

Imre Kórizs

L'INFLUENZA DEL TEATRO ANTICO SULLA LETTERATURA DEL DRAMMA UNGHERESE

Non sono numerose probabilmente le letterature nelle quali il genere principale è rappresentato dal dramma, nella letteratura ungherese, per esempio, il genere predominante è quello lirico. Affiancato, alla fine del XX secolo, dalla prosa, come è stato dimostrato dal successo mondiale postumo del romanziere Sándor Márai (1900-1989) e dal premio Nobel vinto nel 2002 dallo scrittore, anche egli di prosa, Imre Kertész. Parla per sé che l'autore di teatro ungherese che senza dubbio ha riscosso il maggior successo in tutto il mondo, lo scrittore del romanzo *I ragazzi di via Pál*, Ferenc Molnár (1878-1952), pur avendo i propri lavori continuamente sui palcoscenici ungheresi, con la sua attività teatrale non ha mai esercitato una particolare influenza sui posteri e i suoi lavori non sono neanche oggetto di studi letterari.

Nonostante ciò, la presenza del dramma antico nella letteratura ungherese è dimostrabile fin dai tempi più remoti. La prima testimonianza della letteratura d'Ungheria, a lungo di lingua latina, è l'opera del veneziano Giorgio Sagredo, cioè del vescovo San Gherardo (dopo il 977-1046), intitolata *Deliberatio supra hymnum trium puerorum*. Si tratta del commento dei canti del *Vecchio Testamento*, recitati dai monaci nelle preghiere dell'alba (*laudes*). La presenza del dramma antico in tale esegesi della *Sacra Scrittura* – con altri elementi superficialmente conosciuti della cultura classica – non è altro che un surrogato delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (per es. Terenzio, *Andria* 68), non si può dunque parlare di vera e propria influenza classica. Gherardo del resto non nutriva un giudizio particolarmente positivo sul teatro: nelle sue invettive contro i signori e i preti divertiti dal delirio dei buffoni (*scurrarum debacchatio*), usa una definizione in sostanza antica e latina per descrivere i mimi dell'Ungheria del tempo.¹

¹ Per la storia della letteratura ungherese cfr.: P. Ruzicska, *Storia della letteratura ungherese*, Milano, La Nuova Italia, 1963; AA.VV., *Storia della letteratura ungherese I-II*, a cura di B. Ventavoli, Torino, Lindau, 2004. Per l'eredità classica nella cultura ungherese cfr.: AA.VV., *L'eredità classica nella cultura italiana ed ungherese dal Medioevo al primo Rinascimento*, a cura di S. Graciotti ed A. Di Franceco, Roma, Il Calamo, 2001; AA.VV., *L'eredità classica nella cultura italiana ed ungherese dal Cinquecento al Neoclassicismo*, a cura di P. Sárközy e V. Martore, Budapest, Universitas, 2004.

Oltre alle sacre rappresentazioni dei Misteri, definibili come drammi solo entro determinati limiti, è giunta fino a noi una sola opera teatrale della fine del Medioevo, un dramma sulla vita dei martiri, dal titolo *Tre ragazze cristiane* (*Három körösztýén leán*), conservato nel codice *Sándor-kódex*. L'influenza antica è evidente, anche se indiretta: non si tratta di altro infatti che di una elaborazione del dramma *Dulcitiuus* di Hrotswitha, scritta dalla monaca tedesca vissuta nel X secolo, insieme ad altri cinque drammi per creare la concorrenza cristiana alle sei commedie di Terenzio allora molto popolari. Le prime notizie effettive sulla comparsa del teatro in Ungheria appartengono al XV secolo: provengono soprattutto dalla corte reale e dalla cerchia della borghesia tedesca delle città, dove, secondo le testimonianze, erano molto diffusi le rappresentazioni dei *Misteri*. I temi e i protagonisti variavano nel tempo: accanto alle storie del *Nuovo Testamento* si rappresentavano anche le vite dei santi, allegorie morali – religiose e insegnamenti etici, mentre all'inizio recitavano solo i preti, in seguito salirono sul palcoscenico anche studenti e cittadini.

La moda del teatro interpretato dagli studenti si diffuse nelle città ungheresi nella seconda metà del XV secolo e abbandonando ben presto le rappresentazioni dei *Misteri*, si rivolse alle commedie antiche e ai drammi scritti dagli umanisti per gli studenti, cancellando così il carattere medievale – del resto non troppo marcato – e rinascimentale di questo genere letterario. Gli spettacoli studenteschi, stimolati anche dallo spirito protestante, erano sempre legati a qualche occasione di festività o agli esami finali: opere classiche latine e umanistiche furono rappresentate davanti a ospiti illustri. Per esempio, János Honterus (1498–1549), il più grande umanista sassone della Transilvania, scrisse ogni anno due commedie da rappresentare sul palcoscenico della sua scuola di Brassó (Braşov). Tra gli autori classici i più popolari furono Plauto e Terenzio. Le commedie di Terenzio, con il commento di Melanctone, furono pubblicate da Honterus nel 1545; János Zsámboki (1531–1584), detentore a lungo del titolo del più insigne filologo ungherese, conosciuto all'estero con il nome di Johannes Sambucus, pubblicò invece nel 1566, ad Anversa, le commedie di Plauto. Nella biblioteca del vescovo di Esztergom, János Vitéz (Johannes Vitéz, ca. 1408–1472) e del re Mattia Corvino (1452–1492), tra i codici cosiddetti Corviniani, non mancavano comunque i codici plautini e in quella del re c'era anche Terenzio. La prima edizione delle sue commedie è legata al nome di Ézsaiás Budai.

Il numero complessivo però dei drammi conosciuti in lingua ungherese fino al XVI secolo non supera i dieci: vale a dire che lo sviluppo della struttura e dei generi della letteratura ungherese non può essere immaginato

secondo gli schemi dell'Europa Occidentale. Sebbene, rispetto ai *Misteri* medievali, il mondo dei drammi scolastici dell'Umanesimo, la loro concezione rinascimentale della vita, i loro esempi antichi rappresentassero già una letteratura completamente diversa e nuova. Dove peraltro avrebbero potuto trovare ispirazione se non nella letteratura del dramma antico? Nel dramma *Gryllus*, pubblicato nel 1518, del preside della scuola cittadina di Buda, Bartholomeus Francofordinus Pannonius, si sente la forte influenza di *Captivi* di Plauto. La storia narra il ritorno improvviso dei figli ritenuti dispersi di un vecchio padre, ma il personaggio più interessante è quello – disegnato sulle orme del maestro antico – del parassita di corte, del servo capace di ingannare tutti. È dello stesso autore la diatriba moralistica *Inter Vigilantiam et Torporem*. La gara verbale è certo vinta dalla Vigilanza, ma in una brevissima scena di cruda comicità e di presa in giro dell'avversario, si riconosce la matrice plautina e umanista dei successivi drammi protestanti basati sul confronto di argomentazioni contrastanti.

Plauto fu il maestro anche di Mihály Sztárai, monaco francescano diventato predicatore protestante. I suoi drammi scritti a uso scolastico, alla metà del XVI secolo, sono costruiti secondo le regole sul genere dettate dai commentari di Terenzio di Elio Donato e dal breve trattato teorico sui generi di Euanthius.

