

József Pál

MIHÁLY BABITS: “VERSO CLASSICISMO NUOVO”

Se vogliamo ricercare gli elementi del classicismo in Mihály Babits, e le radici italiane di tale classicismo, dobbiamo chiarire, in alcune parole, che nella terminologia del poeta ungherese espressioni come *classicismo*, *Medioevo*, *modernismo*, *naturalismo* in quanto tali hanno significati diversi da quello dell'uso comune. Oppure, come le semantiche delle parole si sviluppavano durante i suoi quattro decenni creativi. All'inizio, il modernismo significava anche¹ l'avvicinamento agli ideali della poesia d'avanguardia internazionale, o in forma di ispirazione diretta o tramite la rivalutazione e l'interpretazione modernista della poesia antica, come, ad esempio, l'ottonario di Babits intitolato *Nunquam revertar* (*Szimbolumok*, 4.) sull'ispirazione della dolorosa chiusura della 12^a epistola di Dante agli amici fiorentini (*Nunquam Florentiam introibo*).

Qualche volta, Babits mette in contrapposizione la mentalità nuova e quella antica. Da questo punto di vista, è interessante ricordare come Babits accolse la poesia di Giosuè Carducci. Nel 1904 menzionò per la prima volta Carducci come “faccia di fulmine”: il poeta italiano era, per lui, un “verseggiatore classico dei temi futuristi” che riteneva molto vicino a lui stesso. “...én ki eldaloltam in Horatium (s az öreg Carducci módjára klasszikusan) himnuszát a soha meg nem elégedésnek”² (...io che ho cantato in Horatium /e alla maniera del vecchio Carducci classicamente/ l'inno dell'insoddisfazione). Nella lettera scritta in Italia durante l'agosto dell'anno 1908 a Gyula Juhász, in cui per la prima volta dice che vuole tradurre la *Commedia*, Babits si vanta entusiasticamente di aver comprato un volume del “grande, virile e appassionato” Carducci. Gli piaceva la simpatia dell'autore per gli ungheresi, il suo atteggiamento anti-austriaco e anti-papalino e la sua poesia *Inno a Satana*. Poi, sempre nella stessa lettera, riprende l'idea a lui tanto cara e spesso ripetuta, del rapporto tra l'*italiano* e il *classico*: “Gli idilli meravigliosi sono pieni di splendore italiano e di serenità classica”³. Babits cita anche la definizione della rima data da Carducci: “del latin metro regina”. In un articolo pubblicato più tardi, nel 1911, sulla rivista “Nyugat”, Babits non loda più l'*Inno a Satana* (1863) ritenuto un'opera “futurista”, mentre rimane la sua ammirazione per le opere posteriori del Carducci, secondo Babits veramente classiche.

¹ È importante riferirsi anche al *decadentismo* del giovane Babits.

² A Dezső Kosztolányi, prima del 21 luglio 1904. *Babits Mihály, Carteggio, 1890-1906*. Sajtó alá rendezte Zsoldos Sándor. Budapest, Historia Litteraria Alapítvány. 1988, p. 77. (99. sz. levél)

³ A Gyula Juhász, il 26 agosto 1908.

