

Interpretazioni artistiche di Dante nel primo Novecento ungherese: Lajos Gulácsy e Dezső Fáy¹

Eszter Draskóczy

Research Centre for the Humanities – Institute for Literary Studies, Budapest
(<draskoczy.eszter@abtk.hu>)

Abstract

Questo breve saggio presenta alcune opere d'arte di ispirazione dantesca di due artisti ungheresi, il pittore Lajos Gulácsy (1882-1932) e il grafico e pittore Dezső Fáy (1888-1954): ben diversi tra loro nel carattere, nello stile e nei mezzi artistici, legati però dall'amicizia, «anime affini» (Szabadi 1983, 77) che intrapresero insieme lunghi viaggi in Italia, e una volta tornati a Budapest, esibirono in una mostra comune le loro opere. Tale mostra, realizzata alla Galleria Urania nel 1909, portò successo critico solo a uno di loro, Lajos Gulácsy, che aveva sei anni più dell'amico: mentre per Gulácsy questi sono gli anni del pieno compimento artistico, Dezső Fáy dovette aspettare altri due decenni per raggiungere il successo. *Le novità critiche dell'articolo* consistono nell'analisi delle illustrazioni dantesche di Dezső Fáy e nell'identificazione di alcune reminiscenze dantesche negli scritti di Lajos Gulácsy, nonché in una proposta di dare un nuovo titolo alla grafica intitolata ora «Dante e Beatrice» (1910) conservata presso la Galleria Nazionale Ungherese.

Keywords

Dante Alighieri; Dezső Fáy; fortuna di Dante; grafica ungherese; Lajos Gulácsy

¹ Il testo qui presentato è l'elaborazione di una conferenza tenuta al convegno «“L'ombra sua torna” 2021: Dante, il Novecento e oltre» (19-21 aprile 2021, Madrid).



1.1. Lajos Gulácsy: L'Italiamania e gli autoritratti di ruolo

Nella cultura *fin de siècle* ungherese si palesa per la prima volta un influsso determinante di Dante: dal 1878 vengono pubblicate traduzioni – parziali e integrali – della *Commedia*; gli studiosi cominciano a riflettere criticamente sulla poesia dantesca. Si sviluppa presto un culto di Dante che dà origine a decine di ritratti dell'autore medievale, ispirando numerosi versi dei poeti della prima generazione della rivista «Nyugat». Per il pittore Lajos Gulácsy invece la conoscenza e il culto di Dante non provenivano da queste iniziative ungheresi ma dai suoi viaggi in Italia. Gulácsy nel 1902, cioè all'età di venti anni, si recò in Italia e vi soggiornò con maggiori o minori interruzioni, fino al 1915²: diventò così «Taliania» (nome con cui viene menzionata spesso nelle lettere) «la patria seconda, se non quella vera» di Gulácsy che preferiva abitare nei quartieri dei poveri e mangiare alla mensa dei poveri per poter prolungare il più possibile i soggiorni. L'ascetismo e la rinuncia a una vita comoda e fisicamente sana con ogni probabilità contribuirono al suo collasso psichico, avvenuto nel primo anno della Prima guerra mondiale a Venezia, dove campava dipingendo copie di pittori italiani antichi per turisti e mercanti, ma anche per un museo inglese.

L'Italia con le sue pinacoteche offrì a Gulácsy ispirazione artistica e sviluppo professionale continui: era influenzato in particolar modo dai pittori rinascimentali, tra cui soprattutto Giovanni Bellini, Giorgione da Castelfranco e Leonardo da Vinci. L'ottica idilliaca rinascimentale ha però un contrappunto nella sua arte sin dai primissimi anni della carriera: alcune delle sue opere sono caratterizzate da un modo di rappresentazione grottesco, il cui maggiore ispiratore fu la pittura tardo-barocca di Alessandro Magnasco³. Questa mistura di idilliaco e grottesco in varia quantità la notiamo nei quadri ambientati a Na'conxypan, un paese inventato da Gulácsy che si trova a mezza strada tra il Giappone e la Luna e che per molti tratti riecheggia l'atmosfera e l'architettura delle città del Nord Italia e di cui inventò pure

² Sul tema dei soggiorni di Gulácsy in Italia si vedano la monografia di Béla Szjé (1979, 19) e l'articolo di Katalin Keserü (1990, 351).