La Tragedia in lingua ungherese dall'Elettra di Sofocle (Tragédia magyar nyelven, az Sophocles Electrájából) – citata per abitudine come *Elettra ungherese (Magyar Elektra)* – di Péter Bornemisza (1535-1585) è il dramma ungherese più significativo del proprio tempo. Nonostante fosse un'opera secolarizzata, lo spirito dell'*Elettra* di Bornemisza era quello della riforma che ispirò tra l'altro anche una traduzione in lingua ungherese di Euripide. Bornemisza è probabilmente il più grande scrittore ungherese della riforma, la sua autorevolezza è dimostrata anche dall'essere stato l'unico ad aver coltivato la letteratura demonologica fiorente allora in tutta Europa, nei suoi *Fantasmî demoniaci (Ördögi kísértetek)*. Pubblicò la sua versione dell'*Elettra* sofoclea nel 1558 a Vienna, all'età di ventitre anni, e la scrisse per influenza del suo professore di greco, Georg Tanner che proprio in quegli anni tenne delle lezioni sui tragediografi greci. Tanner a sua volta ascoltò da studente, all'università di Wittenberg, le lezioni di Melanctone su Sofocle. *L'Elettra* ungherese però non sarebbe nata senza l'aiuto degli studenti compagni di Bornemisza: furono loro a chiedergli infatti di scrivere un'opera teatrale che fosse in lingua ungherese e fosse rappresentabile sul palcoscenico (anche se non sappiamo se sia mai stata rappresentata).

La creazione della poesia, della prosa e del teatro in lingua ungherese è sentita da Bornemisza come una missione: è sua la prima lirica secolarizzata in lingua ungherese – dal titolo latino *Cantio optima* –, composta non molto prima dell'*Elettra*. La poesia dà voce ai sentimenti della solitudine dell'uomo in balia della nostalgia per Buda e mostra, con forme poetiche straordinariamente mature, la condizione del paese diviso tra l'impero turco e quello asburgico. Per la tragedia greca invece Bornemisza ricorre alla prosa. (I primi versi ungheresi scritti in metro antico sono di János Sylvester, ca. 1504-1572, trent'anni più vecchio di Bornemisza, che introdusse la sua traduzione del *Nuovo Testamento*, pubblicata nel 1541, con un prologo in distici).

La tragedia di Sofocle fu quindi il primo passo per Bornemisza nel creare un'opera in lingua ungherese e dal tema attuale. Come scrisse nell'epilogo in lingua latina: "*Se la patria soffre per la dura prigione, è meglio affrontare con forza il tiranno oppure aspettare sicuri che sia il tempo a portare cura e sollievo?*" Domanda attuale dal momento che l'*Elettra* di Bornemisza coincideva con l'incoronazione a imperatore del Sacro Romano Impero di Ferdinando d'Asburgo (da decenni detentore anche della corona ungherese). Il tiranno crudele di Bornemisza è condannato a espiare le colpe quasi per la necessità dettata dalla predestinazione annunciata della riforma. "*Il Signore Iddio procrastina la punizione delle colpe, senza però dimenticarla, anzi più tardi arriva il castigo, maggiore e terribile sarà la vendetta che non starà a differenziare le persone.*" Per quanto riguarda cioè il conflitto tra Egisto ed Elettra e poi l'omicidio del tiranno per mano di Oreste, Bornemisza si schiera decisamente dalla parte dei fratelli vendicatori: tra le due sorelle, di fronte alla risolutezza e voglia di fare di Elettra, la rassegnazione di Crisotemi risulta sterile.

Egisto nella tragedia ungherese è un personaggio addirittura più importante che nell'originale sofocleo: attraverso la sua figura Bornemisza frustra con implacabile rabbia riformatrice i feudatari del suo tempo, che sfruttano con crudeltà la popolazione. Il re – in modo del tutto estraneo al teatro antico – viene ucciso sulla scena aperta; il luogo ricorda la corte dei signori del tempo, con i tipici giullari ungheresi, lo stile dei personaggi echeggia invece alcune volte il modo di parlare dei cortigiani, in altre occasioni l'atmosfera delle preghiere o dei salmi. Non sorprende quindi che l'autore abbia rinunciato all'utilizzo dell'apparato mitologico antico: la tirannia è rappresentata dal punto di vista della severa morale protestante, l'elemento trascendentale invece dal Dio vendicatore del *Vecchio Testamento*. Bornemisza cambia in più punti anche la struttura della tragedia variando l'ordine degli episodi, abbreviando il testo, o anzi integrandolo,

e aggiunge anche scene nuove – in sostanza rimane invariato solo il filo principale. Il *Chorus* non è altro che il nome di una vecchia donna: il coro di Bornemisza è il corifeo della tragedia greca trasformato in un personaggio autonomo, mentre nel testo originale il coro delle donne di Micene è composto da persone mute. Il Pedagogo diventa un vero e proprio predicatore protestante, la figura di Filate sparisce, sostituito, accanto a Egisto, dal leccapiedi di corte chiamato Parasita. *L'Elettra ungherese* quindi può essere ritenuto un'opera del tutto originale (e nell'antichità sarebbe stata sicuramente vista come tale).

Sia sul piano della drammaturgia che in quello della lingua, Bornemisza crea quasi dal nulla il suo dramma ungherese, senza apprezzabili imitatori fino al XIX secolo. *L'Elettra ungherese* è un'opera teatrale che non ha niente da invidiare alla produzione mondiale del proprio tempo; alcuni la giudicano addirittura migliore dei lavori del poeta contemporaneo in auge, Hans Sachs. Sembra strano perciò che il lavoro di Bornemisza non fosse citato dai contemporanei e se ne è persa quasi traccia: l'unica copia giunta fino a noi riemerse da una biblioteca tedesca nel 1923. Uno dei più grandi scrittori di prosa di quel tempo, anch'egli autore di teatro, Zsigmond Móricz (1879-1942), la adattò subito al teatro moderno, senza riuscire però a rendere familiare al palcoscenico il registro biblico dell'*Elettra ungherese*. Risale a dieci anni fa la scoperta che l'*Elettra ungherese* non è del tutto unica nel suo tempo: la versione ungherese della tragedia di Euripide, *Ifigenia in Aulide*, fu pubblicata a Brassó (Braşov), probabilmente tra il 1575 e il 1580. Anche se, come testimoniano i frammenti, non si trattava di una parafrasi, bensì di una traduzione fedele, non del testo greco originale, ma forse della versione latina di Melanctone, pubblicata nella sua opera omnia a Basilea nel 1558.

Trent'anni dopo, nel 1588 o nel 1589, fu scritto il primo dramma pastorale ungherese, la *Bella commedia ungherese* (*Szép magyar komédia*).² L'autore, l'aristocratico Bálint Balassi (1554-1594) ebbe come precettore lo stesso Bornemisza, sacerdote alla corte paterna di Balassi. Non avendo il teatro in Ungheria le premesse necessarie per la sua esistenza, pochi autori perdevano tempo e talento per scrivere di temi amorosi. (Persino gli autori di teatro più quotati usavano la penna solo per le controversie religiose, come l'*Elettra ungherese* – portavoce della morale protestante). Anche l'opera di Balassi, come lo era quello del suo maestro, è una trasposizione, precisamente della terza edizione dell'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti.³ Pastori

² Edizione italiana: Bálint Balassi, *Bella commedia ungherese*, a cura di Romina Cinanni, Roma, Lithos 2004.

