

MARCO MOREALE

IL MANDARINO MERAVIGLIOSO





Béla Bartók
(1881 – 1945)

Il Mandarino Meraviglioso

op. 19

Indice generale

1. <i>La genesi</i>.....	pag. 3
1.1 Premessa.....	pag. 3
1.2 Breve biografia.....	pag. 3
1.3 Dall'ispirazione alla prima stesura.....	pag. 4
1.4 La "prima".....	pag. 5
2. <i>La metamorfosi</i>.....	pag. 8
2.1 L'incontro con Milloss.....	pag. 8
2.2 Il successo.....	pag. 9
3. <i>Analisi dell'opera</i>.....	pag. 11
3.1 Premessa.....	pag. 11
3.2 Trama e analisi della partitura.....	pag. 11
3.3 Forma e struttura.....	pag. 15
3.4 Significato.....	pag. 15
4. <i>Allegati</i>.....	pag. 18
4.1 Dalla partitura.....	pag. 18
4.2 Galleria fotografica.....	pag. 20
5. <i>Bibliografia</i>.....	pag. 25
6. <i>Glossario</i>.....	pag. 27
7. <i>Allegati bis</i>.....	pag. 28
7.1 Note sull'autore Melchior Lengyel.....	pag. 28
7.2 A csodálatos mandarin: pantomime grotesque.....	pag. 29
7.3 Reichsmusikfesttage in Düsseldorf am 28.5.1938..	pag. 31
7.4 Deutschen Kunstausstellung.....	pag. 31
7.5 Artisti inclusi nella Entartete kunst.....	pag. 33
7.6 Altri testi sul tema del mandarino.....	pag. 34
7.7 Informazioni sui mandarini.....	pag. 34
7.8 Le scuole nazionali.....	pag. 35
7.9 Musica degenerata.....	pag. 35
7.10 Il mito dell'amante invincibile.....	pag. 36

1. La genesi

1.1 Premessa

Il 24 maggio del 1938, a Düsseldorf, in occasione del primo *Reichsmusiktag* (in programma dal 22 al 29) venne organizzata la prima *Ausstellung Entartete Musik*. Un anno prima, ad accompagnare la *Großen Deutschen Kunstausstellung*, era stata organizzata la prima *Entartete Kunst*.

La *Großen Deutschen Kunstausstellung* e il *Reichsmusiktag* erano rassegne di arte germanica (quella 'ufficiale' del regime) organizzate da Joseph Göbbels, Ministro della Propaganda del III *Reich* (la prima inaugurata dal *Führer* Adolf Hitler in persona): si proponevano di celebrare la nuova arte della 'razza superiore'.

Le due esposizioni collaterali 'minori' (*Entartete Kunst* e *Entartete Musik*) volevano ribadire il concetto di una arte germanica superiore mostrando (al contrario delle esposizioni principali) tutti quei generi artistici *non ammessi* dal regime e definiti *degenerati*: le opere d'arte esposte erano accompagnate da commenti dispregiativi e nel catalogo illustrato che accompagnava le mostre erano raggruppate sotto temi vari quali "Manifestazioni dell'arte razzista giudaica", "La donna tedesca messa in ridicolo" o "La natura vista da menti malate".

La *Großen Deutschen Kunstausstellung* richiamò molta gente, ma il successo della *Entartete Kunst* fu inaspettato e tale da costringere gli organizzatori a prolungarne l'apertura: alla fine si conteranno più di un milione e duecento mila visitatori! Effetto indesiderato, e neanche secondario, fu una enorme pubblicità agli autori esposti e al pensiero estetico che le loro opere esprimevano: dichiarati ufficialmente 'malati di mente', la maggior parte di essi facevano parte dell'espressionismo e dell'impressionismo. Questi artisti oggi vengono riconosciuti come personalità di spicco nei loro campi: Arnold Schönberg, Kurt Weill, Paul Hindemith, Heinrich Mann, Max Ernst, Paul Klee e il più degenerato in assoluto, Pablo Picasso!

Non fu per mancanza di modestia che il compositore e pianista ungherese Béla Bartók scrisse al Ministero degli Esteri del *Reich* (a febbraio 1938 a von Neurath successe il più noto e arrogante von Ribbentrop) protestando energicamente contro l'assenza delle sue opere accanto a quelle di autori così famosi: al contrario, essendo violentemente antirazzista e animato da un profondo senso della giustizia, lo fece per sottolineare con forza la sua totale estraneità alle intolleranti imposizioni della propaganda del Nazionalsocialismo di Hitler. In seguito all'*Anschluss* firmerà di sua iniziativa un documento col quale dichiarerà il suo *non-essere* ariano (non era di origini ebraiche, ma essendo ungherese, non apparteneva neanche alla 'razza' ariana), richiedendo esplicitamente di subire la stessa sorte dei suoi colleghi ebrei (che nel caso migliore consisteva nel boicottaggio).

1.2 Breve biografia

Béla Bartók nacque a Nagyszentmiklós, in Transilvania, nel 1881. Venne sin da piccolo educato alla musica, dapprima dalla madre che gli insegnò i rudimenti del pianoforte, in seguito, a soli dodici anni, dal M° L. Erkel che lo iniziò alla composizione: terminerà gli studi all'Accademia musicale di Budapest nel 1903.