Babits, nel 1938, pubblicò la raccolta dei suoi saggi intitolata *Ezüstkor* (Epoca d'argento), che contiene anche una parte dei suoi articoli pubblicati nei due volumi precedenti (*Gondolat és Írás* [Pensiero e Scrittura], 1922; *Élet és Irodalom* [Vita e Letteratura], 1929). “Insieme, tutto il volume dà una raccolta quasi completa di tutti i miei scritti di tipo saggistico, il soggetto dei quali è al di fuori della letteratura ungherese.”⁴ Il pezzo con il quale Babits inaugura gli articoli scritti di nuovo è quello intitolato *Új klasszicizmus felé* (Verso classicismo nuovo) del 1925. Nel saggio precedente, *Magyar költő Kilencszáztizenkilencben* (Un poeta ungherese nel Novecentodiciannove, agosto-settembre 1919) l'autore scriveva delle catastrofiche conseguenze storiche e intellettuali della grande guerra e della repubblica dei consigli, e poi, anche delle sue umiliazioni da parte dei politici. Babits metteva in risalto che non voleva fare letteratura come “quei rivoluzionari che erano 'futuristi' e che, rinnegando la tradizione, volevano far ricominciare la cultura ... Urlavano cultura, e già distruggevano tutto che era rimasto dalla guerra... Rinnova, ma non distruggi!”⁵ Il poeta – affermava – è conservatore. Dal punto di vista delle ingiustizie sofferte, della sua emarginazione, per una sola persona provava parentela storica e spirituale, per *l'esule immerito*, menzionato spesso anche in questo contesto: “Quante volte sentivo che la profezia di Dante è rivolta a me”, e qui Babits cita le parole di Brunetto Latini sulla fortuna del suo “figliuol” (Inf.XV.61-78: “ingrato popolo maligno”, “gente avara”, “dai lor costumi fa che tu ti forbi”, la tua fortuna tanto onor ti serba...), poi, più tardi, l'ammonimento del trisavolo Cacciaguida (Par.XVII.68-69, “averti fatta parte per te stesso”).

Il saggio successivo, nato sei anni dopo, sollevava la questione del rapporto tra il *tempo* e l'*eternità* per uno scrittore a livello filosofico-teorico. Questo rapporto è determinato dal fatto che un'opera letteraria non è soltanto una *creazione* (alkotás) ma, allo stesso tempo, anche un *discorso* (beszéd) e come tale si colloca tra domande e risposte. La nostra epoca cambia notevolmente anno per anno; se un poeta vuole essere moderno o attuale deve sacrificare l'eterna creazione all'attuale discorso. Con questo, rende il suo fine sublime, e diventa un giornalista. Dopo la guerra mondiale, la “modernità” significava lo scoraggiarsi nella fede dei valori spirituali e l'incremento dei valori corporali-materiali. Che cosa possono fare gli scrittori? Riconoscano la loro inferiorità, e servano l'Età, oppure rivolgendogli le spalle, si rifugiano nella creazione artistica, nella ricerca e nella

⁴ Babits Mihály, *Ezüstkor. Tanulmányok*, (Saggi) Budapest, Atheneum, 1938. frontespizio interno.

⁵ Babits, *op.cit.*, pp. 150-151.

rappresentazione di eterni valori evadendo dalla vita stessa che, ciononostante, si incarna nell'Età. Rinunciano al discorso?

Leopardi, novant'anni prima, si occupava esattamente di questo dilemma nel suo "testamento" filosofico-poetico. In *La ginestra* (1836) colui che non piace alla sua età, corre il rischio di essere dimenticato.

*Non io
con tal vergogna scenderò sotterra;
ma il disprezzo piuttosto che si serra
di te nel petto mio,
mostrato avrò quanto si possa aperto:
ben ch'io sappia che obbligo
preme chi troppo all'età propria increbbe.*

Il consiglio di Babits corrisponde a quello di Leopardi. Il poeta ungherese mise davanti a lui stesso e agli altri scrittori come esempio da seguire, l'eroico fronteggiare questa situazione, come era sempre il compito della letteratura. "La morale del coraggio: affrontare la verità, non importa quanto sia arida; della sincerità: non abbellire noi stessi in niente; della libertà, che non considera inibito o indegno niente di ciò che Dio ha creato."⁶ Dopo la rappresentazione del lato scuro del mondo, dobbiamo riscoprirne la totalità.