³ A. Di Francesco, *Bálint Balassi e l'"Amarilli" di Cristoforo Castelletti*, in AA.VV.,

e ninfe in ambiente bucolico – secondo la tradizione dell'antichità – comparivano ormai da cent'anni nelle opere teatrali italiane legate alla vita di corte. La storia di impronta plautina ha in breve il seguente intreccio: due innamorati prima separati, poi di nuovo trascinati dalla vita l'uno vicino all'altro, non si riconoscono nel momento dell'incontro. Credulo si innamora di Amarilli, ma la ragazza fedele al suo vecchio amore, non sapendo chi abbia di fronte, rifiuta il ragazzo. Gli ostacoli svaniscono solo al riconoscimento finale.

Non è forse una coincidenza biografica che Balassi scrive il dramma teatrale sugli innamorati separati e ritrovati prima del suo matrimonio sperato con una ricca vedova – in precedenza sua amante. Era sicuro di questo matrimonio, come scrisse in una sua lettera del tempo: "Se Dio mi fa vivere fino a Natale, penso di diventare un grande signore, se non per altro, per il mio arnese." Il linguaggio della commedia è molto più raffinata di quella della corrispondenza privata: i doppi sensi arguti caratterizzanti lo stile sono del resto eredità antica, riconducibile attraverso il più grande poeta di lingua latina del Rinascimento ungherese, Giano Pannonio (1434-1472), fino a Catullo. Balassi, per esempio, descrive così la donna innamorata: "*Il suo petto come un paffuto ravanello: il suo viso come una rosa rustica, le sue labbra come una piccola ciliegia matura; così bianchi i suoi denti come fior di farina; il naso sottile, allungato, come un torsolo di lattuga pelato nel passare attraverso il buco...*" (traduzione di Romina Cinanni, in Bálint Balassi, *Bella commedia ungherese*. Lithos, 2004. In originale: "*Az melle, mint egy gömbellő retkecske; az orcája, mint parlagi rózsa; az ajaka, mint egy kis megért cseresnye; oly fejér a foga, mint egy lisztláng; az orra vékon, hosszúcska, mint egy lyukon hámozott salátatorzsácska*") "*Come un quadro di Arcimboldo*" – afferma un commentatore del testo, sottolineando il connotato erotico dell'ultima metafora, aggiungendo però che Balassi, a differenza del modello italiano, si permette molto più di rado di trasformare le ambivalenze del testo in dirette allusioni sessuali.

Sebbene l'opera fosse stata anche stampata, la commedia dei costumi facili di ispirazione cortigiana non trovò terreno fertile nel periodo delle dispute religiose cattoliche-protestanti; il lavoro di Balassi rimase senza pari non solo tra i contemporanei, ma anche nella produzione dei due secoli successivi.

Se si parla dell'influenza del dramma antico sulla letteratura ungherese, si deve citare pure l'opera di István Illyefalvi, intitolata *Jephtha* e

Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento, a cura di T. Klaniczay e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai 1975, pp.389-404.

scritta in base al dramma dello scozzese George Buchanan. Più che di un dramma teatrale, si tratta di una *historia*, ma la parte che narra il capitolo 11 del *Libro dei Giudici* ha come esempio drammaturgico la tragedia euripidea *Ifigenia in Aulide*. (Il filo conduttore delle due storie è quasi identico: ambedue hanno al centro il sacrificio votivo di una figlia femmina e il tormentarsi tragico del padre.)

Numerose sono le opere teatrali scolastiche scritte nel secolo XV – XVII, indipendentemente dalla confessione religiosa (Solo i drammi scolastici rappresentati nelle scuole dei padri gesuiti oltrepassano i 5.000.) Ciononostante la prima opera teatrale “originale” di un certo rilievo fu quella pubblicata nel 1772: la *Tragedia di Agide* (*Ágis tragédiája*) di György Bessenyei. L’opera e il suo autore – György Bessenyei a Vienna come ufficiale del nuovo corpo di guardia allora istituito da Maria Teresa, ebbe una vasta formazione letteraria – sono così rilevanti dal punto di vista letterario da far datare da quell’anno la nascita della letteratura ungherese moderna dell’Illuminismo. La storia di Agide e Kleombrotos, che ha come fonte Plutarco, pur non essendo un capolavoro, è una importante pietra miliare della letteratura ungherese in cerca di una strada propria anche nell’innovazione linguistica, con lo scopo di adattare la lingua a ogni esigenza moderna e pure classica, con termini che esprimessero la cultura del tempo. Risultato fu l’aumento senza precedenti del volume della letteratura di traduzione. (Rappresenta un tassello minore, ma prezioso, del teatro di corte, l’opera lirica per marionette di stampo antico, *Filemone e Bauci*, di Joseph Haydn, in servizio presso il principe Miklós Esterházy, rappresentata nel 1773 a Eszterháza, in occasione della visita dell’imperatrice e regina Maria Teresa.⁴)

Il salto di qualità nei drammi ungheresi si nota dal 1770 in poi; i lavori di Bessenyei sono ben diversi dal teatro scolastico – soprattutto gesuita – del tempo, nella volontà, nella mentalità e nell’autocoscienza dell’autore. Il dramma ungherese si trasforma in movimento letterario, anche se fino al 1790 non esistevano neanche compagnie teatrali di lingua ungherese. È importante sottolineare che dopo lo scioglimento degli ordini monastici per ordine di Giuseppe II, è quest’ondata di traduzioni a tramandare l’eredità intellettuale degli autori-monaci dei drammi scolastici – tra cui il “Plauto ungherese”, Kristóf Simai (1742-1832.) Il dramma acquistò doppia finalità:

⁴ M. Horányi, *Il teatro italiano del Settecento in Ungheria*, in AA.VV., *Italia e Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Budapest, Akadémiai, 1967, pp. 215-227; Id., *La vita teatrale nella corte degli Esterházy*, in AA.VV., *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo*, a cura di B. Köpeczi e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai, 1982, pp. 235-241.

quella di arricchire la lingua ungherese e di nobilitare la morale attraverso un ideale umano illuminato dai tratti sempre più borghesi.

Il gesuita András Dugonics (1740—1818), nel 1776 “spurga dalla lordura” i *Menecmi* di Plauto; Antal Zechenter scrive l'introduzione alla traduzione del 1775 di Simai della commedia di Euripide, *Fedra e Ippolito*, interessante perché è la prima volta che uno scrittore ungherese parla dell'inesistenza del teatro in lingua ungherese: “chi sarà finalmente a dire: perché scrivere tragedie, se non sono rappresentate da nessuna parte?” E continua: “Oh se tale domanda non dovrebbe essere posta nella nostra Patria! Perché finché non ci sarà per grazia un vero patriota, non ci sarà teatro ungherese, e la lingua non sarà mai perfetta” (“*talán mongya valaki: minek irni Tragédiákat, ha sehol sem játszattatnak? [...] Bár ezen kérdést ne tehetnének Hazánkban! Mert addig, míg valami igaz Haza-fiúnak kegyelméből, Magyar Theatrum fel nem állítatik; soha a nyelv tökéletes nem lesz*”) — vede cioè nella traduzione teatrale un importante strumento dello sviluppo della lingua. L'ondata delle traduzioni non si dimentica neanche degli autori teatrali antichi: nel 1782 viene anche stampata una traduzione di Plauto e di Terenzio (la *Mostellaria* e l'*Andria*) di Sándor Kovásznai (1730—1792); Ferenc Verseghy (1757—1822) traduce invece nel 1792 il *Prometeo Incatenato* (*A le-bilincselte Prometheus*) di Eschilo.