³ A proposito dell'influsso dell'arte barocca sui quadri di Gulácsy si veda Marosvölgyi (2008, 70-72).

una lingua (anch'essa influenzata dall'italiano). Gulácsy conobbe a Firenze anche le tele dei preraffaeliti, dei quali condivise la devozione per Dante e il culto del medioevo: ma contrariamente a loro egli non cercò un modello estetico in quest'epoca della storia dell'arte, ma ne attingeva identificandosi con figure del passato. Sono conservate numerose fotografie raffiguranti Gulácsy in costumi da cavaliere rinascimentale, oppure vestito da Amleto, frequentando i circoli di artisti, mentre descrizioni contemporanee testimoniano che passeggiava in costume anche in città italiane⁴. (Ciò lo rendeva allo stesso tempo una figura anacronistica e attraente nella curiosa epoca del Decadentismo.) Fu profondamente affascinato dalle maschere che conobbe al Carnevale di Venezia, in perfetta analogia con l'aforisma di Oscar Wilde: «Ogni uomo mente, ma dategli una maschera e sarà sincero».



Fig. 1⁵. Lajos Gulácsy, *Dante*, ca. 1906, olio su carta, 29,3x21,4 cm.
© Kaposvár, Museo Rippl-Rónai, num. d'inventario: 55.412.

⁴ Bende, János. 1951. *Emlékeim* (I miei ricordi), manoscritto, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, collocazione: MDK-C-II-20/5. Brano citato da Marosvölgyi (2008, 118).

⁵ Questa e le successive dieci riproduzioni sono state autorizzate dagli enti di riferimento e rispettano la legge ungherese sul diritto d'autore (Act LXXVI of 1999 on copyright – con-

Una serie di autoritratti di ruolo rappresentano il pittore stesso in panni rinascimentali, vestito da abate, da spiritualista o già con tratti grotteschi da *pierrot*, da vagabondo⁶. In questa serie si inserisce un autoritratto, dipinto a olio, eseguito a 24 anni (Figura 1), che fondeva i tratti caratteristici di Dante sul volto del pittore, aggiungendo al ritratto il tipico taglio di capelli dei suoi autoritratti da *clown*. Gulácsy qui è il *Doppelgänger* di Dante⁷, che esemplifica i principi artistici del pittore: la giocosità, la «sacra menzogna», le «evasioni dalla realtà». Citando le parole sue:

[...] io vivo la vita [...] sognando a metà. *Con un occhio osservo incantato le dolci e mendaci immagini oniriche, mentre l'altro occhio osserva sempre la realtà. È così che posso valutare la forza e la grandezza delle menzogne. La realtà è spesso sbiadita e falsa. La bugia dell'arte è colorita, piena di contenuti, raffinata, come un metallo prezioso, come l'oro puro. La menzogna disinteressata è santa. Ma è necessaria la possibilità della riflessione. Le menzogne belle e pure: sogni nobili e grandi che rappresentano il senso della realtà, della vita, sono come la cenere del frutto, come il polline del fiore. Fugaci, essendo presenze ingannevoli. Evasioni dalla realtà. Bisogna vivere una grande vita affinché le nostre illusioni possano essere grandi e preziose. Senza una visione illusoria non vi è arte.* (Gulácsy 1909 in Szabadi 1989, 78, i corsivi sono miei. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono mie)

1.2. Temi danteschi nell'arte e negli scritti di Gulácsy

Il libro più amato di Gulácsy – accanto alla Bibbia – fu un volume di Dante in originale – infatti, prima della traduzione di Mihály Babits della *Commedia* (1912-1923) e la traduzione di Zoltán Jékely della *Vita nuova* (1944) non esistevano le versioni poetiche e iconiche delle opere dantesche! Tra i suoi oggetti

solidated text, 13/06/2018, <https://www.sztnh.gov.hu/sites/default/files/szjt_lxxvi_1999_en_rev_1.pdf>, in particolare quanto in essa viene indicato riguardo alla ricerca scientifica (Section 34).

⁶ Rinvio a due dipinti a olio su tela: «*Cogito ergo sum*» 1903; *Bolond szájában szegfűvel* (Un folle con un garofano in bocca), 1904-1905.

⁷ L'identificazione della figura di Dante in questo quadro di Gulácsy è dovuta a Erzsébet Király, storica dell'arte ungherese, che tratta nel dettaglio la fusione delle due figure e il concetto di *Doppelgänger* nella cultura *fin de siècle* (Király 2016, 243-245).

più preziosi si trovava anche una *Maschera di Dante*⁸ di argilla preparata da lui stesso, dove vediamo l'Alighieri secondo la rappresentazione classica e rigorosa. Il biografo contemporaneo di Gulácsy racconta come il pittore conservasse questa *Maschera* adornata di alloro vero e fornita di una scheda museale scritta in latino, come se fosse un'opera esibita (Lehel 1922, 28).

Gli altri due temi danteschi – oltre ai ritratti del poeta – rappresentati da Gulácsy sono (1) le scene della *Vita nuova*, (2) l'episodio di Paolo e Francesca.



Fig. 2. Lajos Gulácsy, *Elhangzott dal egy régi fényről, szerelemről* (Canto risuonato su antica luce, sull'amore), Firenze 1904, olio su tela, 25×29 cm, © Miskolc, Museo Herman Ottó, num. d'inventario: 77.117P. La traduzione italiana del titolo è di Katalin Keserü (1990, 358).

