

OC
36913

CENTRO STUDI IN TRENTO DELL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ANNO IX - 1961-1962

SETTIMANA CULTURALE
STORICO-UMANISTICA

DISCORSI E RELAZIONI

Il teatro ungherese nella sua genesi
e nel suo divenire

DEL PROF. EMERICO VÁRADY



BOLOGNA
TIPOGRAFIA COMPOSITORI
1963

OSZK

OC 36. 913

ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR
246
LELTÁRI SZÁM 69

(R
2)

23 novembre 1961

LEZIONE DEL PROF. EMERICO VÁRADY

Il teatro ungherese nella sua genesi e nel suo divenire

Il dramma liturgico in lingua latina del medioevo che, recitato da sacerdoti, si inseriva organicamente nelle solenni cerimonie ecclesiastiche, allignò ben presto anche in Ungheria. Un libro di messa, compilato intorno al 1200 in un monastero ungherese dei benedettini, ne custodisce il più antico monumento. Il soggetto della breve scena inclusa nella messa della domenica di Pasqua è la resurrezione di Cristo il cui miracolo è annunziato dagli angeli alle donne che giungono al sepolcro. Accanto a questo primo germe delle future « passioni », anche l'elaborazione scenica di altri episodi della Pasqua, del Natale e dell'Epifania, e la loro recita con parti divise, trovavano in quell'epoca sempre maggiore diffusione. Però il dramma liturgico, in Ungheria, non andò più oltre. Dalla rapida laicizzazione dei *ludi teatrales*, avvenuta nell'Occidente, non vi troviamo alcuna traccia. Si deve alla più severa disciplina degli ecclesiastici e soprattutto alla mancanza di una vita cittadina se nell'Ungheria il dramma liturgico latino non si trasformò nella sacra rappresentazione in lingua nazionale. Il *mistère* francese, il *miracle play* inglese, l'*auto sacramental* spagnolo, il *geistliches Schauspiel* tedesco poterono svilupparsi tra gli ambienti borghesi di popolose città per l'interesse e la collaborazione di larghi strati di popolazione, quando la maggioranza degli Ungheresi ancora non abitava in città, e l'esiguo elemento borghese era prevalentemente formato di colonie tedesche. Se le fonti medievali tuttavia parlano ripetutamente di mimi e di istrioni e un rinomato francescano di Buda, nel 1498, si lamenta che perfino nei monasteri *cantus teatrales perstrepunt*, ciò ci permette di supporre, tutt'al più, la popolarità di buffoni prestigiatori ballerini e musicisti di basso rango, ma non la consuetudine di

spettacoli teatrali nel miglior senso della parola. Questi, al massimo, potevano essere allestiti alla corte di re Mattia Corvino, dove soggiornavano sempre numerosi attori e cantanti italiani.

È solo dopo il terzo decennio del secolo XVI che nel campo dello spettacolo teatrale comincia a notarsi un certo sviluppo: e ciò, soprattutto, sulle orme dilaganti della Riforma in Ungheria. Il dramma scolastico, che in quest'epoca aveva già messo solide radici, e nel quale Lutero e Melantone riconoscevano un mezzo efficace per l'educazione e la diffusione della nuova religione, è penetrato ben presto anche nelle scuole protestanti della Transilvania e dell'Ungheria settentrionale. Tra i due generi che si notano nelle rappresentazioni scolastiche — il moralistico e il polemico — il primo ebbe una sola eco in lingua ungherese nel dialogo di Gaspare Heltai intitolato *Sui danni della ubriachezza e della gozzoviglia* (1552). Tra gli autori di polemiche drammatizzate spicca la figura di Michele Sztárai, un francescano divenuto fervido seguace di Lutero. Le sue dispute *Sul matrimonio dei preti* (1550) e *Lo specchio del vero sacerdozio* (1559) sono davvero uno spietato specchio deformante del clero cattolico: esse mettono in ridicolo il celibato dei sacerdoti e conclamano la superiorità e il trionfo delle dottrine protestanti. Questi due lavori meritano qui di essere ricordati perchè sappiamo che il loro autore compì gli studi teologici — quando ancora era monaco — a Padova: ed è là che egli potè conoscere le frottole burlesche, tra narrative e drammatiche, dette *mariazi*: così che è difficile considerare come puramente casuali molti tratti caratteristici che di quel genere d'arte appaiono in queste satire ungheresi. Molto probabilmente Sztárai fece rappresentare le sue opere dai suoi stessi allievi, e sappiamo con sicurezza che lavori simili furono recitati anche nelle scuole calviniste e unitarie. Ma i seguaci del severo spirito di Calvino già nel 1562 proibirono ai loro fedeli di assistere alle rappresentazioni teatrali che potevano ingenerare il gusto dei vani divertimenti terreni; e con ciò, per lungo tempo, ne ostacolarono l'ulteriore sviluppo. È per questo che rimase senza seguito la coraggiosa iniziativa di Pietro Bornemisza, il quale nel 1558 tradusse l'*Elettra* di Sofocle; e si deve forse pure alle insofferenze moralistiche dei calvinisti se non ci è pervenuta neppure una sola copia completa a stampa della prima opera teatrale amorosa in lingua ungherese. Dal manoscritto recentemente scoperto di *Credulus e Julia*, insigne componimento del più grande lirico ungherese dell'epoca, il barone Valentino

Balassa, risulta che l'autore ha lavorato sulla scorta del dramma pastorale *Amarilli* di Cristoforo Castelli: insieme dunque con molti altri elementi della cultura rinascimentale italiana erano pur giunti in Ungheria i drammi bucolici, e già *l'Aminta* del Tasso, e le sue stesse imitazioni, erano ben note nella corte della Transilvania.

