

EMERICO VÁRADY

I drammi storici di László Németh

ESTRATTO DAL VOLUME

STUDI IN ONORE DI LORENZO BIANCHI

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár



L'EDITORE ADEMPIUTI I DOVERI
ESERCITERÀ I DIRITTI SANCITI DALLE LEGGI

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

EMERICO VÁRADY

I DRAMMI STORICI DI LÁSZLÓ NÉMETH

Országos Széchényi Könyvtár

Quando, nel 1948, il comunismo si impadronì del potere in Ungheria, vide che la condizione prima per la realizzazione del proprio programma era la segregazione della cultura occidentale cristiano-umanistica e l'isolamento dei migliori spiriti della magiarità. Raccolse in un indice, composto di diverse migliaia di voci, le migliori opere della filosofia e della letteratura europee e non solo punì queste letture come reato pericoloso per l'ordinamento dello Stato, ma praticamente le rese quasi impossibili, sequestrando quelli dei libri proibiti che si trovavano in possesso di biblioteche pubbliche o private.

Per circa un decennio agli occhi del lettore magiaro non giunsero né Dante né Carducci, né Racine o Baudelaire, Goethe o Rilke, Keats o Poe, Cervantes o Andersen; i grandi scrittori ungheresi viventi, poi, potevano scrivere tutt'al più per i cassette delle loro scrivanie.

Országos Széchényi Könyvtár

Le porte di questa prigione spirituale presero a socchiudersi nuovamente, ed in modo sorprendente, dopo che la rivoluzione dell'ottobre del 1956 fu soffocata nel sangue ed oggi già alcuni classici greci e latini, i capolavori della letteratura mondiale e ricche scelte di poeti e prosatori ungheresi sono di nuovo a disposizione del pubblico magiaro in edizioni veramente esemplari sia per la cura critica dei testi che per la veste tipografica.

Certamente le ragioni di questa inattesa arrendevolezza del regime sono assai complesse e difficilmente si potrebbe individuarle dall'esterno. Eppure, alcuni tra i motivi di questo mutato indirizzo della produzione libraria sembrano più verosimili: il primo forse sta nel fatto che l'esperienza convinse i capi comunisti che nemmeno con la più tenace persecuzione è possibile soffocare a lungo la libertà dello spirito. Il secondo motivo può individuarsi nel tentativo del regime di assopire l'odio e l'amarezza delle masse deluse dall'insuccesso della rivoluzione, concedendo ai vasti ceti di soddi-

sfare almeno in parte certe esigenze estetiche e spirituali, quasi in cambio delle nuove tribolazioni loro arretrate. Come ultimo motivo, ma non meno importante, certe considerazioni di carattere finanziario poterono contribuire a far accantonare temporaneamente gli interessi ideologici.

Mentre dapprima le imprese editoriali statali lottavano con le preoccupazioni di un perenne deficit, dato che le loro pubblicazioni di tipo esclusivamente propagandistico non potevano essere spacciate neppure mediante l'impiego di vere e proprie coercizioni commerciali, ora, adeguandosi alle genuine esigenze del pubblico, tali imprese rifiorivano di colpo e si tramutavano in importanti fonti di entrate per lo Stato.

A ciò si deve se gli ungheresi — ormai da più di due anni — hanno potuto riprendere le relazioni con la cultura letteraria occidentale e hanno potuto riattingere al mondo sentimentale ed ideale dei propri classici; a ciò infine si deve se possono intervenire nel dialogo contemporanei come László Németh che, dopo essere stato per quasi un ventennio (1930-1948) colui che maggiormente influenzò il pensiero della sua generazione come saggista, narratore, drammaturgo, si era visto costretto al più assoluto silenzio durante il primo decennio del comunismo.

Quando ormai, perdurando l'oppressione rossa, ogni speranza pareva morta, il nome di László Németh comparve di nuovo sul frontespizio di un libro; giusto appena in capo ad un anno potevano vedere la luce otto volumi suoi, e tra questi soltanto il primo romanzo dello scrittore ed il dramma *Gregorio XII* erano di data anteriore. Gli altri, romanzi assommanti a tremila pagine, sei drammi storici e dieci drammi sociali, erano dati alle stampe per la prima volta.

Qui appresso desideriamo presentare taluni drammi storici di László Németh, poiché è nostra convinzione che essi occupino un posto preminente non soltanto nella letteratura ungherese ma anche, per i loro interessi originali e cospicui, ben si inquadrino nell'ambito della moderna letteratura drammatica europea.

« Chi riflette, semplifica », fa dire László Németh ad un suo personaggio del romanzo *Ester Égető*; nel senso che il pensatore,

mentre ricerca l'elemento comune nell'immensa varietà dei fenomeni, il nesso tra le cose distanti, e filtra la confusione in chiarezza, cioè assomma, unifica, scopre forme tipiche e leggi, veramente semplifica ciò che è complesso. Ma l'operazione mediante la quale egli giunge a questo, certamente non è delle più semplici. A questo scopo occorre una eccezionale cultura, una perenne consapevolezza, uno sguardo che tutto abbracci in un sol colpo, una balenante individuazione delle relazioni ed una capacità di fissarle, che soltanto a pochi è data. Appunto tra questi pochi, a László Németh spetta un posto distinto. Forse nella letteratura ungherese nessuno può nemmeno paragonarglisi per la vastità degli interessi, per preparazione, per fertilità di idee, per la molteplicità del contenuto.

Il carattere dominante dell'individualità dello scrittore è la ragione, che opera con continuità stupenda e con l'esattezza di uno strumento di precisione. In relazione a ciò, i suoi lavori offrono soprattutto il godimento della ragione, godimento che non può essere completo senza una particolare sensibilità ed una costante tensione dell'attenzione. Se v'è chi si attende dallo scrittore una vicenda ricca nell'intreccio e nelle situazioni esteriori, chi vuole dilettersi delle descrizioni pittoresche, grato di una liricità calda ed immediata dell'autore, e, anche se talora non gli riesce difficile la seria contemplazione, è tanto più soddisfatto quanto più spesso lo scrittore lo conduce dalle scabrose strade del pensiero ai più sereni paesi della fantasia immaginosa e dell'umorismo, per costui László Németh non sarà l'autore preferito. « Non le consiglio di far brevettare il suo stile come medicamento contro il mal di testa », dice una allegra vecchia dama bizzosa ad un personaggio-scrittore del romanzo succitato, un personaggio che sotto molti riguardi assomiglia al suo creatore.

Addirittura, i pensieri che si accavallano l'uno sull'altro sembrano non tollerare che l'autore indugi accanto a loro, si occupi di loro troppo a lungo, li renda più accessibili al lettore. Talvolta sentiamo che dicendo meno si direbbe di più, e vorremmo quasi fermare o rallentare quella corsa che si svolge a gara tra il lampeggiare del pensiero e la sua esposizione. La compattezza dello stile, anzi, la sua stipatezza, il formicolio delle comparazioni, delle

immagini, dei colori, delle allusioni però non diventa mai qualche cosa di torbido; lo scrittore governa con eccezionale sicurezza la sua materia di narrazione ed i dettagli ci si presentano levigati, affilati e nitidi mentre il ferreo cerchio della logica li rinserra in salda unità.

