

Bálint Juhász

**“Jamais peut-être l’art italien n’avait donné l’impression
d’une pareille unité.” - Scontri e critiche nella stampa
ungherese sull’Esposizione d’Arte Contemporanea Italiana di
Budapest 1936**

Summary

The Exhibition of Modern Italian Arts, curated through the cooperation of Hungarian art historian Tibor Gerevich and Italian sculptor Antonio Maraini, was inaugurated on 25th January 1936, in the prestigious Hall of Art (Műcsarnok) in Budapest. Gerevich was a highly renowned coordinator of cultural relations between Italy and Hungary, whereas Maraini was a highly influential politician during the Italian Fascist regime. Both of them wanted to promote and achieve the rightful recognition of modern Italian art in Hungary. The exhibition provoked several debates between the conservative, radical, and liberal Hungarian art critics, questioning the cosmopolitanism of Italian modernism. The research material I collected gave me the opportunity to see the various perspectives in the statements of contemporary Hungarian art critics. I believe that my conclusions put forward in this essay will prove the need for a re-consideration of the context of modern Italian art in Central and East-European countries.

Nel seguente articolo intendo presentare i risultati di un mio studio sul materiale giornalistico ungherese relativo all’*Esposizione di Arte Moderna Italiana di Budapest* del 1936. La mostra fu inaugurata il 25 gennaio 1936 nel Műcsarnok¹ (Palazzo delle Esposizioni) di Budapest e rimase aperta fino al 15 marzo dello stesso anno. Nonostante abbia suscitato l’attenzione della critica d’arte nazionale, l’accoglienza fu molto controversa. Da un lato, alcuni intellettuali l’acclamarono

¹ Il Műcsarnok, o Kunsthalle venne inaugurato il 4 maggio 1896 durante l’esposizione millenaria di Budapest dall’imperatore Francesco Giuseppe I d’Austria. Questo *Tempio delle Muse* fu progettato dall’architetto ungherese Albert Schikedanz, il cui obiettivo principale era quello di creare un ambiente eclettico capace di ospitare gli eventi culturali a livello nazionale ed internazionale.

appoggiando la contestualizzazione dell'arte italiana in quella ungherese. Dall'altra parte, alcuni criticarono aspramente questa esaltazione del modernismo, essendo lontano dalla "spiritualità di Parigi". Nonostante le numerose contestazioni, l'esposizione fu la mostra internazionale più vasta mai organizzata a Budapest tra il 1920 e il 1944/45.² In totale vennero esposte 126 sculture, 27 opere di numismatica, 303 quadri, 98 incisioni e 56 opere di arte decorativa. Il successo si mostrò al di là dei giudizi encomiastici. Lo Stato Ungherese si fece avanti acquisendo numerose opere d'arte a cui seguirono anche alcune compravendite private, e la mostra venne visitata da un pubblico appagato. In conclusione l'esposizione venne ritenuta come l'evento dell'anno, nonostante la presenza di alcuni elementi inspiegabili. L'organizzazione fu curata dallo storico d'arte ungherese Tibor Gerevich (1882-1954) e da Antonio Maraini, scultore e commissario della Biennale d'Arte di Venezia. L'Italia e l'Ungheria erano legate da una sottile rete di ambizioni politiche in cui s'incrociavano interessi comuni. Enti statali come l'Istituto Storico Ungherese e la Reale Accademia d'Ungheria in Roma erano al centro di una intricata vicenda oggetto di discussioni su diverse testate giornalistiche italiane. Nel presente saggio mi propongo di approfondire questo nodo peculiare di tendenze politiche, artistiche e diplomatiche. In che modo gli storici dell'arte ungheresi, appartenenti alla classe di Tibor Gerevich e borsisti dell'Istituto Storico Ungherese di Roma, come János Jajczay, Jenő Kopp, István Genthon e Zoltán Nagy onorarono l'arte moderna italiana? Cosa c'era dietro le critiche alla mostra, e quali furono le conseguenze?

0. Premesse

La preparazione dell'esposizione durò approssimativamente dal 1930 fino al 1935. Gli organizzatori cercarono di muoversi sul piano degli affari esteri e dei rapporti politico-culturali. Fra

2 Tra il 1920 e il 1936 a Budapest vennero organizzate numerose mostre d'arte internazionale a scopo di rappresentanza. Molte di loro hanno avuto luogo soprattutto nel Nemzeti Szalon. Fra di esse vanno elencate le seguenti: *Osztrák reprezentatív képzőművészeti kiállítás* (Esposizione di Belle Arti austriaca) 16 maggio–14. Giugno 1925, Nemzeti Szalon; *Lengyel reprezentatív grafikai kiállítás* (Esposizione del Disegno e dell'Incisione Polacca) gennaio 1926, Nemzeti Szalon; *Svéd reprezentatív képző- és iparművészeti kiállítás* (Esposizione di Belle Arti ed Arti Decorative Svedesi) dicembre 1926, Nemzeti Szalon; *Tiroli Reprezentatív Képzőművészeti Kiállítás* (Esposizione di Belle Arti del Tirolo) 22 ottobre–13 novembre 1927, Nemzeti Szalon; *A régi és mai belga művészet kiállítása* (Esposizione dell'Arte Antica e Moderna del Belgio) 1927, Műcsarnok; *Lengyel Representatív Képzőművészeti Kiállítás* (Esposizione di Belle Arti della Polonia) 13 maggio–5 giugno 1928, Nemzeti Szalon; *A francia avantgarde művészek kiállítása* (L'Esposizione degli Artisti dell'Avanguardia Francese) marzo 1929, Nemzeti Szalon; *Amerikai Művészeti Kiállítás* (Esposizione dell'Arte Americana) febbraio 1930, Nemzeti Szalon; *A kínai képzőművészeti kiállítás* (L'Esposizione di Belle Arti della Cina) novembre 1930, Nemzeti Szalon; *Az első norvég reprezentatív képzőművészeti kiállítás* (L'Esposizione di Belle Arti della Norvegia) 1931, Nemzeti Szalon; *Japán élő reprezentatív művészete* (Esposizione delle Belle Arti del Giappone) 2–19 maggio 1931, Nemzeti Szalon; *I. osztrák alpesi kiállítás* (Prima Esposizione Alpina dell'Austria) maggio 1932, Nemzeti Szalon; *Holland reprezentatív grafikai kiállítás* (Esposizione del Disegno e dell'Incisione Olandese) 16 dicembre 1933–8 gennaio 1934, Nemzeti Szalon; *Dán grafikusok reprezentatív kiállítása* (Esposizione del Disegno e dell'Incisione Danese) ottobre–novembre 1934, Nemzeti Szalon; *Osztrák reprezentatív képzőművészeti kiállítás* (Esposizione delle Belle Arti dell'Austria) 14 novembre–4 dicembre 1935, Nemzeti Szalon.

di loro emersero due personalità già autorevoli in quel contesto storico: lo storico dell'arte ungherese Tibor Gerevich, e lo scultore, nonché commissario della Biennale d'Arte di Venezia, Antonio Maraini.