I drammi scolastici messi a servizio della lotta religiosa, da quando i calvinisti presero ufficialmente ad avversarli, vennero continuati soltanto dagli unitari i quali scagliavano i più veementi attacchi appunto contro le dottrine del calvinismo e contro i suoi più alti esponenti. Fra le opere, anonime e manoscritte, dal punto di vista della storia del teatro, merita maggiore attenzione la *Disputatio Debrecinensis* composta nel 1570. Come rivela il titolo latino del testo ungherese, il lavoro riproduce — con intenti satirici — una disputa religiosa svoltasi (ma in realtà soltanto progettata) a Debrecen, la « Roma del calvinismo ». Che l'autore avesse anche mire letterarie ce lo dimostra il suo intento di presentare nei personaggi, più che semplici tipi, individui ben definiti colti dalla realtà: e ciò gli è riuscito in misura certamente maggiore dei suoi predecessori.

Sta in stretta parentela con questo genere d'arte — ed è egualmente lavoro di un ignoto autore unitario — la *Commedia del tradimento di Melchiorre Balassa* (1569), in cui le tendenze religiose e politiche si presentano connesse e unite. Questo lavoro è assai più del precedente vicino alla forma propria del dramma: si divide in cinque atti, che si svolgono in ambienti diversi con personaggi schierati non solo per pura discussione ma come partecipi di un avvenimento; e lo scopo principale dell'autore è quello di dare rilievo alle figure e non la convalida o la confutazione di tesi prestabiliti. Attraverso il protagonista e dei suoi familiari, si proiettano acute e crude luci sulle condizioni morali del tempo, che lo scrittore osserva con lo stupore di un'anima pura e che ci presenta senza i pregiudizi di fanatico, sebbene non nasconda la sua delusione sia nei riguardi dei predicatori calvinisti sia del clero cattolico.

Quando il dramma scolastico, ridotto a silenzio dal puritanesimo calvinista, dopo un mezzo secolo torna di moda, esprime ormai lo spirito della vittoriosa Controriforma. A cominciare dal 1630, nei drammi composti con particolare diligenza dai gesuiti non troviamo più traccia di intenti per la difesa della dottrina cattolica. In loro vece prevalgono gli interessi dell'insegnamento e dell'educazione mo-

rale. Il latino era stato per lungo tempo la lingua esclusiva di questi spettacoli, il loro repertorio era quello internazionale dei drammi gesuitici, e la loro regia si ispirava principalmente agli esempi viennesi. A personificare altissimi ideali morali, si sceglievano le più sublimi figure della Bibbia, del mondo greco-romano, della storia del medio evo e della nuova epoca; e col tempo anche i grandi re ed eroi ungheresi — come Santo Stefano, Sant'Emérico, Giovanni Hunyadi, Mattia Corvino ed altri — vi ottenevano la loro parte. Ligio al gusto del tempo, il dramma dei gesuiti tendeva a far effetto non sulla ragione ma sull'immaginazione, e il principale intento dei registi mirava ad abbagliare, a crear illusioni; il fascino sul pubblico era tanto più grande quanto più lo spettatore poteva ammirare i lussuosi vestiti, i pomposi scenari e le bravure della tecnica del palcoscenico (sorgere del sole, cascate, tempeste, arcobaleni, pioggia di stelle). Con l'andar del tempo la stessa frequenza degli spettacoli non potè non portare alla semplificazione della messa in scena. Tuttavia li accompagnava pur sempre un continuo interesse: in parte per la forza della tradizione, in parte per l'attraente varietà delle opere, soprattutto però per l'affermarsi della lingua nazionale. Il pioniere della « magiarizzazione » del dramma gesuita fu Francesco Faludi il quale con il suo *Cesare in Egitto* (1749), trasportato dall'italiano nella sua lingua materna, segna l'inizio del grande influsso della letteratura italiana contemporanea, e particolarmente del Metastasio, in Ungheria. Infatti il poeta cesareo fu, nella seconda metà del secolo XVIII, l'autore più festeggiato nel teatro gesuitico: i suoi più famosi melodrammi venivano via via tradotti ora in latino ora in ungherese, e in Ungheria la sua popolarità ancora sopravviveva quando già la bufera della storia aveva ormai da tempo spazzato via l'incipriato mondo del rococò.

Fino al terzo decennio del secolo XVIII sono ancora e soltanto le scuole della Compagnia di Gesù che coltivano il teatro. All'infuori dei loro istituti, per tutto un buon secolo non troviamo altre regolari rappresentazioni teatrali; e conseguentemente anche i tentativi nel campo della letteratura drammatica si riducono a ben poco. Soltanto nel 1696 un autore teatrale, Giorgio Felvinczy, chiese e ottenne dall'imperatore il permesso di organizzare pubbliche recite. Egli fu il primo ungherese che pensasse alla fondazione di una compagnia teatrale, ma per le condizioni ancora non mature, non potè realizzare tale suo progetto.