Uno stile tale, che non conosce riposo o rilassamento, denso di significato in ogni sua parola, se talvolta può diventare faticoso nel romanzo, è una indispensabile esigenza della forma drammatica. Il lavoro teatrale presenta una vita condensata ed intensificata, quindi non tollera momenti oziosi, né verbalismi vacui ed inutili senza che ne sopraggiunga un danno per l'effetto da raggiungere. La lingua del dramma — anche sulle labbra della gente più umile — è più succinta, caratteristica, pregnante di quanto non sia la lingua della vita d'ogni giorno; questa densità, per raggiunger la quale altri scrittori debbono ricorrere ad un lavoro impegnativo e consapevole, all'autodisciplina, all'esercizio, è il naturale modo di espressione di László Németh. Per questo i suoi dialoghi, specialmente se si svolgono tra grandi uomini che si ergono all'altezza del suo livello spirituale e godono della sua simpatia, compassione o considerazione, in virtù della loro forza caratterizzatrice, della loro arte dialettica, sono capolavori di elocuzione che più di una volta toccano vette shakespeariane.

Dal primo all'ultimo, i protagonisti di questi drammi sono eroi del pensiero che si battono per ideali dello spirito e cadono vittime della incomprendione, della bassezza, della gelosia del loro ambiente sociale o culturale. I drammi storici già nel loro titolo « *Petőfi* », « *Széchenyi* », « *Giovanni Huss* », « *Galilei* », « *Giuseppe II* », ecc., avvertono che il loro autore individua nell'ambito della supremazia spirituale i maggiori valori umani; perciò non v'è forma più commovente, nobile e profonda della tragedia, come quella in cui i portatori di questi valori, combattendo per il loro riconoscimento, vanno fatalmente incontro alla sconfitta.

Non è per caso che il *Petőfi a Mezöberény* ed il *Széchenyi* si succedono alla fine del secondo volume dei *Drammi storici* di

László Németh, benché il primo sia stato scritto nel 1954 ed il secondo nel 1946. Il primo rievoca la disperazione dei giorni precedenti la fine della lotta per l'indipendenza e le ombre minacciose della sconfitta ineluttabile, il secondo è permeato dell'aria agghiacciante del regime di Bach. L'eroe del primo è il poeta della rivoluzione e della lotta contro la tirannide, protagonista del secondo è quell'uomo di stato che perse la pace dello spirito accusando se stesso degli eventi verificatisi contro le sue intenzioni e poi, guarito, divenne nemico del potere dispotico, proprio come lo era stato Petöfi. Queste sono le figure inseparabili l'una dall'altra, anzi, l'una complementare dell'altra, nella tragedia ungherese del 1848. Anche la loro sorte è affine: Petöfi, invece della fuga che gli sarebbe stata consentita, scelse il ritorno sul campo di battaglia e, con quello, la morte sicura; Széchenyi, non attendendo la condanna capitale « lesiva della dignità dell'anima », di propria mano pose fine alla sua vita. In entrambi i drammi il problema psicologico è identico: lo scrittore ci fa testimoni del modo in cui una decisione fatale matura e si attua, e vede il proprio compito nel far sentire come ineluttabile l'atto estremo dell'eroe e nel convincere che l'influenza esercitata dalle circostanze sulla specifica personalità dell'eroe necessariamente ad altro non poteva portare se non alla scena finale del dramma.

Il *Petöfi a Mezöberény* rappresenta, negli angusti limiti di un unico atto, la lotta che si svolse nell'intimo del poeta prima che, tornando dal generale Bem in Transilvania, profferisse la grande parola: « Se con me gli Ungheresi perdessero uno Shakespeare — ed io lo reputo la metà del mondo — ancor più importante è che il popolo non perda la fede nella virtù di almeno uno dei suoi figli ».

La famiglia Petöfi riposa nella casa del pittore Soma Orlai Petrich, amico del poeta, e suo parente. Sándor si prepara ad avviarsi alla fortezza di Arad, dal generale Damjanich della Honvéd, ma un guasto al carro lo costringe a fermarsi. Mentre Giulia Szendrey — a mo' di George Sand ungherese — coi capelli corti, in calzoni, fumando un sigaro, elucubra sulla grandezza del marito e sul proprio amore eroico, giunge la notizia che i Russi sono già presso il Tibisco. A Soma par bene che Sándor, seguendo l'esem-

pio di Kossuth, si affretti a passare il confine al più presto. Anche lo stesso Petöfi, benché lo umilii il sapere che molti con maligna curiosità attendono di vedere se cingerà di nuovo la sciabola oppure dopo essersi posto al riparo continuerà a scrivere versi bellicosi da un sicuro nascondiglio, propende verso il saggio argomentare dell'amico: « se la libertà è ormai perduta, perché dovrebbero perdersi coloro che potrebbero recuperarla? ». A questo punto arrivano degli ospiti inattesi: Gábor Egressy, il grande attore del Teatro Nazionale di Pest, e Márton Kis, colonnello transilvano; questi, in viaggio verso il quartier generale di Bem, vorrebbero portar seco anche il poeta. Sándor, titubante, discute a lungo con loro e ormai pare intenzionato a scegliere la sorte del profugo, perché « quando nuovamente saranno tappate le bocche dei cannoni, parli almeno il poeta ». Ma il deluso Egressy si lascia trascinare dalla solennità del momento e dalla sua esaltazione di attore e si rivolge alla moglie di Petöfi con queste parole: « Decida la sua Giulia se nel traduttore del Coriolano si è annidata l'anima di Amleto! ». Giulia, secondo il suo solito, agisce come se si inchinasse alla volontà del marito — non sta a lei decidere — con umiltà sublime di moglie, ma in effetti con la sua risposta (« Sándor saprà quali sono i suoi doveri verso il suo nome e gli ideali della libertà ») getta sulla bilancia il peso della sua indole fanatica ed altera; la sua influenza soggioga ed esalta il poeta, e nuovamente Petöfi è trascinato dal terreno della ponderazione saggia alle altezze dei suoi ideali. « Via, essere o non essere, amico mio » — dice alla incalzante domanda di Egressy — « essere per la nostra patria e non essere per i tanti infingardi che, mentre esigono una inaudita virtù, non sanno di voler bere in realtà il sangue dei migliori ». Ormai il dovere, inteso poeticamente, ha prevalso sui suoi dubbi amletici; deve mostrare al mondo che « Petöfi non conosce divario tra parola ed azione ». Nel frattempo il carro riparato si fa avanti e Petöfi, insieme con la famiglia, si avvia piano per quella strada che apparentemente egli si è scelta ma che in fin dei conti gli è stata imposta non tanto da una propria intima convinzione quanto da quel ruolo che egli sostiene nella vita, nella poesia, nel servizio degli ideali della libertà e dell'indipendenza e, non ultimo, nei confronti della moglie.