Accademico, docente al Dipartimento di Storia dell'Arte ed Archeologia Cristiana della Reale Università Péter Pázmány di Budapest, membro di numerose associazioni,³ Tibor Gerevich viene ricordato anche adesso dagli storici dell'arte ungheresi come una figura autorevole senza la quale l'Ungheria, dilaniata dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, non avrebbe mai ottenuto quel riconoscimento nell'ambito dei rapporti italo-ungheresi.⁴ Tra gli sforzi innumerevoli compiuti da Tibor Gerevich va menzionato il riallineamento dei rapporti culturali fra l'Italia e l'Ungheria dopo la fine della Grande Guerra. I risultati da lui ottenuti furono proficui per ambedue le parti, e non per niente, lo storico dell'arte Giuseppe Delogu chiamerà lo studioso il «nostro Gerevich».⁵ Dal 1929 in poi, nelle sue pubblicazioni sull'arte moderna italiana e nei diversi convegni da lui tenuti, tratterà l'argomento della crisi delle avanguardie storiche e della loro completa sostituzione, ad opera di un sintetismo plastico e di un classicismo assoluto.⁶ Come Antonio Maraini, anche Gerevich considerava l'arte moderna un'arma della diplomazia culturale, ed egli insisterà su questo argomento all'inizio di un'intervista dicendo «A művészetnél nincs jobb szellemi exporcikkünk».⁷ Frase profetica oppure fatidica, dal momento che Gerevich sarà il primo a legittimarne la validità. E' quindi lecito affermare che il primo tentativo di realizzare una mostra sull'arte italiana contemporanea a Budapest sia partito proprio da una sua iniziativa. Il 19 febbraio 1930 durante un convegno sull'arte moderna italiana nella Pátria Klub di Budapest,⁸ Gerevich menziona la possibilità di un'esposizione che l'anno successivo sarebbe stata organizzata dal governo italiano nel Műcsarnok.⁹ Nonostante la scarsa documentazione sulle trattative, sappiamo che nel 1933 si giunse ad una svolta grazie sia ad Andor Hubay (1898-1971), il direttore del Nemzeti Szalon di Budapest, sia ad Antonio Maraini.¹⁰ Quest'ultimo, diventato un anno prima Commissario del

3 Dal 1922 membro dell'Accademia di Scienze Ungheresi e dal 1934 segretario generale del *Comité International d'Histoire de l'Art*. Nel 1934 fu il direttore della Sovrintendenza dei Beni Culturali d'Ungheria, e fu insignito dell'Ordine della Corona d'Italia.

4 Csilla Markója, *Gerevich Tibor görbe tükrökben* (Tibor Gerevich visto attraverso specchi ellittici), in «ENIGMA», Budapest, A. XVI, n. 60, 2009, pp. 5–44.

5 *A római magyar akadémia külön stílust teremt Beszélgetés Giuseppe Delogu velencei művészettörténésszel* (L'Accademia d'Ungheria in Roma si crea uno stile tutto suo Conversazioni con lo storico dell'arte veneziano Giuseppe Delogu), «Nemzeti Ujság», 30 novembre 1932, pag. 6.

6 Da mettere in evidenza l'articolo di Tibor Gerevich scritto per la rivista ungherese *Magyar Szemle*: Tibor Gerevich, *A modern olasz művészet* (L'arte moderna italiana), «Magyar Szemle», vol. VI, 5–8, 1929, pp. 236–243.

7 «Non esiste nessun prodotto d'esportazione di carattere spirituale migliore dell'arte.»

8 Nell'epoca fra le due guerre mondiali il Pátria Klub fu un salotto culturale di Budapest molto *élitiste*, il quale raccolse soprattutto intellettuali e dirigenti della Destra Storica ungherese di stampo conservatore.

9 *Előadás a modern olasz művészeiről a Pátria klubban* (Convegno sull'arte moderna italiana nel Pátria Klub), «Budapesti Hírlap», 16 febbraio 1930, pag. 18.

10 Salone Nazionale di Budapest o „Nemzeti Szalon” *in ungh.*, nacque nel 1897 come un'associazione culturale degli artisti e mecenati magiari. Dal 1907 al 1960 le sue esposizioni e i suoi uffici verranno spostati definitivamente nel

Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti, aveva finalmente ottenuto quel “potere assoluto” che gli avrebbe permesso di portare all'estero mostre innovative. E quindi è questo il secondo motivo per cui Andor Hubay credeva in Maraini e lo considerava l'unica autorità con la quale si sarebbe potuto realizzare un progetto simile. In una lettera del 14 aprile 1933 da me ritrovata nell'Archivio dell'Istituto di Storia dell'Arte (*Művészettörténeti Kutatóintézet Adattár*) di Budapest, Andor Hubay sosterrà la necessità dell'esposizione esprimendosi in questi termini nel telegramma seguente:

„Con tutta la mia ambizione, bramo di poter contribuire a stringere ancor di più i legami di intima fraternità che congiungono la grande nazione italiana colla nostra, già da tanti secoli. Voglio impiegare la mia posizione a rendere veri e grandi servizi a questa amicizia, che anche l'anima mia nutre intensivamente. Per darne un segno manifesto, mi sono proposto di presentare l'arte italiana a Budapest, di farla conoscere al colto pubblico ungherese.” Ne ho parlato questi giorni anche col mio amico, Sig. Prof. Tiberio Gerevich, il quale pure avrebbe caro di veder effettuato il progetto di questa esposizione. Del resto, il Prof. Gerevich avrà l'onore di venire in persona a Lei per parlare dell'affare in merito.”¹¹

Nel telegramma, Hubay riconosce l'autorità di Maraini, proponendogli al contempo una collaborazione reciproca.¹² Tuttavia, l'intero progetto venne accantonato e, soltanto in seguito alla firma degli accordi bilaterali nel campo culturale tra l'Italia e l'Ungheria (1935), si poté riavviare la questione dell'esposizione. Il 16 febbraio 1935 il Ministro del Culto e dell'Istruzione Pubblica ungherese Bálint Hóman, siglò a Roma l'accordo che permetteva la riapertura dei negoziati sulla mostra d'arte italiana contemporanea.¹³ Come concordato il *vernissage* dell'esposizione doveva avvenire entro il mese di ottobre dello stesso anno. Le redini della mostra vennero affidate come priorità assoluta a due personaggi chiave: Tibor Gerevich e Antonio Maraini. Sebbene la loro collaborazione non fosse fondata sulla base di analoghi studi scientifici, fra di loro c'era un'intesa

palazzo di stile Secessione ungherese progettato dai fratelli József e László Vágó sulla *Erzsébet tér* di Budapest. Per motivi tutt'ora non chiariti il consiglio comunale della capitale magiara approverà nel 1960 la sua demolizione per non intralciare le costruzioni della metropolitana. Nonostante il fatto che il palazzo non avrebbe subito nessun danno, fu decisa comunque la sua completa demolizione. Le motivazioni probabilmente erano politico-estetiche. Negli anni '60 lo stile della Secessione ungherese fra gli storici dell'architettura ungherese era considerato un argomento per *reazionari*.

11 MTA MKI Adattár n. inv. 5/6484.2.

12 Mettere in evidenza, che nella storia del Salone Nazionale di Budapest non avvenne mai una simile occasione.

13 Per tale motivo il 17 febbraio 1935 il ministro Bálint Hóman ebbe la possibilità di vedere le sale espositive della *II. Quadriennale d'Arte Nazionale*, mentre il 30 marzo 1935 Giulio Barella, presidente della Triennale di Milano poté visitare la mostra *III. Nemzeti Képzőművészeti Kiállítás* (III. Mostra Nazionale delle Belle Arti) al Múcsarnok di Budapest.

professionale solida. Essendo consapevoli della stima che godevano nel panorama internazionale, si fecero portavoce nei convegni e nei discorsi ufficiali del grande valore artistico dell'arte contemporanea italiana. Per sottolineare l'armonia della loro collaborazione, Antonio Maraini espresse in questi termini l'opinione ufficiale dei rappresentanti dei due paesi sul giornale fiorentino *La Nazione*:

*“L’Ungheria e l’Italia sono oggi, nell’Arte, più vicine forse l’una all’altra che a qualunque altro Paese, perché hanno ambedue riaffermato una loro visione nazionale al di sopra di ogni moda estetica.”*¹⁴