Anche durante il secolo successivo, a tener desto l'interesse per il teatro, furono soltanto i dilettanti e soprattutto le scuole. L'esempio dei gesuiti stimolò a una nobile gara dapprima gli scolopii, poi i francescani e i paolini. L'ordine di S. Giuseppe Calasanzio molto diffuso in Ungheria, verso la fine del Seicento aveva cominciato a servirsi degli spettacoli teatrali per l'esercitazione di latino e per l'educazione morale e spirituale dei suoi allievi. Ma presto andava intensificandosi il culto del palcoscenico e nel 1719 i padri scolopii, nella loro casa di Pest aprirono il primo teatro stabile della capitale. Fu qui che, nel 1726, venne recitato il primo lavoro drammatico in lingua ungherese. L'idioma nazionale si fissò definitivamente alla metà del secolo e con questo ebbe inizio il grande ruolo del teatro scolastico nella storia della cultura teatrale ungherese. Sebbene nemmeno gli scolopii trascurassero i mezzi esteriori degli effetti scenici, tuttavia cercavano di dar più rilievo al dramma che alla spettacolosità, e dal mondo dell'eroico e del fantastico ritornavano alla terra, anzi molto spesso proprio alla vita quotidiana. Non soltanto con la lingua nazionale, ma con gli stessi soggetti e con l'atmosfera dei lavori, essi volevano legare il loro teatro alla vita ungherese e credevano fermamente di servire, così, grandi interessi nazionali. Questo intento spiega come essi si allontanassero dalle consuete fonti del dramma scolastico, e come, non interessandosi più neppure del «divino» Metastasio e sempre in cerca di un nuovo più succoso e sostanzioso nutrimento, si rivolgessero verso la *Deutsche Schaubühne* di Gottsched, nella quale potevano far conoscenza non solo con la letteratura tedesca dell'epoca ma anche con il danese Holberg e con le opere classiche del teatro francese. Corrispondentemente ai loro fini, essi non si preoccupavano affatto della fedeltà della traduzione, rielaboravano le loro letture come materia grezza, trasportavano l'ambiente le figure e le trame straniere sul patrio suolo, riempivano Racine e Molière di aspetti e di aromi ungheresi e non di rado popolari; nè si curavano che queste manipolazioni andassero a detrimento del valore artistico delle opere originali, perchè il loro scopo non era di farsi mediatori di letterature straniere, ma di rendere popolare il teatro e di creare un pubblico di frequentatori ungheresi. Gli scolopii, da buoni educatori, erano per il cauto e graduale progresso e soltanto così essi poterono vincere la viva avversione e gli inveterati pregiudizi che la opinione pubblica aveva nei riguardi della commedia; solo così riuscirono a diffondere un nuovo concetto sulla

missione del teatro e a far sì che fosse onorato il lavoro dello scrittore e dell'attore. Essi ebbero, pertanto, notevolissima parte nella creazione di quel clima che finalmente, nel 1790, rese possibile la costituzione della prima compagnia di attori professionali. Il moderno teatro ungherese germinò dunque nel seno del dramma scolastico (simili radici si ritrovano solo nel teatro polacco); tutto ciò che in questa stessa epoca avveniva fuori della scuola (per es. gli spettacoli di opere italiane tenuti nei fastosi teatri privati degli Eszterházy, dei Ráday, degli Erdödy e di altri magnati ungheresi) non avevano nessun tangibile influsso sulla evoluzione del dramma e della vita teatrale.

Il primo complesso di attori magiari creato da Ladislao Kelemen debuttò il 25 ottobre 1790 nel Teatro del Castello di Buda. La sua esistenza, di appena sei anni, fu un'incessante lotta contro la gelosia degli attori tedeschi della capitale, contro le autorità governative austriache e contro l'indifferenza delle classi agiate. Nel 1815 anche la seconda falange di attori ungheresi era costretta a dare l'addio alla capitale; e solo dopo un nuovo intervallo di quattro anni si cominciò l'usanza di ospitarci qualcuna delle migliori compagnie di provincia. Mentre già nel 1821 veniva eretto a Kolozsvár (centro culturale della Transilvania) il primo teatro nazionale ungherese e anche Miskolc e Balatonfüred avevano costruito delle decorose sedi per l'arte drammatica, a Buda soltanto nel 1833 si aprì agli attori magiari il Teatro del Castello, dopo il fallimento della compagnia tedesca che lo aveva gestito fino ad allora. L'avversità del destino contro il teatro ungherese terminò — dopo una lunga preparazione della opinione pubblica —, fra il 1835 e il 1837, quando si costruì finalmente, a spese della provincia di Pest, il primo teatro magiario della capitale.

Alle molte cause che lo avevano per mezzo secolo ostacolato (il governo che cercava di rendere difficile ogni iniziativa e ogni intesa patriottica, l'insensibilità alle aspirazioni nazionali della maggior parte dell'aristocrazia, la concorrenza del più evoluto teatro tedesco favorito dalla popolazione tedesca di Pest), a queste difficoltà esteriori si aggiungevano motivi che erano intrinseci alla stessa natura degli ungheresi. I signori magiari dalla patriarcale morale temevano che il teatro nuocesse all'antica purezza dei costumi nazionali; coloro che avevano idee più moderne, per lo più concepivano il teatro in funzione del pensiero e della lingua nazionale, senza sentire il bisogno del godi-

mento artistico che esso offriva: però tutti erano d'accordo nel considerare che la professione dell'attore non era decorosa per un ungherese serio e rispettabile. Già gli scrittori dell'epoca rilevarono con rammarico che mancava in Ungheria una disposizione psicologica verso l'arte teatrale, e proprio a tale mancanza un articolo scritto nel 1829 attribuiva il lento sviluppo del teatro in Ungheria. Secondo l'anonimo autore, la classe media magiara era caratterizzata nelle sue azioni e nel suo contegno da una certa « gravità, riservatezza, dignità e solennità », perciò disdegnava l'attore il quale rinnega la sua personalità, vive nella finzione, ed è eccessivo nel muoversi e nel parlare.