Per motivare la decisione di Petöfi, l'autore sfrutta nel modo più sottile ogni dato che sia giunto a nostra conoscenza attraverso le sue biografie o consegua naturalmente dalle ben note caratteristiche della sua personalità; senza lacune o sobbalzi egli prova come il poeta dovesse avverare la propria previsione: « ch'io cada là, sul campo di battaglia », facendo tacere in se stesso le proteste del raziocinio. Pure, non possiamo asserire che gli sia riuscito di infondere nel lettore la profonda convinzione che esattamente così debbano essere andate le cose e che tutto avrebbe potuto verificarsi solamente in questo modo. Forse non ci discostiamo troppo dalla verità se pensiamo che causa di questo sia una esagerata accentuazione della dualità tra l'individuo ed il suo « ruolo ». Nessuno pone in dubbio l'importanza di quell'atteggiamento esteriore che la vita impone ad ogni uomo — il suo ruolo — che è tale da guidare le sue azioni e talvolta determinarne il destino. Il ruolo che ci viene imposto dalla nostra missione, dai principi che professiamo, dal servizio di determinati ideali, facilmente diventa un dovere che consente di giungere anche al supremo sacrificio e può operare con la forza della costrizione morale. D'altro canto non è meno certo che tale ruolo è pur sempre un fattore secondario fra le nostre proprietà innate e, se queste altre sono vivamente operanti, esso non riesce a prevalere su di queste. Questo vale specialmente per quegli individui dall'indole fortemente emotiva che nei frangenti critici della loro esistenza perdono il controllo degli impulsi che si scatenano con forza elementare e si muovono trascinati dalla loro corrente. Così, con tutta certezza, era Petöfi. Per quanto lo compenetrasse la coscienza della sua missione, egli non andò incontro alla morte per un riguardo al mondo esterno, per l'interesse della patria o temendo per la stima degli amici e della moglie, o per la propria fama, ma perché non avrebbe potuto agire altrimenti, date le sue inclinazioni, la sua conformazione spirituale portata all'entusiasmo, l'intima comunione con i suoi ideali. Era un fenomeno nella sua più profonda essenza imperscrutabile con gli strumenti della psicologia comune e della logica; pure, oltre il suo mistero, lo sentiamo come realtà. L'intento di László Németh di togliere i veli di mistero dalla figura del poeta, di mostrare il suo aspetto di uomo comune simile ad ogni altro e di dare una

convincente spiegazione del motivo del suo sacrificio era pienamente giustificato ed egli è anche riuscito a raggiungere lo scopo che si era prefisso. Se il lavoro non ci persuade, è perché la parola della ragione non basta a soddisfarci, perché non crediamo che il poeta sia caduto sul campo di Segesvár come schiavo del suo ruolo anziché come incarnazione dell'ideale di libertà. La logica acuta di László Németh non riesce a scuoterci dalla nostra convinzione che Petöfi sarebbe partito anche se non fossero giunte al suo orecchio considerazioni maligne sulla sua attività di combattente, anche se la visita di Márton Kis e di Egressy non si fosse verificata, e se sua moglie fosse stata mille miglia lontana da lui quando giunse il momento della decisione.

Mentre nel dramma di Petöfi — salvi restando i valori letterari del lavoro — esitiamo a far nostra la concezione dell'autore relativa all'essenza morale ed umana dell'eroe, non sorge in noi il benché minimo dubbio sull'autenticità della figura di Széchenyi. Il ritratto del prigioniero di Döbling è il risultato di una intuizione psicologica e di una immedesimazione quali non potremmo immaginare più perfette. Al confronto di questo, il ritratto di Petöfi appare come una labile composizione di tratti osservati dall'esterno. In questo, pur nella sua sconcertante complessità, c'è una salda unità organica, nell'altro disturba un certo squilibrio tra l'esaltazione lirica da un lato e, dall'altro, una sobria saggezza che contempla e calcola le possibilità di soluzioni prosastiche.

Ritrarre l'immagine spirituale del vecchio Széchenyi che da dodici anni vive rinchiuso in una casa di cura, era compito reso particolarmente arduo dal fatto che il malato di una volta benché da tempo guarito, per salvaguardare la propria sicurezza, cerca di mantenere le parvenze di una, per così dire, semi-infermità, e vive, in effetti, una doppia vita: nascostamente scrive e fa pubblicare opere che smascherano le colpe della corte di Vienna, ma nell'ambiente in cui vive continua a recitare la parte del malato e cerca di far apparire i pensieri della sua mente fervida e cristallina come il prodotto del capriccio, della mania, della fantasia malsana e dei suoi nervi spezzati. Riesce ad ingannare i suoi medici, gli amici, i suoi fedeli, ma non a far tacere i sospetti della polizia.

Questa lo incalza dappresso da quando non soltanto la camarilla governativa, ma anche l'opinione pubblica ungherese tendeva ad attribuirgli la paternità del « *Blick* », scritto contro l'anonimo « *Rückblick* » del regime di Bach. Se fosse stata provata la colpa di lesa maestà commessa con la stesura del « *Blick* », nulla avrebbe potuto salvarlo dalla vendetta implacabile delle autorità. Alle prime avvisaglie del pericolo imminente, Széchenyi raddoppia le sue precauzioni: con magistrale simulazione convince un visitatore ungherese che il « *Blick* », quel « centone politico-satirico » non può essere lavoro suo; fa sparire in fretta dal suo alloggio ogni scritto compromettente e cerca di prepararsi psicologicamente affinché, in caso di inchiesta, nessun poliziotto austriaco « possa vederlo tremare ». Ma la preoccupazione per il figlio Béla che aveva introdotto clandestinamente a Londra il manoscritto del « *Blick* » e perciò appunto era da considerarsi suo complice, lo scuote dalla sua calma forzata. La comparsa di un nuovo infermiere lo disorienta, poiché sospetta in lui una spia; poco più tardi, uno appresso all'altro, altri tre colpi gli vengono inferti: il primario dell'istituto gli confessa di avere prodotto tempo prima, per ordine della polizia, una lista dei suoi visitatori; non il nuovo, ma il vecchio infermiere, di cui egli si fidava, era il delatore delle autorità; infine sotto le finestre compaiono le vetture degli agenti delegati alla perquisizione della casa.