⁸ Una ricerca recentissima è stata svolta sulla tradizione delle maschere e in particolare su quelle di Dante nella *fin de siècle* ungherese da Erzsébet Király (2021).



Fig. 3. Lajos Gulácsy, *Dante találkozása Beatricével* (L'incontro di Dante e Beatrice), ca. 1906, olio su tela, 70,5x100 cm. Deposited at the Museum of Fine Arts, Budapest, 2021 [inventory no. FK302].

L'incontro con Beatrice è il tema di due pitture a olio (cfr. Figura 2 e 3). Entrambe le opere rappresentano la seconda apparizione di Beatrice davanti a Dante, così descritta nel 1 (III) capitolo della *Vita nova*:

[...] mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. (Alighieri 2011, 808, 810)

Il *Canto risuonato su antica luce, sull'amore* (1904) da toni giallastri e verdeggianti, evocanti un mattino primaverile raffigura Dante da dietro, in tonaca rossa, bloccato nell'immobilità dall'apparizione della donna amata

vestita di bianco, la cui rappresentazione dallo stile impressionista non svela tratti riconoscibili. Al contrario del *Canto risuonato...* dove le figure si inseriscono in un prato aperto e illuminato, *l'Incontro di Dante e Beatrice* ha come scena una via ombrosa di alberi e cipressi, è dominato da una diversa palette di colori, rossastri e scuri, e sembra svolgersi in tardo pomeriggio. La luce cade solo sulla figura di Beatrice, vestita e ornata come nobildonna rinascimentale, raggiante di letizia – attributo del dio Amore secondo il brano della *Vita nova* – mentre le gentili donne, rimaste indietro, sono immerse nell'ombra, e il profilo di Dante con un cappuccio avvolto sopra il capo resta in penombra malinconica.

Entrambi i quadri trasmettono l'oniricità e la poetica della lode del «libello» giovanile, sceneggiando l'autore nei paesaggi mediterranei conosciuti durante i viaggi in Italia. L'interpretazione proposta da essi si incentra su un apparente paradosso, la mancata realizzazione dell'incontro, come osserva Gábor Marosvölgyi in connessione al *Canto risuonato su antica luce, sull'amore*:

[...] la cupa strada in salita e la veloce scorciatoia rendono dinamica l'immagine mentre il punto d'incontro lasciato vuoto attira magneticamente lo sguardo. Questo slancio però non esalta la dinamica di un evento su un'immagine statica, non c'è azione visibile, per cui viene tematizzata proprio la mancanza d'azione, ovvero gli avvenimenti fisici vengono sostituiti dagli eventi spirituali. (Marosvölgyi 2008, 172. I corsivi sono miei)

Similmente a questo quadro anche *l'Incontro di Dante e Beatrice* ha come centro uno iato:

Il punto centrale di questa «composizione è la macchia luminosa di una lontana fessura, da dove una stradina serpeggia in primo piano [...] questo incontro però potrà mai avere luogo, la struttura dell'immagine li separa». (Ivi, 173. I corsivi sono miei)

Peraltro, lo iato, la mancanza di azione concreta, sta in perfetta armonia con l'essenza dell'opera letteraria, narrante un percorso intimo tra sogni e visioni, tra sentimenti e rivelazioni che guidano alla concezione

dell'amore nobilitante e disinteressato, espressa nel dialogo tra Dante e le gentili donne del capitolo 10 (XVIII) della *Vita nova*:

«Madonne, lo fine del mio amore fu già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, ed in quello dimorava la beatitudine, ché era fine di tutti li miei desiderii. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua mercede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno». [...] E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m'avea prima parlato, queste parole: «Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sia questa tua beatitudine». Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: «In quelle parole che lodano la donna mia». (Alighieri 2011, 894, 896. I corsivi sono miei)

La *Vita nova* riecheggia in alcune opere letterarie di Lajos Gulácsy, in particolare in qualche racconto e in due 'romanzi' che si inseriscono nelle tendenze letterarie *fin de siècle* e i quali, benché non ottengano il successo di critica, sono significativi nella misura in cui completano da vari punti di vista le sue opere d'arte svelandone i principi artistici. Questi scritti, raccolti in volume da Judit Szabadi con il titolo di uno dei racconti del 1909, *A virágünnep vége* (La fine della festa dei fiori), contengono sporadiche allusioni a Dante. Il racconto *Varázslat* (Incanto) narra la genesi di Na'conxypan creata da un mago-alchimista che usa una formula magica mista di italiano, latino e spagnolo. La formula finisce con i versi «Mia cara speranza / Fa uno spiritismo da vero / Spirito della vita Nuova / rappresentabile una historia comica» (Gulácsy 1989, 78)⁹, dopo di che Satana raggiunge la patria delle stelle per essere sconfitto definitivamente.