La strategia di Antonio Maraini era limpida e cristallina: rafforzare i rapporti politici con l'estero tramite un'operazione di marketing nei confronti dell'arte contemporanea italiana. Tra i risultati ottenuti va messo in evidenza l'*Exposition de l'Art italien* di Parigi del 1935, organizzata in due musei, quello del *Petit Palais* e quello del *Jeu de Paume*. Durante la mostra, Maraini si concentrò maggiormente sulla presenza di opere d'arte appartenenti agli *Italiens de Paris*, come Giorgio de Chirico, Massimo Campigli, Mario Tozzi e Filippo de Pisis. Alla stessa epoca ci furono altre mostre, soprattutto tra il gennaio e il maggio 1935, nei paesi dell'Est europeo come Polonia, Romania e Bulgaria.¹⁵

14 Antonio Maraini, *La Mostra d'Arte Italiana a Budapest*, «La Nazione», 28 gennaio 1936, pag. 3.

15 Grazie all'organizzazione della Biennale di Venezia in Varsavia nei locali della *Instytut Propagandy Sztuki* tra gennaio e febbraio 1935 fu organizzata una mostra di arte italiana contemporanea. Divenendo itinerante, venne ospitata a Cracovia e Poznań, poi in aprile a Bucarest, ed infine tra maggio e giugno a Sofia. Le intenzioni di Antonio Maraini andavano al di là degli schemi presentati alla stampa. Il suo scopo era sensibilizzare, attraverso le mostre italiane all'estero tra il 1935 e il 1936, l'opinione pubblica dei singoli paesi ospitanti nei confronti della guerra d'Etiopia.

L'altra parte dell'organizzazione fu affidata allo storico dell'arte Tibor Gerevich. In seguito al Trattato di amicizia del 1927 tra l'Italia e l'Ungheria, egli era diventato direttore della Reale Accademia d'Ungheria in Roma, il cui scopo principale consisteva nell'introdurre intellettuali, ricercatori ed artisti ungheresi nella sfera politica e culturale italiana. Il primo successo di questa operazione politico-culturale si ebbe durante la XVII. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1930). Le opere degli artisti ungheresi presentate dall'Accademia ottennero un successo enorme grazie agli sforzi di Tibor Gerevich. A questa esposizione seguirono mostre itineranti in due gallerie milanesi, una mostra di grandi dimensioni nel Palazzo dell'Esposizione a Roma ed infine, la più prestigiosa, la *II. Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Roma* del 1934, la quale si rivelò un "non plus ultra vero e proprio".¹⁶ Nonostante i pareri discordanti sulla mostra d'Arte Sacra, il Padiglione d'Ungheria ottenne una critica positiva da Cipriano Efisio Oppo e da Roberto Papini.¹⁷ I critici giudicarono positivamente l'allestimento ed il design, ideato da Tibor Gerevich e progettato dall'architetto ungherese Bertalan Árkay (1901-1971), in quanto questi elementi esaltavano l'architettura che si presentava come unico punto di rinascita delle tre grandi arti in un linguaggio totale. Per Gerevich l'attività degli artisti ungheresi della Reale Accademia d'Ungheria in Roma si presentava come una nuova avanguardia, che avrebbe avuto come degna concorrente l'*Ecole de Paris*, e sarebbe diventata la controparte della nascente nuova arte tedesca e del realismo socialista sovietico. Per tale motivo, gli artisti-borsisti prendevano come modello il linguaggio visuale dell'arte moderna italiana, considerata da Tibor Gerevich come la "terza via". In questa maniera nacque una generazione nuova di artisti ungheresi intitolata la *Római Iskola*.¹⁸ Dall'altra parte Gerevich ebbe la possibilità di solidificare l'auto-legittimazione della visualità moderna italiana in Ungheria grazie a questo gruppo di artisti.

16 La prima mostra milanese venne inaugurata durante l'ottobre 1931 nella *Casa d'Artisti* di Via Manzoni (*Mostra dei tre artisti ungheresi: Iványi Grünwald Béla, Rudnay Gyula e Aba Novák Vilmos*), mentre l'altra ebbe luogo nel novembre del 1931 nella Galleria di Lino Pesaro (*Esposizione di Venti Pittori Ungheresi nella Galleria Pesaro*). Inoltre, a Roma in febbraio nel 1932 il Palazzo delle Esposizioni ospitò l'*Esposizione di Arte Moderna Ungherese*.

17 Cipriano Efisio Oppo, *La Sezione Ungherese alla Mostra d'Arte Sacra*, «La Tribuna», 30 marzo 1934, pag. 3; Roberto Papini, *La Mostra d'Arte Sacra a Roma*, «Illustrazione Italiana», 18 marzo 1934, pp. 383–385.

18 La prima occasione in cui iniziò a svolgere un discorso su di loro avvenne in un saggio di Tibor Gerevich pubblicato sulla rivista ungherese «Magyar Művészet» nel 1931 sul settimo volume col titolo di *Római magyar művészek*. In esso teorizzava la nascita di una nuova generazione di artisti ungheresi le quali stavano nascendo sotto il linguaggio visuale dell'arte del Movimento del Novecento. Fra di loro vanno menzionati personaggi come Vilmos Aba-Novák, Paolo Molnár C., Pál Pátzay, Bertalan Árkay, Károly Patkó, Dezső Erdey, Béla Kontuly, Pándi Giovanni Kiss, Imre Papp, Ernő Jeges, László Mészáros, Borberek Kovács Zoltán, Barna Búza, László Vinkler, Ferenc Chiovini, Jenő Grantner (Abonyi), Károly Antal, Mária Kovács, e György Ugray.



1. Sala n. 7. dell'esposizione. Opere d'arte di Renato di Bosso, Gerardo Dottori, e Adolfo Wildt



2. Renato di Bosso:
San Francesco, 1934,
gesso e legno colorato,
cm 170x65x38,5,
Verona, Musei Civici
di Verona, opera in
deposito

1. L'esposizione attraverso l'ottica dei "Gerevich-boys": János Jajczay, Jenő Kopp, István Genthon, e Zoltán Nagy

Fin dalla sua riapertura avvenuta nel 1922, l'Istituto Storico Ungherese di Roma (*Római Magyar Történeti Intézet*) divenne un punto di riferimento per numerosi giovani studenti borsisti. Inaugurato nel 1914 come Istituto Fraknói (*Fraknói Intézet*), durante la Grande Guerra dovette subire il sequestro temporaneo dei suoi beni da parte delle autorità italiane. Fu proprio grazie all'intraprendenza e all'acume diplomatico di Tibor Gerevich, come pure all'aiuto del Direttore Generale delle Antichità e delle Belle Arti italiane, Arduino Colasanti, che l'istituto da luogo sconosciuto divenne un polo magnetico per riavvicinare l'Ungheria e l'Italia dopo la Prima Guerra Mondiale. Tra gli anni '20 e '30, i primi borsisti che iniziarono a frequentarlo, appartenevano alla generazione nata tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Per loro l'Italia era la terra del *Grand Tour*, il luogo di cui Goethe parlava nel suo *Italienische Reise*, il paese dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia e dei padiglioni ungheresi nell'Expo di Milano del 1906 e in quella di Torino del 1911. Alcuni dei suoi borsisti come István Genthon (1903-1969), Jenő Kopp (1900-1977), Zoltán Nagy (1908-1994) e János Jajczay (1892-1976) frequentarono l'Università nella classe di Tibor Gerevich. Fra i corsi universitari da lui tenuti erano inclusi studi d'archeologia,

filologia classica, storia dell'arte e filosofia. Inoltre, Gerevich inculcava negli studenti un appassionato interesse per quella che lui considerava la sua seconda patria, ovvero l'Italia stessa. Per appassionarli il più possibile alle sue idee, li esortava a chiedere le borse di studio presso l'Istituto Storico Ungherese a Roma.

