

Tamara Török

**INTERSEZIONI E DIVERGENZE
TRA IL TEATRO ITALIANO E IL TEATRO
UNGHERESE DEI NOSTRI GIORNI:
TEATRO DI REGIA, GRUPPI INDIPENDENTI
E DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA**

Lo scopo principale della ricerca sarà quello di mettere a confronto il teatro contemporaneo ungherese con il teatro contemporaneo italiano. Due realtà che hanno storie prettamente differenti e le cui scene si confrontano e frequentano poco. Da questo studio ne nascerà una classificazione dei fenomeni teatrali emergenti. Il punto di partenza è il teatro ungherese, e i registi che propongono con i loro lavori, tendenze e direzioni artistiche. A seguire verrà fatta una ricerca sul teatro contemporaneo italiano, in particolar modo verranno analizzati quei lavori che possiedono caratteristiche comuni alle tendenze del teatro ungherese, limitando il raggio di analisi solo ad una parte dell'intero panorama teatrale dei due paesi. Il nucleo del saggio sarà il realismo teatrale, caratteristica, per ragioni storiche, molto più presente nella tradizione teatrale ungherese; il filo conduttore, nell'analisi del lavoro artistico dei registi presi in considerazione, si baserà dunque su quanto questi si siano allontanati o avvicinati al realismo nella creazione delle loro opere. Verrà presa in esame anche la drammaturgia contemporanea dei due paesi cercando un approccio non di tipo schematico (elenco delle varie opere e tendenze) bensì di tipo pratico: come viene affrontato e proposto un testo italiano in Ungheria e come viene affrontato e proposto un testo ungherese in Italia.

1. La tradizione del realismo e l'allontanamento da esso

Il 29 dicembre 1898 Cechov legge il suo dramma *Il gabbiano* alla compagnia del Teatro d'Arte di Mosca. Il regista Konstantin Stanislavskij ne fa la regia e recita il ruolo di Trigorin. Gli attori del Teatro d'Arte lavorano con tanta attenzione verso i propri compagni di scena, indagando la complessità dei rapporti psicologici tra i personaggi rappresentati.

Questo momento, che sancisce i tempi della nascita del realismo teatrale, è rilevante anche per l'argomento che si andrà ad affrontare, poiché uno dei fenomeni ricorrenti delle tendenze nella regia contemporanea, sia in Italia che anche, e soprattutto, in Ungheria, è proprio l'allontanamento, o il distacco totale, dal realismo. Le varie tendenze, e il lavoro dei registi, possono essere prese in analisi a seconda del modo in cui si allontanano, o meno, dal realismo, che spesso si manifesta in maniera più evidente proprio nelle produzioni cechoviane.

Questo distacco dal realismo non è un fenomeno che coinvolge esclusivamente i tempi più recenti. Il desiderio di una stilizzazione, la creazione di scenografie non-realistiche, si manifestò già nella prima metà del ventesimo secolo, sia in Europa che in Ungheria. In quest'ultima però, durante il comunismo, la politica culturale sovietica, di conseguenza anche quella ungherese, considerando formalisti e poco pregevoli tutti gli stili dell'avanguardia, ordinò che il realismo diventasse lo stile ufficiale nella regia e nella scenografia teatrale, forzando il metodo stanislavskiano nella recitazione.

Non ci si può quindi sorprendere se ancora oggi, sui palchi ungheresi, ci siano tracce del realismo. Anche se meno nella scenografica, sicuramente resistono nella recitazione e nell'analisi del testo.

Per quanto riguarda il teatro italiano, uno degli esempi più spettacolari della tendenza al distacco dal realismo è legato a Giorgio Strehler. Mettendo in scena il *Giardino dei ciliegi* di Cechov, nel 1955 al Piccolo Teatro di Milano, Strehler propone una scenografia realistica; circa vent'anni dopo, nel 1974, quando mette in scena nuovamente la stessa opera, propone una scenografia decisamente lontana dalla rappresentazione realistica dell'ambiente dove i personaggi si muovono. È uno spazio poetico, quasi vuoto, in cui le luci e alcuni elementi scenografici creano l'atmosfera, soprattutto un velo trasparente sopra il palcoscenico, che arriva in fondo al soffitto della platea, ornato di foglie secche. Strehler sceglie di definire come realismo poetico questo nuovo stile di regia, in cui la recitazione si mantiene realistica, mentre la scenografia tende decisamente al poetico.