Intorno al 1910 ritornano nelle opere di Gulácsy le tematiche dantesche, ma l'approccio dell'artista cambia in modo decisivo rispetto al suo primo periodo d'ispirazione dantesca degli anni 1903-1906. La grafica intitolata *Dante e Beatrice con figure rinascimentali* (Figura 4) presenta i due protagonisti della *Vita nuova* nel momento del saluto negato della donna: la faccia della «donna della salute» con occhi chiusi e labbra serrate

⁹ Il manoscritto del racconto si trova nella Biblioteca Nazionale Széchényi. Collocazione: OSZK Fond 124/11.

esprime sdegno verso il poeta, mentre quest'ultimo la osserva da vicino, chinandosi verso di lei in modo inquietante, come uno *stalker ante litteram*.



Fig. 4. Lajos Gulácsy, *Dante és Beatrice reneszánsz alakokkal* (Dante e Beatrice con figure rinascimentali), ca. 1910, matita e inchiostro su carta, 210x342 mm. Deposited at the Museum of Fine Arts, Budapest, 2021 [inventory no. 1919-573].

Risale allo stesso anno un'altra grafica (Figura 5) che, se seguiamo l'identificazione dello storico dell'arte Béla Szij (1979, 340), riconosciamo come opera realizzata a Genova con il titolo *Dante e Beatrice*. Le caratteristiche della rappresentazione ci conducono invece a proporre un titolo diverso. Le due figure sono ritratte in intima vicinanza, guardandosi negli occhi, con la donna che, piangente, sembra toccare le spalle dell'uomo il quale stringe un libro al petto: nessuno di questi elementi può valere per Dante e Beatrice in base agli scritti danteschi in cui Beatrice non piange mai e i due non sono mai così vicini. Per contro, si offre un'altra soluzione che può risultare più convincente, se si tiene presente che l'altro tema dantesco più volte illustrato da Gulácsy è quello di Paolo e Francesca del canto V dell'*Inferno*. Gli innamorati dalla sorte tragica nel testo dantesco, infatti, non si separano neanche nella «bufera infernal» (*Inf* V,31), e Francesca parla a Dante lagri-

mando come «colui che piange e dice» (*Inf* V,126). Il libro è l'attributo tipico delle raffigurazioni di Paolo e Francesca, che [per loro] «Galeotto fu» (*Inf* V,137) in quanto fra loro ebbe la stessa funzione di Galehaut tra Lancillotto e Ginevra. Inoltre, notiamo una figura schizzata sullo sfondo della grafica che porta l'abito solito di Dante, tonaca e cappuccio.



Fig. 5. Lajos Gulácsy, *Dante és Beatrice* (Dante e Beatrice), ca. 1910, matita nera e colorata su carta, 178x140 mm. Deposited at the Museum of Fine Arts, Budapest, 2021 [inventory no. FK4083.2].

Il disegno acquerellato dal titolo *Paolo e Francesca* fu realizzato a Firenze nel 1903 e offre un'interpretazione impregnata dal gusto della Secessione¹⁰: gli amanti leggono Petrarca (al posto della storia di Lancillotto e Ginevra) per rafforzare la tematica amorosa e la sottile, sentimentale liricità, mentre il pugnale a forma di teschio proietta la loro sorte tragica (Figura 6).



Fig. 6. Lajos Gulácsy, *Paolo és Francesca* (Paolo e Francesca), 1903, acquerello, 331x252 mm. Deposited at the Museum of Fine Arts, Budapest, 2021 [inventory no. 1907-222].

¹⁰ Erzsébet Király ha studiato le rappresentazioni ungheresi *fin de siècle* di Paolo e Francesca (2016, 229-258).

Le scene idilliache, evocanti l'ambiente del Paradiso Terrestre di Gulácsy, si dileguano intorno al 1909 per dare spazio a quelle *purgatoriali*¹¹, caratterizzate spesso dallo stile rococò, tra le quali troviamo gli stessi temi danteschi riprodotti con toni completamente diversi: così la pittura *Francesca da Rimini* (il cui originale è andato perso) raffigura una donna spaventata che scorge sopra le spalle dell'amante il sorriso malizioso del marito (Figura 7).