Il metodo pedagogico utilizzato da Gerevich consisteva nell'avvicinare gli studenti alla realtà contemporanea. Da una parte offriva delle indicazioni professionali tramite i suoi corsi, e dall'altra parte li lasciava liberi di conoscere la gente comune. Per Gerevich il concetto della romanità era nascosto in modo intrinseco in quello del "*genius loci*", per cui bisognava scoprire la sublimità dello spirito romano soprattutto nei luoghi di vita e di provenienza dell'arte. Per tale motivo, portava alcune volte di persona i borsisti a visitare gli *ateliers* degli artisti stessi, le chiese e le aree di scavo archeologico. Entrando in contatto con la realtà quotidiana, gli studenti avevano finalmente l'opportunità di avere dei rapporti con le persone e di instaurare relazioni pubbliche.

István Genthon è stato il primo fra molti dei suoi contemporanei ad aver ottenuto una borsa di studio statale nel 1927, per studiare all'Istituto Storico Ungherese di Roma. Dopo il suo ritorno in patria iniziò a lavorare alla Soprintendenza dei Beni Culturali Ungheresi, diretta allora da Tibor Gerevich. Malgrado il suo soggiorno fosse romano, Genthon concentrerà piuttosto i suoi studi sulla contestualizzazione dell'arte moderna ungherese nell'ottica dell'arte francese, tralasciando l'importanza dell'influenza italiana.¹⁹ Essendo filo-francese, pubblicherà due articoli sulla mostra nel giornale *Napkelet* e nella rivista *Magyar Művészet*.²⁰ Nonostante le sue idee contrastassero lo spirito della borsa di studio istituito dall'Accademia d'Ungheria, Genthon si avvale di un background scientifico molto vasto sull'arte italiana contemporanea. Tra le bibliografie da lui consultate troviamo il libro su Adolfo Wildt scritto da Giorgio Nicodemi, testi di Ugo Ojetti pubblicati nella rivista *Dedalo* ed articoli apparsi sulla gazzetta britannica *The Studio*. Inoltre, egli conosceva le migliori opere degli artisti studiati, esposte nei musei italiani e nelle mostre internazionali. Fra gli scultori che riteneva degni di nota troviamo Adolfo Wildt, Libero Andreotti e Arturo Martini. Tuttavia, fra le opere esposte da questi tre artisti soltanto Libero Andreotti e Arturo Martini ottennero successivamente da lui una critica favorevole, non tanto per la qualità delle opere scultoree, ma soprattutto per la loro qualità professionale. Libero Andreotti venne descritto da Genthon come la personalità più vivace e promettente della nuova scultura italiana. Nelle sue opere

19 Un esempio pratico sarà rappresentato dal suo libro intitolato *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig* (La storia della nuova pittura ungherese dal 1800 in poi fino ai giorni nostri) del 1935 in cui non menzionerà l'attività degli artisti della colonia ungherese di Roma.

20 L'intera dodicesima annata della rivista *Magyar Művészet* dedicherà spazio a critici e storici dell'arte italo-ungheresi come Tibor Gerevich, Roberto Papini, Aniceto del Massa, Carlo Carrà, e Jenő Kopp. Per motivi non ben chiari la rivista EMPORIUM dedicherà l'ottantesima annata ai rapporti culturali italo-ungheresi con articoli di Agnoldomenico Pica, Franco Abbiati, Giacomo Prampolini, e Ugo Nebbia.

il critico d'arte ungherese riconobbe l'eroismo di Antoine Bourdelle, e la raffinatezza di Joseph Bernard, ma ritenne anche che il suo linguaggio espressivo fosse più confacente a quello del Novecento Italiano, soprattutto per la plasticità solida. Genthon descrisse Arturo Martini a dispetto dei suoi contemporanei come il pupillo di Libero Andreotti. Secondo l'opinione del critico d'arte ungherese l'apprendistato di Martini a Monaco di Baviera con Adolf von Hildebrandt, la conoscenza dell'arte africana e la frequentazione delle gallerie private, lo resero un vero eclettico. Nel contempo, l'opera del 1926 *Il figliol prodigo* mostrava, secondo Genthon, nella deformazione delle linee, un'attenta riflessione sull'arte etrusca. In generale, il critico d'arte, nelle sue opinioni sulla pittura e sulla grafica, non si astenne da giudizi contraddittori. Dal suo punto di vista il termine "Novecento Italiano" non riguardava soltanto gli artisti della cerchia di Margherita Sarfatti, ma ne includeva anche molti altri che non frequentavano il suo salotto. Fra di essi troviamo nomi come quelli di Felice Carena e di Felice Casorati. Per Genthon, Carena viene descritta come la personificazione del benevolo ottimismo, mentre Felice Casorati risultò essere la auto-rappresentazione di una classicità pura la quale ebbe le sue origini nell'Art Nouveau torinese. Rispetto ai suoi colleghi, Genthon riteneva Mario Sironi come un "isolano" dal tonalismo deprimente, riconoscendogli però anche un certo senso del drammatico.²¹



3. Gömbös Gyula miniszterelnök szombaton délben meglátogatta az olasz művészeti kiállítást... (- Il Presidente del Consiglio Gyula Gömbös visitò durante il sabato mattina la mostra d'arte italiana ...), *Az Est (La Notte)*, 3 marzo 1936, pag. 10.

21 István Genthon, *Olasz kiállítás a Műcsarnokban* (Mostra italiana nel Műcsarnok), «Napkelet», A. XIV, n. 3, 1936, pp. 212–213.; István Genthon, *Az új olasz szobrászat* (La nuova scultura italiana), «Magyar Művészet», A. XII, 1936, pp. 32–42.

Molto più positive, rispetto a quelle di Genthon, sono le opinioni espresse da storici dell'arte come János Jajczay e Jenő Kopp nei confronti dell'arte contemporanea italiana. Jajczay faceva parte della generazione che venne dopo Genthon. Storico dell'arte ed impiegato alla Biblioteca Comunale di Budapest, svolse numerose ricerche sui rapporti storico–artistici partenopei–ungheresi.²² Kopp propose una tematica originale, studiando l'*oeuvre* di Károly Markó il Vecchio e della sua famiglia in Italia. Nonostante le loro differenze di età, tutti e due successivamente riconobbero nell'arte moderna peninsulare un'elevatezza spirituale superiore a quella degli artisti di Parigi e Berlino. Nelle premesse dei loro studi la chiave interpretativa si avvale della radicalità presentata dal Manifesto tecnico del Futurismo e dell'ideologia politico–filosofica del fascismo italiano. Consapevoli che quanto era accaduto nella penisola, tra la fine della Prima Guerra Mondiale e la Marcia su Roma, avrebbe influenzato le tendenze dell'arte contemporanea italiana, Jajczay e Kopp sostennero che lo spirito cosmopolita doveva essere messo da parte che bisognava conformarsi all'eredità nazionale del proprio paese e che la concezione stessa della “nazione” doveva prevalere sulle scelte estetiche. Sono orientamenti che i due storici dell'arte riconobbero pienamente nell'arte del Novecento Italiano, le cui opere da questo punto di vista si distinsero nettamente dai quadri degli artisti della fine dell'Ottocento, come Boldini, Mancini, Ettore Tito, e Italo Brass, che invece Jajczay denigrava, e che li definiva pseudo–imitatori dell'arte franco–tedesca. D'altra parte, egli riservava un'opinione altrettanto negativa a Giorgio de Chirico, ritenendolo un pagliaccio privo della benché minima conoscenza del disegno. Tra i pittori che elogiava di più, c'erano Felice Casorati, Gino Severini e Mario Sironi. In Casorati vedeva un decoratore intimista con la sicurezza della forma e l'eleganza delle linee. Mentre, in Severini elogiava il suo ruolo di mosaicista e di caposcuola dell'arte sacra moderna italiana. Più complesso il giudizio su Sironi, in cui vedeva la personificazione di un mistificatore e di un poeta che dipingeva elegie sulla tela. Tra gli scultori Jajczay riteneva fondamentale la figura di Adolfo Wildt come incomparabile maestro del marmo, il cui tecnicismo era subordinato a una espressività simile alla catarsi.²³ Sullo stesso livello di Jajczay, anche Kopp sosteneva opinioni più o meno simili sull'arte figurativa del Novecento Italiano, nonostante avesse alcune riserve sull'arte plastica. Difatti, a proposito di Adolfo Wildt egli affermò che la massa in sé aveva un'importanza secondaria, mentre nel suo linguaggio plastico scorgeva una sorta di ascetismo particolare.²⁴

