

# La nostra vita che diventa sempre più bella Teatro e spettacolo ungherese Dagli anni '70 al 1989

ILONA FRIED

**I** PRIMI ANNI SESSANTA SIGNIFICANO, PER L'UNGHERIA, L'INIZIO DELLA FASE DELLA NORMALIZZAZIONE DOPO IL TRAUMA INFERTO AL PAESE DALLA REPRESSIONE DELLA RIVOLUZIONE DEL 1956. UNA NORMALIZZAZIONE DI CARATTERE POLITICO, CUI S'È LEGATO, SUL PIANO CULTURALE E ARTISTICO, L'INIZIO D'UN PERIODO DI RIFLESSIONE SUGLI EVENTI TRAGICI COSÌ PROSSIMI, E DI RICOSTRUZIONE DELLE PERSONALITÀ, DEI MODELLI, DELLE AZIONI. Anche per il teatro ungherese, quindi, gli anni sessanta vedono l'autoanalisi d'una società in via di consolidamento dopo la crisi del 1956, la rievocazione d'un passato per vedere più chiaramente nel presente, e un largo impiego d'una forma drammaturgica, quella della parabola, adatta anche a dire e comunicare tra le righe. E' questo il momento della generazione che ha vissuto, magari in giovanissima età, la seconda guerra mondiale e gli anni cinquanta, e che ha avuto nel 1956 il momento cruciale della propria esistenza. E' anche per questo che la morale, l'individuo e la storia, la vita pubblica, il potere (e all'interno di questo il rapporto tra individuo e potere, individuo e moralità) sono le questioni che si trovano al centro del dramma. Questioni che possono anche vincere sul ruolo determinante della drammaturgia. Vengono accettati in quegli anni, oltre alla parabola e al caso esemplare, anche altri generi precedentemente non tollerati dal regime come il grottesco e la tragicommedia e cominciano pure a comparire i drammi dell'assurdo, che però potranno essere rappresentati in gran parte soltanto nel periodo successivo. Sui palcoscenici ungheresi non c'è solo il drammaturgo più di rilievo di questa fase, István Örkény, conosciuto in Italia anche attraverso uno dei suoi più importanti testi teatrali, *Giochi di gatti*, nella forma originale di romanzo breve. Si fanno anche notare, tra le personalità più rappresentative, Gyula Illyés, Sándor Weöres, Miklós Mészöly, Gábor Görgey, Imre Sarkadi, István Csurka, Károly Szakonyi, István Eörsi.

La nuova generazione di drammaturghi e registi che invece compare nel decennio successivo contiene al suo interno un intreccio più forte fra prosatori e registi, che sono spesso le stesse persone, fra questi e i drammaturghi, tra registi teatrali e registi cinematografici. E' la poligrafia, insomma, uno dei tratti connotanti di queste personalità. Uomini come Mihály Kornis, György Spiró, Péter Nádas, György Schwajda non esauriscono infatti la propria carica espressiva nella scrittura e nella drammaturgia: Kornis lavorando anche fattivamente, nel e per il teatro, Spiró come studioso della drammaturgia, Nádas come saggista, Schwajda come direttore di teatro. Il mondo del palcoscenico è quindi, nella tradizione della cultura e dell'arte magiara, osmotico con altri mondi, e intercambiabili sono le presenze, come quelle di registi cinematografici del calibro di un Péter Gothár o di un András Jeles, che si sono cimentati nella regia teatrale ottenendo risultati spesso innovativi.

Gli uomini di teatro degli anni settanta nascono dopo la seconda guerra mondiale, hanno ricordi vaghi degli anni cinquanta, raggiungono la maturità nel decennio successivo, vale a dire nel periodo del consolidamento, e hanno tra i primi *choc* il '68 europeo e soprattutto quello praghese, che provocherà nell'Ungheria kadariana una restrizione da parte del regime nei confronti dell'*intelligencija*. Alla ricerca d'una propria identità, gli uomini degli anni settanta osservano i miti negativi degli anni cinquanta non solo con acuta critica, ma anche dimostrando la sopravvivenza del sistema autoritario. A differenza di quanto avevano fatto gli artisti della generazione precedente, coloro che producono dopo il 1970 rivolgono la loro attenzione all'individuo, osservando l'uomo comune nell'attualità, nella società e nella stagnazione d'ogni giorno. Nelle loro dure analisi arrivano anche a conclusioni di tipo sociologico sulla scia delle antiche tradizioni del teatro ungherese, come avviene per esempio nella trilogia di Péter Nádas. Un modo, questo, per affrontare con la dissimulazione questioni delle quali le scienze sociali non potevano occuparsi, a causa dell'irrigidimento operato dal regime nel 1973 e il conseguente allontanamento dei discepoli di Lukács dalla vita scientifico-culturale ufficiale.

