Giampaolo Salvi dà inizio all'esposizione della propria opinione sul «Fundamentals of mathematics or linguistics» (1978) di B. Hall Partee, e in cui illumina le differenze della linguistica chomskyana e della grammatica di Montague. Nell'altra segnalazione è sempre Giampaolo Salvi a rilevare l'importanza dell'impresa di G. Graffi e L. Rizzi i quali, con l'antologia «La sintassi generativo trasformazionale» (1979), per la prima volta nella storia della linguistica italiana, hanno cercato di mostrare «come si fa» veramente la grammatica generativo-trasformazionale. Tra gli scritti della sezione linguistica è di carattere teorico quello di Gábor Salusinszky, il quale tenta di collocare il linguaggio gestuale tra i tipi della comunicazione umana; è invece una descrizione pratica il lavoro della dialettologa Éva Lax, in cui, in base ad alcuni «intermezzi» di V. Villabruna, è esposta la fonetica del dialetto feltrino. Il saggio di István Víg espone le diverse funzioni del gergo (e soprattutto quelle dei vocaboli gergali), in base ad un romanzo di P.P. Pasolini ed una commedia di Dario Fo. Infine, Danilo Gheno mette a confronto la rivalutazione ottocentesca della lingua nazionale in Finlandia e in Ungheria, sottolineando giustamente come differenza maggiore l'esistenza delle molte minoranze etniche nel territorio dello Stato Ungherese di quei tempi.

I vari scritti presentati nel terzo volume del Giano Pannonio, continuando le tradizioni della serie, testimoniano dell'interesse sempre vivo degli studiosi ungheresi ed italiani verso la cultura di entrambe le nazioni e, oltre a consentire ai lettori di condividere alcune scoperte di notevole im-

portanza, aprono nuove vie ad ulteriori ricerche.

ZSUZSANNA FÁBIÁN

2000. *Irodalmi és társadalmi havilap*. (2000. Mensile socio-letterario), Budapest. Redattori: Endre Bojtár, János Herner, Iván Horváth, László Lengyel, István Margócsy, Ákos Szilágyi, András Török.

Dal maggio 1988 le riviste ed i giornali che hanno visto luce in Ungheria sono stati molti. Questo grande fiorire di edizioni è stato, naturalmente, provocato ed incoraggiato dai grandi cambiamenti che si sono susseguiti nella politica culturale ed editoriale del paese. Insieme alle testate politiche, proprio quelle letterarie e socioletterarie hanno vissuto un rinascimento atteso e, per questo, spesso traumatico. Quasi sempre infatti ci si è trovati di fronte alle intenzioni e alle manifestazioni «politiche» come giustificazione di quelle letterarie.

Il problema fondamentale si è rivelato quello di saper usare uno strumento nuovo nel linguaggio, e cioè, il *discorso diretto*, venuto praticamente a mancare in Ungheria per alcuni decenni e sostituito in maniera alternativa dai *szamizdat* e dalla letteratura sotterranea. L'operazione «recupero» però non è salva da limiti e difetti attribuibili innanzitutto all'entusiasmo. In questo senso, *2000*, si è rivelata subito — già col primo numero di aprile — come rivista letteraria nel senso più classico del termine. Essendo però la letteratura, il «classico» se vogliamo, di quei luoghi, ineluttabilmente sociale e politica, la rivista, senza snaturare il suo carattere, è percorsa anch'essa da contributi e riflessioni storico-politiche di penetrante attualità.

Nel primo numero gli articoli di László Lengyel *Millenovecentottantotto* e di Leszek Kolakowski *Il comunismo come presenza culturale*, ma soprattutto l'atteso *Attila József e il partito* di Iván Horváth, che è anche uno

degli ideatori e dei realizzatori del nuovo mensile, fanno piazza pulita dell'analisi *con altre parole* in cambio di ciò che si può leggere facilmente *dalle parole*. In sostanza un sì alla letteratura, politica anche, ed un no alla pubblicistica a buon mercato.