22 *A külföldi magyar intézetek működése és a magyar műveltség célját szolgáló ösztöndíjak 1929–30.* (Il funzionamento dei istituti ungheresi all'estero e le borse di studio dell'anno scolastico 1929/30 nate per servire l'intelletto magiaro), Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1931, pag. 7.

23 János Jajczay, *Képzőművészeti Szemle* (Rassegna d'arte), «Magyar Kultúra», a. XXIII, 5, 1936, pp. 120–122.

24 Jenő Kopp, *A modern olasz művészet Kiállítás a Múcsarnokban* (L'arte moderna italiana Esposizione nel Múcsarnok), «Katolikus Szemle», A. L, n. 3, 1936, pp. 199–200.

Distinguendosi da Jajczay, da Genthon e da Jenő Kopp, lo studioso Zoltán Nagy ebbe dei giudizi completamente diversi. Storico dell'arte, archeologo, e sostenitore delle idee di Tibor Gerevich, egli fu l'ultimo della sua generazione ad aver approfondito minuziosamente l'arte moderna italiana.²⁵ Nella sua recensione scritta sull'Esposizione per il giornale cattolico ungherese *Uj Kor* egli considerò Casorati il portabandiera del realismo magico, mentre scorgeva nelle raffigurazioni umane di Sironi la rappresentazione di una forza vitale prorompente. Similmente ai suoi colleghi utilizzò termini come *artista redento* per Carlo Carrà e soprattutto per Gino Severini, nella cui pittura sacra Zoltán Nagy forse fu l'unico ad evidenziare l'espressione di un linguaggio visuale contemporaneo ed antico allo stesso momento. Fra i pittori più giovani, Massimo Campigli fu considerato dallo storico dell'arte come un astro nascente, di cui lodò la capacità di combinare le influenze dell'arte parigina con l'arcaismo degli affreschi sui sarcofagi di al-Fayyum.²⁶



4. Csendélet. Gino Severini olasz festő képe... (Natura morta. Il dipinto del pittore italiano Gino Severini...), *Az Est* (La Notte), 3 marzo 1936, pag. 10.

25 Nell'anno accademico 1937/38 fu borsista all'Istituto Storico Ungherese di Roma. Oltre ad un viaggio di studi il quale comprendeva città storiche e le colonie italiane, eseguì degli studi sugli scavi archeologici di Ostia, fece numerosi convegni all'Università La Sapienza sulla metodologia dell'archeologia ungherese e sulle sue relazioni con quella italiana.

26 Zoltán Nagy, *A mai olasz művészet kiállítása* (La mostra dell'arte italiana contemporanea), «Uj Kor», A. II, n. 5, pp. 95–96.

2. Denigratori o simpatizzanti?

Tutta l'operazione di marketing riguardo all'Esposizione attirò la simpatia anche dei “non allineati” alle idee estetiche di Tibor Gerevich. Fra di loro emersero due storici dell'arte: András Péter ed Ervin Ybl. Nonostante non avessero appoggiato pienamente l'attività degli artisti ungheresi della *Római iskola*, riconobbero la qualità estetica delle opere d'arte da essi presentate.

András Péter riconosceva e apprezzava il valore estetico del modernismo italiano. Ungherese di religione ebraica, Gerevich lo appoggiò in molte occasioni nelle sue scelte professionali, facendolo entrare anche come borsista all'Istituto Storico Ungherese di Roma. Le sue tematiche di ricerca furono il Trecento toscano e le correnti moderniste franco-tedesche/italiane. Nella sua recensione scritta sull'Esposizione per la rivista «Tükör», sottolineò minuziosamente che l'arte italiana della fine dell'Ottocento (rappresentata da Ettore Tito, Giovanni Boldini, Italo Brass e Antonio Mancini) si era allontanata un po' troppo dalle correnti moderniste europee.²⁷ Tuttavia, apprezzava invece il Novecento Italiano e mise in evidenza il personaggio di Mario Sironi, in quanto possedeva un linguaggio visuale molto radicale, la cui estetica lo avvicinava ad artisti ungheresi come Aurél Bernáth.²⁸ András Péter elogiava anche i pittori Filippo de Pisis e Amedeo Modigliani, e li definiva i rappresentanti più prorompenti dell'*École de Paris*. Per quanto riguarda la scultura italiana moderna András Péter riteneva senza ombra di dubbio che Libero Andreotti e Adolfo Wildt, meritassero di essere messi sul piedistallo. Il primo era da lui ritenuto il degno erede della scuola di Bourdelle e lo descriveva come l'unico maestro ad aver capito veramente l'arte del marmo.²⁹ Similmente ad András Péter, il giornalista e critico d'arte Ervin Ybl, espresse un giudizio positivo sull'arte moderna italiana. Anche secondo lui l'arte contemporanea italiana aveva subito un'influenza parigina ed egli riteneva anzi che la fonte estetica principale dell'arte moderna italiana fosse stata proprio Cézanne, la cui lezione sulla problematicità della struttura compositiva era stata interpretata come il ritorno alla classicità essenzialmente tramite Pablo Picasso e André Derain. Ervin Ybl non negò l'indiscutibile modello di classicità rappresentato da Roma e dall'Italia nei secoli passati, espresso dagli artisti francesi come Poussin. Tuttavia, sosteneva che l'arte moderna doveva avere proprio come punto di partenza Cézanne, alle cui posizioni estetiche si sono avvicinati artisti del calibro di Achille Funi, Giorgio de Chirico e Cipriano Efisio Oppo.³⁰ Come per la pittura, anche per

27 András Péter, *A hónap kiállításai* (Le mostre di domani), «Tükör», A. IV, vol. VI, 5, 1936, pag. 6.

28 Un simile punto di vista ebbe István Genthon. Genthon fu colui che salvò i volumi dalla biblioteca di András Péter poco dopo che le Croci Frecciate ungheresi lo avrebbero deportato.

29 András Péter, ciò nonostante, non appoggiò completamente le idee di Gerevich sull'arte moderna internazionale. In una riunione tenuta nel 1932 sulla crisi dell'arte contemporanea alla redazione del giornale ungherese «Nyugat» non fece nessuna menzione del futurismo italiano fra le avanguardie storiche. Per loro, comunque, Parigi rimase come punto di riferimento a cui guardare con orgoglio.