Però tutto questo è soltanto l'inizio delle sue vicissitudini. Széchenyi supera il fuoco di fila della polizia senza che la sua debolezza lo tradisca, ma già il mattino seguente viene a sapere che un diario scritto di suo pugno, che si trovava presso il segretario, è finito nelle mani della polizia, ed è un diario ancora più compromettente del « *Blick* ». È chiaro per lui che da quel giorno « la partita a scacchi si combatte contro il destino », sente nel suo corpo sfinito il « sudore dell'orrore », tuttavia riesce a fingere di fronte alla moglie ed al dottor Goldmark che « come molti neurologi, anche lui è malato di mente », e tenta di dimostrare con elevata e scintillante discussione filosofica che benché il suo passato, che egli non rinnega, possa testimoniare contro di lui, tutte le accuse che vengono tramate intorno alla sua persona non hanno alcuna base psicologica.

La visita di un «agent provocateur» completa la disperazione che sempre più si va addensando nel profondo del suo animo. Benché non cada nella trappola che gli viene tesa, tuttavia non ha più alcun dubbio che l'istituto di Döbling ha cessato di essere un asilo per lui. Se non il processo o il veleno, nel migliore dei casi lo attende lo Spielberg od un manicomio. Restando solo con il suo vecchio amico sacerdote, l'arcivescovo Lonovics, accenna al suo ultimo problema, la questione della fuga volontaria nella morte. Gli ripugna il pensiero della pena che ormai appare inevitabile e che, secondo la sua coscienza, crede di non meritare e, durante la cena, fa cadere il discorso sul suicidio di Socrate, di Demostene e di Annibale. Egli stesso, sulla base della concezione morale aristocratica dell'evo antico, prende indistintamente le difese di tutt'e tre; invece, l'arcivescovo opera tra di essi una netta distinzione: l'azione di Socrate, anche dal punto di vista cristiano, difficilmente potrebbe essere qualificata «suicidio» in quanto egli ha soltanto eseguito su se stesso una condanna inflittagli da altri; al contrario, gli altri due si rifugiarono nella morte in preda al terrore e, di fronte a loro, i martiri cristiani rappresentano il grado sommo del coraggio mentre ciò che il conte chiama «capitolazione degli eroi» in realtà non è che debolezza. Lonovics intravede lo scopo della discussione: il suo amico, in lotta con la coscienza cristiana, avrebbe voluto che l'arcivescovo lo assolvesse a priori da ciò che anche egli sente come peccato, poiché «se tale non lo sentisse, non vorrebbe evitarlo». A questo punto Széchenyi, con uno sforzo estremo, agisce come se tutta la discussione sul suicidio fosse stata «pura-mente accademica» e tranquillizza Lonovics: nel suo cassetto non c'è nessuna pistola dalla canna rigata con cui egli possa farsi saltare le cervella.

Dopo la parola della Chiesa, che egli sperava più arrendevole, si impadronisce di lui una tale eccitazione che è ormai tutt'uno con l'estrema pace. Egli, che «l'indignazione, la giustizia verso i più deboli, in una parola, il patriottismo» avevano guidato nelle sue azioni, da giorni non pensa alla patria ed anche i suoi legami con la religione e la famiglia si allentano. Solo la sua logica spettralmente chiara non gli fa abbandonare la prudenza.

Il governo austriaco aveva pubblicato sull'«Augsburger Zeitung»

che a Döbling ed altrove le indagini esperite avevano portato alla scoperta di una vasta macchinazione. Le conseguenze di questo non possono farsi attendere. Se ancora non lo hanno arrestato è perché aspettano qualche cosa che renda inutile la condanna. Lo potrebbe colpire l'apoplessia, oppure potrebbe impazzire — almeno ufficialmente, agli atti pubblici — e con ciò si eviterebbe un maggiore scandalo, la denuncia dell'alto tradimento del consigliere segreto imperiale e regio, il sequestro dei beni del traditore, la condanna del figlio imputabile di favoreggiamento... A tarda notte egli comincia con il suo segretario l'ultima partita a scacchi. Accompagna ogni mossa con velati sottintesi. Se « il re » non può più muoversi, che deve fare? « Tagliarsi il ventre come i giapponesi per non cadere nelle mani dell'avversario, o attendere che ogni pedone, cavallo ed alfiere gli si precipiti addosso e lo strazi? ». Il segretario propende per la prima soluzione. « Lei non è un cristiano » — Széchenyi continua nel suo gioco di sottintesi — « Lei dà troppo peso alla dignità ». Ma subito dopo si affaccia alla sua mente, con orrore angoscioso, la possibilità di una reclusione tra i pazzi. Per un uomo normale non c'è castigo più terribile. « È strano che il sadismo dei giudici non abbia ancora instaurato questo genere di punizione ». Ed improvvisamente prende a commentare le meditazioni di Sant'Agostino sulla volontà. Accade che vogliamo fortemente qualche cosa, e tuttavia non agiamo perché la nostra volontà non è integrale. Per divenire tale le occorre ancora un'inezia, un'ultima minima spinta, senza la quale non si dà azione... Per lui questa inezia è l'articolo dell'« Augsburger », ed il terrore della più probabile rappresaglia, la cella del manicomio. Congeda il segretario ed il cameriere, appena si rende conto che la mattina successiva sarà la domenica di Pasqua; meccanicamente tende la mano all'armadio e compie ciò che da tanto tempo andava premeditando, durante l'aspra lotta che lo aveva condotto all'estremo esaurimento delle sue forze.

Il suicidio di Széchenyi tuttavia non è la mera fuga dalle sofferenze inumane della punizione. Il suo gesto estremo è inteso nell'ambito di quella concezione morale secondo la quale val meglio separarsi dalla vita, ostacolo sulla strada della tirannide, piuttosto che attendere il colpo inferto dalle sudicie mani del boia. Di fronte

alla legge terrena — nella coscienza della propria innocenza — egli aveva fatto valere il senso della giustizia e della dignità umane; ma non era in lui sufficiente umiltà cristiana per rispettare i dettami della religione. Morì indegno della celeste corona dei martiri ma, sul piano della valutazione umana, da eroe. La sua tragedia è un'accusa tremenda contro la tirannia che non distrusse soltanto la sua vita terrena, ma lo gettò nel peccato contro Dio.

Nel 1946, anno della stesura dello *Széchenyi*, nacque anche il terzo lavoro di soggetto ungherese di László Németh, *L'abiura*. Il suo eroe, Miklós Tótfalusi Kis, insigne tipografo ungherese dell'ultimo quarto del XVII secolo, che apprese la sua arte in Olanda ed in capo a dieci anni si procacciò fama europea e tornò ricco in patria per porre la sua attività di editore ed il frutto degli insegnamenti di illustri tipografi al servizio dell'arretrata cultura transilvana. Ma né la sua arte e perizia, né la sua munificenza e perseveranza gli bastarono nella lotta condotta prima contro l'indifferenza, poi contro l'aperta ostilità con cui vennero a scontrarsi le sue nobili aspirazioni. I pastori calvinisti di Kolozsvár si coalizzarono per la sua rovina ed infine, con le loro insinuazioni infondate, lo amareggiarono a tal punto che pubblicò nel 1698 «In difesa della sua persona» una energica autogiustificazione. Da apologia, essa divenne atto d'accusa che non poteva restare impunito da parte della chiesa. Miklós Kis, per non trascinare la famiglia in miseria, fu costretto a riconoscere le accuse formulate dagli avversari e a fare atto solenne di pubblica penitenza presso il sinodo calvinista di Nagyenyed. Questa umiliazione immeritata non lo rovinò soltanto spiritualmente ma portò anche, in breve tempo, al suo collasso fisico. Questi pochi dati biografici costituiscono l'ossatura del lavoro; poiché anche in questo, come negli altri drammi cui qui si accenna, László Németh si attiene rigorosamente alla fedeltà storica delle vicende, intesse l'intreccio drammatico su motivi desunti direttamente dalla realtà e, perfino nella loro successione cronologica, non si permette alterazioni arbitrarie. Ne *L'abiura* egli agisce come se la sua ambizione di scrittore lo stimolasse a spiegare la propria maestria rappresentativa entro limiti prefissati, da lui indipendenti.