L'esagerazione, l'artificio, la caccia agli effetti e la leziosità furono indubbiamente difetti comuni alla prima generazione di attori ungheresi. Essi ricalcavano, con goffaggine di principianti, i loro colleghi tedeschi, e le imperfezioni della recitazione individuale apparivano più gravi per l'inesistenza di una regia. Un nuovo stile, basato sulla naturalezza, sorse per iniziativa del primo grande comico ungherese, Carlo Megyery: e sorse tra quella terza generazione di attori che si formò, dopo il 1837, nel Teatro Nazionale, dai migliori elementi dei complessi ambulanti.

Anche la questione del programma preoccupò non poco le prime compagnie. Si fece impellente la necessità di tradurre gli autori prediletti dal pubblico. Questo fu un compito che in parte adempirono gli stessi attori in parte i pochi ma infaticabili fautori della causa del teatro. Per lungo tempo nessun altro autore poté gareggiare con la popolarità di Kotzebue. Molière, Shakespeare e Goldoni soltanto di rado si recitavano e per di più neppure in versioni fedeli. Fino al 1819 non si registra nessun vero successo teatrale di autori ungheresi. Essi, per la maggior parte, lavoravano senza vocazione, al massimo possedevano soltanto qualche abilità tecnica, e immolavano i loro modesti sacrifici non sull'altare della poesia ma della lingua nazionale. Fra gli esponenti di fama nazionale della letteratura del tempo, soltanto il lirico Alessandro Kisfaludy si cimentò nel dramma, ma senza averne una pratica sufficiente. A creare l'atmosfera drammatica con il violento urto delle passioni e a rendere intonato il linguaggio, a seconda del carattere dei personaggi e della natura dei sentimenti e delle circostanze, intese per primo un giovane scrittore: Emerico Gombos. La sua tragedia, *Il giuramento* (1817) costruita con una vera sintassi teatrale, ricorda le migliori opere dello *Sturm und Drang*, e rimase a lungo

nei programmi, anche se non raggiunse mai la popolarità dei lavori del romantico Carlo Kisfaludy, fratello minore di Alessandro, che esordì due anni più tardi. Insieme a reminescenze di Corneille, furono anzitutto Schiller (*I masnadieri*, *Amore e raggiri*, *Guglielmo Tell*) e Shakespeare a fornirgli i modelli per un più accurato rilievo dei caratteri e per un eloquio più nobile, a servizio di elevate idee morali e sociali. Anche come autore di commedie spetta a Carlo Kisfaludy un merito di iniziatore: egli aveva una conoscenza più chiara che i suoi predecessori dei mezzi dell'effetto scenico, e non seppe soltanto creare situazioni comiche, ma anche caratteri umoristici.

Accanto all'osannato Kisfaludy, i contemporanei non si accorsero nemmeno dell'incomparabilmente più grande Giuseppe Katona. Questo giovane studente di giurisprudenza dell'università di Pest iniziò la sua carriera come ignoto rielaboratore di foschi drammoni tedeschi, e morì come modesto avvocato di provincia ancor giovane e sconosciuto. Scrisse il suo unico lavoro originale, il *Bano Bánk*, nel 1815, all'età di ventiquattro anni. Al capolavoro egli giunse non attraverso il naturale sviluppo delle sue capacità, ma con un prorompente atto creatore del genio. La sua opera presentata ad un concorso drammatico nazionale, rimase senza apprezzamento e solo nel 1839, nove anni dopo la morte dell'autore, venne rappresentato per la prima volta, ma senza successo, dal Teatro Nazionale di Pest. A rivelarne il valore letterario fu — nel 1860 — il maggior critico ungherese del secolo passato, Paolo Gyulai.

Il *Bano Bánk* è una tragedia nazionale nel vero senso della parola. Nelle sue azioni e nelle sue figure è espresso in maniera concitante e simbolica il destino che per un millennio ha gravato sull'Ungheria. Katona ha saputo tessere magistralmente la complessa vicenda: per tutti i cinque atti la tensione drammatica non si attenua un istante. Ogni suo personaggio ha una marcata personalità. Non sono le circostanze esteriori a formare e a condurre l'intreccio: le azioni scaturiscono dall'anima dei personaggi. Il dialogo è vigoroso, denso, caldo di timbro. Talvolta qualche discordanza del verso va a scapito dell'eufonia; ma tali piccole asprezze aumentano d'altra parte la veracità del pathos e l'effetto della sincerità della passione. Katona è uno dei più grandi esponenti del dramma preromantico e l'unico propugnatore ungherese delle tendenze antitiranniche dello *Sturm und Drang*.

Nel corso del tempo il *Bano Bánk* nulla ha perduto della sua austera dignità, della sua forza, della sua bellezza. Perfino Michele Vörösmarty, il maggior poeta del romanticismo ungherese, la cui lirica — come quella di Petöfi — è ricca d'immortali valori, nei suoi drammi si avvicina appena all'altezza raggiunta da Katona. La forma drammatica era estranea all'anima di Vörösmarty. Egli si volse al dramma non per esigenze interiori ma perchè sentiva che la nazione aspettava da lui, capo riconosciuto della vita letteraria, un opera esemplare anche in questo campo. Infatti non il drammaturgo, ma il lirico creò il più grande lavoro teatrale di Vörösmarty, *Csongor e Tünde*. È questa una stupenda commedia fiabesca ed è al tempo stesso profonda filosofia e poesia. A cornice della trama Vörösmarty scelse una vecchia favola popolare ungherese: una fata ha donato il suo amore al principe Argiro, ma forse malvage la dividono da lui, e l'innamorata deve ritornare nel paese delle fate dove il principe la ritrova soltanto dopo lungo errare ed eroiche avventure. Ma Vörösmarty ha reso assai più ampia questa cornice, ha innalzato la strada avventurosa del suo principe verso la sua amata a simbolo della lotta per l'Ideale, e vi ha posto accanto potenti figurazioni della vana caccia alla felicità terrestre, approfondendo così di tratti faustiani il leggiadro fiabesco racconto. Come *Csongor*, tutti gli uomini ripongono lo scopo della vita nella felicità: è questa che cercano, è questa che inseguono. Chi la spera dal denaro, chi dalla potenza, chi dalla scienza: ma le navi del mercante naufragano, le schiere del sovrano vengono dispersi, lo scienziato impazzisce nei suoi dubbi. Solo l'eroe dell'Ideale, *Csongor*, il quale è innamorato di un essere non terrestre, vince ogni ostacolo e giunge al paese delle fate, cioè alla terra della felicità.