Otto anni dopo il secondo *Giardino dei ciliegi* di Strehler, nel 1982, viene inaugurato il Teatro Katona di Budapest che, nelle sue ambizioni di teatro d'arte ricorda il Piccolo, tanto che anche lo stile dominante degli spettacoli in esso presentati viene definito proprio come realismo poetico.

I direttori del Teatro Katona, all'epoca due giovani e temerari registi, Gábor Székely e Gábor Zsámbéki, miravano ad un rinnovamento radicale del teatro ungherese. Tutti e due avevano iniziato, nella loro opera di rinnovamento registico, in due teatri della campagna ungherese: negli anni '70 Zsámbéki aveva ri-

voluzionato il linguaggio teatrale della compagnia di Kaposvár, mentre Székely quello della compagnia di Szolnok, puntando su un teatro socialmente impegnato e sensibile ai problemi del mondo. Conseguentemente ai successi ottenuti in questi teatri, il governo culturale del Partito Comunista, offrì ad entrambi la direzione artistica del Teatro Nazionale, dove però il loro di rinnovamento fallì, poiché le tematiche sociali che tentarono di affrontare e il metodo di lavoro con gli attori, si dimostrarono inconciliabili con la vecchia tradizione dello stesso teatro. In un momento politicamente complesso, fu lo stesso governo culturale ad invitarli a fondare una nuova compagnia nel teatro studio del Teatro Nazionale. Fu così che nacque la compagnia indipendente del Teatro Katona.

Nella visione dei due registi, il compito del teatro non consisteva nell'interpretare dei testi della letteratura. Per loro, il teatro era un'arte autonoma, indipendente. Rivolgevano la loro attenzione soprattutto ai problemi della società contemporanea. Volevano reagire a questi problemi, e trovare un nuovo linguaggio teatrale con cui rappresentarli sulla scena.

In realtà, nella regia, non si sono allontanati dal realismo. La prima produzione del nuovo teatro Katona fu *Il folletto*, (una versione giovanile di *Zio Vania*) del 1982, regia di Gábor Zsámbéki; sia per la scenografia che per la recitazione, lo stile dello spettacolo non poteva che essere definito realistico. Ma la spontaneità, la naturalezza nella recitazione e nei gesti scenici, l'elaboratezza dei rapporti tra i personaggi, erano comunque una grande novità rispetto alla tradizione ereditata.

Tamás Ascher fu un altro importante regista del Teatro Katona. Forse il più sensibile interprete di Cechov nella storia del teatro contemporaneo ungherese. Nel 1985 mette in scena *Tre sorelle*, seguito nel 1990 da *Platonov*; diventarono due spettacoli di fama mondiale, anche se nemmeno questi abbandonarono lo stile del realismo.

Sempre Ascher, nel 2004 mette in scena *Ivanov* e, in stretta collaborazione con il suo scenografo, crea uno spazio completamente diverso: non si tratta più di uno spazio realistico, ma ci troviamo di fronte all'interno di una casa della cultura nel periodo comunista, una brutta sala da pranzo degli anni '70-'80. Uno spazio che, fondamentalmente, non ha nessuna connessione con gli spazi reali dell'*Ivanov*. Si tratta però di un luogo che rispecchia, in qualche modo, l'animo del protagonista.

Quest'allontanamento dal realismo, che nel teatro italiano si può già intravedere nel 1974, con la regia del *Giardino dei ciliegi* di Strehler, nel teatro ungherese si manifesta soltanto trent'anni dopo, esattamente nel 2004, con *Ivanov* di Ascher.

II. La figura del regista e le tendenze registiche

Si denota chiaramente che alla fine del XX secolo e l'inizio del XXI secolo il teatro europeo si sviluppa attorno alla figura del regista. Quali sono le tendenze, le caratteristiche comuni e le divergenze del teatro di regia contemporaneo in Italia e in Ungheria?