Il nostro autore non appartiene al novero di quei drammaturghi nati la cui fantasia si muove nel mondo delle quinte con una familiarità spontanea, che, per così dire, pensano in immagini, in situazioni, in scene teatrali e stilando ogni parola istintivamente la dosano sulla acustica tipica del teatro. Pure, il suo acuto intelletto è penetrato in profondità nei segreti della raffigurazione drammatica; gli è chiaro il meccanismo delicato del palcoscenico, non contravviene mai alle regole del genere ed in tal modo, dal punto di vista della forma esteriore, produce sempre impeccabili lavori teatrali. Tutt'al più non trova in ogni occasione le vie nascoste per giungere ad effetti capaci di portare l'uditore all'esaltazione od alla commozione. Questa lacuna però è data di solito dalla natura dei suoi temi i quali — anche se sono adatti per magnificare il martirio del genio — spesso mancano di quella tragicità che si fa tangibile nel corso dell'azione e della lotta. Il lento annichilimento della vita di Miklós Kis esemplifica nel migliore dei modi come sia da ascrivere alla natura del tema la responsabilità del mancato effetto.

Anche János Apácai Csere, protagonista del dramma omonimo, è vittima dell'«amore smisurato e non ricambiato per la sua nazione». Una generazione prima di Kis, sempre in Olanda, egli è fecondato dalle idee dei tempi nuovi; è il primo discepolo di Cartesio, a ventott'anni dà alle stampe una enciclopedia in lingua ungherese e, poco dopo, la *Piccola Logica Magiara*. Come maestro presso la scuola di Gyulaférvár, con il suo vasto sapere e con i suoi nuovi metodi di insegnamento, conquista immediatamente la gioventù, ma al tempo stesso attira su di sé la gelosia dei colleghi insegnanti e, di fronte al Principe, si rende sospetto di presbiterianismo e di repubblicanesimo. La punizione ingiustamente inflittagli e le traversie sofferte in seguito non infrangono la forza spirituale di Apácai, ma fiaccano gradualmente e definitivamente i suoi compagni di lotta. Resta solo, gravemente ammalato, e la consunzione lo finisce prima che possano essere realizzati i suoi sogni di quella patria più bella che egli voleva edificare sulle solide basi della cultura. «Nel paese della sabbia, che assorbe senza lasciar tracce il sangue dei martiri», resta infruttuoso anche il suo martirio.

A buon diritto il nostro autore ha posto János Apácai Csere e Miklós Tótfalusi Kis sul piedistallo dei nobili uomini che si batterono con abnegazione per un futuro migliore e diedero tutto il meglio di sé al travaglio costruttivo. Essi si innalzano incomparabilmente sulla piattezza culturale ungherese del XVII secolo, e László Németh è riuscito a valorizzare in piena misura il loro significato morale di simbolo. Pure, alla loro personalità storica e alla loro attività, esplicita in un settore piuttosto ristretto, mancano i segni della vera grandezza, cioè non sentiamo che le loro doti ed aspirazioni sarebbero state capaci di produrre cambiamenti tali da far epoca nella vita di una nazione. Il loro fallimento non agisce su di noi con il peso di una sconfitta totale, irreparabile e tragica, e vediamo il loro destino individuale, per luttuoso che sia, piuttosto come la conseguenza di casuali circostanze sfortunate che come sfida eroica alle forze che li schiacciavano.

Caduti sul campo di battaglia dello spirito — in difesa della fede, della Chiesa, della scienza, degli ideali di riscatto sociale — Gregorio VII, Giovanni Huss, Galilei e l'imperatore Giuseppe II, hanno ispirato a László Németh la creazione di opere incommensurabilmente più elevate. Si potrebbe dire che i quattro drammi riferentisi a loro hanno dal punto di vista artistico con *L'abiura* e *Apácai* una relazione pari al significato storico ed umano dei rispettivi protagonisti. E se riflettiamo sui lineamenti basilari del temperamento del nostro autore — il ruolo predominante dell'intelletto — questo non fa meraviglia. Le migliori delle sue forze si liberano quando gli è data la possibilità di situarsi nel mondo speculativo di grandi pensatori, allorché deve discutere sottili problemi e può dare sfogo alla propria passione dialettica in un duello all'ultimo sangue tra argomenti antinomici. Quanto più raffigura spiriti ricchi, eccezionali e profondi, tanto più ci fa partecipi del suo sapere universale, della sua intuizione psicologica e del suo stile, talvolta sovraccarico di sconcertanti associazioni.

Tra i quattro drammi che trattano di argomento non ungherese, quello di data più antica (1937) è il *Gregorio VII*. Uno dei maggiori pontefici del medioevo, nel vortice sanguinoso degli eventi che minacciano la Chiesa di Cristo dell'estrema rovina, e tra il