La tragedia storica ungherese trova il suo esempio più significativo, all'inizio del XIX secolo, in *Bano Bánk* (*Bánk Bán*, 1819) di József Katona (1791-1830), nutrito più dall'esperienza del teatro ungherese e da Shakespeare e da Schiller che dalla tradizione antica. Anche se la figura offesa del bano (del viceré) Bánk, che uccide la sua regina per interesse del paese, riporta alla mente il tema ben conosciuto delle tragedie antiche: fino a dove può arrivare l'eroe in contrasto con le leggi della società.

Non ha origini antiche neanche l'altra opera teatrale fondamentale del secolo, *La tragedia dell'uomo* (*Az ember tragédiája*, 1860) di Imre Madách⁵ (1823-1864): è il *Faust* di Goethe a ispirare più da vicino l'epos tragico della storia dell'uomo e del futuro immaginato, dal Paradiso attraverso il falansterio e lo spazio, fino al mondo gelido oltre la cultura. Il protagonista è Adamo che guidato dal cinico Lucifero può osservare i momenti decisivi della storia e della cultura umana: la presenza della tradizione antica e nella scena che si svolge ad Atene, in cui Adamo nella veste di Milziade

⁵ La *Tragedia dell'uomo* di Imre Madách nel corso del secolo scorso ebbe 5 diverse traduzioni italiane. Cfr.: L. Pálincás, *Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese*, Napoli, IUO, 1973; A. Rossi, *Le pubblicazioni ungheresi degli ultimi cinquant'anni in Italia*, “Rivista di Studi Ungheresi”, (XVIII), 3-2004, pp. 17-44.

perde le illusioni dell'ideale della libertà e la scena romana dove, al tempo della nascita del cristianesimo, passa il tempo a bere nelle taverne con il nome di Sergiolo.

L'influenza del dramma antico nella fase del secolo XIX dominato dal Romanticismo sembra affievolita rispetto al passato e più debole che in futuro, nonostante la pubblicazione (per merito dell'autore teatrale Gergely Csiky, 1842-1891) dell'intera opera di Plauto, seguita dalla traduzione di tutte le tragedie antiche giunte fino a noi, e dei frammenti da parte János Csengery (1856-1945), traduttore dalla vita lunga e fruttuosa. Tale produzione raggiunse il suo apice letterario con l'opera omnia di Aristofane, tradotto in versi ungheresi da János Arany (1817-1883) – secondo il giudizio di molti – il più grande poeta ungherese. Nella soffocante atmosfera di perdita della speranza che seguì alla sconfitta della guerra per l'indipendenza del 1848-49 contro gli austriaci, la licenza espressiva del commediografo greco equivaleva alla libertà di parola. Pur spiegando con delle note i versi più piccanti, l'umorismo spinto di Aristofane brillava di luce popolana sulla penna del resto casta e timida fino alla pudicizia di Arany.

Appartengono al XIX secolo anche gli studi sulla letteratura greca del pensatore forse più progressista del suo tempo, Jenő Péterffy (1850-1899), soprattutto per gli studi sul teatro antico e quelli su Platone. Fu una grave perdita per gli studi letterari ungheresi che Péterffy, riconosciuto solo tardi e a fatica dalle istituzioni scientifiche, alla fine di un viaggio di pochi giorni in Italia, sul treno su cui viaggiava da Trieste a Budapest, si sparò alla testa.

“Classici sono i sogni mesti della mia anima: ai miei pensieri stanchi/ piace vestirsi di toghe dalle lunghe pieghe./ In veste dall'antica piega mi venite incontro anche adesso/ lievi pensieri, come antiche vergini che incedono / verso il tempio della dea tenendo delle ceste” (“*Klasszikus álmok az én lelkem bús álmai: fáradt / gondolatom szeret öltetni hosszúredőzetű tógát./ Régi redőjű ruhában jöttök most is előmbé / halvány gondolatok, mint régi szűzek, kosarakkal / menve az istennő szentélye felé.*”) – scrive nella poesia dal titolo *Sogni Classici* (*Klasszikus álmok*, 1910) Mihály Babits (1883-1941), guida principale e redattore, dal 1929 fino alla sua morte, della rivista “Occidente” (*Nyugat*), sulla cui pagine, pubblicate dal 1908, avvenne la svolta letteraria decisiva del XX secolo. I versi citati non aiutano a comprendere la novità rivoluzionaria di quella rivista che in nome della modernità estetica si prefiggeva di diffondere in Ungheria lo spirito e il gusto dell'Europa Occidentale, impiantando – anche se in ritardo – nella poesia ungherese, prima di tutto con la lirica di Endre Ady,

un certo simbolismo, e con i racconti dalla forza elementare e con i romanzi di Zsigmond Móricz, una prosa realista di ispirazione psicologica ancora oggi di rara profondità. I versi di Babits, in perfetti esametri dattilici non erano dunque segni di appartenenza al passato, al contrario: in quel tempo, quando i classici del passato si vestivano di versi ungheresi, rappresentavano una rarità. (La rivista "Occidente" scopre la tradizione classica solo dopo la prima guerra mondiale e la successiva rivoluzione comunista dalla vita breve. Il saggio intitolato *Verso il nuovo classicismo* (*Az új klasszicizmus felé*) di Babits fu pubblicato nel 1925.)

Contemporanea dei sogni classici è la *Laodameia* (1911), ispirata sia dai tragici greci che da Swinburne (sebbene Babits avesse inserito nel dramma anche la parafrasi della prima parte del 34° carmen catulliano). Secondo Antal Szerb (1901—1945), lo storico della letteratura ungherese di recente scoperto in Europa anche come romanziere⁶, l'opera di Babits è più perfetta dell'esempio offerto da Swinburne in *Atalanta in Calydon*. Come scrive Szerb, Swinburne è dotato di scarso talento per la forma interna, mentre la composizione della *Laodameia* è senza macchia: "Cioè che è sbiadito, nebuloso in Swinburne, è classicamente evidente in Babits, per questo l'atmosfera della *Laodameia* è molto più greca (nel senso in cui oggi immaginiamo la greicità)". Corrisponde però la figura dell'eroina, cioè quella della regina che sia in *Atalanta* che in *Laodameia* combatte contro la sorte, e il contenuto dell'inno ad Artemide della *Laodameia* ricalca l'inno iniziale dell'*Atalanta*. Il grande artista delle forme, Babits, era forse attratto dalla bravura tecnica nascosta nella tensione tra le forme greche e il sentire moderno della vita. L'ispirazione proveniva senza dubbio anche dagli studi classici universitari di Babits con il risultato delle espressioni ungheresi grecizzanti, sfruttando il ritmo potenzialmente simile delle due lingue. La *Laodameia* parla del sacrificio funebre dell'amore, un certo *nekyia*: un sacrificio evocante gli spiriti con cui la moglie innamorata costringe a tornare sulla terra l'ombra del marito. Il defunto però non risorge in virtù delle formule riprodotte con accurata precisione, né per la forza delle cerimonie, ma per il potere dell'amore e della memoria.