30 Ciò non toglie il fatto che a proposito delle Nature morte di Gino Severini Ervin Ybl sostenga che esse tendano ad attenersi ad un'autonomia tutta loro.

la scultura il critico riteneva fondamentale elencare maestri francesi come Auguste Rodin, Antoine Bourdelle e Joseph Bernard, i quali avevano influenzato incisivamente l'arte di Libero Andreotti, Adolfo Wildt, e Antonio Maraini. Su quest'ultimo lui fu l'unico a esprimere un ampio consenso nel sottolineare l'armonia nelle sue sculture, la loro quiete monumentale e l'ideale di bellezza classica a cui si aspirava. Da un punto di vista diverso da quello di Ervin Ybl, il critico d'arte Viktor Márjás, presidente della commissione artistica del K.U.T,³¹ sottolineò che, nella sua nuova stagione, l'arte moderna italiana tendeva a focalizzarsi sulla grafica e sul disegno. Secondo il suo parere, l'intera esposizione era suddivisa in tre sezioni. Nella prima veniva presentata positivamente l'arte di fine Ottocento, che si era liberata dal peso opprimente delle accademie. Annoverava tra i suoi maggiori rappresentanti Giovanni Segantini, Giovanni Boldini, Antonio Mancini, Felice Carena e Arturo Tosi. Al secondo gruppo appartenevano soltanto gli adepti del Primo Futurismo e i fondatori del Novecento Italiano, tra i quali egli con molto entusiasmo privilegiava Carlo Carrà e Felice Casorati, per arrivare alla fine a Mario Sironi, la cui personalità ha fatto di lui – secondo il critico – un “caposcuola”. Il terzo gruppo è rappresentato dai “fuorusciti” e cioè da artisti, che (differenziandosi da quelli dei due primi gruppi) avevano scelto di trovare altre forme rappresentative nell'arte moderna, a partire da Giorgio de Chirico, Amedeo Modigliani e Gerardo Dottori.

L'altra faccia dei cosiddetti pseudo-simpatizzanti era rappresentata unicamente dai due organi di stampa del Partito Socialdemocratico Ungherese: *Népszava* e *Szocializmus*. Quest'ultimo nasce nel 1906 ed era caratterizzato da un linguaggio comunicativo in cui una presa di posizione moderna si coniugava con la dialettica marxista. Il redattore delle cronache artistiche del giornale, László Károly Hay, mise in evidenza alcune interessanti aspetti. Il primo riguardava l'estetica del *Ritorno all'ordine*, a cui aderirono soltanto gli artisti cosiddetti *reazionari*. Dall'altra parte si sviluppava una nuova corrente di pittura realista, che rifletteva il progresso socio-economico di quel periodo storico. Gli artisti della prima categoria sono da includere nel contesto dell'ideologia fascista italiana, caratterizzata da un pathos idilliaco, un formalismo pittorico vuoto, ed una concezione dell'arte sacra lontana dall'ideale cristiano dell'umiltà. Inversamente alle posizioni del critico d'arte di *Szocializmus*, le opinioni di Árpád Szélpál scritte sull'esposizione per il giornale *Népszava* erano meno tendenziose. Conformemente al suo pensiero artistico, Szélpál riteneva che l'arte moderna italiana fosse tendenzialmente l'espressione di un linguaggio tutto nuovo, anche se nel caso specifico della mostra, che giudicava in quanto critico, certi artisti erano complici del sistema politico italiano, e quindi la loro “contemporaneità” mancava di ogni forma di spiritualità progressista e rivoluzionaria. Ciò non toglie il dubbio che Árpád Szélpál stimasse infinitamente

31 Nato nel 1920 il K.U.T, o *Képzőművészek Új Társasága* (La Nuova Associazione degli Artisti) rappresentò un indirizzo a cui aderirono nella maggior parte dei casi artisti ungheresi in linea soprattutto con le novità del modernismo francese.

alcune opere di artisti italiani le quali indirettamente avevano influenzato l'arte dei giovani ungheresi. Il primo tra questi fu Felice Casorati, mentre l'altro fu Mario Sironi. Nell'opera dell'artista novarese, secondo Árpád Szélpál, si avvertiva un originale riutilizzo della materia spirituale francese ed una sua diretta contestualizzazione. Quanto a Mario Sironi, di cui pure apprezzava la forza del linguaggio, il critico non poteva non situarlo tra le fila degli artisti di regime. Tutto sommato va aggiunto che Árpád Szélpál non condivideva pienamente l'efficacia dei rapporti culturali italo-ungheresi. In base alla sua opinione l'attività dei giovani artisti magiari mandati a Roma con una borsa di studio si rinvigoriva grazie all'influenza dell'arte italiana, mentre col passare degli anni svaniva totalmente. Invece, è risaputo che – contrariamente al giudizio di Szélpál – l'influenza romana sui borsisti durava per quasi tutta la loro vita. L'opinionista più appassionato fu comunque il pittore d'avanguardia Károly Kernstok, il quale come presidente della commissione artistica del K.U.T. riteneva che l'esposizione fosse un evento di alta qualità, anche se per lui tutta l'arte moderna italiana era completamente influenzata da quella di Parigi, quale culla della civiltà artistica dell'epoca.

Le reazioni da parte di András Péter, Ervin Ybl e Viktor Márjás corrispondevano alla pluralità dell'opinione pubblica sull'attività di Tibor Gerevich e sui rapporti culturali italo-ungheresi. Tutti e tre appartenevano ad un altro “partito” e nonostante ciò, avevano un rispetto profondo per l'indirizzo della mostra. Invece, Árpád Szélpál e László Károly Hay rappresentarono invece un tipo di giornalismo in cui raramente veniva privilegiata la qualità estetica delle opere ed una tendenziosità superficiale prevaleva su una dovuta obiettività.

3. Conseguenze e risultati della mostra

L'imponenza dell'evento di Budapest porterà ad un approfondimento dei rapporti culturali italo-ungheresi. Durante e dopo l'esposizione lo stato ungherese e i suoi membri si impegnarono ad acquistare opere d'arte per arricchire i propri istituti museali e ministeriali. La Regia Presidenza del Consiglio Ungherese acquistò il quadro *Natura morta* di Gino Severini,³² il *Paesaggio marittimo* di Memo Vagaggini e il ritratto bronzeo di Vittorio Emanuele III di Carlo Pini.³³ Da parte sua, il Regio Ministero dei Culti e dell'Istruzione Pubblica, comprò la *Natura morta* di Mario Tozzi e *Il Galletto* di Francesco Messina.³⁴ Neanche il Museo delle Belle Arti di Budapest si astenne dagli acquisti.

32 Gino Severini : *Csendélet* (Natura morta), 1930, olio su tela, cm 60x50, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – 1800 utáni Gyűjtemény (Galleria Nazionale Ungherese – Dipartimento di Arte Moderna e Contemporanea), N. inv. 469.B

33 La statua bronzea di Carlo Pini tutt'ora si trova in un'ubicazione ignota.

34 Ferenc Tóth, *A “Novecentisták” a Műcsarnok 1936-os kiállításán* (Gli artisti del movimento Novecento nella mostra del 1936 nel Műcsarnok), «Róma–Budapest A Novecento művészei Magyarországon», a cura di György



5. Olasz kiállítás a Múcsarnokban (Esposizione Italiana nel Múcsarnok), Nemzeti Magazin (Gazzetta della Nazione), 26 gennaio 1936

L'Istituto spese una parte del bilancio museale per acquistare l'*Autoritratto* di Carlo Carrà,³⁵ *I pomodori* di Felice Casorati,³⁶ *La venditrice di ciliegie* di Libero Andreotti,³⁷ quattro litografie ed un disegno di Renata Cuneo. Invece *Il ritratto della Signora Severini* di Gino Severini, fu donato dallo

Szűcs, Balatonfüred, 2013, pp. 10–11.