La mancanza di ideali, di valori, di sentimenti, di possibilità d'azione che vengono rappresentati sulla scena conducono gli uomini di teatro a scelte di generi e di stili diversi da quelli di prima, seguendo le orme dei due più grandi drammaturghi del grottesco: Örkény e Weöres. E' da ricordare, tra l'altro, che Örkény, con le sue parabole grottesche e le sue tragicommedie, giunge tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta al limite della critica consentita dal regime, e che le rappresentazioni delle sue opere costituiscono per tale motivo le tappe importanti del periodo. Appare emblematico, per descrivere la produzione di questa fase del teatro ungherese, il titolo del dramma di Géza Bereményi: *Légeköbméter (Metri cubi)*. Si tratta dello spazio allo stesso tempo concreto e astratto che l'individuo ha nella società, in sostanza dell'assenza dello spazio di vita e di movimento, un'assenza che però, per lo scarso rilievo che hanno tutto e tutti, non può generare vere tragedie.

L'altro filone della drammaturgia, quello della quotidianità drammatica, senza sollievo, senza modo di respirare, è invece rappresentato in *Csirkefej (Teste di pollo)*, o in *Esti adás (Trasmissione serale)*, entrambi di György Spiró. Quando non trattano del presente, i drammaturghi ungheresi riscrivono spesso la storia e i suoi momenti

cruciali, oramai noti a tutti e dati per scontati, visti però con una consapevolezza tutta nuova e senza illusioni, come accade nella *Nyulak Margitja* di Spiró (*Margherita delle lepri*), la storia rivisitata di una principessa leggendaria, poi canonizzata, del XIII secolo.

Sulla stessa falsariga, si riscrivono i classici della letteratura, adattandoli al 'piccolo formato' dei giorni nostri, come accade ad esempio con *Halmi, avagy a tékozló fiú* (*Halmi, ovvero il figlio prodigo*) di Bereményi, una parodia di *Amleto*, o in parte con *Imposztor* (*L'impostore*) di Spiró, un'ampia interpretazione del *Tartufo* di Molière: e si tratta non casualmente, per entrambi i casi, di classici che hanno sempre avuto un ruolo importante nel teatro ungherese. In *Imposztor*, Spiró costruisce una parabola di estrema attualità, tagliata sul protagonista, Tamás Major, grande attore e regista, uno dei promotori del rinnovamento teatrale di quegli anni: il personaggio del padre del teatro polacco, Boguslawski, nel dramma di Spiró fu infatti l'ultimo ruolo recitato da Major, allora già anziano. La trama è incentrata sulla figura di Boguslawski che, malgrado il mito che lo circonda, accetta nella vita privata bassi e facili compromessi. Simboleggiando il *Tartufo* nella sua incapacità di fare e di essere, egli crea quel raro momento artistico, politico e umano in cui si rappresenta l'enigma della scissione tra persona e personaggio.

Dal modo spietato, scioccante e senza rispetto per miti e tradizioni, che distingue questi riadattamenti, trae origine il largo uso dell'ironia e del grottesco che non permettono il proporsi di situazioni tragiche. Ironia e grottesco che sono presenti anche quando si affrontano le drammaturgie tradizionali e che sono alla base di opere di nuova drammaturgia non incentrata sull'azione, com'è *Halleluja* di Mihály Kornis.