Babits, nel *Verso classicismo nuovo*, in concordanza con i problemi etici, analizza, anche dal punto di vista delle tendenze letterarie, la situazione attuale e indica agli scrittori la strada da seguire. Il naturalismo, secondo l'autore, è caratterizzato prima di tutto dalla materialità e dalla rappresentazione del male, che è relativamente facile per la letteratura. Ma la vita, neanche la sua età, non si esaurisce soltanto in negatività. La vera strada da percorrere non è questa: l'altra, quella più difficile, necessita più coraggio e conduce, con la spiritualità (*lelkiség*) riguadagnata, alla visione della pienezza (o completezza) del mondo. Qui occorre maggiore libertà. Un autore del nuovo classicismo, utilizzando anche i risultati del naturalismo, sarà capace di rappresentare la perfezione della vita soltanto nel caso in cui rivolga la sua attenzione alla spiritualità trascurata.

⁶ Babits, "Új klasszicizmus felé (mai író töprengése valami oltárnál)" *Verso classicismo nuovo*. (Riflessioni di uno scrittore odierno davanti all'altare di qualcosa). 1925, in Babits, *Ezüstkor*, *op.cit.* p. 156.

Leopardi pronuncia quasi le stesse parole: Nobil natura è quella / che a sollevar s'ardisce / gli occhi mortali incontra / al comun fato, e che con franca lingua, / nulla al ver detraendo, / confessa il mal che ci fu dato in sorte, / e il basso stato e frale;

Nel campo della storia della coscienza europea ci sono già due importanti precedenti: Henri Bergson e Sigmund Freud. Della filosofia di Bergson pubblicò (e poi nel *Ezüstkor* ripubblicò) una profonda analisi nel 1910, mentre della sua teologia nel 1933⁷. Di naturalismo tutti siamo sazi, le meccaniche analogie “corporali” o “spaziali” non valgono più. Al posto del romanzo fisiologico subentra quello dell’animo, che fa vedere la spiritualità nella sua non analizzabilità, nelle sue tensioni indivisibili e nella sua ricchezza e profondità. Qui si svopre la libertà nel fondato delle necessità del mondo. Con questa nuova mentalità artistica si potrà riguadagnare anche il prestigio della cultura spirituale, rifiutando il romanticismo pessimistico del naturalismo.

La cultura *intera* conosce il male e crede nel bene. Questo classicismo sta al di sopra del mondo sentimentale e di pensiero, rafforza la vita, della quale, esattamente, l’Età ha bisogno. Non serve la “modernità”, ma dall’altezza della perfezione del mondo determina il suo contenuto. E questo classicismo scioglie il contrasto tra ciò che è sottomesso al tempo e ciò che sta al di sopra del tempo.

Nell’introduzione scritta agli inni latini del Medioevo, *Amor sanctus* (1932), tradotti in ungherese da lui stesso, Babits stabilisce una, per molti, sorprendente gerarchia di valori della storia delle letterature. Mentre la concezione comunemente accettata considera l’inizio del Medioevo come fine (dell’antichità), e la sua fine, invece, come inizio (del Rinascimento), secondo Babits non troviamo un’altra epoca nella storia del senso e dell’espressione lirica “la cui importanza fosse maggiore di quella della poesia medievale latina.” Questa lirica ispirava i poeti di fine secolo e del primo Novecento, affermando in *pluralis maiestatis*, che “in forma, in colore, in sentimento, in pensiero, ugualmente dipendiamo da loro, e saremmo mendicanti senza di loro”. Dal punto di vista dei valori lirici, il Rinascimento non portava che declino. Alla fine dell’epoca millenaria, tra sant’Agostino e tra Dante, “nel cielo del amor sacro accanto al trono di Maria siede Beatrice, la donna terrestre.”

Babits, anche in questo contesto, completava le riflessioni estetiche con quelle morali. In questi inni non c’è nessuna traccia di quella corrente spirituale chiusa e meschina che mette in risalto la rappresentazione degli interessi terreni e della gloria effimera di certi gruppi. In opposizione alle tendenze private e nazionalistiche negli anni ’30 del ’900, il traduttore pone come esempio ai suoi lettori la sovranazionalità di questi inni sacri e *cattolici*. La “beata internazionalità” che sorpassa le rivalità terrene può sembrare inattuale per l’Europa chiusa