Nei suoi primi anni di vita il Teatro Nazionale non dispose di notevoli mezzi per il richiamo del pubblico. Poveri gli scenari e il guardaroba, senza interesse i programmi. Nei cultori del dramma storico, i difetti del loro modello Vörösmarty — senza più i valori poetici di questi — si fecero più evidenti. Dal mondo magico di *Csongor e Tünde* presto si giunse alla *féerie* viennese di Raimund e Nestroy, nella quale, accanto alla grossolana comicità, al ballo, al canto e allo spettacolare, poteva al più trovare posto un sentimentalismo commovente le anime semplici. Molto appassionarono anche gli spettacoli lirici, specialmente le opere di Donizetti e di Bellini: e furono soprattutto queste ad assicurare il bilancio del Teatro Nazionale che proprio

per tali considerazioni finanziarie fu costretto a mettere in seconda linea quello che era stato il suo scopo originario: cioè il culto del dramma e della letteratura d'ordine superiore. Ciò non ostante però il lento ma continuo sviluppo di appena dieci anni portò il Teatro Nazionale al livello artistico dei migliori complessi tedeschi della capitale. Ma dopo gli avvenimenti del 1848-49 l'assolutismo austriaco fece di tutto per arrestare tale sviluppo. Il palcoscenico doveva essere ceduto due volte alla settimana agli attori tedeschi, e la censura si adoperava perchè l'amarezza dell'oppressa nazione, le sue aspirazioni e le sue speranze non trovassero voce. Questa tutela austriaca sull'arte teatrale ungherese durò per diciassette anni, ma i suoi intenti raggiunsero i risultati opposti: la popolazione della capitale, che mezzo secolo prima si degnava appena di dar ascolto al teatro magiaro, ora lo riguardava con ardente amore e ansiosa cura, facendo prontamente suo ogni iniziativa del Teatro Nazionale. Che i lavori fossero privi di ogni intendimento politico era condizione essenziale perchè il teatro non venisse chiuso: e perciò gli spettacoli lirici ebbero di nuovo gran parte (fu in questi anni che Verdi comparve trionfalmente sui palcoscenici ungheresi), tanto più che l'opera era la più adatta per conquistare anche il pubblico di lingua tedesca.

Ciò di cui in quel tempo la nazione piegata e delusa aveva soprattutto bisogno, era una parola di conforto e di incoraggiamento, e la trovò particolarmente nel nobile ottimismo dei romanzi di Maurizio Jókai; ma al tempo stesso ascoltò pure con riconoscenza quel facile e gaio invito a dimenticare che le veniva da Edoardo Szigligeti, il quale di quell'invito fu sul palcoscenico un impareggiabile esperto e fecondo maestro. Egli scrisse più di cento commedie e drammi, il maggior pregio dei quali è il virtuosismo della tecnica. Szigligeti muove i suoi personaggi con mano sicura, ed è inesauribile nell'invenzione di situazioni e di motivi comici. In modo particolare piacquero le sue commedie paesane, nelle quali si votò a quel culto del popolo che fin dal tempo di Petöfi era pur sempre fiorente. Ma Szigligeti e i suoi seguaci idealizzarono il mondo campagnuolo, e con le loro rappresentazioni del contadino sempre vestito a festa, sempre facile al canto, dal saggio umorismo, e che non conosceva neppure per fama i disagi della vita, ebbero una certa parte nel far sì che nella società ungherese tanto tardi si destasse la coscienza dei trascurati doveri nei riguardi della classe rurale.

Con la riconciliazione nel 1867 tra la nazione e la dinastia degli Asburgo, l'Ungheria riconquistò — nell'ambito della monarchia austro-ungarica — la propria indipendenza. Ebbe inizio allora un'epoca di grande prosperità economica e culturale, e vennero tempi migliori anche per il teatro. Le prime tappe dell'ascesa sono la creazione di un Teatro Popolare di Buda con l'intento di liberare il Nazionale dai generi d'arte più leggeri; la fondazione di una Scuola d'Arte Drammatica e l'inaugurazione — nel 1875 — di un secondo grande, moderno e lussuoso Teatro del Popolo (Népszínház), tuttora esistente. Il suo primo direttore fu l'insigne pubblicista Eugenio Rákosi, noto anche come autore teatrale: egli lo fece rapidamente fiorire e, scritturandovi eccellenti attori, vi prolungò per almeno dieci anni ancora l'assoluto dominio della commedia paesana (*népszínmű, Volkstück*). Fra le innumerevoli commedie popolari, il cui successo fu dovuto in gran parte alla seducente grazia dell'arte di Luisa Blaha, la migliore è quella scritta nel 1874 da Edoardo Tóth. Lo *Scapestrato del villaggio* sopravvisse non soltanto in Ungheria alla moda di tali commedie, ma figurò a lungo anche nel programma dei teatri stranieri.