Insieme all'intensa attività di pianista, cominciò a coltivare un interesse appassionato per la musica ed il canto popolare ungherese, interesse che si trasformò in studio profondo di ogni manifestazione della musica etnica e del folclore: è facile immaginare quanto questi studi musicologici avrebbero influenzato tutta la sua attività di compositore.

Come la musica contadina, da lui rivelata, appare non subordinata all'istituzione colta, così la sua musica sembra spesso esprimere una realtà quasi 'vegetale', autonoma e autosufficiente, staccata dal soggetto.¹

Forse nessun musicista a lui contemporaneo ha saputo esser fedele con tale coerenza a istanze, anche etiche e sociali, apparentemente diverse: al senso autentico e profondo di un radicale rinnovamento delle forme, all'amore per le tradizioni del mondo popolare e contadino. Giacchè dall'elemento popolare egli parte per una profonda esplorazione della condizione umana contemporanea.²

1 "Béla Bartók" in *La nuova enciclopedia della musica*, Milano, Garzanti Editore, 1983.

2 "Béla Bartók" cit.

Nel 1940 lascerà l'Europa per trasferirsi negli Stati Uniti ove morirà nel 1945 in miseria e solitudine.

Una sua opera in particolare avrebbe meritato di apparire alla *Entartete Musik*, per il tema trattato ma soprattutto per il linguaggio musicale utilizzato: il primo, crudo ed esplicito (prevede alcuni omicidi ed una rappresentazione dell'atto sessuale), scosse e disturbò il 'delicato' pubblico che non riuscì però a cogliere il messaggio più profondo, severo e accusatorio espresso dal linguaggio musicale; l'opera si intitola *A csodálatos mandarin*.

1.3 Dall'ispirazione alla prima stesura

La prima ispirazione risale al gennaio del 1917, quando Bartók rimase affascinato dalla lettura del testo di Menyhért (Melchior) Lengyel³, *Il mandarino meraviglioso*, pubblicato sulla rivista letteraria ungherese *Nyugat* della quale era abbonato. E' probabile che fosse stato scritto nel 1912⁴ per il balletto di Diaghilev⁵ o come base di un libretto per una opera che Ernő Dohnányi⁶ avrebbe dovuto scrivere⁷. Nessuna delle due possibilità si concretizzò lasciando a Bartók la possibilità di utilizzare la trama per un suo lavoro.

Dalla tradizione narrativa orientale dell'amante invulnerabile, Lengyel era riuscito a trarre un intreccio di grande modernità, soprattutto per l'ineffabile combinazione fra atmosfera fantastica e sordido realismo.⁸

Pochi mesi dopo averlo letto, Bartók aveva già composto alcune parti complete.

Nello stesso anno la collaborazione fra Bartók e l'Opera Haus di Colonia portò in scena con successo una pantomima, *Il principe di legno*, ed un anno dopo, mentre veniva rappresentato *Il castello di Barbablù*, all'autore furono commissionati dei lavori per il teatro: una pantomima o balletto ed una opera.

Bartók colse l'occasione per elaborare in maniera definitiva e proporre il *Mandarino* in forma di pantomima.

Il 21 giugno 1918 Bartók incontrò Lengyel per firmare un accordo: i diritti sulla musica sarebbero stati del compositore, mentre i profitti derivanti da una eventuale messa in scena o dalla pubblicazione della partitura accompagnata dal testo sarebbero stati per i due terzi del compositore e per il restante terzo dell'autore del testo. I due, che non si erano mai incontrati in precedenza, divennero collaboratori ed amici.

Nei primi giorni di settembre del 1918 scrisse alla moglie:

"[...] Inoltre sto pensando al *Mandarino*; se funziona, allora sarà un brano di musica diabolica. All'inizio - come una breve introduzione prima dell'apertura del sipario - ci sarà un rumore spaventoso, un fragore di metallo stridente, clacson urlanti: condurrò il 'delicato' ascoltatore dal frastuono delle strade di una città fin dentro un covo di delinquenti."⁹

Effettivamente, nella sua forma originale proposta da Lengyel, doveva essere un vero e proprio dramma *horror* ambientato in una periferia depravata con personaggi agghiaccianti, lotte e molti omicidi: nonostante

3 "Melchior Lengyel è nato in Ungheria nel 1880. Ben presto cominciò a scrivere drammi, ispirandosi soprattutto ad Ibsen e l'immediato successo di critica e di pubblico dei suoi primi tre drammi, scritti tra il 1907 e il 1908, (che qui riportiamo coi titoli inglesi) – *The Great Prince*, *Grateful Posterity* e *Village Idyll* lo portarono sulle scene di tutta l'Ungheria. [...] Migliore fortuna ebbe, invece, il suo soggetto per pantomima *Il mandarino miracoloso*, pubblicato nel 1917 nella rivista letteraria ungherese – *Nyugat* (L'Occidente), - che diventò un balletto con la musica di Béla Bartók. Quest'opera coraggiosa e fortemente innovativa, che rispecchiava la violenza e la crudeltà delle grandi città e la forza magica dell'individuo e della passione amorosa, fu a lungo censurata per la crudezza dei temi ma, col tempo, è diventata un classico del balletto internazionale. [...] La nuova arte del cinema, invece, trovò possibilità di sperimentazione e si sviluppò sia in Europa che in America, ed è al cinema che, necessariamente, Lengyel riuscì a dedicarsi, certe volte con soddisfazione. [...] Così sono stati creati anche i due film più noti: - *Ninotchka* con Greta Garbo e Melvyn Douglas e *To be or not to be* (*Vogliamo vivere* in italiano) con Carole Lombard e Jack Benny, ambedue diretti da Lubitsch."
< http://www.teatromanzoni.it/programmazione/spettacoli_ieri/art197.html?mytype=app>

4 Secondo altre fonti, "come Lengyel registrò nei suoi diari: «Ho scritto questa storia nel 1916, senza uno scopo preciso, ed è stata pubblicata sul *Nyugat* nell'edizione del capodanno»" Herbert GLASS, *The Miraculous Mandarin*, in Los Angeles Philharmonic association, 2004, < http://www.laphil.org/resources/piece_detail.cfm?id=82>

5 Sergei Diaghilev (1872-1929) – Impresario teatrale e fondatore del Balletto Russo.

6 Ernő Dohnányi (1877-1960) – Compositore ungherese, ancora studente suscitò l'entusiasmo di Brahms.

7 "Alcuni mesi dopo la pubblicazione del testo, un quotidiano di Budapest scrisse: «Un compositore europeo di chiara fama, riluttante nel rompere l'anonimato, [lo] sta musicando». Nessuno all'epoca avrebbe definito Bartók un compositore di chiara fama. E' molto probabile che il compositore anonimo fosse Ernő Dohnányi, la vedova del quale, molti anni dopo i fatti, scrisse: «[Dohnányi] non poteva impegnarsi nel musicarlo. In primo luogo aveva altre due opere da finire. In secondo luogo, ed è il motivo principale, pensava che un tema da *grand quignol* fosse più adatto allo stile di Bartók.»" Herbert GLASS, *op. cit.*

8 A. CASTRONUOVO, *Bartók*, Sannicandro Garganico (Fg), Gioiosa Editrice, 1995, p. 295.

9 V. LAMPERT, *A csodálatos mandarin*, in AA.VV., *Bela Bartók 1881-1945 multimedia*, 1996.

tutto, in una intervista rilasciata alla rivista *Színházi Elet* (Vita teatrale), Bartók definì la trama “di rimarchevole bellezza”.

Bartók cominciò a comporre al pianoforte agli inizi di ottobre 1918 e terminò una prima stesura nel maggio dell'anno seguente.

Nel mese di marzo del 1919 Bartók riassunse così la trama della pantomima:¹⁰

“In un covo di delinquenti, tre furfanti costringono una ragazza bella e giovane ad adescare dei passanti per poi derubarli dei loro averi. Il primo è un vecchio laido, il secondo un giovane senza soldi, ma il terzo è un sano cinese. Quest'ultimo è un buon colpo, e la ragazza lo intrattiene con una danza, risvegliando il desiderio del mandarino fino a farlo pulsare appassionatamente. La ragazza indietreggia terrorizzata. I delinquenti lo attaccano, lo derubano dei soldi, lo soffocano con delle coperte, lo colpiscono con una lama ma invano: non possono sopraffare il mandarino, gli occhi del quale guardano la ragazza con bramosia e passione. La sensibilità femminile viene in aiuto della ragazza che appaga il desiderio del mandarino, il quale cade a terra senza vita.”

In maggio concluse lo spartito pianistico.

Il 5 luglio fece ascoltare la sua composizione ad un ristretto pubblico riunito nel salotto di casa di István Thomán¹¹: Lengyel, presente al piccolo concerto, poté annotare sul suo diario: «L'altro giorno Béla Bartók ha suonato per noi al pianoforte la musica del *Mandarino* ... bellissima musica, incomparabile talento!»

La storia della strumentazione dell'opera è quanto mai complessa anche perchè l'allucinato espressionismo, che ha le sue radici nella torbida atmosfera del dopoguerra, il simbolismo erotico-sociale nonché la straordinaria vitalità della musica conferirono all'opera un destino poco felice.¹²

L'orchestrazione subì numerose interruzioni a causa di continui rinvii voluti dalla *Opera Haus* per la messa in scena. Bartók poté riprendere i lavori solo nell'estate del 1923, durante i quali operò diverse modifiche riducendo di molto alcuni episodi con lo scopo di rendere l'opera indipendente dalla scena, eseguibile in forma di concerto come *suite*: riteneva infatti, visto i tentennamenti dell'*Opera Haus*, molto esigui le speranze di vedere il *Mandarino* rappresentato a teatro¹³.

Nonostante le modifiche operate, Bartók non fu mai soddisfatto e non ritenne mai l'opera realmente adatta ad un concerto.

La nuova versione orchestrata fu pronta nel novembre del 1924, insieme ad una riduzione per pianoforte a 4 mani.

Nel 1925, a conferma che l'intuizione della possibilità di ridurre l'opera in suite era stata corretta, ebbe l'occasione di avere il *Mandarino* eseguito negli Stati Uniti d'America in forma di concerto, ma, ancora dubbioso, fece eseguire solo due estratti dalla versione del 1924: la danza della ragazza e l'inseguimento.

1.4 La “prima”

La prima mondiale de *Il mandarino meraviglioso* in forma di pantomima fu data il 27 novembre 1926 all'*Opera* di Colonia grazie all'intervento del direttore musicale, l'ungherese Jenő Szenkár, che conosceva Bartók e ne sosteneva l'operato. La regia di Hans Strohbach intese conservare pienamente il valore di pantomima accantonando ogni tentazione coreografica, senza però lesinare sulle inclinazioni espressioniste.

L'accoglienza della stampa fu quanto meno sarcastica, e già durante l'allestimento la piccola borghesia cattolica (forse spaventata dal letto al centro della scena) si oppose alla rappresentazione, creando una situazione al limite dello scandalo.

Limite che venne peraltro superato durante l'esecuzione (buona parte del pubblico se ne andò prima della fine), ed in seguito, quando il clamore raggiunse un livello tale che la pantomima venne completamente rimossa dal programma, per evitare situazioni se possibile ancor più spiacevoli, su ordine diretto del primo

10 V. LAMPERT, *op. cit.*

11 István Thomán (1862-1940) - “Allievo di Liszt, insegnante di pianoforte presso l'Accademia di Budapest. Nel 1907 il suo allievo Béla Bartók ne prenderà il posto in cattedra.”

12 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 53.

13 “[Bartok] rispose [alla Universal]: «E' davvero un peccato che il *Mandarino* giaccia sempre nel suo semplice schizzo perchè sarebbe il lavoro più adatto ad essere rappresentato assieme al *Barbablu*... varie esperienze mi hanno fatto decidere di accorciare la musica della pantomima in modo tale da renderla adatta ad una rappresentazione senza alcuna modificazione allorchè eseguita senza messa in scena».” A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 299.

cittadino della città, il sindaco Konrad Adenauer¹⁴.

L'eco della violenta reazione pubblica si può cogliere dalla minuziosa cronaca comparsa il 29 novembre sul *Kölner Stadt-Anzeiger*: «Fin dall'inizio la pantomima ha destato una vasta opposizione. Lo sdegno esploso fra il pubblico e la disgustosa trama hanno fatto subito svuotare le file anteriori prima della fine. Non appena il sipario è calato è seguita una rapida ritirata... La prima di questa bartókiana commedia di prostitute e ruffiani con il loro seguito di baccano orchestrale sarebbe terminata in un calmo e silenzioso rigetto se piccoli gruppi sparsi non avessero tentato di trasformare l'incontestabile fallimento in un successo con applausi e chiamate alla ribalta dell'autore. Ciò ha sollevato l'indignazione del pubblico che fuggiva... la folla infuriata è tornata indietro in sala e non riuscendo a coprire gli applausi con i fischi, centinaia di grida sono risonate per parecchi minuti: vergogna! volgarità! scandalo! subissando gli applausi. Il chiasso è aumentato di nuovo quando a dispetto di ogni evidenza il sig. Bartók è salito sulla scena; era proprio il momento di calare il sipario, cosa che fu fatta con il plauso della maggioranza».¹⁵

Nonostante la causa dello scandalo fosse principalmente quanto accadeva sulla scena, l'opera venne censurata *in toto*: questo evento segnò per anni il destino del *Mandarino*.

In seguito alla *debacle* di Colonia, Bartók scrisse al suo editore, Universal:¹⁶

“Dato che, come conseguenza dello scandalo creato, non c'è speranza che venga rappresentata in Germania per lungo tempo, dobbiamo fare il possibile per avere l'opera (anche i due terzi di essa) eseguita in forma di concerto. Io credo che sia il miglior lavoro per orchestra che abbia mai scritto, e sarebbe un vero peccato lasciarlo sepolto per anni. Ora, dopo la performance di Colonia vedo che si può utilizzare per il concerto una parte più ampia dell'opera rispetto a quanto immaginavo in origine.”

Nel 1927 venne pubblicata la versione definitiva della *suite* orchestrale con il sottotitolo “Musica dalla pantomima dallo stesso titolo”, e comprendeva tutta la prima parte dell'opera con la sola aggiunta di alcune nuove battute conclusive. Verrà eseguita a Budapest il 15 ottobre 1928, risvegliando inaspettatamente l'interesse per la pantomima, tanto che il direttore dell'*Opera* di Budapest, Miklós Radnai, si sbilanciò nel dichiarare l'intenzione di inserirla in programma per la stagione successiva; nonostante la benevola inclinazione del direttore, il progetto fallì.¹⁷

Venne fatto un altro tentativo, e si riuscì ad inserire l'opera in programma per il 25 marzo 1931, cinquantesimo compleanno dell'autore. Le prove cominciarono regolarmente, ma la pressione degli ambienti conservatori indussero l'*Opera* ad apportare delle modifiche all'ambientazione: a questo punto fu l'autore a protestare, col risultato di giungere prima ad un rinvio dell'opera (ufficialmente a causa di una malattia che colpì l'attrice protagonista) ed in seguito alla sua cancellazione definitiva.

Durante gli ultimi mesi del 1935, Bartók attuò una revisione del finale.

Un ultimo 'disperato' tentativo di portare all'*Opera* di Budapest la pantomima lo si fece nel 1941; venne fissata la data del 6 febbraio, ma ancora una volta la rappresentazione fu vietata dalle autorità quando scene e