⁷ “La creazione è un processo complicato, in lotta con la materia e intessuta con essa in mille modi, ma la sua fonte rimane lo slancio creativo ch’ è Dio stesso ... Amore... Il movimento è unitario la materia si sfascia.” Babits, *Bergson vallása. Ezüstkor, (La religione di Bergson)* p. 281.

nel nazionalismo, ma, in realtà, proprio questo atteggiamento può dare l'attualità e la modernità della poesia. "La terra è divisa, il cielo è unico e comune"⁸. Anche l'influenza poetica dei pezzi del *Amor sanctus* era universale: Babits, riferendosi al maggior storico della letteratura ungherese di allora, János Horváth, afferma che il metro della più antica poesia ungherese, l'ottava dimezzata, risale proprio agli inni latini del Medioevo⁹.

Per Babits, il poeta eterno e attualissimo dall'inizio alla fine rimaneva Dante. Nel febbraio del 1940, un anno e mezzo prima della morte, in una intervista radiofonica parlava del poeta *effondente per futuro* (jövöbe áradó): "Perché da Dante già un grande e ricco passato va verso il futuro il meraviglioso passato di tutta la cultura medievale, anzi, latina antica. Io ho sempre visto la letteratura italiana in relazione a tutta la cultura latina. Che è, in effetti, la cultura mediterranea della quale siamo discepoli e partecipi anche noi ungheresi. Com'era bello scoprire dopo che questa cultura latina, fastosa e familiare, sopravvive tutt'ora nella sua antica e sacra patria, nell'incantevole Italia"¹⁰.

Lo stesso Babits, dissertando sulla letteratura europea, afferma: "I grandi poeti riescono a comunicare tra loro nonostante le distanze del tempo, dello spazio e della lingua. Un atteggiamento morale, una espressione ormai perfetta riesce a richiamare ed a far nascere in un altro poeta un'altra espressione da molto tempo cercata. In ciò consiste la psicologia del tanto discusso *influsso letterario*: Omero ridestò in Virgilio il poeta, e Virgilio in Dante. I secoli non contano." Fu dunque Dante a ridestare in Babits la vera poesia. "Leggo, traduco, studio con grande entusiasmo Dante, indubbiamente il più grande poeta del mondo"¹¹. Il poeta ungherese stava attraversando un periodo molto difficile della sua vita personale: nel 1908 il professore di liceo di Szeged fu trasferito a Fogaras, un paesino nella Transilvania appartato; un trasferimento giudicato da Babits stesso un esilio simile a quello di Ovidio a Tomi. Nel 1913 finisce la traduzione dell'*Inferno*, nel 1920 quella del *Purgatorio*, alla fine nel 1923 il *Paradiso*. Ma la *Commedia* rimasta viva nella sua coscienza anche dopo la stesura definitiva della traduzione,

⁸ Babits, "Amor sanctus. Tanulmány a középkor latin himnuszairól" (Saggi sugli inni latini nel Medioevo) In *Ezüstkor, op.cit.*, pp. 245-266. Le citazioni in ordine: 246, 262, 249.

⁹ Ad esempio: *Édesanyám | rózsafája | Én voltam a | legszebb ága...*(trad. letterale. Albero di rosa /di mia madre / io ero / il più bel ramo...

¹⁰ Babits Mihály, "Itt a halk és komoly beszéd ideje". Interjúk, nyilatkozatok, vallomások. ("È il momento del parlare piano e serio". Interviste, dichiarazioni, confessioni, 28 febbraio 1940). pp. 420-421.