35 Carlo Carrà : *Önarckép* (L' Autoritratto), 1933, olio su tela, cm 49x39,5, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – 1800 utáni Gyűjtemény (Galleria Nazionale Ungherese – Dipartimento di Arte Moderna e Contemporanea), N. inv. 409.B

36 Felice Casorati : *Paradicsomok* (I pomodori), 1930 circa, olio su tela, cm 47x49,5, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – 1800 utáni Gyűjtemény (Galleria Nazionale Ungherese – Dipartimento di Arte Moderna e Contemporanea), N. inv. 410.B

37 Libero Andreotti : *Cseresznyeárus nő* (La venditrice di ciliegie), 1919, bronzo, cm 129x59x39, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – 1800 utáni Gyűjtemény (Galleria Nazionale Ungherese – Dipartimento di Arte Moderna e Contemporanea), N. inv. 6963.U

Stato Italiano al Museo delle Belle Arti.³⁸ Inoltre, come conseguenza dei rapporti culturali bilaterali, il 22 febbraio 1936 lo stato italiano prese in affitto il primo piano dell'ecclettico Palazzo Klotild al n° 6 di Eskü utca per farne la prima sede dell'Istituto Italiano di Cultura.³⁹ Gli interni furono arredati con mobili in stile Novecento, mentre opere d'arte italiane adornarono le pareti. Venne creata una biblioteca con un'emeroteca, mentre una sala fu riservata esclusivamente all'*Associazione Dante Alighieri* di Budapest. Fu anche reso possibile il prestito internazionale reciproco tra gli archivi e le biblioteche italiane e ungheresi. Alcuni anni dopo l'intero istituto fu definitivamente spostato nella sua sede odierna, data la vicinanza con la Regia Legazione d'Italia.⁴⁰ Ci fu soprattutto, ben presto, da parte di Benito Mussolini, un vero gesto di amicizia politico-culturale. Intorno al 16 luglio 1936, la Segreteria Particolare del Duce acquistò, all'*Esposizione dei Pensionati dell'Accademia d'Ungheria*, opere d'arte ad un prezzo di 30.000 lire di quell'epoca.⁴¹ L'acquisto non ebbe una grande risonanza, né nella stampa ungherese né in quella italiana, anche se è innegabile che una spesa di una simile entità non fu mai effettuata da parte di Mussolini nei confronti dei borsisti ungheresi.

Lo scopo dell'intera mostra era stato quello di rendere l'arte moderna italiana l'unico modello di riferimento per le giovani generazioni. Sfortunatamente la situazione politica, dopo il 1939, sconvolse ogni progetto tra i due paesi. Nel 1940 venne nominato come direttore della Reale Accademia d'Ungheria in Roma István Genthon, il quale non aveva lo stesso carattere energico di Gerevich. Durante la primavera del 1944 il *camaleontico* Gerevich organizzò un'Esposizione di Arte Italiana al Múcsarnok, concentrata soprattutto sull'arte italiana realizzata nel corso degli eventi bellici, ma l'intero progetto a lungo termine fu vanificato dalle deportazioni in massa degli ebrei ungheresi, dalle devastazioni causate dai bombardamenti e dal collasso socio-politico del paese. Dopo la guerra, la ricostruzione portò ad un breve momento di euforia e di ottimismo. Le istituzioni culturali per un breve periodo furono rette dagli stessi funzionari che erano stati al potere. Gerevich dovette rinunciare a molte sue posizioni politico-culturali, anche se poté continuare a lavorare alla Sovrintendenza dei Beni Culturali d'Ungheria e non gli fu tolta la carica di docente universitario. I suoi allievi invece non furono trattati allo stesso modo. Jenő Kopp fu costretto a dimettersi dalla posizione di direttore della Pinacoteca Municipale di Budapest, per via delle sue origini *borghesi*. A

38 Gino Severini : *Signora Severini képmása* (Il ritratto della Signora Severini), 1934, olio su tela, cm 100x73, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria-1800 utáni Gyűjtemény (Galleria Nazionale Ungherese – Dipartimento di Arte Moderna e Contemporanea), N. inv. 411.B

39 Ora la via di Budapest porta il nome di Szabadsajtó utca n. 6.

40 L'odierno Istituto Italiano di Cultura di Budapest si trova sulla strada Bródy Sándor utca n. 8. La Reale Ambasciata d'Italia (1919-1945) ebbe la sua sede nel palazzo di stile ecclettico del Conte Alajos Károlyi progettato dall'architetto ungherese Miklós Ybl.

41 Attualmente le opere d'arte comprendenti pitture, sculture, grafiche, e plastici d'architettura si trovano in un ubicazione ignota. Il loro ritrovamento sarebbe un'opportunità unica per il mercato d'arte e la ricerca storico-artistica italo-ungherese.

Zoltán Nagy fu tolta la carica di docente all'Università di Szeged e István Genthon fu costretto a dimettersi dalla sua carica di curatore del Museo delle Belle Arti di Budapest. Nel 1946 l'Accademia d'Ungheria in Roma fu riaperta grazie anche all'appoggio del nuovo direttore e storico della letteratura Tibor Kardos,⁴² il pupillo di Gerevich, il quale era stato anche lui borsista negli anni '30 all'Istituto Storico Ungherese di Roma e pupillo di Gerevich. Tuttavia, il suo programma non seguiva più il modello predisposto da Tibor Gerevich. Anche se ci furono ancora esposizioni degli artisti-borsisti ungheresi,⁴³ Tibor Kardos non possedeva un ampio raggio d'azione. Nella seconda metà del 1948 Tibor Kardos fu costretto a rientrare a Budapest per ordini dall'alto e l'Accademia d'Ungheria in Roma divenne automaticamente un luogo di propaganda politica per un regime di tipo stalinista-sovietico, instauratosi poco tempo prima in Ungheria. Dall'altra parte la Cortina di ferro impose una riduzione dei rapporti culturali tra l'Italia e l'Ungheria per un certo periodo. L'interesse verso l'arte contemporanea italiana rinacque dopo qualche tempo con la mostra personale di Renato Guttuso tra l'agosto e il settembre del 1954 al Nemzeti Szalon. Nello stesso anno morì a Budapest Tibor Gerevich.

4. Conclusione

In Ungheria, il periodo fra le due guerre mondiali fu caratterizzato dal susseguirsi del fenomeno chiamato *Kulturkampf*, la quale fu rappresentata nella sua corrente "italiana" da due curatori: Tibor Gerevich e Antonio Maraini. La critica d'arte ungherese fu molto discordante sulla loro collaborazione e, inoltre, la stampa non riconobbe e snobbò il carattere internazionale del modernismo peninsulare. Alcuni critici possedevano una scarsa conoscenza della realtà estetico-visuale della modernità italiana, la quale molte volte era stata fonte di successi nelle esposizioni internazionali. Nonostante l'eredità del *topos* "Parigi, culla della civiltà moderna" persistesse dopo la fine della prima guerra mondiale, Tibor Gerevich cercò di sottolineare la non arretratezza del milieu artistico italiano attraverso questa esposizione. Sfortunatamente il materiale archivistico dell'esposizione si è disperso negli ultimi anni della Seconda Guerra Mondiale. L'archivio e la biblioteca del Múcsarnok furono colpiti durante le devastazioni del 1944, mentre soltanto il materiale archivistico italiano è rimasto intatto.

42 Tibor Kardos (Budapest, 1908–1973): storico della letteratura, filologo, docente universitario, ed accademico. Tra i suoi studi vanno elencate ricerche sull'Umanesimo italiano in Ungheria, e sulla letteratura del Rinascimento. Direttore dell'Accademia d'Ungheria in Roma tra il 1946 e 1948, fra il 1947 e il 1949 insegnò letteratura e studi ungheresi all'Università La Sapienza di Roma.

43 Alla Mostra Artistica dell'Accademia d'Ungheria in Roma del 1947 espose, per la prima volta, due delle sue sculture un giovanissimo Amerigo Tot.