generale disfacimento morale, egli continua una lotta sovrumana per la difesa della sacra eredità che a lui è stata affidata come successore del primo apostolo. Per il raggiungimento dei suoi scopi, egli giudica premessa imprescindibile l'elevazione del prestigio del soglio papale al di sopra di «ogni diritto, potere ed istituzione terrena». Per questo è forzato a scomunicare Enrico IV che si ribella alle sue disposizioni. Egli non attinge l'energia necessaria a tale passo dalla sete di potere, né dall'orgoglio ferito o da inclinazioni tiranniche, ma dalla profonda consapevolezza della propria missione. Seguendo l'impulso dell'ispirazione divina, egli umilia l'intrigante ed arrogante monarca, nonostante che, sul piano umano, egli nutra benevolenza verso di lui. Le gravi conseguenze della scomunica inducono Enrico al pentimento. Il Papa si sta preparando a partire per la Germania per far da paciere tra i partiti contendenti ma, mancando il seguito promessogli, è costretto a sostare nel castello di Canossa. Enrico giunge a Reggio e di qui, d'inverno, scalzo e nel saio dei penitenti, ripetutamente bussa alla porta del castello chiedendo di entrare e supplicando il perdono del Papa. Ugo, l'abate di Cluny, invita Gregorio alla clemenza, ma secondo il pontefice, non lo Spirito Santo, sibbene i Sassoni ribelli hanno costretto Enrico sulla strada di Canossa; ormai sta per pronunciare la parola definitiva, il diniego del perdono, quando prima la madre e la suocera del Re, poi Matilde contessa di Toscana, il più fedele sostegno della Chiesa, intercedono per il sovrano affranto ed infreddolito, che mostra i segni del genuino pentimento. Il vecchio Papa infermo che per sua natura non è né forte né audace, ma solo «è sorretto dalla responsabilità», conduce una lotta lancinante con se stesso. Secondo il suo cuore, vorrebbe rappacificarsi, ma non può tollerare che «si giunga ad infirmare la decisione di San Pietro attraverso le orecchie di un vecchietto sensibile al pianto ed alle lamentele». A questo punto l'abate di Cluny fa parlare gli argomenti della coscienza: «L'uomo non può essere mai abbastanza cauto con i propri impulsi. Li scacci come offesa e tornano come voci del dovere attraverso i canali più sacri». In Gregorio si fa sempre più incerto il suggerimento interno nonostante avverta come colpa la sua compassione, infine crolla davanti al crocefisso e, poco dopo, dall'inginocchiatoio fa

cenno che si apra la porta del castello. Delle conseguenze fatali, facilmente intuibili, dell'assoluzione, il Papa accusa la propria debolezza. La Germania si è spezzata in due perché egli non si è schierato con sufficiente decisione al fianco di Rodolfo; Enrico, infrangendo biecamente la parola data, gli ha reso impossibile il passaggio delle Alpi, ed è costretto a ritornare a Roma da Canossa vergognoso, come se anche Dio lo ritenesse immeritevole di illuminare davanti a lui il cammino da percorrere. Ritarda l'apertura del concilio già convocato, perché non si sente abbastanza forte « senza la spinta di Dio » per rinnovare l'anatema contro il fedifrago, né è capace di accettare il consiglio del cauto abate di Cluny, pronto ai compromessi.

Dal suo scoramento angoscioso lo toglie la comparsa di Matilde, che offre tutti i suoi possessi in feudo a San Pietro. In questa immensa ed inaspettata manifestazione di fede e di sacrificio, egli avverte una ammonizione divina e la sua lunga trepidazione ha termine con questa decisione: « sguaino la spada dell'apostolo e riprendo la lotta per la vera Chiesa ». Questo significa la nuova scomunica di Enrico il quale, portandosi sotto Roma, tenta di estorcere a mano armata la revoca della scomunica. Il corrotto magistrato romano gli si schiera accanto e chiede pace al Papa: « meglio che la vittoria dei santi tardi un poco piuttosto che tutta la cristianità sia distrutta ». Ma Gregorio sente che tutto dipende dal fatto che egli « resista o si spezzi » e congeda i rappresentanti del consiglio cittadino dicendo che « la Chiesa abbraccia i penitenti ma non gli assediati »; del resto, in estremo bisogno, può contare anche sull'aiuto di Roberto il Guiscardo. Perfino i tedeschi assediati sono migliori dei liberatori normanni e saraceni — dicono i Romani, ed aprono le porte agli eserciti di Enrico. Il Papa è costretto a rinserrarsi in Castel Sant'Angelo e di lì manda a Roberto un messaggio perché si affretti alla sua liberazione, che ormai soltanto « un sepolcreto pagano ed un corpo in disfacimento custodiscono tutto ciò che è rimasto del cristianesimo ».

La liberazione di Gregorio da Roma costa la distruzione di tre quartieri. Le maledizioni del popolo lo accompagnano lungo il suo ultimo viaggio, che conduce alla corte salernitana di Roberto. Qui, tra amari rimorsi, trascorrono i suoi ultimi giorni; si era

prestato ad un compito sovrumano, e l'aiuto sovrumano gli era venuto meno. Lo ingannava il sentimento della propria vocazione, oppure era lui a sbagliare? Il suo confessore, l'abate di Montecassino, vede i motivi della sua sconfitta nel fatto che egli era troppo avido di bene; la sua impaziente aspirazione al bene era stata giudicata superbia dagli uomini, il suo comando era più veloce della loro comprensione. Come ultimo colpo, gli giunge la notizia che l'antipapa eletto dall'imperatore Enrico ha fatto il suo ingresso in Roma. Il fatto che questo fosse potuto accadere significa che « Dio ha lasciato cadere il mondo, come l'albero la foglia. Siamo tutti preda dell'Anticristo, ed è lui, che mi ha condannato. Amavo la verità ed odiavo l'indegnità; per questo muoio in esilio ».

I cinque atti del dramma condensano gli avvenimenti di diversi anni in un unico, solido intreccio, che abbraccia un orizzonte storico comune a mezza Europa. Anche se si potessero criticare la struttura, la composizione e le proporzioni del dramma, la persuasiva immediatezza della raffigurazione e la scelta dei motivi che riflettono l'impalcatura spirituale morale e politica dell'epoca lontana, darebbero al dramma il crisma di una imponente opera letteraria. Ma il *Gregorio VII* è un capolavoro anche dal punto di vista strutturale: la sua architettura precisa e nobile è degna dell'elevata materia da cui è stato tratto. In ogni sua articolazione dà la sensazione di una monumentalità di linea classica, e questa era, fuor d'ogni dubbio, consapevole aspirazione dello scrittore, perché la figura del grande Papa non poteva trovare sfondo e cornice adatti se non in un quadro di epoca e di ambiente di vasto respiro. Però Gregorio VII, che si elevò da semplice monaco benedettino ai fastigi della diplomazia pontificia e quindi al soglio di San Pietro, ci si presenta nel dramma non solo come l'incarnazione delle concezioni della Chiesa universale, come fenomeno tale da determinare con la sua opera, per secoli, la storia mondiale, ma anche secondo la sua natura semplice, mite ed umile nelle sue manifestazioni umane.

Ciò che rende del tutto eccezionale la sua personalità, è il fatto che le proprietà necessarie per il compimento della sua eccelsa missione, quelle appunto che caratterizzano il pontefice, prendono il sopravvento sul suo *io* originale e si pongono in

continua lotta con esso. Gregorio, per realizzare i suoi fini, doveva essere inflessibile non soltanto nei confronti del mondo esterno, ma era costretto del pari a rinnegare se stesso, il suo più intimo essere, Ildebrando. Al culmine della tensione drammatica si giunge allorché dal contrasto del doppio *io* nasce la risoluzione decisiva — l'assoluzione del peccatore Enrico — in cui i sentimenti personali della compassione e dell'indulgenza fanno tacere gli imperativi della missione. Tutto ciò che nel dramma segue a questo episodio appare come la prosecuzione inevitabile del conflitto individuale: Gregorio si rende responsabile diretto della disfatta subita dalla Chiesa. O ha equivocato circa i disegni della Provvidenza, o ha deviato dalla strada prefissatagli, ed è per castigarlo che Dio si allontana da lui e lascia che su di lui prevalga il Maligno.