¹¹ In una lettera di Babits, datata 26 agosto 1908, prendiamo conoscenza per la prima volta della sua traduzione dantesca in preparazione. Parlando di Szeged, affermò "Ho pensato là a Dante per la prima volta, ma non sapevo ancora che cosa sarebbe successo" BABITS, "Itt a halk és komoly..." pp. 210.

egli ritornava, anche più tardi, alle soluzioni da lui scelte, se esse sostenevano la prova. Il vero compito è trovare l'unica versione possibile e perfetta: tale è la sua *Commedia*. “alcune terzine di Dante le sento come un enigma che in ogni lingua ha una sola soluzione possibile: guai a chi non la trova! Il suo ritrovamento è soltanto una questione di ispirazione.”¹²

Nella concezione di Babits il Medioevo, e il suo rapporto con l'antichità, con il Rinascimento e, soprattutto, con il terzo decennio del Novecento; l'idea dell'unità (dantesca) del latino e dell'italiano e, ancora, il legame con il paesaggio ungherese (Pannonia), i rapporti storici, spirituali e linguistico-poetici, e il fatto che Babits ritornava spesso e sempre con grande entusiasmo al tema “italiano” già spiega perché si cercano, adesso, anche nelle sue proprie poesie, i costrutti poetici e le espressioni linguistiche riconducibili con il poema sacro, durante e dopo la traduzione della *Commedia*.

Questi elementi appartengono ormai alla *sua* poesia, assimilati inseparabilmente al patrimonio poetico ungherese. A titolo di esempio cito un solo verso: nel Paradiso terrestre Beatrice fa un ammonimento: “sia colpa e duol d'una misura” (Pg. XXX,108), che così viene reso nella traduzione (1920): “egy mérték legyen: gyalázat és alázat”. Al posto del termine *colpa* sta “infamia”, del *duol*, “umiltà”, “sottomissione”, che non sembrano soluzioni molto felici. Babits, parallelamente alla traduzione, dedica alla riflessione su questo stesso monito un'intera poesia, intitolata *Zsoltár férfigangra* (*Salmo a voce maschile*), con un sottotitolo latino, *Consolatio mystica*, trovando una versione ungherese che corrisponde molto meglio all'originale italiano. “És kinek adott annyi bús szerelmeket, / szerelmek bűnéit és gyászát? s hogy bűn és gyász egyensúlyu legyen”¹³.

Dante rarissimamente descriveva la sua apparenza fisica: dalle sue opere non sappiamo se era alto o basso, magro o grosso, bruno, nero o biondo, o se portava la barba. Ma, indirettamente, nelle metafore e similitudini si esibiva regolarmente¹⁴. Uno dei suoi costrutti preferiti era quello del tipo *e come quei che/ qual è ... tal/così dal naufrago* (Inf.I.22-27) che con lena affannata esce appena alla riva e si rivolge a rimirar il passo, fino al *geòmetra* Par.XXXIII.133-136) che cerca il principio del cerchio. Babits varie volte organizzava le sue similitudini sullo stesso schema.

¹² Babits, *op.cit.*, p. 274.

¹³ József Pál, *L'Ungheria in Dante e la fortuna di Dante in Ungheria*, in *Dante Alighieri, Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus I. Studi e ricerche*. A cura di Gian Paolo Marchi e József. Pál. S.i.z. Verona 2006. p. 13.

¹⁴ Pál József, *Dante önarcképei hasonlatokban*, in *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*. (Autoritratti di Dante nelle similitudini. D. Parola, simbolo e realismo nel Medioevo) Budapest, Akadémiai 2009. pp. 176-203.

(*Diario poetico*, Dopo le nove, 1932)

*mint ki egy szál deszkán úszna
a sötét tenger fölött mely minden percben összecsap!*

(come quei che nuoterebbe su un pezzo di legno / sul mare scuro che
in ogni istante lo travolge)

Nel *Commiato dalla casa d'estate* (1933?) Babits riprende lo stesso tema, ma lo completa con altre reminiscenze dantesche, come la pecora, l'ovile, la speranza angosciata e nostalgica di ritornare alla casa-patria:

S én futok, mint aki menekül,

...

*Mint vihar jöttén a kószá juh
nyáját keres és karámba bú.*

(Io corro, come quei che si dà alla fuga /.../ come la pecora errante
quando la tempesta arriva / cerca gregge e si nasconde in ovile.)