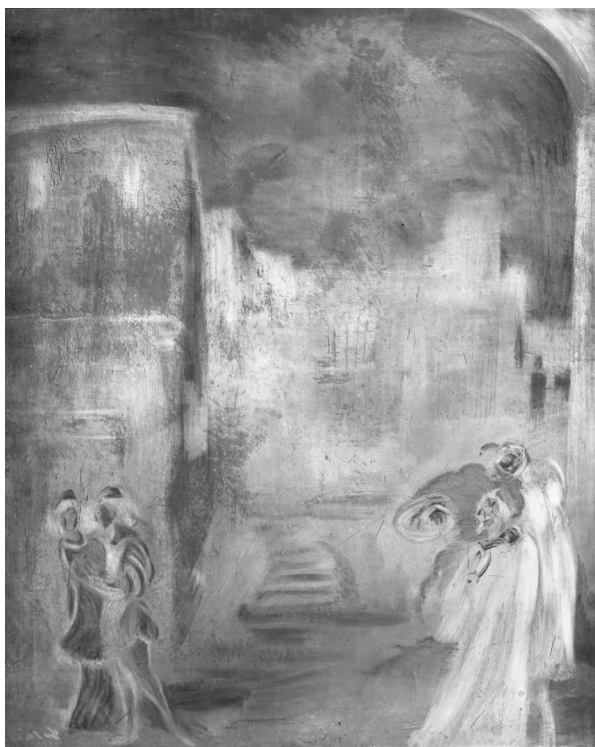


Fig. 7. Lajos Gulácsy, *Francesca da Rimini*, olio su tela, andato perso. Riproduzione fotografica di Dénes Rónai, © Kecskemét, Museo della Storia di Fotografia, num. d'inventario: 2005.12929.

¹¹ Definizione di Marosvölgyi (2008, 191).

Dopo il 1914, in concomitanza con il primo grave episodio psicotico dell'artista avvenuto a Venezia, comincia il periodo *infernale* nell'arte e nella vita di Gulácsy. Tornato a Budapest dopo le cure avute nel Manicomio di San Servolo, è ancora presente nella vita artistica della città, esibisce quadri insieme agli artisti di avanguardia. È tuttavia costretto a ripetere le cure al sanatorio neurologico. Della sua condizione scrive il poeta e amico Gyula Juhász (1883-1937) in una poesia a lui dedicata nel 1922: «Questo è l'inferno, ma non quello dantesco / perché neanche egli osò sognare una cosa simile!»¹². Pochi anni dopo, nel 1925, Juhász ritrarrà Gulácsy come «il malato della bellezza»:

La vera tragedia di Gulácsy, dalla quale è fuggito dietro la larva della follia, è di essere un artista puro che, nato in un'epoca assolutamente priva d'arte, ha provato a renderla accettabile per sé, anzi, a decorarla a sua immagine e somiglianza. Lui era troppo debole e delicato, l'epoca troppo violenta e impietosa perché ciò potesse riuscire. Perciò egli, lento ma inesorabile, è andato fuggendo verso un'altra dimensione, dalla vita di morte alla morte della vita: la pazzia. Ma come quella di Ofelia, anche la sua era una bella follia. Si è immerso nel vortice cantando e gettando fiori fra le sue spume [...]¹³

Dal 1919 fino alla morte avvenuta nel 1932 sarà paziente permanente dei manicomi. L'ultimo evento significativo della sua vita artistica è una mostra personale al Museo Ernst di Budapest con quasi tutte le sue opere. Per il pittore invece è troppo tardi: arriva accompagnato da infermieri dall'ospedale, e non sembra riconoscere le proprie opere. Tutti lo osser-

¹² Per la poesia cfr. «Gulácsy Lajosnak» (A Lajos Gulácsy) in Gyula Juhász (1963, 279-282). Per l'originale del passo citato e per gli aspetti storico-filologici si vedano le pagine 541-542: «Ez a pokol, de nem a Dante Pokla, / Mert erről ő se mert álmodni, nem, [...]» (vv. 49-50). I due versi qui riportati, insieme ad altri 6, costituisce una strofa che non fa parte della versione definitiva della poesia. Per un'interpretazione di tale assenza si veda l'articolo di László Péter (2003).

¹³ Orig. «Gulácsy igazi tragédiája, amely elől a téboly lárvája mögé menekült: egy tiszta művész, egy tisztára művészietlen korba született bele és megpróbálta azt a maga számára elviselhetővé tenni, sőt a maga képére és hasonlatosságára szépíteni. Túlságosan gyöngé és gyöngéd volt ehhez és túlságosan erőszakos és kíméletlen a kor, hogy ez sikerülhessen. Így menekült lassan, de biztosan egy másik dimenzióba innen, a halál életéből az élet halálába: az örületbe. De mint Oféliáé, az ő tébolya is szép volt. Dalolva merült el az örvénybe és virágokat hintett a habok közé [...]» (Juhász 1925, 10).

vano curiosi per capire se riconosce qualcuno o qualcosa: alla fine fa un cenno di saluto, ma è indirizzata a una poltrona rossa.