Nel decennio successivo al compromesso austro-ungarico il programma del Teatro Nazionale si arricchì con un nuovo genere d'arte, il dramma neoromantico in versi. Come reazione contro il predominio delle esagerate bravure tecniche, la tendenza programmatica a far trionfare la poesia sul palcoscenico si presentò per la prima volta nell'*Esopo* di Eugenio Rákosi (1866). Il temporaneo successo di questi e dei suoi imitatori confermò l'attualità degli intenti della scuola neoromantica. Il pubblico si appassionò ai soggetti fiabeschi di questi lavori, godè del facile succedersi delle situazioni patetiche e serene, delle spiritose svolte e delle soluzioni sempre felici del gioco dell'amore e gustò la sonante musica dei giambi.

Il primo cultore ungherese del dramma sociale tagliato sugli esempi francesi, fu Gregorio Csiky. Augier, Feuillet, Sardou, Scribe e Dumas figlio fecero rivolgere la sua attenzione dal romantico mondo fiabesco verso la vita reale. Tra il 1880 e il 1891 il Teatro Nazionale presentò di lui ben trenta lavori, con i quali questo autore singolarmente fecondo contribuì notevolmente all'affermarsi del realismo teatrale e ad approfondire l'interesse del pubblico ungherese verso i problemi sociali. Ma con il rapido mutare dei tempi potè resistere a lungo soltanto la sua ultima graziosa commedia, *La nonna* (1891).

Le capacità degli attori del Teatro Nazionale erano molto spesso superiori a quelle degli scrittori. Nell'ultimo decennio del secolo scorso il teatro ungherese si sviluppò con ritmo rapidissimo e raggiunse un grado artistico più elevato della letteratura drammatica. In questa ascesa oltre al gran numero di attori di primo ordine, ebbe parte preponderante l'attività del più insigne direttore del Nazionale, Edoardo Paulay, il quale fu a capo del teatro dal 1874 al 1894, e lo portò al rango dei migliori teatri d'Europa. Il suo principale intento fu quello di riportare il Teatro Nazionale al suo originario compito. Ciò raggiunse pienamente soltanto quando nell'autunno del 1884 si inaugurò il Teatro Reale dell'Opera: così finalmente il Nazionale poté escludere dal suo programma gli spettacoli lirici. Insieme con la vigile attenzione verso la vivente letteratura drammatica ungherese, Paulay ritenne suo dovere richiamare alla vita anche i vecchi valori. Fu lui a portare per primo sulle scene *Csongor e Tünde* di Vörösmarty, ed egli può vantare il merito grandissimo di aver adattato al teatro l'immortale poema drammatico del secolo XIX, *La tragedia dell'uomo* di Emerico Madách, che dalla prima rappresentazione del 21 settembre 1883, nel testo da lui ridotto ed essenzialmente nella regia da lui ideata, ha raggiunto ben millecento recite nei teatri della capitale e della provincia. Ricorre quest'anno il primo centenario della definitiva redazione dell'opera tradotta in tutte le lingue d'Europa (in italiano ne abbiamo cinque versioni), ma ciò nonostante appena conosciuta all'estero, benchè il suo argomento concernesse problemi umani universali ed eterni. Il responso che il poeta dà a tali problemi è però determinato da una concezione del mondo e della storia sulla cui formazione influì decisamente la tragedia della nazione ungherese, il fallimento della guerra d'indipendenza del '48-49: un'idea sublime accese ardenti passioni nel cui incendio s'annientò tutto un paese. L'idea quindi si dimostrò vana, e Madách, dolorosamente deluso, estese l'insegnamento derivato dalla catastrofe della propria patria, ad ogni altro ideale che muove il destino dell'umanità.

Adamo cacciato dal Paradiso terrestre, vive, per opera di Lucifero, in una serie di grandiosi quadri, le vicende future del genere umano. Come Faraone d'Egitto egli inorridisce al supplizio di milioni di schiavi dal quale non gli deriva alcuna felicità. Crede allora di trovarla al servizio della comunità, ma invano si sacrifica, come Milziade, per la democrazia ateniese, poichè il popolo sovrano, insopportabile della

grandezza, lo condanna a morte. Sfiduciato d'ogni nobile aspirazione, Adamo nella Roma decadente vive solo per il piacere, finchè la dottrina del nascente cristianesimo non lo strappa dal putridume morale abbotinato. Però, anche il pensiero cristiano si deforma nella strage degli eretici durante le crociate, e Adamo-Tancredi, nuovamente disingannato, cerca ora rifugio nella scienza. Ma nemmeno il genio di Keplero incontra comprensione: la corte imperiale non è che un nido di superstizione, egoismo e pregiudizi sociali, così che l'anima pura dello scienziato brama di evadere in un mondo ove la libertà, l'eguaglianza e la fraternità ponga fine ad ogni oppressione fisica e spirituale. La rivoluzione francese già sembra stia per realizzare il suo sogno, quando l'idea si rivolta di nuovo contro se stessa e la rivoluzione divora le proprie creature. Ed ecco che la nuova forma di vita sarà determinata dal principio della libera concorrenza, che rende poi il mondo teatro lugubre di contrasti estremi fra lusso e miseria, fonti di odio e di dissoluzione morale. L'umanità, in cerca di redenzione, cade infine nelle braccia del comunismo, in cui una rigida regolamentazione spegne ogni luce dell'anima individuale e la schiavitù del falansterio degrada l'uomo a meschino automa.