L'opera teatrale di Péter Nádas è una forma astratta, puntata sulla profondità dei sentimenti: un "rito", l'hanno definita i critici riferendosi nello specifico alla sua trilogia, composta da *Takarítás* (*Pulizia*), *Találkozás* (*Incontro*) e *Temetés* (*Funerale*). *Takarítás*, rappresentata anche a Roma, descrive la situazione reale e allo stesso tempo anche astratta, della grande pulizia che è svuotamento e rimessa in ordine non solo della stanza, ma anche del personaggio e del passato, una pulizia che conduce contemporaneamente alla morte e a una strana resurrezione della memoria. E gli strati nascosti dell'anima si aprono anche in *Találkozás* in un'atmosfera onirica e mortale, per poi giungere in *Temetés*, un testo che prevede ormai l'assenza di quinte e d'azione, attraverso le allusioni ai primi due drammi al seppellimento di tutto: del teatro, dell'amore, della parola.

Mihály Kornis crea invece in *Halleluja* una situazione del tutto particolare, usando dei *ready made* linguistici, vale a dire gli avanzi della cultura comune come gli slogan, i modi di dire, le canzoni, le rime, o mettendo in scena oggetti come i giocattoli dell'infanzia. Reale e surreale allo stesso tempo, come anche i protagonisti: uomo e nipote sono realtà e astrazioni grottesche.

Il trauma del 1956 è invece al centro della *Ballada a 301-es parcella bolondjáról* (*La ballata del matto del lotto 301*) di György Schwajda, in cui il protagonista impara a recitare il ruolo del matto con un addestramento di vari mesi, per poter sentire ciò che dicono i visitatori del cimitero nel quale sono sepolte le vittime della rivoluzione senza essere sospettato, e per poter poi riferire alla polizia. La finzione, al contrario

di quanto avviene nel suo dramma precedente *A szent család (La sacra famiglia)* tutto costruito sull'iperrealismo, diviene l'unica realtà. Il matto rimane nella sua follia anche quando potrebbe tornare alla vita normale, poiché la sua deformazione è divenuta ormai irreversibile: la tragicommedia, dunque, giunge fino all'assurdo. E la rappresentazione della *Ballada* che venne allestita nel 1989 colpì nel vivo lo spettatore: si era, allora, proprio alla fase iniziale della rivisitazione e della rivalutazione della storia recente dell'Ungheria.

Gli anni settanta e ottanta sono il periodo del rinnovamento del teatro. E' un processo che, in verità, inizia già a partire dalla seconda metà degli anni sessanta attraverso l'attività di gruppi di amatori molto vivaci e dei circoli d'avanguardia. Basti pensare alla compagnia dell'università di Szeged, o di quella di Budapest, a *Orfeo*, più tardi *Studio K* e al teatro *Kassák*, che con l'attività svolta tra 1969 e 1976 (anno nel quale i suoi componenti furono costretti a lasciare l'Ungheria per proseguire il loro lavoro a New York come teatro *Squat*) ha esercitato una notevole influenza sul mondo teatrale magiaro. (Il personaggio di spicco del teatro *Kassák – Squat*, Péter Halász, è morto recentemente; dopo aver allestito simbolicamente il proprio funerale a Budapest, con gli amici intorno, è tornato a New York, la città eletta, per morire nella casa della figlia).

Con l'apparizione di questa nuova generazione di drammaturghi, registi, uomini teatrali, i cambiamenti avvengono prima in certe cittadine della provincia come Kaposvár, Győr, Szolnok, Kecskemét, e solo alla fine degli anni settanta arrivano alla capitale. A Budapest, invece, continua la tradizione del dramma da salotto e del teatro naturalista. L'impegno politico, pronto alla critica sociale, ha una lunga strada da compiere prima di ottenere da parte del regime il permesso di entrare nei teatri della capitale, dove per il pubblico più attento rimangono per anni rare le occasioni di vedere le compagnie di provincia. Sarà il pubblico, allora, a recarsi nella provincia, costringendosi spesso a lunghi viaggi estenuanti per assistere agli spettacoli meno controllati dal sistema: un atto, questo, che era anche una chiara manifestazione politica. Così come lo fu l'applauso di 25 minuti, seguito nel 1977 alla rappresentazione a Budapest di *Állami Áruház (Magazzino Statale)* del teatro di Kaposvár, con la regia di Tamás Ascher, rappresentazione che, come succedeva di frequente in questi casi, era stata preceduta dalla presenza della polizia di fronte al teatro.