Sia in Italia che in Ungheria il teatro di regia significa spesso la messa in scena di testi classici e la loro reinterpretazione contemporanea. E le ragioni della reinterpretazione dei classici possono essere molto differenti tra loro.

In Ungheria, ultimamente, tende a manifestarsi nuovamente quello spirito di segreta complicità tra spettatori e teatranti, che si sentiva e si viveva soprattutto prima del cambiamento del regime, quando l'ideologia politica era qualcosa contro cui combattere; in molti spettacoli erano presenti riferimenti politici del periodo, messaggi nascosti che non potevano essere esplicitamente dichiarati, anche se gli spettatori capivano e captavano perfettamente i segnali che arrivavano dal palcoscenico.

Anche oggi, spesso, si propone un testo classico per poter parlare della condizione attuale, proprio attraverso di esso. Sono molti i registi ungheresi sensibili al mondo che li circonda, ai problemi della società, e sono molti quelli che vogliono reagire a questi problemi con i loro spettacoli. Lo scopo principale è ovviamente quello di far riflettere gli spettatori, farli pensare alla realtà, ai problemi sociali e politici della società contemporanea.

Spettacoli che rientrano in questa categoria sono quelli del già citato Gábor Zsámbéki, uno dei fondatori del Teatro Katona. Tra i più importanti troviamo *Il misantropo* di Molière, *Boris Godunov* di Puskin, *Il nemico del popolo* di Ibsen. Nei suoi ultimi lavori, Zsámbéki tende a conservare una naturalezza nella recitazione, quindi a conservare automaticamente anche un certo tipo di realismo. Questo non accade più nella scenografia, negli spazi scenici. Infatti il regista preferisce avvalersi di spazi vuoti e di una scena dove imperverosa il minimalismo.

In Italia, nel lavoro registico, si tende a conservare una forma classica, tradizionale, fortemente legata al testo. Sono figure come Gabriele Lavia e Massimo Popolizio a portare avanti questo tipo di teatro. Forse, però, l'esempio più eclatante è Luca Ronconi, le cui regie erano ormai lontanissime dal realismo. Anche Toni Servillo, Arturo Cirillo e Mario Martone si avvicinano al testo in modo più classico, proponendone una rigorosa analisi. È particolare invece l'approccio che Antonio Latella ha verso i classici. Latella o si propone di rispettare

il testo, per poi contraddirlo con la messa in scena, oppure riscrive completamente il testo classico preso in esame. In quest'ultimo caso inizia da un testo, e da una parte lo riscrive completamente con il supporto dei suoi dramaturg, mentre dall'altra sperimenta con l'attore, in un lavoro di improvvisazioni guidate e molto precise. Sconvolge il testo ma ne conserva il significato principale. In questo modo rivoluziona i classici del teatro ormai codificati. Le sue riscritture sceniche allargano l'orizzonte del testo. È importante sottolineare che, in questo tipo di analisi del testo, è sempre più fondamentale la presenza del dramaturg, che affianca il regista; una figura teatrale che prima aveva una funzione molto più marginale o addirittura non c'era.

In Ungheria una reinterpretazione dei classici altrettanto coraggiosa (anche se con una metodologia tutta differente) è legata al nome del giovane regista Viktor Bodó. Bodó debutta nel mondo teatrale con il suo adattamento del *Processo* di Kafka, un lavoro presentato in tutto il mondo, compresa l'Italia. Lo spettacolo si potrebbe definire postmoderno, postdrammatico, perché il regista inserisce elementi che sembrano non avere nessuna connessione con l'azione. A prima vista potrebbero sembrare follie, scelte illogiche, da cui però nasce un sistema teatralmente molto ben riuscito, valido, soprattutto per l'attenzione e la profonda sensibilità che lo stesso regista ha per l'effetto scenico.

Il regista ungherese che si allontana di più dal realismo, non soltanto negli spazi ma anche nella recitazione, è Sándor Zsótér. È impossibile infatti che Zsótér faccia, ad esempio, un testo contemporaneo postmoderno: lui si interessa soprattutto dei testi classici, e dei problemi universali, e non affronta quasi mai i temi della società contemporanea.