2. Le illustrazioni di Dezső Fáy alla *Commedia*

Mentre un culto di Gulácsy in Ungheria esiste ancora a tutt'oggi, il suo amico e allievo Dezső Fáy sembra dimenticato dalla critica. Per il pubblico fu conosciuto e apprezzato soprattutto negli anni Venti e Trenta, quando, dopo aver lavorato per dieci-quindici anni nell'anonimato, il suo nome tutto d'un tratto apparve su quattro libri a indicare il suo talento grafico (vd. Bálint 1922).

Tra il 1928 e il 1931 realizza 40 illustrazioni in xilografie per l'edizione ungherese della *Commedia*, seguendo il consiglio che il traduttore, il poeta Mihály Babits, gli ha rivolto in una lettera del 1928¹⁴. Fáy quindi diventa «il primo illustratore ungherese di Dante [...] dato che quelli che lo hanno preceduto in questo campo non facevano altro che trastullarsi con il compito, né si immergevano in esso, né lo hanno risolto»¹⁵.

Il compito assegnato a Fáy era dunque quello di riassumere in un numero determinato di disegni gli eventi dei cento canti della *Commedia*. Le sue illustrazioni riescono a mettere in rilievo l'essenza spirituale del messaggio dantesco, rielaborandolo in un sistema unitario di motivi artistici (cfr. N. Horváth 1988, 105, 109) ovvero adottando una forma di espressione appropriata alla materia, in grado di evocare il linguaggio formale degli xilografi italiani del Quattrocento. Nelle tavole di Fáy il mondo visuale genuino, conciso e di fascino rustico delle antiche incisioni italiane, quali esempi ideali del genere, si intreccia con la tecnica scenica del moderno teatro tedesco che rappresenta lo spazio prospettico con mobili costruzioni a gradinata (cfr. Elek 1932, 32-34). Le illustrazioni di Fáy parlano in una lingua quadrata, propria della xilografia e, più che accompagnare il testo, lo completano: evidenziano gli elementi che la rappresentazione del poeta ha reso meno visi-

¹⁴ La lettera di Babits a Fáy risale al 18 giugno 1928 e viene citata da N. Horváth (1988, 105).

¹⁵ Orig. «Dante első magyar illusztrátora, [...] mert akik elődjei voltak ebben, inkább csak játszottak a feladattal, se beléje nem merültek, se végig meg nem oldották), ugyanolyan helyes ösztönrel választotta kifejező eszközének a fametszés eljárását, mint a korai olasz Dante-illusztrátorok» (Elek 1932, 31).

bili, elaborano messaggi non ancora elaborati e forniscono un'impressione complessiva del poema dantesco, offrendone un'interpretazione personale e artistica, in cui «ludo e maestà confluiscano» (Németh 1992, 486).

Da un punto di vista strutturale per ognuna delle tre parti del poema vengono utilizzate soluzioni diverse. Per la rappresentazione dell'*Inferno* Fáy fornisce una cornice quadrata di misura adeguata alla gabbia. Per illustrare le scene del *Purgatorio* suddivide il piano quadrato in due parti, una superiore e una inferiore. Nella rappresentazione del *Paradiso*, dove regna il simbolismo e scarseggia la concretezza, le composizioni sono più semplici, meno popolate, e le figure sono di misura maggiore. Racchiude invece in una composizione triangolare i motivi del primo e ultimo canto di ogni cantica.



Fig. 8. Dezső Fáy, *Illustrazione ai canti 21-25 dell'Inferno di Dante*, xilografia, 32x24 cm. (Fa parte di: 40 xilografie di Dezső Fáy per la *Divina Commedia* di Dante Alighieri). Deposited at the National Széchényi Library, Budapest, Collection of Posters and Small Prints [Alb.D 123].

Le immagini riprendono gli episodi di diversi canti, con elementi che per il loro contenuto o per la loro forma si adattano bene insieme. Sull'esempio della xilografia che illustra i canti 21-25 dell'*Inferno* (Figura 8) è dimostrabile come Fáy ricomponga di nuovo le composizioni di Dante scegliendo dei motivi che in base alle sue sensazioni si sarebbero potuti inserire in modo migliore nelle sue ricreazioni. Ai due lati della pagina si ergono dal lago di pece due blocchi rocciosi con ripiani e a strati. Sono collegati fra di loro da un ponte di pietra, sulla loro cima si erge la figura di Vanni Fucci con la testa d'asino con in mano l'edicola sacra rubata in chiesa.



Fig. 9. Dezső Fáy, *Illustrazione ai canti 5-6 dell'Inferno di Dante*, xilografia, 32x24 cm (Fa parte di: 40 xilografie di Dezső Fáy per la *Divina Commedia* di Dante Alighieri). Deposited at the National Széchényi Library, Budapest, Collection of Posters and Small Prints [Alb.D 123].

