

MICHELE GIRARDI
UN VIAGGIO ALL'INTERNO
DELLA COSCIENZA
Pensieri sul *Kékszakállú Herceg Vára*.

Moralité

La curiosité malgré tous ses attraits,
Coute souvent bien des regrets;
On ne voit tous les jours mille exemples paraître.
C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger,
Dès qu'on le prend il cesse d'être,
Et toujours, il coût trop cher.

Autre moralité

Pour peu qu'on ait l'esprit sensé,
Et que du monde on sache le grimoir,
On voit bientôt que cette histoire
Est un conte du temps passé;
Il n'est plus d'Époux si terrible,
Ni qui demande l'impossible,
Fut-il malcontent et jaloux.
Près de sa Femme on le voit filer doux;
Et de quelque couleur que sa barbe puisse être,
On a peine à juger qui des deux est le maître.

Charles Perrault, *La Barbe-Bleue*

1.

Nel 1910 Béla Balázs (1884-1949), scrittore di talento, ma soprattutto uomo di cinema a tutto campo, sottopose all'attenzione di Béla Bartók e Zoltán Kodaly un suo breve dramma ispirato al fiabesco personaggio di Barbablù. L'amicizia leale e la piena identità di vedute che legava i tre artisti rende superfluo stabilire una priorità dell'uno o dell'altro compositore su questo soggetto. A far decidere Bartók fu l'occasione di un concorso per un'opera in un atto, bandito nel 1911 dal ministero per le belle arti di Budapest. Allora il clima culturale e politico in Ungheria non era dei più favorevoli a lavori tanto innovativi, e la commissione giudicò inesequibile la partitura del *Kékszakállú Herceg Vára* (*Il castello del duca Barbablù*), criticandone la «fragile» articolazione drammatica e il linguaggio musicale.

Apparentemente lo scacco non sembrò lasciare gran traccia nell'animo del compositore, che proseguì la sua attività di concertista e di ricercatore nel campo della musica etnica. Dal canto suo Balázs pubblicò nel 1912 il suo dramma insieme ad altri due atti (*La fata, Il sangue della Santa vergine*), intitolando il trittico *Misztériumok*.

I destini dei due artisti tornarono a incrociarsi poco prima della fine della grande guerra in un clima politico più favorevole, grazie alla mediazione del romano Egisto Tango (1873-1951), insediatosi sin dal 1913 alla testa dell'Operház di Budapest, un musicista di tendenza cosmopolita, maturata agli inizi del secolo durante il lungo soggiorno berlinese

quale concertatore alla Volksoper, e in seguito al Metropolitan di New York, dove per due anni fu a contatto diretto con Mahler e Toscanini. Era un uomo estremamente aperto alle novità, e si adoperò per mettere in scena *A fából faragott királyfi* (*Il Principe di legno*) nel 1917: il balletto di Bartók su scenario di Balázs ottenne un vivo successo, e ciò consentì al direttore italiano di riproporlo il 24 maggio 1918 insieme al *Barbablù*. Per il compositore e per tutti gli artisti e intellettuali che partecipavano dei suoi stessi ideali, fu una serata memorabile, come scrisse lo stesso Kodály in coda a un dettagliato resoconto dell'avvenimento:

La rappresentazione è stata una delle più belle di quest'annata. Il direttore Tango aveva già dimostrato l'anno scorso che, per comprendere la nuova musica ungherese, non è indispensabile avere vent'anni ed essere ungheresi. Il talento, la capacità d'adattamento e la vera perizia tecnica forniscono la chiave per ogni arte nuova. [...] Fu forse quella la prima volta [il debutto del *Principe di legno*] che la musica di Bartók fu eseguita secondo la concezione dell'autore. Oggi questo 'miracolo' si è ripetuto, e certamente, a ogni nuova occasione, saranno sempre più numerosi quelli che scopriranno che questa musica non è poi del tutto incomprensibile.

Purtroppo l'auspicio non si rivelò veritiero: una sanguinosa guerra civile scoppiò dopo che Béla Kun aveva formato, il 21 marzo 1919, un governo ispirato a principi social comunisti. Di esso facevano parte il filosofo György Lukács, commissario del popolo all'istruzione, e lo stesso Balázs, mentre Bartók, Kodály e Dohnány divennero membri di un prestigioso comitato preposto alle attività musicali. Gli eventi precipitarono nel volgere di pochi mesi, prima con l'invasione di Budapest da parte dei rumeni (4 agosto), poi con la conquista del potere da parte dell'ammiraglio Miklós Horthy. Questi prese in mano le redini del paese con pugno di ferro sin dal novembre successivo, e dopo essere stato proclamato reggente (20 marzo 1920) impose un controllo spietato su ogni aspetto della vita civile, con particolare attenzione per l'attività artistica. Tango fu allontanato, Balázs dovette fuggire in Austria, mentre per i compositori rivoluzionari cominciarono tempi assai duri.

Nonostante la fama internazionale di Bartók si stesse consolidando, l'ostilità degli ambienti ufficiali e quella della censura impedì che andasse in scena la pantomima *A csodálatos mandarin* (*Il mandarino meraviglioso*) programmata all'Operház per la fine del 1924. Il lavoro, bollato come

amorale, ebbe perciò la prima assoluta a Colonia nel 1926, e la Germania accolse anche le due sporadiche riprese del *Barbablù* (Francoforte, 1922; Berlino, 1929). Per risentire l'opera nel suo idioma originale si dovette attendere il 1935, poi nel 1938 Sergio Failoni la diresse al Maggio fiorentino, utilizzando interpreti ungheresi e il nuovo allestimento di Budapest. Ma fu solo dopo la fine del secondo conflitto mondiale che il *Barbablù* poté occupare il posto che gli spetta nel rango dei capolavori del teatro musicale del nostro secolo.

2.

Quando Bartók musicò il dramma di Balázs, la produzione di atti unici era molto fiorente in tutta Europa. In Italia era stata stimolata dal concorso Sonzogno, che aveva lanciato *Cavalleria* di Mascagni nel 1890. Fu un miracolo destinato a non ripetersi, e scorrendo i titoli più rappresentativi troviamo solo opere poco vitali (come *Paolo e Francesca* di Mancinelli, 1907), oppure scarsamente rifinite (*Mese mariano* di Giordano, 1910). Gli italiani gravitanti nell'orbita della «giovane scuola» non riuscirono per imperizia tecnica a trovare la giusta misura di nuove organizzazioni della materia drammatica: unica eccezione al grigiore altrimenti imperante *Il trittico* di Giacomo Puccini (1918).

Ben altri sviluppi l'atto unico ebbe invece nei paesi di lingua tedesca durante il primo ventennio del secolo, grazie soprattutto al contributo di Richard Strauss. La sua preferenza per questa forma è attestata da otto opere sulle quattordici complessivamente composte, fra cui figurano capolavori come *Salome* (1905), *Elektra* (1909), *Ariadne auf Naxos* (1912-16). Se Zemlinsky agì con mestiere nel solco della tradizione (*Eine florentinische Tragödie*, 1917; *Der Zwerg*, 1922), tutt'altra ampiezza innovativa mostrò Arnold Schönberg nei due capolavori espressionisti *Erwartung* e *Die Glückliche Hand*, rappresentati in coppia nel 1924 ma composti tra il 1909 e il 1913, dove un'enorme tensione emotiva viene mirabilmente compressa nell'arco di cinquanta

¹ La forma dell'atto unico trovò poi nuovo vigore in Italia grazie a Luigi Dallapiccola (*Volo di notte*, 1940; *Il prigioniero* e *Job*, 1950) e Goffredo Petrassi (*Il Cordovano*, 1949; *La morte dell'aria*, 1950). Sul problema dell'estetica dell'atto unico si veda H.P. BAYERDÖRFER, *Die Neue Formel. Theatergeschichtliche Überlegungen zum Problem des Einakters*, in *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, a cura di S. Döhring e W. Kirsch, Laaber-Verlag, Laaber 1991, pp. 31-46.

minuti complessivi. Il quadro fu poi degnamente completato da alcune tra le opere più riuscite di Hindemith (*Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1919; *Sancta Susanna*, 1922).

Al centro di un crocevia internazionale, nonostante non manchino i tratti distintivi delle rispettive tradizioni, si collocano *Arlecchino oder die Fenster* di Ferruccio Busoni (1917), la prima versione de *La vida breve* (1905) di Manuel de Falla, e *L'heure espagnole*, capolavoro di Maurice Ravel (1911). In analogo contesto si stava muovendo in quegli stessi anni Sergej Diaghilev presentando le prime *soirées* di arte russa a Parigi, dove opere brevi venivano sovente unite a balletti nel segno del prodotto da esportazione. Là l'eclettismo fu elevato a sistema e sottomesso al primato della danza e della pantomima nelle folgoranti stagioni dei *Ballets Russes*, vessillo cosmopolita innalzato dagli artisti più disparati.¹

Il *Barbablù* fu dunque circondato, sia nel momento della creazione, sia in quello dell'effettiva produzione, da numerose opere della stessa foggia, ad alcune delle quali può essere avvicinato per la qualità del rapporto tra musica e dramma. Probabilmente per suggerimento di Balázs, già allora orientato verso soluzioni di tipo cinematografico, Bartók prescrisse in partitura effetti luminosi da ritenersi parte integrante dell'azione, mentre Schönberg stava facendo la stessa cosa nella *Glückliche Hand*.² Si trattò ovviamente di una pura coincidenza, mentre convergenze tangibili con lo stile dei compositori tedeschi e austriaci si possono verificare nel modo di fondere orchestra e voci in una struttura di taglio sinfonico, dove il timbro gioca un ruolo di primo piano.

3.

Fu peraltro il mondo artistico francese a stimolare la nascita del *Barbablù*, e in particolare il clima culturale che portò due musicisti come Claude Debussy e Paul Dukas all'incontro col teatro dello scrittore belga Maurice Maeterlinck (1863-1949).

A quest'ultimo dobbiamo il dramma *Pélleas et Mélisande* (1892), utilizzato come libretto da Debussy nella sua unica esperienza operistica (1902). In esso l'ambientazione medievale, allora di moda sui palcoscenici europei,³ divenne il

² Anche Skrjabin realizzò un'embrionale sinestesia nel *Prometeo* (1910), mediante una tastiera appositamente predisposta per irradiare colori in relazione alla scala cromatica (*clavecin à lumière*).

³ *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) di Massenet precedette nel 1902

pretesto per una narrazione simbolica, dove il remoto nel tempo è il luogo che accoglie istanze universali quanto sfumate nei contorni, in cui i personaggi camminano in punta dei piedi, sussurrando l'uno all'altro domande che mai avranno risposta mentre percorrono un sentiero tracciato dal destino.

Questo mondo senza tempo affascinava Bartók, il quale proprio in quegli anni aveva studiato a fondo la musica di Debussy, discutendone a lungo con Kodály. Quando Balázs sottopose alla loro attenzione un dramma ispirato dalla *pièce* di Maeterlinck *Ariane et Barbebleue* (1902) dovette trovare dunque un terreno favorevole, e nessuno ebbe timori reverenziali nei confronti di Paul Dukas, che l'aveva messa in musica nel 1907.

La mediazione di Maeterlinck non fu importante solo per la forza con cui il clima simbolista s'impone nel suo lavoro, ma anche per il modo in cui aveva rivisitato la celebre fiaba che Perrault scrisse nel 1695 e pubblicò nella raccolta *Histoires ou contes du temps passé* (1697).

La *Barbe bleue* era già stata utilizzata da Michel Jean Sedaine come soggetto del libretto di *Raoul Barbe-Bleue* per Grétry (1789), con sostanziale rispetto per l'articolazione della trama. Anche in questo *opéra comique* il protagonista, dopo aver ucciso le precedenti spose, si appresta a fare lo stesso con l'attuale consorte Isaura, colpevole di aver violato il suo segreto. Mentre nella fiaba la moglie affida alla sorella Anna il compito di scrutare l'orizzonte per segnalare l'arrivo dei fratelli armigeri che la salveranno dalla furia del marito, nell'opera questo compito è affidato a un uomo. Infine il ruolo di giustiziere è svolto dal padre di una delle vittime. Maeterlinck ebbe invece l'idea di conferire un ruolo attivo alla protagonista, e rese palese il suo intento ribattezzandola Arianna, in omaggio all'eroina leggendaria che aveva liberato il mondo dal minotauro. Essa non incarna dunque la colpevole curiosità femminile, ma la disobbedienza: giunge infatti nel castello con lo scopo di liberare le cinque mogli che l'hanno preceduta, poiché esse sono vive e custodite in una delle sette sale di cui il marito le ha affidato le chiavi. Dopo averle sciolte dalle catene e condotte dalle tenebre del sotterraneo

una lunga lista di lavori italiani e stranieri, da *Isabeau* (1911) e *Parisina* di Mascagni (1913) alla *Francesca da Rimini* di Zandonai (1914) fino alla *Florentinische Tragödie* di Zemlinsky (1917) e al *Król Roger* di Szymanowski (1926).

alla luce del giorno, salva la vita anche all'infelice sposo, che i paesani in sommossa hanno catturato e riconducono al castello per offrirlo alla vendetta delle donne. «Regardez comme il souffre ... il n'est plus si terrible», sussurra una di loro: Arianna s'allontana e invita le altre a seguirla, ma esse preferiscono rimanere a servire l'uomo cui non potrebbero mai rinunciare. La loro sottomissione è implicitamente un atto di sfiducia sulla capacità d'affrancamento della donna, che si congela col necessario disincanto: «Adieu, soyez hereuses...».

Materlinck non fu peraltro il primo ad attenuare l'aspetto crudele dell'eroe fiabesco, la cui figura conobbe una notevole popolarità nei teatri leggeri parigini durante la prima metà dell'Ottocento. In questi adattamenti, perlopiù nel genere della *folie féerie* o dell'*extravagance*, una patina d'ironia si cala sulla vicenda, unita all'elemento magico.⁴ Al culmine di questa voga si situa la straordinaria parodia di Meilhac e Halévy, che avevano fornito a Offenbach il libretto del *Barbe-bleue* (1866), un *opéra bouffe* che fu tra i suoi lavori più celebri e dal 1866, l'anno del debutto al Théâtre des variétés, vantò un'infinità di repliche. Il protagonista è un simpatico libertino impenitente, che inneggia agli «Amours nouvelles, changer de belles». Anche lui rimane vedovo cinque volte, ma il suo sicario di fiducia, l'alchimista Popolani, non ha ucciso le mogli bensì le ha solo narcotizzate allo scopo di procacciarsi un piccolo *harem* personale. Per amore o per forza Barbablù dovrà alla fine tenersi l'ultima conquista, la popolana Boulotte, mentre le altre troveranno mariti ben lieti di chiudere un occhio su quelle viole non più primaticce. Non è dunque improbabile che Materlinck avesse trovato nel genere leggero i presupposti per rileggere a sua volta la vicenda fiabesca, ed è quantomeno singolare la coincidenza del numero delle spose tra la sua vicenda e il libretto di Meilhac e Halévy. Ora spettava a Balázs trovare una soluzione ancora differente.

4.

Lo scrittore ungherese mantenne chiavi, porte e sale in numero di sette, come in Materlinck, e reintrodusse nei versi

⁴ Tra i molti titoli: *Barbe-bleue, folie féerie* in due atti di Brazier e Frédéric (1823), *Barbe-bleue, extravagance* di J.R. Planché e C. Dance (1839), *Barbe-bleue*, pantomima di G. Colman jr. (1879), *Barbe Bleu*, balletto-pantomima di O' Monroy e Lecocq (1898).

della protagonista, che chiamò Judit, l'immagine del sangue, anche se non la legò a una chiave fatata come accade in Perrault. Fece inoltre tesoro della novità più importante dell'*Ariane*: anche le precedenti spose di Kékszakállú vivono, ma invece di cinque sono tre. L'impianto simbolico del dramma acquisì in tal modo ben più spessore, poiché ogni moglie rappresenta infatti un quarto della giornata, e questa partizione corrisponde implicitamente anche alla divisione dell'anno in quattro stagioni. L'intero ciclo temporale viene poi completato dal numero delle porte, sette come i giorni della settimana.

Due altre modifiche furono altrettanto radicali, a cominciare dall'idea di tenere in scena *Barbablù* dall'inizio alla fine facendone il vero protagonista, mentre nell'opera di Maeterlinck e Dukas il personaggio canta soltanto pochi minuti alla fine del primo atto, e quando ricompare nel finale terzo non apre neppure bocca, ma si limita ad accennare un gesto per trattenere Arianna. Il secondo cambiamento è di capitale importanza per la struttura stessa dell'opera, poiché Balázs sviluppò tutta l'azione sull'apertura delle porte secondo uno schema rituale del tutto assente nell'*Ariane*, dove ciò occupa soltanto una breve porzione del primo atto. Il fatto che la vicenda si svolga in tempo reale, oltre ad osservare le coordinate formali dell'atto unico, aggiunge un nuovo tassello all'intrico simbolico: una volta entrati in scena i due personaggi vivranno in un eterno presente, che neppure la conclusione risolverà del tutto.

5.

Prima del *Barbablù* Bartók non si era mai cimentato col teatro, né aveva mai scritto composizioni di vasto respiro, ma nonostante la mancanza d'esperienza nel trattamento delle grandi forme risolse brillantemente ogni problema, anche perché l'impianto del dramma di Balázs si rivelò perfettamente congeniale alla sua natura. L'apertura delle sette porte gli fornì la scansione ideale per altrettanti episodi, in ciascuno dei quali caratterizzò con estrema varietà il contenuto della sala che si offre alla vista dei personaggi. La struttura viene completata da una lunga introduzione, ripresa come epilogo dopo che l'ultima porta si richiuderà alle spalle di Judit.

La forma si attaglia a una peripezia dove giocano un ruolo chiarificatore diversi parametri scenico-musicali fra loro coordinati. Ogni porta chiusa cela un brandello di verità

illusoria che viene simboleggiato da raggi di luce di differenti colori. La luce invade progressivamente il castello immerso nella tenebra, fino a toccare l'apice all'apertura della quinta porta, poi cala nelle due successive sino a che l'oscurità non torna a impadronirsi della scena. Questo arco trova piena rispondenza nell'uso di uno specifico tono, prevalentemente modale, per ciascun episodio, basato sulla polarità fra due estremi simmetrici, la cupa sezione iniziale in Fa diesis, e quella sfolgorante in Do maggiore, situata alla metà esatta della gamma esatonale. Mentre discende la luce si torna al tono di partenza:

- 0) introduzione, Fa# pentafono, tenebre
- 1) sala della tortura, Fa#, raggio rosso
- 2) sala delle armi, Fa# (Do# min., Sol# min.), raggio giallastro
- 3) sala del tesoro, Re magg., raggio dorato
- 4) sala del giardino, Mi♭ magg., raggio verde bluastro
- 5) sala del regno, Do magg., raggio bianco luminosissimo
- 6) sala del lago di lacrime, La min., la luce cala d'intensità
- 7) sala delle mogli, Do min., chiudono le porte 5 e 6, raggio argenteo
- 0) epilogo, Fa# pent., tenebre.

Il piano di contrasti che regge l'opera viene ulteriormente evidenziato dal livello dei volumi orchestrali, che va e torna al pianissimo dopo aver sfogato nella quinta porta una potenza sonora formidabile - accordi paralleli dalla piena orchestra, rafforzata dagli ottoni in scena e dall'organo.

6.

Questa struttura ha un'immediata presa teatrale poiché comunica con chiarezza allo spettatore l'evoluzione della vicenda. Essa s'incentra sul dualismo incarnato dai due protagonisti, un uomo e una donna, metafora di tutte le possibili opposizioni, e anche se nessun universo simbolico è fatto per essere violato, nel leggere la partitura si possono scorgere i segni di una prospettiva che Bartók ha sapientemente costruito. Il primo indizio viene dal titolo, unico a coinvolgere il luogo dove si svolge l'azione fra quelli di tutti i lavori che hanno come soggetto il personaggio di Barbablù: il Castello.⁵ Subito dopo viene il prologo recitato da un

⁵ L'unico precedente è *Le Château de la Barbe Bleue* di Henry Vernoy de Saint-Georges, musica di Armand Limnander (1851). Qui peraltro il soggetto è tratto da *La Mornie au diable* di Sue, e allude solamente al personaggio di Perrault. Infatti la trama, ambientata a Madras, ha come protagonista una donna, La Duchesse de Lancastre, che uccide i propri mariti.

bardo, che ci parla di un antico racconto. I versi circoscrivono l'azione in una cornice metateatrale ma non espongono la materia del dramma:

Im szólal az ének, Ti néztek, én nézlek. Szemünk pillás függőnye fent: Hol a színpad: kint-e vagy bent, Urak, asszonyosságok?	Ecco, si leva il canto, Voi guardate, io vi guardo. Il sipario delle nostre ciglia si solleva: Dov'è la scena: fuori o dentro, Signori e graziose signore?
---	--

Non si tratta di un intellettualistico espediente, teso a riflettere come in uno specchio la scena sulla platea, ma di un avvertimento: forse assisteremo a un dramma dell'interiorità, o forse entreremo all'interno di un'anima. Infine il sipario si alza lasciando intravedere una sala ovale e i contorni di sette porte, mentre «si leva il canto» degli archi gravi che si muovono lentamente disposti su tre ottave (es. 1): «il sipario delle mie ciglia è sollevato», recita il bardo poco prima di essere assorbito dall'oscurità.

es. 1

<p>REGOS PROLOGUSA: <i>Zene szől, a láng ég. Kezdődön a játéék. Szemen pillás függőnye fent. Tapsoljatok majd, ha lement Urak, asszonyosságok.</i></p> <p><i>Régi vár, régi már Az mese ki róla jár Tik is hallgassátok.</i></p>	<p>II BARDO: <i>La musica risuona, la fiamma danza, S'inizi lo spettacolo. Il sipario delle mie ciglia si è alzato. Applaudite quando sarà abbassato. Signore e signori.</i></p> <p><i>Antico è il castello, Antica è la leggenda, Ascoltate!</i></p>
--	---

Andante (s'alza il sipario) Meno mosso

Vla, Vlc, Cb 2 Ob, 2 Cl

Oboe e clarinetto intonano un motivo sinistro che accompagna uno spiraglio di luce proveniente da una porticina da cui entrano i due protagonisti. Barbablù presenta il suo tetro castello (es. 2.1), la moglie nega con forza di rimpiangere il mondo luminoso degli affetti familiari. Egli chiude l'uscio e solo allora Judit si guarda intorno: tutto è immerso nella penombra, non ci sono finestre. Il suo canto sommesso accresce il *pathos*, come se la donna intuisse di non poter sfuggire al proprio destino (es. 2.2), mentre sotto la sua voce scorre un ostinato di crome:

Es. 2.1

Kékszakállú 11 dopo 2

mf

Ime lássad: Ez a Kékszakállú vára.
Ora puoi vedere: questo il castello di Barbablù.

Es. 2.2

Judit 9 Kékszakállú

pp *pp*

Ez a Kékszakállú vára! Nincsen ablak? Nincsen erkély? Nincsen.
Questo è il castello di Barbablù! Nessuna finestra? Nessun balcone? Nessuno.

Questa breve sezione suona come una ripresa delle battute iniziali, poiché si ode lo stesso impasto (violenze, cello e contrabbassi) disposto sulla stessa scala pentafona, trasposta da Fa a Re diesis.

Bartók ha concentrato in queste poche pagine gli elementi musicali che utilizzerà per rafforzare la suggestione comunicata dai versi del bardo:

Régi vár, régi már	Antico è il castello,
Az mese ki róla jár	Antica è la leggenda
Tik is hallgassátok.	Ascoltatela.