Babits raggiunse vette alte anche come traduttore letterario con la versione magistrale in lingua ungherese della *Divina Commedia* di Dante (1913-1921), acquistando talmente tanta autorevolezza anche con la traduzione di *Edipo re* e di *Edipo a Colono* di Sofocle da non aver avuto fino ad ora nessun rivale che osasse sfidarlo, (è in fase di realizzazione solo adesso l'adattamento moderno dell'*Edipo re*). È noto che l'ultima tragedia

⁶ A. Szerb, *La leggenda di Pendragon*, Roma, elo, 1989; *Il viaggiatore e il chiaro di luna*, ivi, 1996.

di Sofocle fu rappresentata dopo la morte dell'autore, anche Babits terminò la traduzione di *Edipo a Colono*, nel 1941, lottando contro la propria malattia mortale.

Dalla successiva produzione, ricca di influenza antica, non si può tralasciare il melodramma intitolato *Háry János*, (Giovanni Háry, 1926), opera della personalità decisiva della musica ungherese del XX secolo, Zoltán Kodály (1882—1967). L'autore, conosciuto in tutto il mondo per il suo metodo di insegnamento musicale, da giovane raccoglieva le canzoni della musica popolare, registrandole, insieme a Béla Bartók. Per merito di *Háry János*, la canzone popolare ungherese conquistò il proprio posto non solo nelle scuole, ma anche nei teatri e nelle sale da concerto. L'idea nacque dal poema epico *Il soldato veterano* (*Az obsitos*, 1843) di János Garay (1812—1853). Il veterano in questione, l'ex soldato Háry il millantatore, che per suo dire ha fatto prigioniero anche lo stesso Napoleone, è diretto discendente del *Miles gloriosus* di Plauto. In Kodály non è solo il bugiardo del mondo delle favole, ma figura popolare caratteristica del mondo contadino, rappresentante il cavaliere che impersona i desideri del popolo ungherese derubato – basta ricordare che Háry salì sul palcoscenico solo sei anni dopo la firma del trattato di Trianon, vissuto dal paese come una sconfitta senza precedenti.

Sándor Weöres (1913—1989) — *enfant prodige* apprezzato sia da Kodály, sia dai fondatori della rivista *Nyugat* — è stato forse il più grande talento dell'intera letteratura ungherese e anche se il suo interesse verso l'antichità non superava quello verso l'antico Oriente, India e Cina. L'influenza dell'antichità classica è ben riconoscibile sia nelle sue poesie che nei suoi lavori teatrali. Appartiene alle opere non pubblicate in vita il *Teseo* (*Theseus*), attinto dalla mitologia greca, scritto all'età di quindici anni nella forma di libretto, seguito, a venticinque anni, dalla *Teomachia* (1938, ma pubblicata nel 1941) sulla storia di Crono e Zeus. Classificata come “dramma-oratorio”, l'opera narra insieme alla nascita degli dèi anche quella del teatro. Weöres compose infatti la sua tragedia nella forma drammatica conosciuta più antica, quella eschilea: con pochi personaggi di cui solo due per volta sono presenti sulla scena, con i dialoghi alternati con i canti corali dei Kures. Le rigorose regole formali della tragedia antica sono però violate in determinati momenti. Contraddicendo le caratteristiche della tragedia greca, la storia non si sviluppa solamente attraverso le parole dei personaggi e del coro, in Weöres c'è anche l'azione – pur scarsa –, come per esempio l'amoreggiare tra Crono e Rea, momento creativo nel dramma della vita stessa. (Scena dall'effetto quasi scioccante nella tragedia incentrata sulle parole). Proprio la staticità dell'opera basata

esclusivamente sul testo – parente in ciò anche di Seneca – giustifica che la *Teomachia* fosse stata messa in scena un'unica volta nel 2003, da parte di una compagnia in vena di sperimentazione. Come commentò un critico sagace, Crono che divora i propri figli rappresenta il simbolo del tempo circolare e a questo tempo si ribella Rea, fino a quel momento non curante dei figli, ma che invece di Zeus consegna al marito una pietra avvolta nella coperta del neonato. Rea è aiutata dai suoi servi, i Kures che nascondono nella loro grotta il piccolo Zeus, coprendo i gemiti del bambino con il proprio schiamazzo. Zeus alla fine sconfigge suo padre e conquista il potere sull'universo. Nel mito di Crono appare anche il prototipo dell'eterna macchinazione umana rivolta alla conquista del potere, il machiavellismo puro dei discendenti cospiratori. È da sottolineare che Weöres, del tutto apolitico in tutta la sua produzione poetica, si occupa del tema del cambio di potere proprio in un genere simile. Nella *Teomachia* gli dei cospiratori agiscono convinti del ruolo assegnatogli dalle Moire, con compiti ben precisi: Oceano (fratello di Rea) è l'autore materiale della fuga del bambino, nel frattempo Gaia, madre imprigionata di Crono, cerca di perdere tempo, racconta bugie, prima di confessare a Crono che Zeus è ancora in vita. Dalle ultime due opere teatrali di Weöres invece, l'*Octopus* (*Octopus*, 1965) e *La bestia dalle due teste* (*A kétfejű fenevad*, 1968), non mancano solo le Moire che conferiscono senso agli avvenimenti, ma sparisce anche la centralità del potere derivante da Cronos. I personaggi di queste due tragedie si aggirano orfani nell'immensità del tempo storico. Non esistono più dèi che possano essere presi sul serio, c'è solo il vuoto di potere. "Abbasso la storia universale" – pronuncia il messaggio chiave Weöres in *La bestia a due teste*, tragedia scritta nella fase finale della sua produzione, negli anni Sessanta, nella palude immobile del consolidamento comunista, successivo alla rivoluzione del 1956 e alla sua ritorsione.

L'*Endimione* (*Endymion*) scritto nel 1943, in sole tre scene, prende spunto dal dramma pastorale greco, con i personaggi – Selene, Endimione, Aminta, Fillide, Coridone, coro di pastori e di pastorelle – dei drammi pastorali rinascimentali. I diversi varianti del mito hanno in comune la bellezza straordinaria del giovane Endimione, oggetto del desiderio della dea della Luna. Per farlo rimanere giovane per sempre, gli dona il sonno eterno e gli fa visita di notte, nel sonno, nella grotta del monte Latmo, dove Endimione dorme. Nel gioco di Weöres invece non è del tutto chiaro se sia Selene ad essersi innamorata, anzi la dea, che compare nella seconda scena, comincia a parlare della solitudine nei cieli, della sofferenza e della tristezza. Endimione non lo conosce neanche, è il giovane a rivolgersi a Selene, già innamorato della dea, e nonostante ogni monito della luna, non

rinuncia a lei, pur conscio del sonno eterno che lo aspetta (in senso terreno: la morte). Leggendo il dramma dall'ottica del protagonista Endimione, la conclusione non è neanche tragica: il giovane muore per il suo amore, il suo desiderio si avvera con il sacrificio della propria vita terrena, ma comunque si avvera. Quello che sembra tragico nella vita terrena, negli occhi di Endimione rappresenta la felicità senza legami, senza desideri (come se questo dramma dal soggetto antico fosse permeato del buddismo orientale così caro a Weöres).