Nel primo numero dell'aprile 1989, non troviamo il solito manifesto e le consumate spiegazioni. Una gradita sorpresa è piuttosto la forma con cui la rivista si presenta. Il look è, in questo caso, specchio dello spirito della rivista stessa. La grafica e l'impostazione sono quelle della *Nyugat* e della *Szép szó* che furono di Ady e di József, ed anche la scelta editoriale. I redattori di *2000* non a caso ricevono lettori e collaboratori «ogni giovedì pomeriggio dalle due alle quattro nel caffè New York» sul grande Ring di Pest, e non a caso colorano i titoli di copertina sempre diversamente: in argento, verde e terra di Siena.

Nelle pagine della rivista, sempre in onore di un ritrovato equilibrio fra letteratura nazionale e letteratura *areale*, uno spazio importante è dedicato a scrittori ed intellettuali stranieri. Anche qui non casualmente privilegiata è l'area danubiana. In un momento in cui in Ungheria escono tradotte le opere di Solženicyn o di Orwell (al primo è dedicata una buona parte nel numero di giugno, del secondo è tradotto un breve racconto nel numero di maggio della rivista), *2000* propone un bellissimo racconto breve di Hrabal (nel numero 1 di aprile), «Un comune giorno della settimana», del '53, che è proprio uno di quelli che in Cecoslovacchia non ha avuto «fortuna», oppure una significativa intervista a Josip Brodskij (n. 2, maggio), tratta da una rivista americana assieme ad un estratto dei documenti del processo contro lo scrittore del febbraio del 1964.

Naturalmente la discussione o la polemica tra letteratura e politica è attualmente resa necessaria in paesi in cui si scrive meno per diventare ricchi e più per lo *scrivere*. Lo stesso tema si è, ad esempio, ripresentato in modo assai «doloroso» ad un

congresso mondiale di scrittori che si è tenuto a Budapest proprio nel giugno del 1989: anche qui l'esigenza della Gordimer sudafricana era lontana da quella di un Magris o dello stesso Esterházy. Non a tutti sono chiare le strette relazioni fra dimensioni geografiche, coordinate storiche, lingua e letteratura, né a chi piange lacrime patetiche sulla propria sorte, né allo scrittore snob dei mortalmente noiosi best-seller.

La rivista è comunque innanzitutto spazio eccellente per scrittori, poeti e saggiisti ungheresi. Troviamo poeti amati e conosciuti, come György Petri.

Insieme vengono presentati i poeti che si affacciano solo ora sul sempre ricco panorama della lirica magiara; lo stesso vale per prosatori e critici, dei quali si cerca però ancora il materiale finora «non pubblicato» (è il caso del saggio di László Szörényi nel numero di maggio), sull'onda del dover recuperare i decenni perduti. E questo per ora non nuoce, ma se si trasformasse nella solfa autocommiserativa, sarebbe inutile la smagliante partenza della rivista.

Gli intenti non sono solamente formali: naturalmente l'esigenza è quella di avere una carica non più solo ideologica, ma stilistica, un recupero del «bello» a tutti i livelli. E non un bello facile, badiamo bene, bensì un mezzo espressivo che ben organizza la politica letteraria e la letteratura politica e sociale cosiddetta, rendendola competitiva e stimolante.

La redazione risponde a questa esigenza, ed è composta da giovani di una generazione che ha fatto in tempo a sperimentare momenti negativi ed ha ancora la fantasia ed il desiderio per coordinare e rilanciare il vecchio e il nuovo: esponenti noti e validi della critica letteraria ungherese come Endre Bojtár ed Iván Horváth, un economista di rilievo come appunto László Lengyel, o il giovane eccentrico e raffinato designer e critico András Török. Lo spazio tra poesia, prosa, saggistica e critica è ben equilibrato diviso solo «materialmente»

dalle pagine centrali di pubblicità, agevolmente scavalcabili, ed indispensabili per non fallire subito, e per non rifare la solita rivistina scarna e malaticcia. Del resto che valore hanno queste reclami quando la rivista ci offre in ogni numero grafiche e foto straordinarie, come quelle assolutamente originali ed espressive del '56, comparse nel

numero di maggio? Comparata con il mondo delle riviste letterarie europee, 2000 esce, come non succedeva da tempo in Ungheria, modestamente riuscita: senza complessi né compromessi.

ARMANDO NUZZO

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár