

IL MANDARINO MIRACOLOSO

Pantomima op. 19 (1918-1919)

Fra i tre lavori di Bartók per la scena, l'ultimo, il *Mandarino miracoloso* è una pantomima che sia nel contenuto artistico sia nei mezzi espressivi esprime una visione profonda e di grande attualità, riguardante la tragedia e la crisi del mondo moderno. Nel suo pensiero di base – il perenne conflitto fra uomo e donna – c'è una continuazione e un completamento dei due lavori precedenti – *Il castello del duca Barbablù*, nel mondo della ballata folk nel quale i due eroi sono predestinati a una inevitabile separazione; e *Il principe di legno*, gli eroi del quale arrivano a una risoluzione attraverso l'incontro con la Natura. Il tema o piuttosto il libretto del *Mandarino miracoloso* proviene da Menyhért Lengyel. Esso comparve nella sua forma originale nel "Nyugat" il 1 gennaio 1917. Bartók ne venne a conoscenza in questa edizione, e rimase affascinato dalla storia. La trovò adatta per un messaggio artistico sul quale stava riflettendo. Fin dall'inizio fece modificazioni nel testo. Successivamente, durante il processo di composizione queste modificazioni assunsero tali proporzioni che le idee originali del librettista scomparvero interamente e furono assorbite, mentre restava la situazione di base concepita da Bartók.

Nel 1918, dopo il completamento del balletto, Bartók cominciò il lavoro di mettere in musica il *Mandarino miracoloso* con grande entusiasmo, e alle pentecoste del 1919 sua moglie poteva già dare informazioni sulla partitura completa per pianoforte del lavoro. «...La nuova pantomima è finita, Béla la sta già orchestrando» (lettera alla madre di Bartók). Era una caratteristica del suo ritmo di lavoro che Bartók programmasse di finire il lavoro entro l'autunno. D'altra parte, ebbe difficoltà a procedere con l'orchestrazione a causa degli eventi politici del tempo. La controrivoluzione ebbe come obiettivo quello rovesciare la Repubblica dei Consigli, e successivamente l'ascesa al potere del regime controrivoluzionario con la sua politica dittatoriale e il Terrore Bianco, e inoltre la perdita della speranza di rappresentare il lavoro in pubblico, lo ostacolarono nel suo lavoro e la partitura rimase nel cassetto per anni.

Il prossimo documento relativo al processo di composizione del *Mandarino miracoloso* è una lettera del 1924 scritta da Bartók al Teatro dell'Opera. «...Non ho potuto ancora finire il *Mandarino Miracoloso*, ma alla fine potrei cominciare a lavorare alla partitura in modo da poterla presentare per la copiatura, almeno nella prima parte, verso il 15 luglio, mentre la seconda potrebbe essere attorno al 15 agosto». (5 giugno). Il lavoro comunque procedeva a ritmo più lento di quello programmato. In una affermazione del settembre del 1924, Bartók ammise di non essere ancora in grado di completare l'orchestrazione e fu solo nel Febbraio del 1925 che Károly Kristóf poté annunciare che l'orchestrazione era terminata ("Ma

Este”).

Bartók pertanto finì di comporre il *Mandarino* all'inizio del 1925, e dopo molte discussioni e ritardi, il Teatro d'Opera lo programmò per l'inizio dell'anno successivo. Questa programmazione tuttavia non ebbe esito e la rappresentazione del lavoro slittò per un periodo di tempo indefinito. Ciò alla fine indusse Bartók a cedere i diritti della prima esecuzione a Jenő Szenkár (il direttore musicale dell'opera di Colonia). La prima al teatro di Colonia il 27 novembre 1926 fu uno dei più strepitosi scandali dell'intera carriera di Bartók. Circoli conservatori e dignitari ecclesiastici sferrarono un violento attacco su quello che avevano definito un lavoro immorale con il risultato che il sindaco della città bloccò ogni ulteriore rappresentazione. Il giornalista del “Pesti Napló” ci informa sulla risposta ufficiale in patria agli eventi di Colonia (14 dicembre 1926). «Sulla base di nostre informazioni, ulteriori ostacoli sono emersi al fine di una rappresentazione della prima a Budapest. Circoli ufficiali hanno preso nota degli incidenti a Colonia. Il dipartimento artistico del Ministero della Cultura ha notificato al Teatro che, prima di iniziare le prove, si deve sottoporre il testo del *Mandarino Miracoloso* allo stesso Ministero. Il Ministero determinerà se la pantomina di Béla Bartók può essere rappresentata nel Reale Teatro d'Opera.» La prima ungherese del *Mandarino* fu di nuovo posposta e per quattro anni non se ne fece nulla. Finalmente, la prima fu messa in programma per il 25 marzo 1931, giorno che coincideva con le celebrazioni ufficiali per il cinquantesimo compleanno di Bartók. Le prove furono seriamente iniziate, quando due giorni prima della data prefissata, la prima fu di nuovo posposta ad Aprile e alla fine il lavoro fu tolto dal programma. Nel frattempo Bartók aveva fatto numerose modificazioni nella partitura. Le ultime 51 battute della partitura oggi conosciuta (Boosey & Hawkes, 1955) erano originariamente 80. Dopo la prima di Colonia, ma prima del 1931, Bartók aveva parzialmente riscritto la fase finale della composizione. Il lavoro fu finalmente introdotto in Ungheria dopo un lungo ritardo il 9 dicembre 1945, dopo la Liberazione.