In Italia ci sono molti laboratori o iniziative su temi della società, come ad esempio il problema dell'immigrazione, ma non spettacoli firmati dai principali registi. Gli spettacoli dei "grandi registi" italiani, come nel caso di Zsótér, affrontano temi universali dell'umanità, dell'esistenza, ma non parlano dei problemi della società o del mondo.

In Italia, uno dei rari esempi dove si incontrano il teatro di regia, la reinterpretazione dei classici e il discorso sociale è il lavoro di Carmelo Rifici, che dà vita ad un teatro etico e responsabile. In Rifici c'è la forte propensione a pensare al teatro come ad un occhio sul mondo, e ad usarlo sia come luogo della memoria che della conoscenza.

Valerio Binasco è un altro regista che vuole far pensare il pubblico, raccontando favole antiche che spesso risultano essere metafore per riflettere sulla politica contemporanea.

Altro nome di spicco del teatro sociale è Armando Punzo con il suo straordinario lavoro a fianco dei detenuti del Carcere di Volterra, con i quali ha dato vita alla Compagnia della Fortezza.

In realtà la dimensione del teatro civile, o politico, appartiene piuttosto ad un ambito che ha a che fare soprattutto con il teatro di narrazione, in cui alcuni attori-autori iniziano a presentarsi sulla scena senza la maschera del personaggio, ma anzi con la propria identità non sostituita, semplicemente per raccontare storie, senza avere la pretesa di rappresentarle. È una tendenza, questa, che manca quasi completamente dal panorama ungherese, come anche il teatro politico, che viene raramente proposto. Si potrebbero citare, a questo proposito, le ultime produzioni di Árpád Schilling, che da tempo si dedica esclusivamente ad un teatro più socialmente impegnato. Il suo spettacolo *Il giorno della rabbia* è la riflessione su un delicato problema sociale degli ultimi anni: il sistema sanitario. Il lavoro parte dalla figura di un'infermiera realmente esistita che, per anni ed invano, si è battuta contro il trattamento che il governo riservava agli ospedali.

Il terzo metodo usato nella creazione di un testo per uno spettacolo si basa sulle improvvisazioni, fatte da un gruppo di attori guidati da un regista. In Ungheria anche questo metodo è legato spesso ad una tematica politica o sociale. Ad esempio il regista Gábor Máté, l'attuale direttore del Teatro Katona, qualche anno fa ha proposto uno spettacolo sull'emigrazione, sul fenomeno di tanti giovani che lasciano l'Ungheria nella speranza di trovare una vita migliore altrove. Lo spettacolo è nato dalle improvvisazioni degli attori: all'inizio delle prove il regista ha delineato soltanto i tre principali filoni della storia. Accanto alle scene di questi tre filoni, le altre scene sono state create all'interno di una struttura drammaturgica molto aperta. La metodologia dell'improvvisazione di Máté parte già dal lavoro con i suoi studenti attori dell'Università di Teatro di Budapest: infatti nel primo anno accademico gli studenti concentrano i loro studi principalmente sul lavoro delle improvvisazioni, basandosi sulle proprie esperienze personali.

Un altro esperto di spettacoli basati sulle improvvisazioni fatte dagli attori è Árpád Schilling che, con la sua vecchia compagnia, ha messo in scena *Il paese nero (Fekete ország)*, uno spettacolo satirico sulla società e sulla politica ungherese. Il lavoro è nato seguendo un percorso molto particolare. Schilling ha portato la compagnia in un luogo isolato, dove gli attori potevano dedicarsi intensamente ed esclusivamente al lavoro scenico, proprio attraverso le improvvisazioni. Durante il giorno piccoli gruppi di attori lavoravano improvvisando su determinati argomenti, mentre la sera, a turno, mostravano il lavoro della giornata agli altri attori. Il regista, solo dopo questo processo, li aiutava a sviluppare le scene o improvvisazioni più interessanti.

In Italia questo tipo di approccio è molto praticato dai collettivi di ricerca, che partono dagli anni novanta, con gruppi storici come i Motus o i Fanny e Alexander, ai gruppi emersi nel duemila come i Babilonia Teatri e il Teatro Sotterraneo. Con una più solida componente registica, oltre al lavoro del già citato Antonio Latella, che agisce spesso col metodo delle improvvisazioni, si può citare anche il gruppo di Anagoor guidato da Simone Derai.

Sono sempre più frequenti, nel teatro contemporaneo ungherese, i casi in cui il regista e l'autore del testo sono la stessa persona. János Mohácsi, ad esempio, parte come regista ma, con la collaborazione del fratello, ha iniziato anche a scrivere come autore di testi. Il suo metodo di lavoro si basa sul proporre agli attori poche pagine di testo sulle quali iniziare ad improvvisare; poi si procede con le improvvisazioni degli attori stessi, e quelle migliori serviranno per incrementare il testo conclusivo, fino ad arrivare alla versione completa del copione dello spettacolo. Oltre a testi originali Mohácsi, rielabora e riscrive, sempre con l'aiuto del fratello, anche i classici del teatro, pur mantenendo lo stesso approccio di sviluppo dello spettacolo.

Béla Pintér invece scrive testi che poi mette in scena con la propria compagnia, e spesso ne recita anche il ruolo del protagonista. In ogni suo testo esamina qualche anomalia della società. Ha un linguaggio teatrale unico, con una struttura drammaturgia molto ben costruita, e quasi sempre attribuisce un ruolo di importanza anche alla musica e al ballo, nei suoi spettacoli.

Una tendenza molto viva in Italia, che manca quasi completamente in Ungheria, è senza dubbio il teatro visivo, visionario, poetico. Romeo Castellucci ed Emma Dante, due registi italiani contemporanei molto conosciuti in tutta Europa, seguono questa strada, ma da citare è anche Pippo Delbono con il suo teatro essenziale. Pippo Delbono è un narratore che costruisce racconti di immagini e musica. La scena dove ambienta i suoi lavori è spesso inizialmente nuda, ma si crea grazie all'azione degli attori, i quali non recitano ma, semplicemente, "sono".

Sempre tra i registi visionari ci sono artisti che vivono della necessità di spingere allo stremo la capacità di mettere alla prova le parti più oscure dell'animo umano. Valter Malosti è uno di questi, nei suoi lavori prende forma un teatro lirico e poetico, che cura il suono della parola come una sorta di partitura musicale. Visionario e pieno di riferimenti alle altre espressioni artistiche, dal cinema alle arti visive, il teatro di Andrea De Rosa, che si nutre di rimandi e citazioni, restando sospeso tra eccesso e minimalismo, tra slanci verso il cambiamento e salde radice affondate nella tradizione.

Una tendenza invece molto presente in Ungheria, ma forse meno in Italia (con l'eccezione, molto enfatica, degli spettacoli di Emma Dante, che senz'altro

possono rientrare anche in questa categoria), è il teatro fisico, che in Ungheria è legato soprattutto al nome di Csaba Horváth, coreografo e regista. I suoi attori, laureati come attori di prosa, sono capaci di usare tanti mezzi espressivi, non solo le parole, ma anche il corpo, il movimento, il quale ha permesso al regista di creare un linguaggio teatrale molto complesso; nei suoi spettacoli il contenuto verbale è sottolineato, reinterpretato, da un movimento fortemente stilizzato, spesso acrobatico. Sia in Ungheria che in Italia i gruppi che fanno teatro fisico sono maggiormente presenti nell'ambito dei teatri indipendenti.

Per quanto riguarda le compagnie indipendenti, sia in Italia che in Ungheria, la situazione purtroppo non è molto fortunata. Molti gruppi hanno vita breve proprio perché è molto difficile essere indipendenti. Il teatro italiano segue una forma di "commercializzazione" molto forte, che non dà tanto spazio alla ricerca dei giovani. Bisogna lottare per ogni piccola cosa, soprattutto se non si ha un potere economico alle spalle, o nomi di rilievo fra gli attori del cast. I teatri pieni e il guadagno economico sono gli unici obiettivi di molte produzioni e questo porta il teatro alla stregua di una qualsiasi azienda commerciale. La situazione dei gruppi indipendenti è molto simile anche in Ungheria, dove pochi soldi statali sono investiti in questo campo, non considerando che le novità e il rinnovamento in campo teatrale, di qualsiasi tipo esso sia, arrivano proprio dal teatro indipendente. Basti pensare alle tante personalità del teatro degli anni '70 che facevano tutte parte proprio di compagnie indipendenti.