Il problema centrale del poema è l'eterno contrasto tra l'individuo e la collettività. Da una parte l'ideale dell'uomo autonomo e libero che a partire dall'umanesimo guidò il progresso europeo, e dall'altra « la felicità dei più », motto della rivoluzione francese, stanno, secondo Madách, l'uno di fronte all'altro fin dai tempi remotissimi, e fra di loro l'esistenza umana oscilla in una continua tensione. Quest'idea il poeta non la trovò formulata in nessun sistema filosofico, e qui sta l'originalità ideale della *Tragedia*. Ma ciò le conferirebbe solo un valore filosofico che ai nostri occhi s'ingrandisce per l'attuale contrasto esasperato fra la concezione individuale e quella collettiva. Poetica, invece, diventa l'idea, perchè appare in visioni storiche traboccanti di vita, le quali s'intrecciano l'una nell'altra con un duplice ritmo, in modo che la contrapposizione di individuo e folla, già di per se intensamente drammatica, si condensa nel dramma dell'immane lotta d'interè epoche, l'una negazione dell'altra, e perchè nella composizione e nella forma artistica si dissolve ogni astratto concettualismo.

Nel suo viaggio attraverso i millenni Adamo è accompagnato da Lucifero e da Eva. Qualche tratto della figura del diavolo realista e cinico il poeta l'attinse dal Mefistofele di Goethe, ma il Satana di

Madách non è mai un seduttore maligno, non promette piaceri, non vuole ingannare l'uomo, ma ne è piuttosto l'alleato nella ribellione contro la tirannia del Signore. Eva è una creatura ancora più originale del poeta ungherese. Fra l'idealista Adamo e il realista Lucifero essa rappresenta l'istinto, la voce della natura, il simbolo dello slancio vitale; essa trionfa facilmente sulla logica di Satana creduta invincibile, non conosce i dubbi dello spirito e trova una via d'uscita in qualsiasi evenienza. Ogni volta che Adamo s'abbatte per la delusione, il fascino di Eva gli infonde nuova forza per le lotte future. Anche la soluzione del poema è data da Eva. Quando Adamo si risveglia dal suo sogno e pensa al suicidio, perchè non si avveri la sua visione, Eva gli confessa raggianti di felicità di sentirsi madre. Adamo ormai porrebbe invano fine alla sua vita, la sopravvivenza del genere umano è già assicurato, la natura ha vinto, e Adamo ascolta con umile rassegnazione il detto del Signore: « Uomo, lotta e abbi fiducia ».

Negli ultimi anni del secolo XIX sorsero due nuovi teatri: nel 1896 il *Vígszínház* — Teatro Comico, nel 1897 il *Magyar Színház* — Teatro Ungherese. Il primo in breve divenne il rivale del Teatro Nazionale, perchè — almeno al suo inizio — si dedicò ad un programma letterariamente meno impegnativo e fece largo posto alle facili e, non di rado, licenziose commedie francesi. Ma una condizione necessaria perchè queste commedie avessero successo era che la loro rappresentazione fosse bene aderente allo spiritoso scintillio del testo, rapida ed elegante; e fu proprio il primo direttore del teatro, Maurizio Ditrói, che riuscì a creare questo nuovo stile di recitazione. La compagnia che egli formò, superò ben presto anche il Nazionale, nell'euritmia, nella vivacità e nell'immediatezza del recitare. Altra grande novità introdotta dai suoi dirigenti fu che il *Vígszínház* attuò, conseguentemente e con meticolosa cura, i principî del realismo teatrale nell'allestimento degli spettacoli, e con i suoi scenari suscitò quasi sempre lo stupore del pubblico. L'ingegnosa regía, la svelta e disinvolta recitazione e il perfetto apparato scenico esercitarono un tale fascino che il teatro poté con il tempo — senza compromettere il successo finanziario — arricchire il suo programma con lavori sempre più validi anche letterariamente. L'attività del *Vígszínház* influì e stimolò tutto il teatro ungherese e fu importante anche per la stessa produzione drammatica.

Il *Magyar Színház* invece, nei suoi primi anni, si dedicò esclusiva-

mente all'operetta: e soltanto dopo che nel 1903 questa trovò la sua definitiva ribalta nel *Király Színház*, il Teatro Ungherese si aprì a poco a poco anche ai drammi più leggeri. Acquistò una sua particolare caratteristica, più tardi, sotto la direzione di Ladislao Beöthy, il quale seppe abilmente conciliare gli interessi finanziari con quelli letterari, e riuscì ad attrarre il gran pubblico perfino a produzioni classiche,

La tecnica teatrale, come si è detto, aveva compiuto un gran balzo, ma solo per servire sempre più al facile svago: e gli stessi autori erano mossi piuttosto dalla ricerca di successi immediati per soddisfare prontamente la sete di novità e il desiderio che aveva il pubblico di divertirsi. Nel periodo che va fino alla fine della prima guerra mondiale, la produzione drammatica, pur numericamente ragguardevole, ci offre solo di rado opere che abbiano valori estetici, ideali e morali. Fra i drammaturghi rappresentati al Nazionale intorno al 1900 fu il solo Francesco Herczeg a riportare sicuri successi, prima con i suoi drammi sociali e poi con la tragedia storica *Bisanzio*. I sintomi morbosi della vita politica ungherese contemporanea, le sfrenate lotte dei partiti avidi del potere e il rilassamento generale della pubblica morale, suscitarono, nello scrittore, la tragica visione della caduta di Bisanzio. Con il suo dramma ammonisce ogni popolo, e anzitutto il suo, che perfino le più grandi nazioni si estinguono se vengono a mancare fede, ideali, abnegazione e ferma volontà di vita; e che le forze estranee spazzano via dal teatro della storia solo i popoli maturi alla morte. *Bisanzio* è la creazione più grande di Herczeg, opera classica nella forma, nei mezzi d'espressione e nel suo significato altamente umano. Nessuno scrittore ungherese, tranne Katona e Madách, fu capace di una simile contemplazione drammatica della storia e di concentrare, nel destino di un unico personaggio, la tragica caduta di un intero popolo. Negli avvenimenti incalzanti di un solo giorno, non soltanto si compie il fato del popolo greco, ma ci si rivelano anche le secolari cause storiche della sua rovina. Accanto ad altri numerosi drammi, notevolissime sono pure le commedie di Herczeg, tra cui *La volpe azzurra* ancor oggi — dopo più di quarant'anni — conserva tutta la sua freschezza e modernità.