La nostalgia per la patria è ancora più forte nella poesia intitolata *Patria mia!* nel volume *Isola e mare* (*Sziget és tenger*, 1925). Qui l'anima, traversando il paese, l'Europa e tutto il globo, ritorna alla casa natia, alla patria celeste¹⁵ (la patria è "anima viva, élő lélek")

(*Il paese*)

*"viszed, mint a kárhozott a poklot;
De halálig, mint ki bűn között él,
Várja híven az Éden sugáros
Türelme: úgy vár rád a város
És a kis ház, melyben megszülettél."*

(Porti /il paese/ come uno spirito dannato porta l'inferno; / Ma fino
alla morte, come quei che
Vive tra peccati, / E l'aspetta fedelmente la pazienza dell'Eden /
raggiante: così ti aspetta la città / e la piccola casa in cui sei nato.)

L'albero che vive, il mulino, e molti altri motivi, sono comuni in Dante ed in Babits, e comune è anche il modo di presentarli ed il messaggio che ne nasce. In

¹⁵ La patria ideale sognata da Babits "non è una zolla morta, ma animo vivo". Così aspetta Dante di tornare al Paradiso terrestre.

certe occasioni, Babits precisa Dante, come accade nel caso del motivo della *nave del tessitore*. Il tema centrale del *In questo triste mese di giugno (E komor június havon)*, pubblicata nel volume *Recitativ* (1911-1913) è l'incontro fra il passato ed il presente. Il poeta stesso sta all'incrocio e, come il tessitore intreccia i ricordi e il futuro: "vivi nel futuro il bene del passato",

*hányd-vesd a lelked, mint hajót
hánya takács a szövőbe.*

(getti su e giù l'anima tua, come / il tessitore getta la nave nel telaio)

La strofa successiva spiega la similitudine:

*Kergesse multba és megint
kergesse jövőbe lelked
emléked motollája, mint
hajót a takácsé kerget:
így lesz oly szőnyeg életed,
melyben a szálak, a színek
összefonódnak élveteg,
úgy mint versedben a rímek.*

(Il naspo del tuo ricordo / rincorre nel passato e di nuovo / nel futuro anima tua, come / rincorre nave quella del tessitore: / così sarà la tua vita un tappeto / i fili e i colori s'intrecciano lascivamente / come nella tua poesia le rime.)

Nella *Commedia* il luogo sistematico dell'incontro dei due tempi è, ovviamente, il paradiso terrestre, dove il bagno nel Léthe cancella il ricordo del male e rende possibile l'intrecciarsi del passato-futuro. Matelda immerse Dante nel fiume (Purgatorio, XXXI.94-96)

*Torkig merített a patak vizében,
s könnyen a vízen, mint takács hajója,
járt, vonva testem, s lengedezve szépen.*

Tratto m'avea nel fiume infin la gola,
e tirandosi me dietro sen giva
sovresso l'acqua lieve come spola.

Nell'originale non viene nominato il mestiere di "tessitore", ma il gesto si realizza con la stessa leggerezza con la quale la *spola* corre, cioè Babits voleva rendere più chiara e più univoca questa similitudine. In questo momento, in questo punto d'incontro, quando tutto ciò ch'è sottoposto al tempo "corruttibile" passa all'eterno, l'attuale all'universale, oppure il *discorso* alla *creazione*, la metafora della *rete*, la filatura e l'intrecciatura ottengono un accento particolare alla presenza di Beatrice che, con *antica rete*, promette il *santo riso* del futuro.

*s lelkem érzé,
a szent Mosoly régi hálói fonják:
così lo santo riso
a sé traéli con l'antica rete!--;*

Dopo aver risolto i problemi molto complessi dell'*Isteni színjáték*, Dante rimaneva al centro della sua sperimentazione poetica. Babits ne dà una spiegazione precisa: con Dante si assimila un mondo nuovo, nella rappresentazione poetica del quale si può sempre ricorrere, anche dopo e con massima libertà poetica, alla prima espressione rivelante.