Essi identificano la prima immagine sonora tracciata nelle sedici battute iniziali, quattro semifrasi di quattro note che forniscono, come rivela l'analisi, il materiale di base per molti motivi e melodie che udremo nel corso dell'opera. È come se da questa monodia tutto prendesse vita, nonostante molte relazioni create fra dramma e musica tramite una rigorosa tecnica di derivazione siano fatte per imprimersi solo nell'inconscio dello spettatore. Ve n'è una, peraltro, che esce allo scoperto, ed è stabilita dai due intervalli che legano le note della cadenza: una quarta giusta seguita da una seconda maggiore (es. 1: A). Quest'ultimo intervallo conclude la frase iniziale di Barbablù (es. 2.1: a), mentre l'intera cadenza riappare quando Judit declama le stesse parole del marito (es. 2.2: A'): il nome dell'uomo viene così legato alla sua dimora, e quella stanza ovale diviene una parte del suo io.

Poche battute dopo la moglie appoggia le mani sui muri e le ritrae bagnate. Il clarinetto ripropone il motivo cadenzante, allargato nella testa (da quarta giusta a quarta aumentata; es. 3: A'), e ribadisce più volte l'intervallo di seconda (es. 3: a).

es. 3

1 prima di 11

Cl., Cl B

2 Fl

2 Ob

Cl

A'

Cr (bouchés)

Judit

Vizes a fal!
I muri sono umidi!

Kékszakállú!

Milyen víz hull a kezem - re?
La mia mano viene bagnata da loro?

Vle, Vlc, Cb

pp

«Sir a varád! Sir a varád! - Il tuo castello piange! Il tuo castello piange!» esclama la donna: su questa frase si sovrappone un bicordo di seconda minore (Sol \sharp -La; es. 3: B) che esprime una dolorosa tensione, emblema musicale dell'ossessione di Judit per il sangue che si ripresenterà nella parte conclusiva di ogni episodio, eccezion fatta per il quinto e il settimo. Ma poiché qui identifica il pianto del castello, metafora della desolata tristezza che regna nell'animo del protagonista, s'istilla il dubbio che la visione del sangue sia frutto di un personale convincimento, come se la donna si prefiggesse di non vedere la natura reale delle immagini.

Ben tre elementi musicali della narrazione vengono dunque riuniti in questo scorcio: il bicordo, il motivo cadenzante, e il tetracordo che corrisponde al nome del protagonista, Kékszakállú (cfr. es. 2.1). Questa frase discendente (prevalentemente due terze di seguito, oppure una seconda e una terza) verrà frequentemente intonata da Judit, rappresentandone lo stato d'animo cangiante mediante la divaricazione di ritmi e di intervalli (es. 4).

es. 4 (Judit)

Il motivo cadenzante torna un'ultima volta in questa introduzione, focalizzando il conflitto tra l'interiorità dolorosa e immutabile dell'uomo e la forza dell'amore esaltata da Judit, che intende asciugare con le sue labbra il pianto che bagna i muri (es. 5.1):

7.

Il viaggio nel castello di Barbablù comincia con la sala della tortura. La sonorità gravita nel registro acuto: sul pedale superiore vibrato dei violini primi (La \sharp -Si) si scatenano strumentini e xilofono a tastiera, che eseguono rapidissime

violini, mentre gli arpeggi della celesta mimano il barbaglio dei gioielli. L'incanto si spezza quando Judit nota che il sangue macchia la corona più preziosa: il bicordo viene riproposto mezzo tono sopra in una combinazione più stridente: oboi e flauti si posano sul suono *bouché* dei corni (58), in una fascia di suono che progressivamente conquista la sesta ottava.

Il canto a voce sola del baritono marca una cesura netta, ed ora è lui che spinge la moglie verso la quarta porta: «Legyen napfény, nyissad, nyissad ... - Che entri il giorno, aprila, aprila ...». Il glissando dell'arpa spalanca un vibrante universo sonoro, l'armonia di Mi bemolle degli archi divisi è soffusa e delicatissima, dolce la melodia intonata dai corni, suadente l'immagine dei fiori variopinti contemplata da Judit. «Ki önzötte kerted földiét? - Chi si è dissanguato per nutrire il tuo giardino?»: a questa domanda Barbablù non risponde, nulla sembra turbare la sua sofferta serenità. Egli decanta le meraviglie del suo giardino segreto, esalta la luce crescente e in un crescendo spasmodico incita la donna a proseguire.

Appare la sala del regno dove l'io di Barbablù si mostra nel suo aspetto più sfolgorante. L'orchestra sfoga tutta la sua potenza negli accordi paralleli che incorniciano sfarzosamente il canto trionfale del protagonista (es. 7):

es. 7 6 prima di 75

Judit
(Elvakalva a szeme elé tartja a kezét)
(Abbagliata, si ripara gli occhi con le mani)

Ah!