Miklós Hubay (1918) è uno degli autori teatrali più rinomati della seconda metà del XX secolo, lo scrittore della letteratura ungherese contemporanea più tradotto in lingua italiana (negli anni Settanta insegnava letteratura ungherese all'Università di Firenze), le cui opere sono state spesso rappresentate tanto in Italia quanto in Francia. Secondo gli studiosi i lavori teatrali di Hubay hanno una propria drammaturgia e nella tradizione dei drammi antichi rappresentano il teatro dell'azione. Come scrive lo stesso Hubay: *“Pietra miliare della letteratura teatrale è quella roccia sulla quale incatenato, Prometeo discute con le potenze disumane e avide”* (*“A drámai irodalomnak sarokköve az a szikla, amelyhez kötve Prométheusz vitatkozik az embertelen és kapzsi hatalmakkal.”*) Nel dramma *Silenzio dietro la porta* (*Csend az ajtó mögött*, 1963), protagonisti un vecchio comunista, suo figlio e la moglie di quest'ultimo, Hubay cerca di fondere in modo particolarmente interessante la concezione dell'*Edipo a Colono* sofocleo con la suggestiva drammaturgia di O'Neil. *La Sfinge* (*A szfinx*, 1965) si nutre del tema della tradizione antica, ma elabora il mito classico in moderna chiave psicologica, raccontando gli antecedenti dell'*Edipo re*. Ripropone la formula della tragedia greca radicata nel mito il *Porto il fuoco* (*Tüzet viszek*, 1974), nata – per ammissione dello stesso autore – dagli “antefatti mitologici” del suicidio di un noto attore ungherese e di sua moglie. Per i drammi di Hubay, tra questi la commedia *Nerone è morto*, ambientata nella Roma imperiale, presentato al teatro Argentina a Roma nel 1974, vale ciò che hanno scritto sui suoi saggi: sono caratterizzati da larghe vedute, sicura conoscenza della scrittura, temi personali e nobile passione intellettuale.

La traduzione in esametri classici dell'*Odissea* e dell'*Iliade* di Gábor Devecseri (1917–1971), pubblicata ormai più di cinquant'anni fa, è ancora oggi senza pari, ma Devecseri ha tradotto anche tutte le poesie di Catullo e le *Metamorfosi* di Ovidio, oltre a numerose tragedie greche e le commedie di Aristofane e di Plauto. (L'unico probabilmente nella letteratura mondiale ad aver trasposto nella propria lingua il metro originale dei versi, anche

nelle parti cantate dalla metrica particolarmente complicata). Devecseri lottava in prima linea per la perfetta fedeltà – in assoluto irrealizzabile – della traduzione letteraria, senza essere per questo ostacolato nel trasformare il protagonista, nella sua versione del *Lisistrate*, in un marito e integrando la commedia con un suo prologo in versi. (Il dramma è stato tradotto anche da Erika Szepes, studiosa soprattutto di metrica e di estetica, nata nel 1946, che liberò definitivamente il linguaggio dalla pudicizia caratteristica del poeta János Arany e anche dalla censura stilistica del tempo di Devecseri, non incline per altro alla castità). La carriera di traduttore di Devecseri inizia nella cerchia di Károly Kerényi (1897–1973), che diede aiuto prezioso a Thomas Mann durante la stesura di *Giuseppe e i suoi fratelli*, lavorò in stretto contatto con Carl Gustav Jung e ancor oggi è considerato il più importante studioso ungherese dell'antichità. La cerchia di Kerényi, chiamata "Stemma", e la rivista "Isola" da lui redatta, con la loro sola esistenza rappresentavano una fonte di resistenza nell'Europa orientata al nazi-fascismo: nella compagnia umanista formatasi intorno a Kerényi, crebbe un'intera generazione di giovani studiosi della letteratura e dell'antichità. Devecseri in seguito si staccò dalle regole della traduzione professate in gioventù e alla perfetta fedeltà di contenuto e di forma, soprattutto nell'epoca della redazione dell'opera omnia di Orazio, antepose la comprensione e il bel suono della traduzione. Come traduttore-traslatore si conquistò un capitolo tutto per sé tra le opere nate sotto l'influenza della letteratura antica, presente del resto anche nelle sue opere teatrali. Tra i suoi piccoli e leggeri "giochi mitologici", scritti negli anni Sessanta, è da menzionare quello intitolato *Apollo e le Moire* (*Apollón és moirák*), in cui il dio riesce ad ottenere, ubriacando le dee della sorte, un rinvio alla morte – non ritenuto di gran valore dalle Moire – per re Admeto, reo di aver offeso Artemide. Rinvio che non è altro – secondo il finale – che la vita stessa. Il *Perseo e Gorgone* (*A Perszeusz és a Gorgó*) è uno schizzo grottesco in cui il mostro apostrofa Perseo nel modo seguente: "prima di tagliarmi la testa, / parla con me un poco! / Non è gentile trattare così una donna debole!" ("mielőtt fejem, leszeled, / beszéljess velem egy keveset! / Nem illik így bánni egy gyöngé nővel!"). Questi drammi in miniatura – spesso nati su commissione – sono rapide risposte poetiche a questioni relative alla vita, alla morte oppure all'amore. L'opera teatrale principale di Devecseri sono gli *Amori di Ulisse* (*Odüsszeusz szerelmei*), quattro atti in versi scritti nel 1957, ma pubblicati solo nel 1964. Racconta gli episodi fondamentali dell'Odissea portando sul palcoscenico soprattutto, anche a costo di tagliare parti dell'epos originale, gli elementi lirici e soggettivi. In Ulisse – protagonista lirico – Devecseri plasma se stesso: nei versi alternanti tra

di loro di Afrodite e di Atena, Ulisse è un uomo, “*che pone la verga sul nervo teso, / che ascolta le Sirene, / che vince il canto delle Sirene, / che faceva la corte anche a Elena, / che ebbe in sorte una buona casa, / che rimase sereno in tutti i pericoli*” (“*Ki vesszőt illeszt pendülő idegre, / Ki meghallgatja a Sziréneket, / Ki legyőzi a Szirén-éneket, / Ki Helenének is tette a szépet, / Kinek jó otthont jelölt ki a végzet, / Ki derűs maradt annyi vészen át.*”

Innalzò a paradigma il mito di Filottete, ben conosciuto dalla letteratura drammatica antica, l'ingegnoso artista delle forme, anch'egli come Weöres di talento straordinario: Ottó Orbán (1936–2002). L'ultimo decennio e mezzo della vita e della produzione poetica di Orbán trascorsero nell'ombra di una grave malattia vegetativa del sistema nervoso, che attaccò il poeta nel suo *floruit* e lo torturò avanzando in modo drastico e limitandolo sempre di più nelle sue capacità. Il morbo vissuto nella vita privata prese il sopravvento anche nel contenuto e nei temi delle poesie: “*Questa non è una moderna poesia di testo, / solamente di sofferenza e di lamento, / solo gemito, solo pianto, / che attraversa la mia gola [...] non cambia paradigma, / è solo miseria, / urlata al cielo, / mentre il capitalista mi spella...*” (“*Ez nem modern szövegvers, / csak kínos és keserves, / nyögés csak, jajgatás csak, / ahogy a torkomon átsap [...] nem paradigmaváltó, / csak az égre kiáltó / nyomorúság, nyöszörgés, / miközben nyúz a törkés...*”).