Fa meraviglia che nel dramma *Giovanni Huss*, terminato nel 1948, manchi quasi totalmente l'atmosfera del Concilio di Costanza, che giudicò l'eretico, e dell'epoca di Re Sigismondo. Solo laconiche allusioni rivelano i dati essenziali degli interessi politici che si celano dietro il processo di eresia. Sigismondo non è convinto della colpevolezza di Huss e, conoscendone la grande popolarità in Boemia, vorrebbe evitare ad ogni costo la sua condanna, per salvaguardare la quiete pubblica. Anche il suo più autorevole accusatore, il vescovo boemo Palec, giustifica la sua inflessibilità nei confronti di Huss, che era suo amico in gioventù, con la necessità di preservare la patria dall'eresia; se questa dovesse affermarsi, al popolo toccherebbe la stessa sorte dei bogumili e dei « catari » di Tolosa: sarebbe schiacciato ed annientato. Del resto, fra i tratti caratteristici dell'epoca in cui si svolge il dramma, per lo più, il dilagare dei preti avidi di beni materiali e dalla vita indegna, ed il fervore per gli ideali cristiani, in rapida diffusione tra i poveri, affiorano senza accenti particolari. Il dramma che si dispiega davanti a noi poggia esclusivamente sul problema della libertà della coscienza individuale. In Giovanni Huss il popolo non vede che l'uomo dalla fede profonda e dall'anima pura che aspira soltanto al bene ed alla giustizia. Secondo le sue stesse parole, egli non si è ribellato all'insegnamento della Chiesa, ma unicamente « contro i pravi costumi in essa annidati ». Diffondono la

sua nomea di eretico coloro che temevano per il loro benessere acquistato con mezzi ignobili o per la loro potenza, e gli invidiavano il rispetto e la fiducia delle folle; Roma, poi, «attraverso una nebbia intessuta di dicerie e pregiudizi» se ne è fatta un'opinione deformata. In che cosa consista la dottrina di Huss e dove e quando contrasti con il dogma, allo scrittore praticamente non interessa; l'unica cosa che importi nella sorte del suo eroe, dal punto di vista tragico, è che Huss crede fermamente di essere nel giusto, non riconosce la fondatezza dei quarantasei capi di accusa volti contro di lui, non è disposto a rinnegare come proprie le eresie attribuitegli dallo svisamento dei suoi discorsi e scritti, poiché questo equivarrebbe a riconoscere colpe mai commesse, il che è colpa di per se stesso, e a questo si ribella la sua coscienza. Se i suoi giudici vedono ostinazione in questo, non si accorgono che «non lui è il padrone di ciò che resiste in lui», ma non è neppure il demonio che si fa gioco della sua persona, poiché «Dio non permette che il demonio usurpi la sua luce». Non teme neppure la morte, poiché per lui ha valore soltanto la pace dell'anima e non può sacrificarla in cambio della sua inane vita. E quando infine l'imperatore si accontenterebbe di una solenne promessa che «non predicherà più la dottrina di cui lo si accusa», Huss risponde: «Il prete ha una sola vita: il verbo. La vita per la verità, sì. Ma la verità per la vita...?» e cantando un salmo sale sul rogo. Dalle file del popolo che fremendo si gode lo spettacolo, si leva una voce di donna: «Ma chi ci capisce niente? Se la gente non sapesse che era un eretico, si direbbe che è morto come un santo».

Il destino dell'eroe del dramma può suscitare compassione e può far leva sulla nostra commozione se l'eroe viene spinto alla rovina da atti compiuti, secondo la sua convinzione, per cause giuste. Anche Giovanni Huss — indipendentemente dalla giustezza o dall'errore delle sue dottrine — guadagna la simpatia del lettore perché lotta in buona fede per i suoi ideali ed è pronto a morire per essi. Questa simpatia però non potrebbe essergli concessa se — come spesso accade in simili casi — fosse soltanto il fanatismo a guidarlo. Perciò lo scrittore deve studiarsi di rendere credibile l'eccezionale saldezza spirituale del suo eroe senza che ci venga fatto di scorgere in lui un fanatico, cioè un ossesso

dalla mente morbosa. A questo scopo valgono da un lato la forza logica degli argomenti contenuti nelle sue parole ed il loro calore sentimentale; d'altro canto, l'accentuazione della bassezza morale dei suoi nemici. Lo scrittore può far questo senza offendere la Chiesa nel suo insieme, riconducendo le origini del processo a pochi nemici personali di Huss. Essi hanno raccolto, di propria iniziativa, i dati incriminanti destinati a perderlo, nella loro traduzione incontrollata hanno prodotto davanti al concilio le dichiarazioni e gli scritti di Huss in lingua ceca; perciò, in ultima analisi, essi sono i responsabili della decisione del concilio. Primo fra tutti, il vescovo Palec il quale, al tempo in cui era studente a Padova, era egli stesso caduto in sospetto di eresia ed ora, con il suo zelo smodato, vorrebbe far dimenticare il suo precedente smarrimento «nascondendo il singhiozzo della paura con l'ululato del lupo». Così nel dramma sono individui che stanno l'uno contro l'altro, sono colpe e virtù che cozzano. Le tre fasi principali di questo scontro, prima tra il consiglio di istruttoria e l'accusato, poi tra Huss e i vescovi che cercano la possibilità di un compromesso, ed infine tra Palec ed Huss, i due amici di un tempo, formano la spina dorsale dell'opera e in questi antagonismi si rivela, nella maniera più vigorosa, l'arte di László Németh.

Anche il soggetto del *Galilei*, scritto nel 1953, è basato sulla sconfitta dell'eroe dell'ideale di fronte a forze che difendono interessi effimeri e personali. Sia per l'identità del problema psicologico che per l'affinità del metodo elaborativo, l'opera è molto vicina al *Giovanni Huss*. Tanto Huss quanto Galilei lasciano la loro casa senza nessuna costrizione esterna, volontariamente, per discolarsi davanti alle autorità competenti delle accuse rivolte contro di loro. Huss giunge a Costanza con un salvacondotto del Re; Galilei, matematico di corte del principe toscano, si sente pienamente sicuro sotto l'usbergo dell'ospitalità dell'ambasciatore romano del suo signore. Di entrambi il potere si impadronisce con il pretesto di un colloquio pacifico, per trattarli poi come prigionieri. La colpa dell'uno e dell'altro non è evidente, nemmeno l'opinione dei giudici incaricati dell'istruttoria è unanime, e in entrambi i casi già stanno per prevalere coloro che vorrebbero,