"La traduzione artistica non è solo mezzo di passaggio ma, allo stesso tempo, anche di arricchimento... l'arricchimento ha una via a parte, alla quale non condurrebbe una letteratura che si nutre soltanto di se stessa. La traduzione artistica costringe il modo di pensare di un popolo in nuovi canali... un'ottima traduzione artistica è una data epocale nella storia di una lingua. La lotta per l'assimilazione di Dante è stata fatta per impadronirsi di un mondo."¹⁶

Babits traduceva già da sei anni la *Commedia* quando scoppiò la prima guerra mondiale. Nelle poesie scritte durante la guerra (seconda parte del *Recitativo* e *La valle dell'inquietudine*), il tema e lo stato d'animo predominano sulla preoccupazione per l'esito della guerra e per la sorte della patria. Nell'autunno del 1914, un'istituto viennese (il *Kunstanstalt*) gli chiese di scrivere una poesia su un'elegante carta da disegno, che poi sarebbe stata venduta (la *Kunstblatt*), con la quale avrebbe aiutato, com'era di moda, i feriti di guerra e i loro familiari rimasti a casa, nonché le vedove e gli orfani¹⁷. In questo contesto, l'intenzione di consolarli poteva essere la prima ragione per cui il poeta tantava di definire il senso del sacrificio dal punto di vista del futuro dei bambini.

I primi ventiquattro versi dell'undicesimo canto del *Purgatorio* e la poesia intitolata *Miatyánk 1914 (Padre nostro 1914)* di Babits sono, ugualmente, parafrasi della

¹⁶ Babits, *op. cit.*, pp. 275-276.

¹⁷ Jelenits, István, *Babits Miatyánk 1914*. "Vigilia" 2009/2.

preghiera evangelica. Il pronome possessivo (*nostro, mi/enk*) si riferisce a dei gruppi diversi: in Dante, ai superbi che cantano *Padre nostro*; Babits, invece, parla nel nome di tutta la nazione magiara. All'interno del *noi* generale, viene distinto un sottogruppo. Nell'ottava terzina, l'ultimo verso della preghiera non riguarda gli spiriti superbi, ma quelli che vivono ancora (*dietro a noi restaro*), cioè, Dante. Quando però Babits nomina due volte Dio come *Uram (Signore mio)*, una forma presente anche nella parafrasi di Dante (*Segnor caro*), in questi ultimi casi l'*io* sta al posto di *noi / nostro*.

I cinque versi biblici, insieme a quelli aggiunti dai poeti che “si arrampicano all'originale come una ghirlanda”, comprendono sette più una terzina e, nella versione ungherese, quarantasei versi, il doppio di quella italiana, e contengono anche più elementi esplicativi, tendendo verso un'omelia poetica.

La struttura dell'inizio è identica: all'appello seguono tre versi, e nel quarto continua la preghiera. Il Padre appare a Dante nel suo più alto ambiente celeste circondato dai “primi effetti”. Qui non può già essere presente la forma attiva del male (si trova nel ghiaccio infernale), ma soltanto la disposizione al male nel cuore degli espianti, e tuttavia anche la facoltà e la volontà di liberarsene. La poesia ungherese, invece, parte da una condizione terrena soggetta a forti minacce che può spiegare anche il forte contrasto. Al Dio guarda non il coro angelico ma, *de profundis*, il mondo in guerra e in colpa.

La preghiera di Cristo, come è ben noto, comincia con *Pater* e finisce con *a malo*: nella parafrasi di Dante quest'ultimo è *avversario*; in quella di Babits che non chiude qui ma, come i protestanti, aggiunge *regno, potere e gloria*, finisce con *dicsőség!* Tra *Padre* e *Gloria*, ovviamente, non c'è nessun tipo di contrasto, ma non è così tra la rima del primo e del secondo verso: *mennyekben* (nei cieli) – *szenyekben* (*in immondizie*), paradiso e inferno. Le prime rime dantesche sono molto più pacifiche: le due forme dell'essenza divina, *Stai e hai*, essere (Creatore), avere, possedere (creato), risultano strettamente collegate

Come rivolgersi al nome dell'Essere? Il *santificetur* è diventato *lodato sia*, mentre nell'ungherese rimane la traduzione letterale dell'originale, *szenteltessék meg*, da Babits completata anche con il verbo *áldja* (*benedire, lodare*): le creature lodano il Creatore e in tal modo si intravede, come un palinsesto, la poesia di Francesco d'Assisi.