L'ex bambino prodigio — proprio come Filottete — possedeva un talento particolare, e come l'eroe antico anche Orbán fu raggiunto, prima dell'apice della sua carriera, dalle piaghe della malattia. Di fronte all'avanzare di questa peste Orbán si auto-esilia sull'isola simbolica dell'impotenza e della lotta impari combattuta con la paura della morte (parla da sé il titolo della raccolta poetica *Il vecchio pirata sogna nella taverna – Kocsmában méláz a vén kalóz*). Invaso anche nella sua arte dalla malattia, l'arte di antico stampo di Orbán acquista particolare peso nel periodo di sviluppo della letteratura postmoderna dallo slogan di “Anything goes”.

Accanto alla presenza del dramma antico nelle citate traduzioni e nelle trasposizioni, la sua influenza si fa sentire anche in un altro genere non meno importante, quello delle interpretazioni teatrali (e cinematografici dalla metà del XX secolo). Come scrive il conoscitore forse migliore del tema, György Karsai, punto di riferimento scientifico per le traduzioni contemporanee dei drammi greci: “Da quando Eschilo accettò l'invito di Ierone, tiranno di Siracusa, e intorno al 458 a.C. si trasferì in Sicilia, dove rappresentarono per la prima volta o di nuovo alcune delle sue tragedie, gli esperti del teatro (drammaturghi, registi, attori) vedono nei drammi antichi una possibile via di comunicazione per i loro messaggi rivolti al presente”.

La moderna rappresentazione teatrale è da considerare un eclatante esempio dell'influenza dei drammi antichi, dato che la stessa ripetuta rappresentazione è una tradizione antica: il processo ebbe inizio già nell'antichità con le successive rappresentazioni delle tragedie classiche prima nel Pireo e poi nelle altre città dell'Attica e del Peloponneso (con termine tecnico: con la *reprise*).

Bisogna comunque differenziare nel teatro moderno le rappresentazioni di ricostruzione, che "cercando di restare fedeli all'originale" non fanno altro in sostanza che mettere tra parentesi proprio la tradizione. Tale impresa è destinata all'insuccesso, viste le scarsissime notizie che possediamo sulla musica e sulla coreografia antica.

I teorici teatrali del XX secolo (tra loro Stanislavski, Brecht, Grotowski, Peter Brook) nelle loro concezioni hanno usufruito in misura diversa anche dei risultati degli studi della filologia classica. Con loro divenne sempre più centrale l'analisi del ruolo e l'interpretazione della situazione, altrettanta importanza acquistò la ricerca del filo conduttore del "messaggio" dell'autore. Il testo, classico o di scrittore contemporaneo, si trasformò in materia prima da elaborare e nel corso dell'elaborazione svelò campi di interpretazioni sempre più nuovi. Così nacque, tra l'altro, la regia dell'*Antigone* di Bertolt Brecht (Berlino, 1948), l'*Oresteia* di Ariane Mnouchkine (Parigi, 1989) e in Ungheria *Le Baccanti* (Kecskemét, Kaposvár 1978), poi il *Filottete* (Veszprém 2002), diretti da József Ruszt, regista teatrale emblematico degli anni Settanta-Ottanta. Questi spettacoli si staccavano completamente dall'originale greco per quanto riguardava la scenografia, i costumi e lo stile della rappresentazione. In *Le Baccanti* di Ruszt, per esempio, un Dioniso quasi del tutto nudo, disceso da una rete di corda che copriva la parete di fondo del palcoscenico, costrinse alla sottomissione Penteo. L'effetto omo-erotico nel dio nudo è presente anche della regia successiva di Sándor Zsótér, in cui Dioniso non spezza, ma piuttosto seduce il re incantato dalla visione del corpo perfetto.

Tra le opere teatrali della seconda metà del XX secolo, ispirate dal dramma antico, è da menzionare la *Tragedia in lingua ungherese* (*Tragédia magyar nyelven*), versione della *Antigone* sofoclea, che nel titolo ricorda l'*Elettra* di Bornemisza, scritta da István Eörsi (1931–2005) condannato alla prigione per il suo ruolo nel 1956. Portata sul palcoscenico nel 1988, con la scenografia che ricordava le pietre usate per le barricate del '56, con i costumi dell'epoca e con il tema centrale della sepoltura, la *Tragedia* riproponeva le domande del precedente antico: dopo una rivoluzione soffocata che cosa fa, cosa può fare il potere e l'individuo incapace di riappacificarsi con tale potere? (Nota bene: il primo ministro della rivoluzione

del 1956, Imre Nagy, condannato a morte e impiccato, non ebbe – proprio come Polinice – degna sepoltura; fu sotterrato con le mani legate dietro la schiena con il filo di ferro e con il volto girato verso il basso. La risepoltura nel 1989 di Nagy e dei suoi compagni fu l'evento emblematico del periodo del cambio di regime). Eörsi non affrontò questo tema per la prima volta: la storia ispirata dallo spirito del '68 e pubblicata nel 1971, *Hooligan Antigone* (*Huligán Antigóné*) trasferisce la tragedia antica nel mondo più quotidiano possibile della realtà ungherese, in chiave ironica-demitizzante. Come nella scena in cui Anna-Antigone vuole morire, ma viene rinchiusa in manicomio perché re Creonte-Károly non può permettersi lo scandalo della morte della nipote, o peggio, quello di essere portato in tribunale. (Il volume contenente la tragedia di Eörsi, poco dopo la sua pubblicazione, è stato ritirato dalle librerie e mandato al macero). Secondo le memorie di Eörsi, la sua *Antigone* sarebbe stata rappresentata, se il regista László Gyurkó (1930–2007) non l'avesse interpretata in senso contrario. Per la sua partecipazione alla rivoluzione anche Gyurkó aveva conosciuto la prigione, ciò nonostante fu lui a scrivere la biografia ufficiale dell'esecutore del regime di consolidamento successivo al '56, János Kádár. Scrisse anche un dramma di radici antiche sulla rivolta, dal titolo *Mio amore, Elettra* (*Sze-relmem, Elektra*, 1968) e secondo Eörsi, nello spirito di quest'ultima voleva rappresentare anche la *Hooligan Antigone*: “voleva dimostrare sulla scena che i fanatici della verità assoluta sono insopportabili, perciò c'è bisogno di figure di equilibrio: a noi serve János Kádár. Io invece scrissi proprio il contrario.”

La tragedia intitolata *Medea ungherese* (*Magyar Médeia*, 1976) di Árpád Göncz (1922) è la storia in melodramma del matrimonio fallito di Médea Deák e di András Jászó e della morte del loro figlio in un incidente automobilistico. L'autore, anche lui condannato ad anni di prigione dopo la rivoluzione del '56, poi dal 1990 al 2000 eletto Presidente della Repubblica d'Ungheria, nella sua *Medea* lega al mito antico della donna, che tradita e umiliata uccide i propri figli, le sorti delle famiglie spezzate, degli uomini ridotti alla solitudine. Nel suo saggio *Variazioni su Medea* (*Médeia-változatok*, 1988), Göncz commenta così la propria tragedia: “la Medea che si è abbondantemente meritata la propria sorte per la sua cecità, passione sovranaturale, impeti malvagi, sete di vendetta, la Medea che concentra in sé tutte le offese delle donne di ogni millennio, si innalza proprio per le sue colpe ad un'eroina mitica, ad una dea”.