L'immaginazione di Fáy si trova particolarmente a suo agio nella rappresentazione dell'*Inferno*: i diavoli vengono rappresentati fantasiosamen-

te deformati, e nel caso di alcuni mostri non seguono il testo dantesco né l'iconografia di questi esseri ibridi-mitologici: Minosse, che nella *Commedia* ha un solo elemento corporale da bestia, la coda (anche se *orribilmente ringhia*), nell'illustrazione di Fáy è raffigurato con solo mani e braccia umane (Figura 9).



Fig. 10. Dezső Fáy, *Illustrazione ai canti 16-19 dell'Inferno di Dante*, xilografia, 32x24 cm (Fa parte di: 40 xilografie di Dezső Fáy per la *Divina Commedia* di Dante Alighieri). Deposited at the National Széchényi Library, Budapest, Collection of Posters and Small Prints [Alb.D 123].

Gerione ha busto e volto femminili (Figura 10), mentre il corpo del Minotauro di Fáy evoca i tratti di una poesia simbolica di Endre Ady, *Lot-*

ta col *Gran Signore*, ch'è dominata da una figura satanica, una versione di Pluto, dio della ricchezza¹⁶. La scelta di Fáy di amalgamare il Minotauro e il Pluto danteschi poteva essere motivata dall'economia delle illustrazioni, visto che non riuscì a inserire la figura del secondo nella xilografia dedicata ai canti 7-10 dell'*Inferno*, già sovraffollato di mostri (Figura 11).



Fig. 11. Dezső Fáy, *Illustrazione ai canti 7-10 dell'Inferno di Dante*, xilografia, 32x24 cm (Fa parte di: 40 xilografie di Dezső Fáy per la *Divina Commedia* di Dante Alighieri). Deposited at the National Széchényi Library, Budapest, Collection of Posters and Small Prints [Alb.D 123].

Babits e Fáy si sono ispirati a vicenda: da un lato l'artista illustra la traduzione di Babits della *Commedia* con una grande forza espressiva,

¹⁶ La poesia, in originale *Harc a Nagyúrral* (1906), è stata tradotta in italiano da Paolo Santarcangeli (Ady 1963, ungh. 38 e 40, it. 39 e 41). Ringrazio il professore Roberto Ruspanti per avermi segnalato la traduzione.

dall'altro, compiute le xilografie¹⁷, il poeta rivede la traduzione per ottenere una maggiore armonia fra testo e immagine. Malgrado l'intenzione del traduttore l'edizione illustrata non fu mai pubblicata (soltanto alcune immagini uscirono in riviste), e perciò le xilografie di Fáy sprofondarono nell'oblio. Ne esistono soltanto alcune copie in tutto il mondo: una nella Biblioteca Nazionale Széchényi di Budapest; un'altra nel Museo Letterario di Petőfi di Budapest e una terza nella British Library a Londra; una copia della traduzione babitsiana della *Commedia* corredata dalle xilografie di Fáy fu regalata a Benito Mussolini nel 1932, come dono della nazione ungherese. Fatto che si inserisce nelle consuetudini politico-diplomatiche dell'epoca¹⁸, senza che riveli una simpatia dell'artista verso il politico.

Riferimenti bibliografici

- Ady, Endre. 1963. *Poesie*. Prefazione, traduzione, nota e bibliografia a cura di Paolo Santarcangeli. Milano: Lerici.
- Alighieri, Dante [1912], 1913. *Dante komédiája. 1. A pokol*. Traduzione di Mihály Babits. Budapest: Révai.
- . 1920. *Dante komédiája. 2. A purgatórium*. Traduzione di Mihály Babits. Budapest: Révai.
- . 1923. *Dante komédiája. 3. A paradicsom*. Traduzione di Mihály Babits. Budapest: Révai.
- . 1944. *Az új élet* [Vita nuova]. Traduzione di Zoltán Jékely, introduzione di Lajos Fülep. Budapest: Franklin.

¹⁷ Secondo Babits, le xilografie di Fáy suscitavano entusiasmo in tutti ma mai quanto in lui (Babits in N. Horváth 1988, 109).

¹⁸ Non a caso, in quanto Dante fu l'autore prediletto del Duce, quello più citato nei suoi discorsi e scritti. Un volumetto del dantista Domenico Venturini, pubblicato nel 1927, intitolato *Dante Alighieri e Benito Mussolini*, presentava il Duce come incarnazione del Veltro dantesco. Allo stesso tempo anche in Germania Dante veniva celebrato quale profeta del destino imperiale del popolo tedesco, e nel 1934 Alfred Bassermann identificava a sua volta Adolf Hitler con il Veltro. E «quattro anni dopo nel corso della sua visita in Italia, il Führer, avendo ricevuto in dono dal Duce una copia speciale del Purgatorio, illustrato dal pittore Amos Nattini, lo ricambiava con una copia altrettanto speciale della traduzione in tedesco della *Commedia*, eseguita da Karl Witte» (Pertile 2021, 46-47).