Prima del 1949 tutti i teatri in Ungheria erano privati, e solo dopo quell'anno furono resi istituzioni pubbliche, statali. Durante il socialismo il 90% dei teatri era sovvenzionato dallo stato, e nello stesso periodo nasce il sistema di repertorio, un sistema attivo ancora oggi nella maggior parte dei teatri ungheresi. Esso consiste nel fatto che ogni teatro ha una propria compagnia fissa di attori e registi; ogni anno si producono 4 o 5 spettacoli che restano in cartellone fino a quando gli spettatori li richiedono. Un sistema decisamente molto diverso da quello *en suite* dell'Europa occidentale, che vede una compagnia provare una produzione, farne la prima, e poi riproporre sempre e solo lo stesso spettacolo per un periodo determinato.

In Italia non esistono, quasi, compagnie stabili che lavorano con repertorio. C'è la realtà del Teatro Due di Parma che è l'unica ad avere una sua compagnia e a lavorare su quel territorio. In seguito alle nuove normative, i teatri nazionali, per motivi contrattuali e per rispetto delle normative stesse, tendono a richiamare gli stessi attori, o gruppo di attori, e ad usare sempre le stesse persone. Ma questo atteggiamento non crea una compagnia stabile, piuttosto serve per ridurre i costi per il teatro. Antonio Latella è stato uno dei pochi a provare a far

vivere in Italia il modello tedesco delle case di teatro: una compagnia stabile di attori, alla quale si alternano vari registi, anche se ancora non ha ottenuto un riscontro positivo per il suo funzionamento.

III. Alcuni aspetti della drammaturgia contemporanea

Se consideriamo la drammaturgia contemporanea, non è semplice confrontare le tendenze nei due paesi poiché sono pochi i punti in comune. Per quanto riguarda le intersezioni e divergenze tra il teatro italiano e il teatro ungherese, come indicato nel titolo, è interessante notare quanto i drammi contemporanei ungheresi siano assenti dai teatri italiani e, allo stesso tempo, quanto i testi italiani contemporanei non vengano messi in scena in Ungheria. Sia la drammaturgia contemporanea ungherese che quella italiana abbondano di autori, ecco perché cercare di analizzarne il panorama complessivo sarebbe impossibile in questa sede. Esaminerò quindi solo quattro autori, due italiani e due ungheresi, scelti in base al contributo che hanno dato al teatro internazionale. Tutti loro infatti hanno una storia particolare, che permetterà di raggiungere conclusioni rilevanti, non soltanto per le tendenze della drammaturgia contemporanea, ma per i gusti del pubblico italiano e ungherese e la loro reazione nei confronti di testi contemporanei stranieri.

Due autori italiani, che potrebbero senza dubbio essere presenti sui palcoscenici ungheresi, sono Fausto Paravidino e Stefano Massini, che rappresentano due realtà completamente differenti anche nell'orizzonte della scrittura teatrale italiana; nelle opere che offrono al pubblico, usano linguaggi teatrali decisamente lontani tra loro. Paravidino, che non soltanto scrive, ma spesso anche dirige i suoi spettacoli e ne recita la parte del protagonista, affronta temi che ci portano dentro la coscienza dei suoi personaggi; parla delle loro paure, delle loro angosce, in situazioni quotidiane, molto spesso contestualizzate in un ambiente familiare, domestico. Si concentra sui rapporti umani e spesso sull'incomunicabilità, l'incomprensione tra i personaggi, tramite dialoghi scritti con raro virtuosismo.

Stefano Massini invece guarda oltre la realtà intima, familiare. Allarga la sua ottica, scegliendo i grandi temi drammatici della storia, della politica e dell'economia mondiale contemporanea, e ad essi si ispira per scrivere i testi teatrali. Affrontare questi temi nel teatro italiano contemporaneo è senza dubbio una rarissima iniziativa. Massini raggiunge il culmine della sua carriera con la *Lehman Trilogy*, che descrive la storia della banca Lehman Brothers, dallo sbarco del primo Lehman in America nel 1844, fino al crollo della banca nel

2008, data che coincide con l'inizio della crisi economica. Oltre alla novità della scelta tematica, insolita e coraggiosa, Massini volta le spalle alla drammaturgia tradizionale, creando un nuovo stile, un nuovo linguaggio teatrale. La *Lehman Trilogy* è quasi un'epopea familiare, è quindi un'opera più narrativa che drammatica: nel racconto, in terza persona, si inseriscono brevi parti dialogate e il numero degli attori non è specificato, ma dipende dalla libera scelta del regista.