14 “Nacque a Colonia il 5 gennaio 1876 da una famiglia cattolica. Fin da giovane entrò nella politica tedesca [...] fino a ricoprire, dal 1917 prima dell'avvento dei nazisti, la prestigiosa carica di borgomastro della sua città natale. Fu estraneo e avversario del nazismo [...] ma fu in urto con l'amministrazione alleata (nello specifico con gli inglesi) che, dopo averlo duramente e ripetutamente accusato di incompetenza, lo costrinsero alle dimissioni. Nel 1948 fu presidente del Consiglio parlamentare e, dopo le elezioni del 1949 che videro il suo partito vincitore, Cancelliere della Repubblica Federale Tedesca (Rft). [...] Portò avanti una politica anticomunista, europeista legata al mondo atlantico, agli Stati Uniti d'America ed al resto dell'occidente. [...] Nel 1957 ci fu il trionfo elettorale del Cancelliere che aveva dato il via alla ricostruzione ed ad un forte sviluppo dell'economia tedesca. [...] [La Germania] in pochi anni tornò ad essere una potenza economica mondiale superando le difficoltà seguite alla sconfitta ed all'onta della sconfitta subita. [...] La necessità di costituire una nuova coalizione di governo con i liberali della Fdp nel 1963 fece sì che nel 1963, dopo 14 anni di ininterrotto governo, Konrad Adenauer fosse costretto a dimettersi ed a lasciare la cancelleria, pur continuando a rimanere Presidente della Cdu. [...] È morto alla veneranda età di 91 anni nel 1967.” L. MOLINARI, *Il cancelliere di ferro della Germania Federale*, in *Cronologia*, Franco Gonzato, 1997, agg. 2004, <<http://www.cronologia.it/>>.

“Diventato cancelliere tedesco dopo la Seconda Guerra Mondiale, Adenauer ebbe il pudore di riconoscere che il suo divieto di Colonia era stato un errore.” A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 301.

15 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 300.

16 V. LAMPERT, *op. cit.*

17 “A Budapest si era preso subito nota di quel che era successo a Colonia e il 14 dicembre apparvero sul *Pesti Napló* queste righe: «In base alle nostre informazioni nuovi ostacoli impediscono la prima di Budapest. Circoli ufficiali hanno appreso degli incidenti di Colonia e il Dipartimento per l'Arte del Ministero della Cultura ha notificato all'*Opera* che prima di ogni prova deve sottomettere il testo de *Il mandarino meraviglioso* poiché il Ministro desidera determinare se la pantomima di *Béla Bartók* può comparire o meno sulle scene dell'*Opera Reale Ungherese*.” A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 301.

costumi erano già pronti.¹⁸

~

¹⁸ A. CASTRONUOVO, *op.cit.*, p. 302.

2. La metamorfosi

2.1 L'incontro con Milloss

I tentativi di portare in scena il *Mandarino* nella forma originaria, cioè come pantomima, fallirono tutti.

Ma avvenne un fatto che avrebbe risollevato le sorti dell'opera.

Nell'inverno a cavallo fra il 1936 e il 1937 Bartók incontrò a Budapest il coreografo e ballerino Aurelio Milloss¹⁹, probabilmente su invito di quest'ultimo:²⁰

la conversazione si incentrò proprio sul *Mandarino* dalla cui musica Milloss si sentiva profondamente ispirato e attratto poiché desiderava interpretarla sia come danzatore che come realizzatore scenico.²¹

Milloss fece notare che l'accanimento della censura era da imputarsi alla pretesa immoralità del soggetto, ma che in realtà l'effetto moralmente ambiguo era da attribuirsi in fondo soltanto al sottotitolo che classificava il lavoro come una *pantomima*.²²

L'interpretazione mimica si limita a descrivere ciò che avviene nei momenti concreti dello svolgimento dell'azione: tutto il soggetto del *Mandarino* potrebbe essere espresso in pochi minuti ed in modo talmente efficace da risultare realmente scabroso. Se si aggiunge poi che l'opera dura circa trenta minuti, si può facilmente immaginare come sia inevitabile una ripetizione e dilatazione degli stessi gesti: nessuna sorpresa quindi se l'azione risulta triviale ed oscena.

Di conseguenza il vero significato dell'azione viene compromesso.

[...] proprio quello che la musica comunica, ovvero la *causa originalis* degli avvenimenti, quindi il travaglio interiore radicato nel destino dei singoli personaggi, non riesce a trovare una compiuta realizzazione espressiva sulla scena. L'essenza dell'opera bartokiana, perciò, non ha possibilità di rivelarsi attraverso una interpretazione esclusivamente mimica. [...] Divenne evidente anche per Bartók che la sua musica non è, in effetti, la musica di una pantomima ma un vero e proprio «*dramma coreografico*».²³

E' evidente anche dal solo libretto quanto il *Mandarino* sia infinitamente più dinamico degli altri lavori teatrali dello stesso compositore.

Bartók infatti ammise di aver intuito durante la composizione dell'opera il dinamismo dei personaggi e di averlo espresso adeguatamente con la musica (la coreografia è praticamente già tracciata dalla forza di

19 Aurelio Milloss (Aurél Milloss de Miholyi; Orzora [oggi Uzdion, Serbia] 1906 - Roma 1988) - "Danzatore, coreografo, regista ungherese naturalizzato italiano. I suoi studi di danza sistematicamente ebbero inizio alla scuola classica di Viktor Gsovskij a Berlino nel 1925 e con Rudolf Laban per il moderno, ma c'è poi stato anche un avvicinamento alla didattica accademica di Enrico Cecchetti dal 1927 al 1928. [...] Scelta l'Italia come patria elettiva, Milloss era nominato coreografo stabile all'Opera di Roma dal 1938 al 1945 e dal 1966 al 1969 e vi tornava nella stagione 1979-80. Intensa la sua collaborazione con la Scala di Milano a partire dal 1942 (stagione autunnale, con quello che doveva poi risultare il suo capolavoro: *Il mandarino meraviglioso* di Bartók). [...] Soprattutto nell'ultimo dopoguerra Milloss ha provveduto alla rinascita della danza nei nostri teatri, oltre ad aver individuato tra i numerosi ballerini che hanno lavorato con lui personalità che ha potuto formare, plasmandoli secondo le più rigorose esigenze con il gusto e la fantasia di una moderna scuola coreografica. Numerosi i riconoscimenti e corposa la pubblicistica sulla sua opera." in AA. VV., *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di F. Cappa - P. Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 2000.