Molto più clamoroso ma altrettanto effimero fu il successo delle commedie di Francesco Molnár, l'essenza delle quali si esaurisce nella loro validità scenica. L'atto creativo in Molnár, di solito, non è mosso e sorretto dall'ispirazione del sentimento o del pensiero, ma da una estrosa trovata, di sicuro effetto scenico, la cui realizzazione con perso-

naggi, situazioni e dialoghi, è solo frutto di un intelligente e ben sorvegliato mestiere. Soltanto in *Liliom* (1909) lo scaltro virtuoso del teatro si elevò in sfere poetiche.

Dopo la crisi degli ultimi anni della guerra mondiale, si ebbe una generale ripresa del teatro. Dalla fine del 1918 al 1923 si aprirono nella capitale altri nove teatri: il desiderio che aveva il pubblico di dimenticare, di divertirsi, e anche di approfondire la propria cultura, cresceva incessantemente insieme con l'ascendere di nuovi strati sociali. Una circostanza che merita di essere rilevata è che il rapido accrescersi della massa di spettatori non portò come conseguenza un decadimento nel repertorio dei teatri; anzi il numero dei lavori privi di valore letterario nel periodo del dopoguerra fu relativamente più basso che nei primi due decenni del secolo. Dopo il 1920 sulle ribalte ungheresi, accanto ai migliori autori nazionali, ci incontriamo quasi ogni giorno con grandi nomi — o almeno con quelli in auge — delle letterature straniere, come Pirandello, Shaw, Klabund, O'Neill, Sarment, Cechov, Hofmannsthal, Cocteau, ecc.

Su più di uno di questi autori l'attenzione fu richiamata dai piccoli teatri sperimentali sorti intorno al 1920. I tentativi degli avanguardisti si ramificarono nelle più diverse direzioni. Alcuni continuarono a levigare lo stile naturalista del teatro, altri si accodarono all'espressionismo tedesco. I giovani artisti aderenti al socialismo sognavano di creare un teatro per operai e riguardavano con disprezzo le irrequiete ricerche dei dadaisti e dei surrealisti. Si fecero interessanti tentativi, ora all'aperto per monumentali drammi di masse, ed ora con le più bizzarre messe in scena per accrescere l'effetto drammatico con musica, con rumori simbolici, con fantastici giuochi di luce. Si coltivarono grotteschi, pantomime, « pastelli drammatici » e drammi psicoanalitici, e sorsero giovani che ritenevano urgente riportarsi alle danze tibetane e alle poesie dei popoli primitivi, oppure attendevano un rinnovamento radicale dell'arte del teatro dalle maschere meccaniche e dai vestiti di fil di ferro. Naturalmente tutto ciò aveva assai scarso valore positivo, ma acuiva l'interesse verso i problemi teatrali, e fece sì che neppure i grandi teatri potessero riposare sui loro allori.

Anche la maggior parte degli scrittori ungheresi apparsi fra le due guerre mondiali tendevano al nuovo e all'originale: ma ad una originalità di altra natura da quella a cui miravano i loro immediati predecessori (Bródy, Heltai, Molnár, Lengyel, Földes, Bíró). Dopo la guerra sparì

quasi di colpo nelle opere degli scrittori più significativi quell'incolore carattere internazionale che quasi programmaticamente aveva informato i famigerati drammi ungheresi destinati all'esportazione. La terra ungherese, l'anima e il destino della gente magiara, divennero di nuovo la più ricca e fervida sorgente dell'ispirazione. In luogo di personaggi più o meno astratti, raffigurati in qualsiasi borghese salotto del mondo, in qualsiasi albergo o transatlantico, si ebbero ora uomini di carne ed ossa tratti dalla realtà della vita ungherese, e i problemi umani e nazionali presero il posto delle forzate e superficiali controversie amoro-se. Per potere apprezzare le nuove commedie ungheresi occorreva più riflessione, più partecipazione umana, più sensibilità poetica di quanto potesse avere il vasto pubblico internazionale: e perciò vi era poca richiesta sul mercato mondiale. Dei drammaturghi di questa generazione l'estero venne a conoscere soltanto Ladislao Fodor, Giovanni Vaszary e Luigi Zilahy. Del tutto ignoti invece rimasero Sigismondo Móricz, per merito del quale avvenne la trasformazione della vecchia commedia paesana in dramma realistico popolare; l'originale e profondamente drammatica visione del mondo magiara di Lodovico Bibó, i grandi rivelatori dell'anima transilvana: Aronne Tamási e Giuseppe Nyirö, e infine László Németh, il maggior saggista, narratore e drammaturgo vivente.

In ciò che, dall'avvento del comunismo, si produce in Ungheria nel campo della letteratura drammatica, predominano ovviamente le preoccupazioni dottrinarie e gli scopi propagandistici. Conciliare la diffusione di un programma ideologico con l'arte, è cosa assai difficile, come appare dalla storia letteraria di tutte le epoche: e non è meraviglia quindi se anche i nuovi drammaturghi ungheresi, costretti al servizio del partito, non vi siano riusciti.