- [1996]. 2011. *Vita nova*. A cura di Guglielmo Gorni. In *Opere*, a cura di Marco Santagata, vol. I, Milano: Mondadori, 795-1063.
- Bálint, Aladár. «Fáy Dezső grafikai művei» [Le opere grafiche di Dezső Fáy]. *Nyugat* vol. 15, n. 23 (1922): s.p. Online: <<http://epa.oszk.hu/00000/00022/index.html>> (12/2021).
- Elek, Artúr. 1929. *Fáy Dezső, a festő és illusztrátor* [Dezső Fáy, il pittore e l'illustratore]. Budapest: Amicus.
- . «Fáy Dezső Dante-illusztrációi» [Illustrazioni dantesche di Dezső Fáy]. *Magyar Művészet* vol. 8, nn. 1-2 (1932): 30-37.
- Fáy, Dezső. 1931. *40 xilografie di Dezső Fáy per la Divina Commedia di Dante Alighieri*. Budapest: Biblioteca Nazionale Széchényi, Alb.D 123 / Kisnyomtatványtár Special Collections: Posters, small prints, reproduced graphics.
- Gulácsy, Lajos. «Tűnődés» [Vagheggiamento]. *Egyetemi Lapok* vol. 22, n. 11, 28 ottobre (1909): 3-4. Anche in Gulácsy 1989, 47-51.
- . 1989. *A virágünnep vége* [La fine della festa dei fiori], a cura di Judit Szabadi. Budapest: Szépirodalmi.
- Juhász, Gyula. «A szépség betege» [Il malato della bellezza]. *Magyarság* vol 6, n. 26 (1925): 10-11.
- . 1963. *Összes Művei* [Tutte le opere], a cura di László Péter. Budapest: Akadémiai, vol. 2. Online: <<https://szovegtar.iti.mta.hu/hu/szerzok/juh%C3%A1szgyula/>> (12/2021).
- Keserü, Katalin. 1990. «“Nulla aëro” e “figura constante” (Dante nell’arte figurativa della secessione ungherese)». In *Venezia, Italia, e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, a cura di Zsuzsa Kovács e Péter Sárközy, 349-362. Budapest: Akadémiai.
- Király, Erzsébet. 2016. «Paolo és Francesca. Dante hatása a magyar századforduló művészeti gondolkodására» Paolo e Francesca. L’influenza di Dante sul pensiero artistico ungherese *fin de siècle*. In *“Elhallgatom, hogy rájöhess magadtól”. Az Isteni Színjáték forrásai és hatása* [“Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi”. Le fonti e l’influenza della *Commedia*], a cura di Eszter Draskóczy, Péter Ertl e József Pál, 229-258. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék.
- . 2021. «“Lélekcseré és mássá levés”. Dante-álarok nyomában» [«Seelenwechsel» e «Selbstsein im Anderssein». Alla ricerca delle maschere di Dante]. Intervento tenuto al convegno «Poesia e scienza nelle opere di Dante», organizzato dal Comitato Dantesco Ungherese, Università di Szeged e Accademia Ungherese delle Scienze, Szeged-Budapest, 16-19 novembre 2021.

- Lehel, Ferenc. 1922. *Gulácsy Lajos dekadens festő* [Lajos Gulácsy, pittore decadente]. Budapest, Amicus.
- Marosvölgyi, Gábor. 2008. *Gulácsy Lajos*. Budapest: Mundus Kiadó.
- Németh, László. 1992. «Dante-tolmácsolók» [Interpreti di Dante]. In *A minőség forradalma – Kisebbségben I-II* [Rivoluzione della qualità – In minoranza, I-II], 478-485. Budapest, Püski.
- N. Horváth, Péter. «Dante illusztrátora: Fáy Dezső» [L'illustratore di Dante: Dezső Fáy]. *Új Aurora* vol. 16, n. 2 (1988): 104-110.
- Pertile, Lino. 2021. *Dante popolare*. Ravenna, Longo.
- Péter, László. «Gulácsy Lajosnak: versmagyarázat» [A Lajos Gulácsy: un'interpretazione]. *Tiszatáj* vol. 57, n. 4 (2003): 23-46. Online: <<https://epa.oszk.hu/00700/00712/>> (12/2021).
- Szabadi, Judit. 1983. *Gulácsy Lajos*. Budapest: Gondolat.
- Szabó, Tibor. 2002. *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon* [Eternità iniziata. Dante nell'Ungheria del Novecento]. Budapest: Balassi.
- Szj, Béla. 1979. *Gulácsy Lajos*. Budapest: Corvina.
- Venturini, Domenico. 1927. *Dante Alighieri e Benito Mussolini*, prefazione di Amilcare Rossi. Roma: Nuova Italia.