20 "Milloss sentiva la necessità di una più profonda collaborazione fra coreografo, compositore e pittore per superare il momento di stasi che la danza d'arte stava vivendo. Collaborazione fra le arti che c'era dagli inizi (si pensava alla danza come arte universale) ma che venne meno con la nascita del balletto romantico attorno il 1830. Il balletto romantico non aveva bisogno della grande musica e preferiva musiche facili e funzionali: i suoi schemi formali irrigidirono le qualità espressive. Isadora Duncan per prima sentì la necessità di riportare la danza d'arte alla concezione originaria, spontanea e diretta: la tecnica nuova che nacque da questa idea ricevette il nome di danza libera o moderna. Parallelamente si verificava un rivolgimento estetico suscitato da Mikhaïl Fokine e valorizzato da Serge de Diaghilev. Ma si incontrarono delle difficoltà collaborative fra coreografi e musicisti. Milloss, collaborando strettamente con Bartók, per primo aprì un nuovo capitolo dell'evoluzione estetica del balletto. Nel dramma coreografico che nacque in seguito alla collaborazione fra i due, Milloss «trovò il modo di imprimere alla sua partitura coreografica anche quello che c'è di più personale nella sua poetica individuale»." A. TESTA, *op. cit.*

"Dovevo trovare una sintesi tra la libertà e la violenza espressionista di laban e l'armonia «accademica» dell'originaria (rinascimentale) tradizione italiana. L'occasione venne nel 1942 [...]" Aurelio MILLOSS, *Il mandarino meraviglioso*, in AA. VV., *Teatro contemporaneo* diretto da Mario Verdone, app. 7, Roma, Lucarini, 1989, pp. 35-36.

21 A. TESTA, *Bartók nell'estetica del balletto moderno in generale e nell'opera di Millos in particolare*, in "NRMI", 2, 1981, Torino, ERI, p. 230.

22 A. TESTA, *op. cit.*, p. 230.

23 A. TESTA, *op. cit.*, p. 231.

definizione della gestualità musicale²⁴), ma, non esistendo ancora esempi di danza paragonabili alla realizzazione che il *Mandarino* presupponeva, si convinse definitivamente della possibilità di trasformare la pantomima in balletto solo in seguito ad una esperienza pratica, quando cioè vide i primi appunti ed i primi passi di coreografia di Millos.

Il coreografo pensava alla possibilità di mettere in scena il balletto in una occasione non ufficiale (nessun teatro ufficiale avrebbe rischiato uno scandalo simile a quello della “prima”), cioè presentarlo in un teatro privato a Budapest. Bartók assistette alle prove ed ebbe conferma della bontà della scelta effettuata: purtroppo non vide altro, perchè difficoltà economiche ma soprattutto politiche bloccarono la progettata esecuzione.

Il compositore fu costretto dagli eventi bellici a trasferirsi negli Stati Uniti, mentre l'attività di Millos portò il coreografo in Italia: più fortunato quest'ultimo, non ebbe mai problemi particolari, non perchè avesse aderito al fascismo, ma più che altro per la sua capacità di mantenersi distante dalle questioni della politica.

A dire il vero il regime gli riservò sì una sorpresa, ma fu un imprevisto assolutamente positivo.

2.2 Il successo

Nel 1942 il sovrintendente della Scala Carlo Gatti chiamò Millos da Roma a Milano (dove già collaborava con il Teatro) per chiedergli: «Dal Minculpop è arrivato l'ordine di fare una stagione di opere contemporanee. Ha qualche idea?».²⁵

Erano gli anni in cui circolavano le liste degli intellettuali rappresentanti dell'arte degenerata che dovevano essere boicottati nei paesi nazifascisti, ma Millos non aveva dubbi su cosa proporre, e nessuno fece opposizione.

L'annuncio della rappresentazione a Milano de *Il mandarino meraviglioso*, il 12 ottobre 1942, suscitò le reazioni dei tedeschi, ma Mussolini quella volta fece di testa sua e autorizzò la rappresentazione del balletto.²⁶

L'entusiasmo era alle stelle:

“[...] per la prima volta avevo potuto applicare le mie idee anche sulla coreografia. In più, questo accadeva per l'opera di un compositore, contemporaneo e mio connazionale, che era proibita nell'Ungheria semi-nazista di allora. E alla Scala!”²⁷

Finalmente, la prima mondiale del *Mandarino* in forma di dramma coreografico (forma che si impose definitivamente) fu un vero successo, grazie anche alla collaborazione fra i più grandi artisti dell'epoca: sulla musica di Bartók, Millos fu anche interprete del ruolo principale oltre che coreografo, mentre la parte della ragazza fu affidata ad Attilia Radice. János Ferencsik diresse l'orchestra e le scenografie furono opera del futurista Enrico Prampolini²⁸

Le reazioni del pubblico saranno molto differenti. La sua versione danzata raccoglie solo successi, poiché la musica segue ammirevolmente l'azione scenica, accompagnandola in rilievo in perfetta sincronia.²⁹

24 Vera LAMPERT - László SOMFAI, *Béla Bartók*, in AA. VV., *Bartók Stravinsky*, Milano, Casa Ricordi, 1995, pp. 62.

25 A. MILLOSS, *Il mandarino meraviglioso*, in AA. VV., *Teatro contemporaneo* diretto da Mario Verdone, app. 7, Roma, Lucarini, 1989, p. 35.