6. Alfieri államtitkár Budapesten (Il sottosegretario Dino Alfieri a Budapest),
Nemzeti Magazin (Gazzetta della Nazione), 2 febbraio 1936

È innegabile che la mostra fu il culmine di una politica culturale che voleva dimostrare il cosmopolitismo dell'arte italiana contemporanea. Senza gli sforzi di Gerevich e dei borsisti a lui fedeli, l'Esposizione non avrebbe raggiunto questo scopo, ed è per questo che fu probabilmente l'evento più significativo dell'anno per quanto concerne i rapporti culturali italo-ungheresi. Tuttavia, per poter verificare questa teoria servirebbero maggiori ricerche e studi su eventi culturali simili che hanno avuto luogo nei paesi dell'Europa centro-orientale.

Bibliografia

- *A külföldi magyar intézetek működése és a magyar műveltség célját szolgáló ösztöndíjak az 1927-28.* (Il funzionamento dei istituti ungheresi all'estero e le borse di studio dell'anno scolastico 1927/28 nate al servizio dell'intelletto magiaro), Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1929, pag. 6.
- *A külföldi magyar intézetek működése és a magyar műveltség célját szolgáló ösztöndíjak 1929-30.* (Il funzionamento dei istituti ungheresi all'estero e le borse di studio dell'anno scolastico 1929/30 nate al servizio dell'intelletto magiaro), Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1931, pag. 7.
- *A külföldi magyar intézetek működése és a magyar műveltség célját szolgáló ösztöndíjak 1931-32.* (Il funzionamento dei istituti ungheresi all'estero e le borse di studio dell'anno scolastico 1931/32 nate al servizio dell'intelletto magiaro), Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1933, pag. 10.
- *A külföldi magyar intézetek működése és a magyar műveltség célját szolgáló ösztöndíjak 1935-36. tanévben* (Il funzionamento dei istituti ungheresi all'estero e le borse di studio dell'anno scolastico 1935/36 nate al servizio dell'intelletto magiaro), Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, pp. 63-64.
- András Péter, *A hónap kiállításai* (Le mostre di domani), «Tükör», A. IV, vol. VI, n. 5, 1936, pag. 6.
- Aniceto del Massa, *A mai olasz grafika* (La grafica italiana contemporanea), «Magyar Művészet», A. XII, 1936, pp. 48-50.
- Antonio Maraini, *Az olasz művészet a XIX. és a XX. század meggyénjén* (L'arte italiana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento), «Magyar Művészet», a. XII, 1936, pp. 1-3.
- Antonio Maraini, *La Mostra d'Arte Italiana a Budapest*, «La Nazione», 28 gennaio 1936, pag. 3.
- *A római magyar akadémia külön stílust teremt Beszélgetés Giuseppe Delogu velencei művészettörténésszel* (L'Accademia d'Ungheria in Roma creò uno stile tutto suo Conversazioni con Giuseppe Delogu, storico dell'arte veneziano), «Nemzeti Ujság», 30 novembre 1932, pag. 6.
- Carlo Carrà, *A Novecento művészetének kialakulása* (La nascita dell'arte del Novecento Italiano), «Magyar Művészet», A. XII, 1936, pp. 43-47.
- C. E. Oppo, *La mostra d'arte italiana a Budapest*, «La Tribuna», 5 febbraio 1936, pag. 3.

- Csilla Markója, *Gerevich Tibor görbe tükrökben* (Tibor Gerevich visto attraverso specchi ellittici), «ENIGMA», Budapest, 2009, A. XVI, n. 60, pp. 5–44.
- Ervin Ybl, *Az olasz szobrászat a Múcsarnok kiállításán* (La scultura italiana alla mostra del Múcsarnok), «Budapesti Hírlap», 2 febbraio 1936, pag. 18.
- Ervin Ybl, *Modern olasz művészet a Múcsarnokban* (Arte moderna italiana nel Múcsarnok), «Budapesti Hírlap», 26 gennaio 1936, pag. 4.
- Giuseppe Delogu, *Budapest Arte Contemporanea Italiana a Budapest*, «Emporium», A. LXXXIII, n. 495, 1936, pp. 154–156.
- György Szűcs–Ferenc Tóth, *Roma–Budapest: A Novecento művészei Magyarországon*, Budapest, Balatonfüred, 2013
- Ildikó Peák, *Külföldi modern képzőművészeti kiállítások és fogadtatásuk a két világháború között* (Esposizioni dell'arte moderna internazionale e la loro ricezione fra le due guerre mondiali), «A Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve», A. XVI, pp. 321–339.
- István Genthon, *Az új olasz szobrászat* (La nuova scultura italiana), «Magyar Művészet», A. XII, 1936, pp. 32–41.
- István Genthon, *Olasz kiállítás a Múcsarnokban* (Mostra Italiana nel Múcsarnok), «Napkelet», A. XIV, n. 3, 1936, pp. 212–213.
- János Jajczay, *A Novecento és a Római magyar művészek* (Il Novecento Italiano e gli artisti ungheresi di Roma), «Esztétikai Szemle», A. II, n. 2, 1936, pp. 87–90.
- János Jajczay, *Az új Itália új művészete* (L'arte contemporanea della nuova Italia), «Élet», A. XXVII, n. 7, 1936, pp. 182–183.
- János Jajczay, *Képzőművészeti Szemle* (Rassegna d'arte), «Magyar Kultúra», A. XXIII, n. 5, 1936, pp. 120–122.
- Jenő Kopp, *A mai olasz egyházművészet* (L'arte sacra moderna italiana), «Magyar Művészet», A. XII, n. 1–2., gennaio–febbraio 1936, pp. 51–55.
- Jenő Kopp, *A modern olasz művészet Kiállítás a Múcsarnokban* (L'arte moderna italiana Mostra nel Múcsarnok), «Katolikus Szemle», A. L, n. 3, 1936, pp. 199–200.
- Julianna P. Szűcs, *Római iskola*, Budapest, Corvina, 1987
- Károly Kernstok, *Olasz és magyar művészetpolitika* (Politica artistica italo–ungherese), «Pesti Napló», 23 febbraio 1936, pag. 5.
- László Károly Hay, *Az 1935-36 -os kiállítási szezon* (La stagione delle mostre tra il 1935 e il 1936), «Szocializmus», A. XXVI, n. 5, 1936, pp. 256–258.

- MTA MKI Adattár – Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet Adattár (*Accademia delle Scienze Ungheresi Istituto di Ricerca Storico Artistico Archivio*)
- *Olasz kollégiumot építenek a Tabánban* (Costruiscono un collegio italiano nel Tabán), «Budapesti Hírlap», 22 febbraio 1936, pp. 7–8.
- *Papini a római építészeiről* (Papini sull'architettura di Roma), «Budapesti Hírlap», 31 gennaio 1936, pag. 7.
- Roberto Papini, *Mai olasz építészet* (L'architettura italiana contemporanea), «Magyar Művészet», A. XII, 1936, pp. 26–31.
- Tibor Gerevich, *A mai olasz festészet* (La pittura italiana contemporanea), «Magyar Művészet», A. XII, 1936, pp. 4–25.
- Tibor Gerevich, *A modern olasz művészet*, «Magyar Szemle», vol. VI, n. 5–8, 1929, pp. 236–243.
- v[iktor]. m[árjás]., *Olasz kiállítás a Múcsarnokban* (Esposizione italiana nel Múcsarnok), «Nemzeti Ujság», 26 gennaio 1936, pag. 27.
- Zoltán Nagy, *A mai olasz művészet kiállítása* (La mostra dell'arte italiana contemporanea), «Uj Kor», A. II, n. 5, 1936, pp. 95–96.
- Zoltán Nagy, *L'exposition d'art italien contemporain á Budapest*, «Nouvelle Revue de Hongrie», A. LIV, 1936, pp. 274–277.