Kékszakállú quasi parlando
Lázd ez az én bi-ro-dal-mam,

legni, Vl, Vle

Ottoni in orchestra in scena, organo

legni, Tr, organo

Cr, organo

legni, Vlc, Cb

The musical score for Example 7 is presented in a multi-staff format. The top staff is for the vocal line of Judit, with lyrics in Italian and Hungarian. Below it are staves for the orchestra, including woodwinds (legni), strings (Vl, Vle), and organ (Cr, organo). The score features dynamic markings such as *mf* and *ff*, and includes performance instructions like 'quasi parlando' and 'in scena, organo'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into sections, with 'A'' and 'A'' markings indicating specific musical phrases.

Per tre volte si ode in gioco antifonale la risposta di Judit, a voce bassa, quasi annientata dalla potenza della visione. Il rito di sottomissione ha fine quando la donna vede una nube gravida di sangue sovrastare il magnifico panorama (78), ma stavolta il bicordo non compare, smascherando la sua ossessione. Torna invece nella sezione successiva il motivo cadenzante, già cardine del corale (es. 7: A'), per ricordare

Kékszákallú ... Szeress engem. Barbablù ... amami.
 Nagyon szerets, Kékszákallú? Mi ami veramente, Barbablù?

Egli la supplica di non insistere e chiede solo il suo amore, ma Judit non lo può più sentire e gli pone l'ultima domanda:

Mondd meg nekem Kékszákallú, Dimmi, Barbablù, dimmi
 Kit szerettél én előttem? Chi hai amato prima di me?

Solo l'ultima chiave potrà darle una risposta, e la donna la esige. Dagli archi gravi sorge un ostinato che accelera di battuta in battuta (una dopo 112), cui si sovrappone in un crescendo parossistico l'emblema del sangue. Il bicordo si sdoppia (Do#-Re, Fa#-Sol) e invade progressivamente la trama orchestrale spingendo la tensione sino ai limiti del delirio (117). Lei crede di aver compreso il segreto di tutto quel sangue, versato dalle precedenti spose che giacciono morte dietro l'ultima porta. Barbablù è costretto a cedere, e per la prima volta egli anticipa il contenuto di una sala:

Nysd ki, Judit. Lóssad öket. Apri, Judit, guardale.
 Ott van mind a régy asszony. Là sono le mie precedenti mogli.

Mentre si chiudono quinta e sesta porta, un raggio argenteo si proietta dalla settima nell'ovale, e il canto appassionato del clarinetto si appoggia su un accordo di Do minore degli archi gravi. Per Judit è la visione più orribile di tutte, per Barbablù inizia una vera e propria estasi: sin qui la sua linea vocale si era prevalentemente mossa per gradi congiunti nel registro centrale, riflettendo quel sentimento di desolazione che lo dominava, ora prende toni accesi e appassionati quando tre donne riccamente agghindate entrano in scena una dopo l'altra. Egli presenta ciascuna con dolcezza e orgoglio, e la tonalità sale di un tono per ogni sezione: Si bemolle per la moglie dell'alba, Do per quella del mezzogiorno, Re per quella del crepuscolo. Tutte rientrano, manca solo la sposa più bella e la più amata, cioè l'ultima, Judit, la donna della notte.

Una catena di settime parallele di terza specie accompagna il canto del protagonista nell'unico momento in cui le due voci si sovrappongono, e niente potrebbe dare meglio l'idea della distanza che li separa ormai, come se l'uomo stesse descrivendo un miraggio e non la sentisse più. L'orchestra sfoga tutta la sua carica dissonante mentre Judit

riceve manto e corona prima di seguire le donne che l'hanno preceduta.

All'organo viene affidato un breve passaggio di transizione, che per enarmonia porta da Si bemolle verso il Fa diesis pentafono, da cui si dipana nuovamente il tema d'apertura. L'agogica è però sensibilmente accelerata, e il tema degli oboi entra sin dalla seconda delle quattro frasi, come se tutto urgesse: «éjjel ... éjjel ... - la notte ... la notte ...» è l'anelito di Barbablù intonato su due quarte aumentate, le ultime parole prima che la sua *silhouette* venga assorbita dal buio completo. Il canto dei bassi viene suggellato dal motivo cadenzante, solo che stavolta non risolve sul Fa ma sull'ultimo Do diesis, scandito da timpani, celli e bassi. Il sipario delle nostre ciglia è pronto a sollevarsi ancora, quello dell'autore si è abbassato. Ma la vicenda potrebbe continuare.

9.

Collocare il *Kékszakállú Herceg Vára* al centro di una corrente artistica non è impresa da poco, poiché nelle vene della partitura circola un sangue difficilmente riducibile a formule.

Si può vederla come una sintesi tra forma chiusa e aperta, fra opera all'italiana e dramma musicale, come ha fatto Leibowitz, ma a nessuno dei due generi, ammesso che una distinzione avesse ancora senso nel momento in cui l'atto fu prodotto, si attaglia il complesso rapporto fra i singoli episodi, dettato da un'interazione fra due componenti, colore luminoso e orchestrale, ognuna delle quali interviene sul flusso temporale del dialogo, ora accorciandolo ora dilatandolo. Manca inoltre lo sviluppo delle idee tematiche, sovente ottenute per derivazione, e la caratterizzazione dei personaggi non avviene mediante lo stile di canto, poiché l'uso prevalente del tetrametro trocaico e la natura stessa della lingua ungherese si prestano meglio a generare motti, come quello del nome.