A mio avviso, i motivi dell'assenza di Fausto Paravidino dal palcoscenico ungherese sono due. Il primo è legato al fatto che ci sono pochi teatri che ambiscono a mettere in scena drammi contemporanei stranieri e, purtroppo, in questi, Paravidino si trova davanti a tanti concorrenti tra gli autori ungheresi e dell'Europa dell'Est; autori che spesso affrontano temi intimi e familiari, simili a quelli di Paravidino, ma in una maniera più acuta e tagliente.

Nonostante il poco interesse dell'Ungheria nei suoi confronti, Paravidino è riuscito a fare una grande carriera internazionale: già all'età di vent'anni era presente, con il suo lavoro, in diversi eventi e festival di drammaturgia europea contemporanea, compresi workshop di scrittura organizzati dai più importanti teatri europei; paradossalmente, all'inizio della sua carriera, era quasi più conosciuto all'estero che in Italia. Molti dei suoi testi sono stati commissionati da importanti teatri esteri. Come, *Noccioline*, che fu scritto per il Teatro Nazionale di Londra, mentre *Genova 01* fu commissionato dal prestigioso Royal Court Theatre, specializzato in testi contemporanei. Qualche anno fa un suo testo giovanile, *La Malattia della Famiglia M*, venne recitato con grande successo sia nel Teatro Dramaten di Stoccolma che alla Comédie Française di Parigi. Paravidino è stato rappresentato in tre paesi dell'Europa dell'Est, Serbia, Slovenia e Romania, ma mai in Ungheria. Per quanto riguarda Massini, la *Lehman Trilogy* e altri due suoi monologhi sono stati messi in scena in Francia, in Belgio e in Germania. Mai in Ungheria, e mai nei paesi dell'Europa dell'Est. La *Lehman Trilogy*, prima o poi, probabilmente arriverà in Ungheria, proprio perché tratta in modo originale un problema sociale – se i registi ungheresi educati al realismo non si spaventano della sua drammaturgia insolita, e se riescono a trovare una forma scenica con cui il testo potrebbe funzionare sul palcoscenico.

Il fatto che Luca Ronconi abbia scelto questo testo per metterlo in scena al Piccolo, ha dato notorietà, ed anche un riconoscimento sia nazionale che internazionale, all'autore. Attualmente Massini è uno degli autori più rappresentati sulle scene italiane, meritandosi inoltre il titolo di nuovo consulente artistico del Piccolo Teatro, sulla scia di Giorgio Strehler e Luca Ronconi, quest'ultimo scomparso nel 2015. È un'assoluta novità che uno scrittore riceva quest'incarico

co, e sembra che Massini, coscientemente, voglia rafforzare la linea della drammaturgia italiana contemporanea nel repertorio del Piccolo.

Mentre Massini dirige uno dei teatri italiani più prestigiosi, Paravidino si muove nel teatro alternativo. Ha partecipato ad una delle esperienze teatrali più coraggiose e interessanti degli ultimi anni in Italia: nel 2011 un gruppo di giovani teatranti ha occupato il Teatro Valle di Roma, per impedirne la privatizzazione. Durante l'occupazione, Paravidino, ha creato un laboratorio di scrittura teatrale, chiamato CRISI, nel cui ambito sono nati testi teatrali collettivi. Il laboratorio CRISI avviò all'epoca anche un'altra iniziativa importante: si lavorò per far rinascere la scena contemporanea prestando attenzione anche alle esperienze europee, internazionali, tramite la ricerca di testi contemporanei europei, mai stati messi in scena in Italia. In una di queste occasioni, fu fatta, nel 2014, anche una lettura sceneggiata di un testo ungherese, *Fiori di miniera* di Csaba Székely.