*Állami Áruház* non è soltanto un simbolo dell'acuta critica sociale condotta dal teatro ungherese, o dello smascheramento delle illusioni, o della consapevolezza di essere, volenti o nolenti, parte della storia, anche di quella che avversiamo. *Állami Áruház* è anche la simbiosi tra impegno politico e alto livello di professionalità: è l'integrazione di tutto e di tutti, è il lavoro di *ensemble* condotto su una ben chiara concezione del dramma.

Con un occhio attento al grottesco, alle ambiguità, al triviale, al banale, Ascher aveva preso un'operetta del 1953 che descriveva «la nostra vita che diventa sempre più bella», e facendola recitare alla lettera l'aveva trasformata in una scottante parodia del presente, anche attraverso ottime trovate per i *tableaux* sul palcoscenico e per la gestualità. Ascher è una della personalità più rappresentative di quegli anni a Kaposvár, il più importante centro teatrale ungherese assieme al teatro *Katona József*

di Budapest, che (dopo il tentativo fallito di far diventare il Teatro Nazionale il centro del rinnovamento artistico) come teatro autonomo nacque nel 1982 dall'unione di alcuni elementi del teatro di Kaposvár e di quello di Szolnok.

E la piccola cittadina di Kaposvár rimane anche dopo il simbolo del teatro magiaro nell'ultimo periodo dell'opposizione al regime kádariano. Il *Marat-Sade* di Peter Weiss, messo in scena per la prima volta nel 1981 da János Ács è stato, ad esempio, uno dei simboli degli anni ottanta in Ungheria, per il suo essere un dramma del consolidamento. Un consolidamento che, attraverso i sottili meccanismi della dittatura, è ben lontano dalla rivoluzione (come nel manicomio di Peter Brook) e ben capace di manipolare in maniera tanto sofisticata da non dare alcuna possibilità di cambiamento.

Il direttore del teatro di Kaposvár, László Babarczy, aveva riassunto così il suo stile: «Dire che nel comico si deve cercare il tragico non è una definizione soddisfacente per descrivere il nostro metodo. Si tratta di più: dobbiamo essere consapevoli della non componibilità classica della cose del mondo, dell'urto non conciliabile di strati diversi, della scissione delle nostre immagini dalla realtà. Come tale, dunque, questo metodo aiuterà a far comprendere in maniera più profonda agli spettatori i legami reali.» E' per ottenere questo teatro integrale che è prevista la partecipazione di elementi esterni al mondo teatrale come artisti, architetti, compositori. In tal modo nasce un certo microrealismo, un naturalismo nuovo e sincero sempre pronto a scioccare e anche a sorprendere con le sue idee e con le sue concezioni.

Assieme ad Ascher e a Babarczy, anche l'attuale direttore del *Katona* di Budapest e regista di molte rappresentazioni importanti, Gábor Zsámbéki, proviene dal teatro di Kaposvár. E' lui, tra l'altro, ad occuparsi con più frequenza della messa in scena dei drammaturchi italiani: inizia infatti la carriera con tre regie di Goldoni, autore al quale torna anche successivamente, per poi essere il regista dell'allestimento più concettoso ed originale di Pirandello. Nella sua interpretazione, *L'uomo, la bestia e la virtù* non è soltanto una commedia, ma in pieno accordo con l'intenzione pirandelliana, anche un dramma sociale, una satira dell'ipocrisia.

Dopo la grande cesura storico-politica del 1989, il teatro ungherese ha sofferto per una prepotente crisi di valori e di identità, una crisi che non poteva non coinvolgere il ruolo stesso del teatro e dell'espressione artistica. Ma dopo non molto si è capito che anche in una democrazia, dove il teatro non deve agire anche da sostituto per la mancata libertà di parola, restano le problematiche artistiche e anche la necessità di avere un approccio autonomo, nel caso di un teatro impegnato, alle questioni della società. Il divario semmai, oggi, è fra il teatro *boulevard* e quello che, sempre con scarse risorse economiche, mantiene un alto livello artistico di stampo naturalista o microrealista o sperimentale che sia.