Bartók riassunse il tema del *Mandarino* in una intervista data a un giornalista nella seguente maniera: «*Tre teppisti costringono una bella ragazza ad attirare uomini nella loro tana, per poi derubarli. Il primo è un povero giovane, il secondo non sta meglio del primo, ma il terzo è un ricco cinese. È una buona preda, per cui la ragazza lo intrattiene e balla per lui, ma quando il desiderio del Mandarino cresce ed egli si infiamma di passione, la ragazza gli sfugge con orrore. A questo punto i teppisti lo aggrediscono, lo derubano, tentano di soffocarlo con una trapunta, lo feriscono con una spada, ma è tutto inutile, in quanto non riescono ad uccidere il Mandarino, che continua a guardare la ragazza con occhi pieni di amore e di desiderio. Alla fine, l'istinto femminile interviene e la fanciulla soddisfa i desideri dell'uomo. Solo allora il Mandarino si accascia e muore*» (“Színházi Élet”, 23-29 Marzo, 1919)

Bartók pone questa trama riassunta a grandi linee, in un ambiente sociale realistico: nella disumana città della moderna società borghese. In questo modo egli

vuole esprimere il suo giudizio su quel mondo che, con il suo freddo razziocinio, la sua fretta e i suoi veleni legati all'ambizione sfrenata, distorce ed emargina l'uomo naturale e il suo vero sentimento.

Il disegno musicale della città è alla base della storia. Questo è il tema con cui il brano inizia, è costantemente sullo sfondo, e la sua relazione con i vari personaggi esprime sempre un giudizio creativo. Quelli più ovviamente rappresentativi sono i teppisti. Essi sono nati e vivono in questo mondo. La ragazza, essendo una loro complice all'inizio, si risveglia bruscamente da quel piano, ma rifugge anche verso il polo opposto, quello del Mandarino. Quest'ultimo è completamente alieno a questo mondo, un outsider che viene da fuori, un messaggero della Natura, il simbolo dell'uomo naturale, un'antica forza elementare. Il più importante conflitto drammatico del lavoro sta nella contraddizione fra lui e il mondo rappresentato dai teppisti.

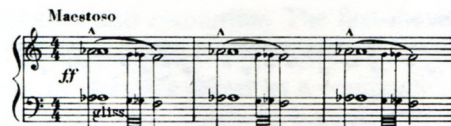
La costruzione del *Mandarino* è una continuazione della drammaturgia musicale dei primi due lavori per il palcoscenico di Bartók e nello stesso tempo va oltre. Essa non segue la ripresa nelle tonalità e nel motivo del *Castello del Duca Barbablù*, e ancora meno, l'esatta simmetria e la struttura a ponte del *Principe di Legno*. Dall'esposizione alla risoluzione, *Il Mandrino miracoloso* è un procedimento drammatico singolo che si proietta verso l'alto, che non tende a regredire ma manifesta solo uno sviluppo in avanti all'interno del quale Bartók si impegna in un'articolazione estremamente simmetrica. L'esposizione ricorda la società interessata, suona il rumore del traffico di una grande città e in poche linee molto caratteristiche, introduce i teppisti e la ragazza. Seguono tre giochi di richiamo seduttivo, tre episodi costruiti uno sopra l'altro, in modo da aumentare la tensione e l'eccitazione, in cui ciascun gradino è introdotto dal clarinetto solo che è inserito in una ondata orchestrale sempre più complessa e densa. La ragazza, su istruzione del teppisti, richiama le vittime dalla finestra. Una delle caratteristiche di base della musica di Bartók è quella dell'espressione gestuale. L'impareggiabile mondo espressivo di Bartók si svolge qui in tutta la sua ricchezza. Con un singolo movimento, la melodia del clarinetto comincia con una quinta ascendente