Per quanto riguarda l'esportabilità dei testi, o meglio, la loro importabilità, è interessante notare che in Italia sono soprattutto le piccole compagnie a prendersi il rischio di mettere in scena testi contemporanei europei. I teatri ufficiali o restano indifferenti davanti ai testi contemporanei internazionali, o cercano di trovare testi contemporanei che hanno riscosso un grande successo all'estero, sperando di farne un grande successo anche in Italia. Bisogna però sottolineare che, a causa delle differenti realtà dei vari paesi, molto spesso questi testi non hanno lo stesso riscontro positivo sul territorio italiano. Nello specifico, per quanto riguarda i testi provenienti dall'Europa dell'Est, c'è sempre stata poca fiducia e poco interesse. L'ultimo autore ungherese che è stato messo in scena in Italia è István Örkény, che è morto nel '79.

Mentre la prosa ungherese riscontra successo in tutta l'Europa, le opere dei drammaturghi ungheresi contemporanei sono quasi completamente assenti dai palcoscenici dell'Europa Occidentale. L'unico autore contemporaneo che può vantare una vera carriera internazionale è György Spiró, i suoi testi sono messi in scena in diversi teatri, da Ljubljana ad Ankara. *Testa di pollo* ad esempio, è stato messo in scena 16 volte all'estero, ma mai in Europa Occidentale. Le opere di altri autori ungheresi, come János Háry o Csaba Székely, riscuotono grande successo in Ungheria, e a volte vengono recitate anche in altri paesi dell'Europa dell'Est, ma il pubblico d'occidente può conoscerne i loro testi solo grazie a rare iniziative di alcuni teatri, e quasi esclusivamente sotto forma di letture sceneggiate. Anche la pubblicazione di volumi riguardanti la drammaturgia contemporanea dell'Est, è un fenomeno molto raro in tutta l'Europa.

Una delle ragioni dell'assenza dei drammi contemporanei ungheresi sulla scena europea è dovuta al fatto che la diffusione dei testi contemporanei ungheresi manca di una vera e propria organizzazione. Le istituzioni culturali di altri paesi, come il British Council o il Goethe Institut, si impegnano notevolmente per divulgare i drammi contemporanei inglesi e tedeschi, ma gli istituti di cultura ungheresi in Europa probabilmente non hanno quest'ambizione. In Inghilterra e in Germania i teatri commissionano tante traduzioni di testi contemporanei stranieri, inoltre ci sono case editrici disposte a pubblicarli, cosa che raramente succederebbe in Italia o in Ungheria.

In ultima analisi si potrebbe concludere che l'interesse per la drammaturgia italiana è molto più diffuso in Europa Occidentale che in quella dell'Est; al contrario, i testi ungheresi, se vengono proposti in Occidente, lo sono sotto forma di letture sceneggiate. Non c'è dubbio però del successo che la drammaturgia ungherese contemporanea riscuote costantemente nell'Europa dell'Est. Si evidenzia perciò che la famosa cortina di ferro, che segna un netto distacco tra Est ed Ovest, sia ancora fortemente presente nella cultura teatrale contemporanea.

BIBLIOGRAFIA

- Antonucci, G, *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Studium, Roma 2012.
- Barsotti, A, *La lingua teatrale di Emma Dante: MPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, ETS, Pisa, 2009.
- Castellucci, R, *Epopèa della polvere: Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*, Ubulibri, Milano, 2001.
- Ferrari, F, *Guida al teatro italiano contemporaneo contemporaneo*, Gammalibri, Milano, 1980.
- Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di F. Mazzocchi e A. Bentoglio, Bulzoni, Roma 1997.
- Lengyel, Gy, *Kortársuk voltam*, Corvina, Budapest, 2017.
- Mauceri, M, *Nuovo scenario italiano: Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*, Ensemble, Roma, 2015.
- Radnóti, Zs, *Lázadó dramaturgiák: drámaíróportrék*, Új Palatinus Könyvesház, Budapest 2003.
- Sándor L, I, *A Katona és kora. A kezdetek*, Ellenfényért, Budapest 2014.
- Stampalia, G, *Strehler dirige*, Marsilio Editori, Venezia 1997.