26 M. VERDONE, *Miloss e la drammatica della danza*, in AA. VV., *Teatro contemporaneo* diretto da Mario Verdone, app. 7, Roma, Lucarini, 1989, pp. 1-5.

27 A. MILLOSS, *op. cit.*, p. 36.

28 Enrico Prampolini (Modena 20 aprile 1894 - Roma 17 giugno 1956) - “Pittore, scultore, scenografo e teorico, nel 1912 s'iscrive all'Accademia di Roma, allievo di Duilio Cambellotti, ma viene espulso l'anno successivo per aver pubblicato un manifesto antiaccademico. Subito dopo si unisce alla cerchia dei futuristi, frequentando lo studio di Giacomo Balla. La sua ricerca si caratterizza per la continua sperimentazione tecnica. [...] Durante gli anni della guerra dipinge con uno stile vicino al cubismo sintetico, mostrando interesse per la convergenza fra musica, movimento e forma.” in AA.VV., *Novocento. Catalogo dell'arte italiana dal Futurismo a Corrente*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 190 -191.

“Nella poetica del teatro futurista, avviata da Marinetti con la messinscena di *Roi Bombance* nel 1909 (anno in cui pubblicò *Poupées électriques*) e con il 'Manifesto del teatro di varietà' del 1913, ha inizio l'attività di Prampolini scenografo [...]. Nel 1915 Prampolini pubblicò il manifesto 'Scenografia e coreografia futurista', dove affermò il valore della scena dinamico-cromatica, più incline all'esaltazione pantomimica che alla parola, in un dinamismo scenico che guardava all'allora giovane cinema [...]. Seguì un'intensa attività di scenografo, scenotecnico e costumista al 'Teatro del colore' di Achille Ricciardi, dove sviluppò la propria ricerca di una scenografia risolta attraverso ritmi espressivi di luce-colore, verso una totale astrazione che lo portò a sostituire l'attore con fasci di luce in movimento [...]. Nel 1927 diede vita al Teatro della Pantomima Futurista [...]. Si affermò in seguito come scenografo nei più noti teatri italiani, lavorando a opere liriche e balletti, intrecciando rapporti estetici con l'astrattismo, il costruttivismo, il cubismo, il neoplasticismo.” in AA. VV., *Dizionario dello spettacolo del '900*, *op. cit.*

29 P. MARI, *Béla Bartók*, Milano, SugarCo Edizioni, 1978, pp. 60-61.

La fortuna del *Mandarino* si ripeterà nel 1945 a Roma e poi a Budapest, e negli anni successivi a New York, Rio de Janeiro, Francoforte, Venezia, Edimburgo, Vienna, ogni volta raccogliendo successi e apprezzamenti da critica e pubblico.

Bartók, costretto all'esilio negli Stati Uniti, non ascolterà mai nel suo paese *Il mandarino meraviglioso*, che non vi sarà suonato che dopo la sua morte.



3. *Analisi dell'opera*

3.1 *Premessa*

Bartók era un uomo colto, pacato, educato, aperto alla natura e legato alla leggenda rustica, semplice ma non banale, dall'animo puro e innocente senza essere moralista (la parola scurrile, la barzelletta volgare gelavano sulle labbra del più impenitente mattacchione³⁰); nel 1938 Serge Moreux resta colpito «dalla distinzione e dall'eleganza raffinata di quest'uomo di media statura, dal viso allungato, giovanile sotto una capigliatura bianca ed illuminato da uno sguardo azzurro e inquisitore. Dalla sua snellezza fisica, trasparivano una tranquillità alquanto melanconica, una tensione di arco teso irrigidito senza sforzo, e una riservatezza amabile si sprigionava da una cortesia rara ai nostri tempi».³¹

E' lecito quindi porsi la questione sul perchè questo asceta laico³² si fosse imbattuto ed impuntato su un soggetto scabroso e scandaloso dall'esistenza scenica tanto difficile come il *Mandarino*.

Il contesto storico in cui il *Mandarino* è stato pensato è quello della prima grande guerra mondiale e del turbolento ed agitato dopoguerra: nell'estate del 1916 la ritirata delle truppe austriache in Transilvania minacciò di travolgere la famiglia di Bartók, moglie e bambino di pochi anni; nel 1918

la guerra era persa, la rivoluzione sconfitta, egli sentiva amaramente le difficili condizioni in cui avrebbe dovuto vivere e considerò persino di emigrare [...] fu un periodo in cui Bartók dovette affrontare le crudeltà della vita, un periodo di riflessione. Perciò la musica del *Mandarino* esprimeva, come scrisse Bence Szabolcsi: «la visione di un modo di vita passato che non è più possibile, una visione del bene e del male serrati in una lotta mortale, di violenza e di voglia di vivere; una visione di umanità e disumanità, di oriente e occidente e delle forze opposte di civiltà e di tutto ciò che è più primitivo...»³³