e la frase che rappresenta l'adescamento si sviluppa da questa, sia in modo più dinamico, sia in modo più timido, ma sempre procede in ondate costanti.

La prima vittima, in “vecchio libertino”, è una miserevole comica figura, il lato ridicolo, grottesco del mondo rappresentato dai teppisti, ed è il solo episodio buffo della pantomima. La sua corte alla ragazza e la sua confessione d'amore sono la caricatura di veri sentimenti. Egli è semplicemente un episodio nel brano, proprio come il suo successore, il “giovanotto timido”. Quest'ultimo è ancora

innocente e si muove con ovvia ingenuità nel covo degli Apache in compagnia di una “donna dissoluta” che percepisce i sinceri sentimenti nascosti nel giovane ed è pronta a rispondervi. Ella comincia una strana danza di colore esotico con lui che viene violentemente interrotta dai teppisti. Il ragazzo si ritrova sulla strada e così comincia il terzo gioco seduttivo. Questo è il punto in cui fa il suo ingresso il Mandarin, figura centrale del lavoro. Il suo simbolo musicale è un intervallo di



terza minore che a fatica può essere considerato un motivo, e che è suonato alla sua entrata dagli ottoni in fortissimo.

Questo intervallo è abbastanza frequente e possiamo considerarlo un *macam* di importanza essenziale nella musica di Bartok. Le innumerevoli volte che si presenta – basti pensare al *quartetto d’archi N° 2* (secondo movimento), il secondo movimento della *Suite di Danza*, e il *Concerto per piano N° 2* (terzo movimento) – dimostrano che Bartók aveva sempre qualche cosa di molto personale e importante da dire con esso. Questa attrazione per la terza minore è indubbiamente nata nella sua frequentazione della musica popolare, poiché essa è l’intervallo di base più frequente nelle più antiche melodie “infrapentatoniche”, canti popolari primitivi e canzoni di bambini. In questo senso l’intervallo può diventare il simbolo musicale dell’essere primitivo, naturale nella pantomima. La relazione simile a un glissando fra le due note che delimitano l’intervallo di terza minore enfatizza il suo significato e il suo contenuto. Attraverso di esso, la cellula motivica diventa una quasi impercettibile transizione fra il pianto lamentoso, il sospiro del desiderio e la melodia musicale.

Con l’entrata del Mandarin, noi arriviamo alle due fasi centrali del lavoro – la danza della ragazza e l’episodio che segue immediatamente, “la caccia”. La prima è una danza in tempo tre-quarti ed è costruita in parte sopra il motivo in terza minore del Mandarin e in parte su di un motivo che consiste in un paio di tricordi



cromatici ascendenti discendenti che si sono ascoltati molte volte in precedenza in connessione con i teppisti e specialmente con la ragazza.

All’inizio i movimenti della ragazza sono incerti e perplessi e la musica si

ferma e riparte, ondeggiando costantemente. Dopo di che viene una appassionata danza sempre più impetuosa – la ragazza è trascinata dal calore della sua stessa danza, e dal desiderio che ella vuol far crescere nell’altro. Comincia la sua seduzione come una prostituta professionista ma nel frattempo si trasforma e all’apice della danza non è più l’atto convenzionale, ma è l’attrazione personale e la propria volontà che l’attirano verso l’insolito straniero. Sebbene sia tentata ad allontanarsi da lui, in realtà finisce per aggrapparglisi e a estraniarsi dal mondo rappresentato dai teppisti.