Se invece si guarda al *Pelleas* di Debussy, lo scarto è dato dall'enorme carica teatrale che il lavoro di Bartók possiede, e manca per statuto invece in quello del francese, nonostante ambedue i lavori siano basati su una narrazione di tipo simbolico.

Forse i punti di contatto maggiori del *Barbablù* sono quelli col mondo del primo espressionismo, che affonda le sue radici nel teatro *Fin de siècle*, dove si rivolge un nuovo e profondo interesse all'animo umano, come fonte di passioni

e perversioni. Tale premessa portò gli artisti a scegliere soggetti in cui il testo fosse veicolo dell'interiorità, dove l'esteriorizzazione del sentimento e il riconoscimento della solitudine come male del vivere contemporaneo si mescolano alla tensione erotica e a paure ancestrali. E non c'è dubbio che valori come questi emergano nell'opera di Bartók, che però si differenzia perché mostra di credere al potere mimetico della musica in rapporto al testo.

Tuttavia ogni considerazione teorica non cancella la sensazione che vi sia un'idea immanente al lavoro, che abbia poche relazioni con estetiche specifiche .

Nonostante nell'opera agiscano due personaggi che rappresentano il conflitto fra mondo maschile e femminile, ambedue caratterizzati con tratti universalmente riconducibili alle diverse psicologie, ci pare che al centro di tutto stia il luogo dove si svolge l'azione. Il castello vive una propria vita in cui s'inscrive la vicenda rappresentata, che ritaglia una porzione di tempo all'interno di un flusso perenne. Se questo luogo, nella costellazione simbolica, rappresenta una coscienza, allora il conflitto rimane all'interno dell'io, che corre incontro al tempo reale senza riuscire a coglierlo veramente. Esso vive età simboliche, si manifesta in sette aspetti diversi, stimolato da una componente femminile che incarna il completamento di un ciclo: quattro mogli, quattro stagioni, quattro periodi della vita. Fino a ritrovare il proprio equilibrio nella quiete iniziale.

Visto lo splendido esito di quest'unica incursione nel teatro musicale, ci si chiede perché mai Bartók non abbia scritto altre opere. Probabilmente la sua vera vocazione lo portava verso la musica strumentale, fatta di schemi e strutture astratte. Allora, al di là di questioni pratiche come quella del concorso, ci dovette essere qualcosa nel soggetto di Balázs che scatenò il suo interesse. Nell'altro suo grande pezzo per il teatro, *Il mandarino meraviglioso*, il protagonista supera i confini della morte per congiungersi nel rapporto erotico con la donna che desidera. I tempi di composizione della pantomima coincidono perfettamente con l'inizio della sua crisi matrimoniale, conclusasi nel 1923 col divorzio da Márta Ziegler e il nuovo matrimonio con Ditta Pásztor. Egli si era sposato nel 1909, e aveva dedicato alla prima moglie la partitura del *Barbablù*, un dono quantomeno imbarazzante. Crediamo perciò che Bartók, oltre che da motivi artistici, fosse spinto al teatro da intime convinzioni legate alle proprie vicende umane. È lecito ritenere che dietro

i versi del prologo si celi l'autore osservando due versi che si contrappongono, nella seconda e nella quinta strofa:

Szemünk pillás függönye fent:	Il sipario delle nostre ciglia si solleva:
Szemem pillás függönye fent:	[...] il sipario delle mie ciglia è sollevato.

Comincia dunque una storia personale, che l'opera in qualche modo esorcizza. Leggiamone prologo ed epilogo in una lettera che il compositore indirizzò alla madre il 10 settembre 1905:

A un tratto mi accorgo di essere completamente solo. E profetizzo, e so in anticipo, che il mio destino sarà questa solitudine dell'anima. Cerco e frugo, è vero, per trovare una compagna ideale, ma so bene che è invano. Anche se un tempo eventualmente trovassi qualcuno, in breve sopraggiungerebbe la delusione. Sebbene a questa ricerca intensa contraddica la silenziosa rassegnazione, ormai mi sono completamente abituato all'idea che non potrebbe essere neppure diversamente e che ciò debba essere così. E come consolazione consiglio a chiunque quanto segue: innalzarsi in un'altitudine spirituale di indifferenza per contemplare di là tutte le cose con pieno distacco e fredda calma.⁶

Questo saggio è stato pubblicato in *Il castello del Principe Barbablù* di Bartók e *Erwartung* di Schönberg, Venezia, Teatro La Fenice 1995, pp. 77-97.

⁶ *Briefe von Béla Bartók*, a cura di J. Demény, Budapest 1928; trad. it.: BÉLA BARTÓK, *Lettere scelte*, Milano, Il Saggiatore 1969, pp. 77-8.