L'eroe femminile di Göncz però non si innalza per la vendetta e la passione omicida, ma come esempio dell'abbandono, dell'inganno, della vita derubata, in una parola si innalza ad esempio dell'esistenza umana.

La carriera teatrale di István Tasnádi (1970), ancora oggi considerato giovane tra i suoi contemporanei, iniziò con il *Tiro libero fuori tempo* (*Az időn túli szabaddobás*, 1988), scritto in giambi, per due soli attori e coro. La storia si svolge nell'ultimo secondo di una partita di palla a mano, con il risultato pari, quando a una delle due squadre viene aggiudicato un tiro libero. I giocatori, in calzoncini, si alternano discutendo sulla sorte e sulla casualità. L'opera di grande successo scritta in seguito, *Fedra – Atto finale* (*Phaidra – Végső aktus*, 2005), è di ispirazione antica non tanto nelle forme, quanto nel tema che elabora la tragedia euripidea in una concezione del tutto fuori dal comune. La stessa figura di Ippolito si scosta non poco dallo schema mitologico. L'Ippolito di Tasnádi sente un ribrezzo patologico di tutto ciò che è corporale: "Odio quando qualcuno butta la cicca della sigaretta nell'orinatoio /.../ Mi da nausea la materia prodotta dal mio rene non parlando degli altri prodotti finali della digestione. Odio dover emettere più volte al giorno gli aminoacidi provenienti dal mio metabolismo, i resti secchi inutilizzabili, l'urea e la creatinina" ("Utálok, ha valaki a piszoárba dobja a csikket. [...] Vizolygást vált ki belőlem az anyag, amit a vesém termel, az emésztés folyamatának egyéb végtermékeiről nem is beszélve. Utálok, hogy naponta többször ki kell engednem magamból a metabolikus folyamatokból származó aminosavakat, a használhatatlan száraz maradványokat, a karbamidot és a kreatinint."). Al contrario, l'amico di Ippolito, Sauro – personaggio innovazione di Tasnádi – è una specie di super-maschio.

Fedra vuole avere un rapporto con questo ragazzo asessuato, codardo e schifato per principio da ogni esperienza. Lei è l'antitesi della riservatezza rappresentata da Ippolito. Già il loro primo incontro è vissuto dalla donna come uno shock erotico: al pranzo del matrimonio con Teseo, il bambino biondo, Ippolito, gioca a macchinetta con un cucchiaino sulla coscia di Fedra. Alla fine – nella sua incoscienza – parcheggia sotto le mutandine della matrigna. La donna lascia il cucchiaino nella vagina per far durare per il resto della giornata la sensazione di freddo provocata dal metallo e il cucchiaino cade solo quando di notte Teseo le strappa i vestiti. Incontro strano, in verità perverso, ma in questo piccolo episodio Tasnádi riassume la completa serie della tragedia familiare. L'invettiva dell'autore fa sì che la tragedia di Tasnádi assuma anche nel finale una soluzione particolare: senza esilio e senza giro di carrozza sul lungomare. Teseo strozza il figlio con le proprie mani. Fedra invece continua a vivere, forse perché non è colpevole, piuttosto – secondo una possibile interpretazione – vittima.

Negli ultimi tempi è stato pagato un vecchio debito della letteratura ungherese: la prima edizione della traduzione ungherese di tutti i drammi

di Seneca (redatti dal filologo classico Attila Ferenczy) e la pubblicazione di numerose nuove versioni delle tragedie greche, trascritte in ungherese – al contrario della prassi precedente – da traduzioni grezze, o modificando quelle precedenti. Tra gli autori si trovano alcuni dei poeti ungheresi più rinomati, come Zsuzsa Rakovszky, classe 1950 (Euripide: *Medea*) oppure János Térey, nato nel 1970, (Euripide: *Oreste*).

L'opera intitolata *Soap opera (Szappanopera)* di uno dei più importanti autori teatrali ungheresi contemporanei, György Spiró (1946), è stata presentata nella primavera del 2008. Spiró non ha nascosto di aver voluto portare sulle scene la versione moderna dell'*Antigone*. La storia è la seguente: alla porta della Donna suona l'Uomo, venditore di anime, e le offre un risarcimento per le atrocità subite dagli avi della Donna durante l'Olocausto. La Donna, pur sempre in difficoltà economiche, ritiene l'offerta umiliante e la rifiuta. L'Uomo non si rassegna, appoggiato a sorpresa dai figli della Donna, che senza preoccuparsi del passato approfitterebbero volentieri della somma offerta per alleggerire la loro vita di adesso – si mettono quindi dalla parte dell'Uomo. La Donna cerca con ogni mezzo di difendere i propri principi, validi, come si dimostra, solo in possesso di mezzi economici. (Non servono a niente le varie lauree, la conoscenza ad alto livello delle lingue, i numerosi lavori svolti dalla Donna che commercia anche in farmaci.) Nella lotta dei due protagonisti interviene anche il Vicino, creato da Spiró in sostituzione del Coro. Forse è merito anche suo se la Donna e l'Uomo, invece di accordarsi sull'affare, scoprono i valori dell'anima dell'altro: non ci viene detto niente sulla loro vita familiare, ma si ha la sensazione che nessuno dei due viva in un felice rapporto di coppia. Nel mondo precipitato di Spiró – annientato anche dalla scenografia volutamente povera – anche la speranza nasce già morta.

La "favola antica" su Teseo del poeta Tibor Zalán (1954), scritta nel 2008, è intitolata *Terribile soldato greco (Rettentő görög vitéz)*. L'idea non è nuova: György Németh (1956), professore di storia antica, scrisse una versione del mito per diapositive nel 1981 e nel 1984 un libro per bambini, *Favole su Teseo (Mesék Thészeuszról)*. Secondo la storia spiritosa del libro, un vecchio archeologo riesce a leggere il disco di Festo, scritto con la lineare A e lo trascrive in un libro. Anche il terribile soldato greco di Zalán non è altro che Teseo, eroe, a malavoglia, a sedici anni. Suo padre, il re ateniese Egeo, ebbe solo una breve avventura con Etra, sedotta e abbandonata. Al figlio lasciò in eredità la sua spada e i suoi sandali. Attraversando molte avventure prima di giungere dal padre, Teseo non è accolto bene dalla matrigna, Medea, ma alla fine è lei ad abbandonare la reggia insieme a suo figlio. Zalán trascrive in favola, con stile leggero, le avventure di Teseo

(e la favola termina più o meno al momento del regno di Teseo). Nell'episodio, per esempio, in cui dopo aver salvato Teseo con il filo d'oro, la principessa di Creta, Arianna sta per lanciarsi in braccio dell'eroe vittorioso, fra i due si spalanca il mare e l'innamorato Teseo promette di sposarla dall'altra sponda, non in quel frangente certo, perché ha molto da fare, molte imprese ancora da compiere, ma tornerà, sì che tornerà da lei. Il resto è ben conosciuto: Teseo non mantenne la parola data. Ma questa è già un'altra storia.

(Traduzione di Júlia Sárközy)