La danza della ragazza si continua, senza cadenze o transizioni, nella “caccia” che intensifica il vertice drammatico raggiunto fino a quel momento. Il motivo delle terza minore è nascosto dentro il suo tema che si sviluppa con un’incredi-

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'a) Agitato' and 'p' (piano), featuring a melody in 4/4 time with accents and slurs. The second staff is labeled 'b) Più Allegro' and 'f' (forte), showing a more rhythmic melody in 4/4 time. The third staff is labeled 'c) Sempre vivace' and 'f', showing a complex, fast-paced melody in 6/8 time with many accidentals.

bile connessione organica riferita al materiale musicale che annuncia l’entrata del Mandarino.

Il tema ha uno sviluppo fugato nell’intonazione di vari strumenti e gruppi strumentali mentre le percussioni e gli ottoni con un’incessante sviluppo di velocità intensificano il tempo e la tensione del lavoro. La “caccia” rappresenta il picco dinamico del pezzo – dentro il quale tutte le energie fino a quel momento accumulate e represses sono rilasciate e entrano in moto. (La versione orchestrale della suite preparata nel 1928 e che fino a quel momento segue esattamente il lavoro originale, finisce a questo punto).

Il picco raggiunto in precedenza determina l’ulteriore corso del lavoro. Nella prima parte il compositore ha impiegato il tempo in piccoli dettagli – le figure e gli episodi venivano portati in azione con le loro caratterizzazioni musicali, e anche il più piccolo accadimento che doveva avvenire sul palcoscenico era disegnato dalla musica. Ciò non può più avvenire dopo la “caccia” poiché il tempo selvaggio porta con sé ogni ulteriore azione. Come risposta simmetrica ai tre giochi di seduzione della prima parte, tre assassinî seguono nella seconda. Con i tre assassinî, la musica si ferma e riparte tre volte, repressa con tensione. Fra queste fasi, è principalmente la rumorosa e percuotente struttura musicale in 6/8, che

all'inizio ci poneva davanti il rumore della città, e ora rappresenta le intenzioni assassine del teppisti. Il primo assassinio è seguito da una lunga pausa e il violoncello suona il motivo della lacrimevole terza minore proprio del Mandarino. Al secondo assassinio, quando il Mandarino viene accoltellato, la musica, con sbalorditivo realismo, descrive come il corpo del Mandarino crolla, rimane immobile per un momento e quindi improvvisamente si rialza. Nel terzo assassinio, i teppisti afferrano lo straniero e lo impiccano a una lampada. C'è un silenzio pietrificato, e la scena è buia e immobile. Nel buio, il corpo del Mandarino è illuminato mentre i suoi occhi fissano la ragazza. Questi pochi momenti sono il contraltare della "caccia". Nell'ultimo la tensione culmina attraverso lo sviluppo dinamico di energie. In questo momento di silenzio, comunque, tutti gli avvenimenti esteriori giungono a una pausa, e ancora la tensione diventa incommensurabile per le energie che provengono da dietro le scene e che si preparano a esplodere. Il coro senza parole canta il motivo della terza minore come se singhiozzasse o piangesse accompagnato dalla lacerata melodia degli archi. La ragazza non si allontana più dal Mandarino. L'insaziabile desiderio trova risposta anche in lei e l'emozione, che ambiente e società hanno represso e che il Mandarino ha risvegliato, è ora vittoriosa. Al suo gesto i teppisti tagliano la fune, e la ragazza e il Mandarino si abbracciano. Il desiderio che ha sconfitto la morte, è ora consumato, e il corpo del Mandarino cade morto.

Nel Mandarino Miracoloso, Bartók realizza una delle più grandi creazioni della sua carriera e dell'arte musicale del XX secolo. In esso egli riassume ogni cosa che la sua arte creativa e i maestri dell'epoca gli hanno dato. La musica popolare era ancora la sua più grande esperienza musicale, ma ora viene dissolta in un idioma ancora più complesso di arte musicale. Questo idioma, oltre a essere quello tipicamente bartokiano, individuale e omogeneo, coesiste con quello della musica europea del tempo, e le sue tendenze più moderne e innovative. All'interno di esso sono stati assorbiti i risultati raggiunti dal grande compositore contemporaneo russo, Stravinsky, principalmente nei suoi lavori per la scena; gli sforzi dell'atonalità di origine tedesca degli anni Dieci del '900; e tutto questo senza condurre a epigonismo o a disorganizzazione. In questo modo il Mandarino, sia nell'idioma musicale che nel contenuto poté diventare una delle espressioni artistiche più universali e concise dei decenni iniziali del secolo.

István Homolya (da Béla Bartók, edizione completa Hungaroton)