Alcune analogie sussistono nelle parti non determinate direttamente dal testo evangelico. Così, è il ruolo della *pace* a non essere espressamente presente in questa parte del Vangelo secondo Matteo (6, 9-13). In *Miatyánk 1914*, la pace non è semplicemente una caratteristica del regno di Dio, ma il più bel nome del Creatore stesso. Come San Tommaso d'Aquino cercò, e alla fine trovò, l'adeguata denominazione (*qui est*), così anche Babits: per lui questa è la pace. La pace non appartiene alla fenomenologia di Dio, ma alla sua essenza, è parte prima di tutto del suo essere, e soltanto

ulteriormente del mondo posseduto da Lui. Il regno di Dio non può non essere in pace: altrimenti non sarebbe regno di Dio, e sussisterebbe una *contradictio in adiecto*.

Dante, in due luoghi estremamente importanti (anche cosmologicamente rilevanti), definisce, in strutture aggettivali, il rapporto pace-Dio-nome. In questi casi, al sostantivo si aggiungono due attributi che non possono non riferirsi esclusivamente al *verum Esse: divina* ed *eterna*. Solo Dio è *divino*, solo Dio è *eterno*. Nelle parole rivelatorie del sistema dell'universo di Beatrice (Par.II.112) l'Empireo è *divina pace*, le sue rime *luce vivace* e *giace* (i.e. il mondo che riposa nel suo potere). Nella parafrasi libera dell'altra preghiera importante del cristianesimo, *Ave Maria*, recitata da San Bernardo, la *pace* ha un significato sostanzialmente uguale: *eterna pace*. (Dell'opposizione, eternità del Creatore e transitorietà del mondo creato, si legge sulla porta dell'Inferno). Le rime sono la luce (in forma di *meridiana face*¹⁸) e la *fontana vivace*: tutte rime sacre.

La *fronda*, nel nostro contesto, è il simbolo sia del cambiamento vita-morte, sia dell'alternarsi delle condizioni terrestri o dello stato umano¹⁹. Nello stesso canto dantesco appare l'oscurarsi della vana gloria e della fama che poco *verde in su la cima dura*, se non vengono delle età "grosse" e barbare. L'immagine poetica opera una chiara distinzione tra le foglie verdi e il ramo o tronco dell'albero. Soltanto del *verde* (foglie) afferma che durerà poco, non dell'albero. Più tardi, durante l'incontro con Adamo, Dante parla del cambiamento del nome di Dio e usa la similitudine della fronda. Prima di andare all'Inferno, il nome di Dio era *I*, e soltanto dopo l'hanno appellato *El*.

*Ché l'uso d'i mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene*²⁰.

Babits, dopo *Fiat voluntas tua, sicut in caelo, et in terra*, si rivolge alla similitudine di fronda. Fa una opposizione tra la fronda che inaridisce e il tronco che sopravvive. I soldati muoiono, la nazione deve sopravvivere. Cade la fronda, ma vive l'albero, e poi la perplessità del poeta cattolico:

*de vajjon a legkisebb lombot
nem őrzi-e atyai gondod?*

(ma, forse, la più piccola fronda / non è custodita dalla Tua cura paterna?)

¹⁸ Nel Codice di Budapest, c'è *pace* al posto della *face*.

¹⁹ Come la fronda che flette la cima / nel transito del vento, e poi si leva / per la propria virtù / che la soblima, / fec'io... (Par. XXVI.85-88.).

²⁰ Par. XXVI. pp. 137-138.