agli occhi dei fanatici bigotti, risolvere la penosa situazione con un compromesso che giustifichi almeno la formulazione delle accuse. Sia presso il concilio che presso il tribunale dell'inquisizione la condanna giunge perché da un lato gli accusati rigettano con impensato vigore l'alternativa della loro umiliazione morale e con questo irritano i giudici male informati, che esigerebbero una ubbidienza incondizionata, e dall'altro perché il desiderio di vendetta personale si dimostra più forte dell'amore per la giustizia. Giovanni Huss è mandato sul rogo dalle macchinazioni dei suoi astiosi connazionali boemi; Galilei, già curvo sotto le mani del boia, deve rinnegare la dottrina copernicana perché i suoi avversari hanno fatto credere a papa Urbano VIII che in Simplicio, uno dei personaggi dei dialoghi che costituiscono il capo d'accusa, Galilei avesse voluto ridicolizzare il pontefice. La concomitanza di tanti elementi rende inevitabile che nel *Galilei* si ripeta tutta una serie di situazioni, scene, e perfino di personaggi del *Giovanni Huss* e che i due drammi differiscano nella loro struttura veramente soltanto là dove cessa il parallelismo della sorte di Galilei e di Huss. Quest'ultimo suggella la fede nella propria posizione con la sua morte e con questo il suo processo diviene una tragedia coerente anche sul piano artistico; invece la tragedia di Galilei giunge al culmine allorché egli smentisce le proprie dottrine contro la sua stessa convinzione; in tal modo l'ultimo atto del dramma, che descrive il resto della vita del vecchio scienziato, vale a soddisfare soltanto le esigenze di fedeltà storica e, dal punto di vista estetico-drammatico, costituisce una appendice senza interesse; anzi, con le sue tranquillizzanti prospettive proiettate nel futuro, scema e neutralizza l'effetto ottenuto con il crollo fisico dell'eroe dopo la tensione sempre crescente dei tre primi atti.

Per un motivo ci rammaricheremmo se il quarto atto non fosse stato scritto, perché questo, non meno dei precedenti, ci diletta per la bellezza dei dialoghi, ricchi di contenuto, per i nobili pensieri ed il cristallino nitore dello stile che rende trasparenti anche i più difficili problemi. L'elasticità, la forza, la duttilità dei mezzi di espressione forse in questo dramma si accoppiano più felicemente alla levigatezza e all'equilibrio delle forme linguistiche. È probabile che l'intreccio, denso di tensione fino alla

fine del terzo atto, ed il gran numero di interessanti personaggi possa assicurare pieno successo anche sul palcoscenico al *Galilei* che, come dramma destinato alla lettura, costituisce indubbiamente una delle più insigni opere della moderna letteratura ungherese.

Anche l'ultimo lavoro del grande ciclo drammatico il *Giuseppe II*, come i precedenti, soprattutto ci avvince per l'abbondanza e la forza caratterizzatrice dei mezzi impiegati nella raffigurazione dell'ambiente; tali mezzi sono sempre coscientemente sfruttati, ma senza artificio alcuno. Dalla molteplicità delle figure individualizzate con pochi tratti emerge l'immagine, sostanzialmente uniforme, dello spirito della corte. Fin dalla prima scena respiriamo l'aria un poco opprimente dei salotti aristocratici austriaci e quando l'imperatore stesso, tornando malato dalla guerra contro i Turchi, compare sulla scena, di lui sappiamo già tutto ciò che è essenziale per poter guardare con teso interesse alle ultime tragiche vicende della sua vita. Nemmeno i collaboratori diretti condividono la fede di Giuseppe nel potere redentore della fredda ragione: è diffusa l'opinione che egli ami l'uomo soltanto sul piano teorico e non anche in pratica e che, pur guidandolo intenzioni sublimi, egli nuoccia più che giovare ai suoi popoli, posto che nessuno può essere reso felice contro il proprio volere.

L'imperatore sa della propria impopolarità, ma la combatte con tenacia e quanto più diventano minacciosi gli eventi francesi, tanto più sente urgere in sé il dovere di reprimere il dispotismo di classe nascosto dietro le costituzioni belga ed ungherese. La prima notizia che giunge dal fronte — la vittoria del generale Laudon — gli dà nuove forze. Decide il ripristino della censura affinché i giornali viennesi, che da tempo abusavano della libertà di stampa, non abbiano la possibilità di incitare il popolo a seguire l'esempio francese in nome degli ideali che egli stesso « con i suoi decreti tirannici » da dieci anni va cercando di realizzare grado per grado. L'imperatore è ancora sotto l'influsso delle parole di Sonnenfels, famoso scrittore viennese e bibliotecario di corte, che lo ammoniva di dover tener conto della natura umana che — pare — ha la caratteristica di apprezzare maggiormente ciò che ha ottenuto con le proprie forze di ciò che ha in dono già preparato, quando

si presenta al suo cospetto il cancelliere magiaro Conte Carlo Pálffy e, con le sue sagge parole sull'indole della nobiltà ungherese che non sempre è accessibile per la « ratio » ma non per questo non è realtà viva e vitale, convince infine Giuseppe a promettere, contro voglia, la convocazione della Dieta. Poco dopo l'imperatore apprende che la sorella minore, reggente del Belgio, era fuggita davanti alla plebaglia di Bruxelles; a questo punto ha inizio il suo rapido crollo. Le circostanze lo costringono al compromesso, il che per lui in tanto è più doloroso in quanto teme che il suo sacrificio sarà vano, anzi, se ne imbalanziranno ugualmente « i gufi del passato e gli eroi dei vicoli ». Nel frattempo anche il suo stato di salute precipita rapidamente: il medico di corte non può più tenergli nascosto che al massimo gli restano tre settimane di vita. Questo lo sospetta anche il vecchio principe Kaunitz, presidente del consiglio di stato, che chiede udienza all'imperatore. In quest'ultimo scontro di due menti straordinarie, un passo che gareggia con le più belle pagine del *Gregorio VII* e del *Galilei*, il dramma arriva all'apice. Di fronte al principe Kaunitz, statista eminentemente realistico, che sa tener conto delle forze irrazionali che agiscono negli individui, nelle classi e nei popoli, l'imperatore Giuseppe, che voleva essere « l'incarnazione dell'ideale », ha la peggio. « Con cuore oppresso » deve riconoscere che « in politica le buone intenzioni e la morale pura, in se stesse, valgono ben poco » e, poiché il tempo stringe, non può permettersi nemmeno di lasciare all'erede il compito di revocare le riforme che offendono gli ungheresi; come ultimo atto di potere è costretto ad annullare, lui stesso, il lavoro della propria vita benché neppure sul letto di morte lo abbandoni la convinzione di essere stato dalla parte della ragione. « La morte non è il peggior male che possa colpire un uomo », dice, giunto alla sua ultima ora.

Nessuno meglio di László Németh ha eretto un ricordo che esprimesse con più profonda penetrazione psicologica la tragicità del destino dello sfortunato imperatore e ne eternasse la figura in modo più artistico.