In realtà

siamo praticamente privi d'informazioni sulla genesi del lavoro e sulle sue cause occasionali. Ma l'atmosfera rivoluzionaria, di caotico entusiasmo, è da tener presente come un'ovvia spiegazione dei caratteri eccessivi, esasperati, che tanto il soggetto quanto la partitura presentano.³⁴

D'altro canto

Bartók era un uomo puro, che non vuol dire casto: conobbe ed apprezzò la vita dei sensi come un aspetto della natura, di quella Natura ch'egli idolatrava in tutte le sue manifestazioni. Né la vita né l'arte di Bartók furono soverchiate dall'ossessione erotica, ma quando egli vi si accosta, lo fa con quella colossale impudicizia di cui soltanto i puri sono capaci. Il *Mandarino* è appunto questo: la realtà dell'istinto sessuale accettata per quel che è, senza falsi pudori, e collocata al suo posto in quella concezione naturalistica, venata di brivido demoniaco, che faceva intuire a Bartók la realtà segreta dei fenomeni, l'al di là delle cose, oltre la loro normale apparenza sensibile.³⁵

3.2 *Trama e analisi della partitura*

La trama del balletto (immutata rispetto a quella della pantomima) è stata adattata dal testo originale di M. Lengyel (v. cap. 1.3 pag. 5) per attuare una simmetria tra inizio (le tre danze di adescamento) e fine (i tre tentativi di omicidio) dell'opera con baricentro nella danza e inseguimento centrali: nel testo originale i tentativi di omicidio erano quattro. Per permettere di seguire gli eventi scenici più facilmente, nella partitura è stato inserito il testo relativo alle azioni compiute.

Alla musica compete un considerevole compito descrittivo, che si attua anche nella delineazione dei personaggi mediante melodie, armonie o ritmi. Non si può comunque parlare di *leitmotiv*, perchè

la concettualizzazione simbolica è talmente minuta da investire la singola nota e i rapporti che essa

30 M. MILA, *L'arte di Béla Bartók*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1996, p. 63.

31 P. MARI, *Béla Bartók*, Milano, SugarCo Edizioni, 1978, p. 97.

32 M. MILA, *op. cit.*, p. 63.

33 Laboratorio Musica, *op. cit.*, p. 100 sgg.

34 M. MILA, *op. cit.*, p. 61.

35 M. MILA, *op. cit.*, p. 64.

assume con altre note di abito simbolico diverso.³⁶

Per questo soggetto moderno, Bartók fa un'illustrazione sonora più violenta, dalle dissonanze brutali e una ritmica suggerita dai rumori della città, con il fracasso insolito e grossolano dei quartieri malfamati. Si trattava quasi di una sfida per lui a rendere bene una musica capace di tradurre l'abiezione, in ogni caso il lato amorale, di un soggetto la cui scelta può sorprendere.³⁷

L'orchestra è composta da piccolo, 2 flauti, 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani, batteria con sei pezzi, xilofono, celesta, arpa, pianoforte, organo, quintetto d'archi e un coro completo.

▪ Aprono la breve introduzione in allegro 6/8 i violini II con una scala di sol maggiore terminante su una ottava aumentata; alla terza battuta entrano i legni insieme al pianoforte (esempio 1 pag.19): insieme simulano il rumore di una affollata e trafficata strada cittadina. A [1] entrano i tromboni e poco dopo anche trombe e corni: i salti di sesta degli ottoni richiamano il suono dei clacson delle automobili.

▪ Si alza il sipario [6] e ci ritroviamo all'interno del covo. Gli accordi dei legni individuano anche i tre teppisti, come a simbolizzare la stretta correlazione fra città degradata e teppisti:

i loro caratteri sorgono dal frastuono del preludio e ciò sanziona la filiazione di queste figure dalla convulsa realtà urbana.³⁸

«Il primo delinquente cerca nelle sue tasche del denaro» con un gesto nervoso, sottolineato dalla viola (esempio 4 pag.20), ma «senza successo. Il secondo delinquente cerca nel cassetto del tavolo, e non trova denaro». La viola si innervosisce ulteriormente e si aggiungono i violini. A [9]+4 «Il terzo delinquente si alza dal letto, si avvicina alla ragazza e le impone», sostenuto da una imponente scala a quarte ascendenti degli ottoni (SOL-DO-FA-SIB-MIB), «di affacciarsi alla finestra e di adescare qualche cliente che verrà poi derubato».

Il carattere della ragazza è più difficile da delineare, anche per la sua presenza costante sulla scena dove interagisce con tutti gli altri personaggi: viene inizialmente evidenziata la sua appartenenza al mondo dei tre teppisti, ma alcune varianti fanno avvertire un'inclinazione alla sofferenza, che è valore dinamico, tesa forse alla ricerca di un riscatto.

A [11], sempre 6/8 meno mosso, «la ragazza rifiuta (con un gesto dei violini simile a quello della viola a [6]+6, esempio 5 pag.20). I tre delinquenti ripetono l'ordine. Lei acconsente ed esitando si avvicina alla finestra».

▪ Inizialmente in 4/4, poi 3/4, rubato/agitato [13], «prima danza di adescamento». Violoncelli e clarino basso tengono un lungo pedale mentre il clarinetto seduttore comincia a disegnare la danza della ragazza partendo da un salto di quinta, inizialmente con note lunghe, in seguito con valori più brevi e con un disegno melodico sempre più articolato (esempio 6 pag.20).

Il tema della seduzione trae origine dal materiale dei teppisti in un rapporto che simboleggia come la causa del vizio sia la città.³⁹

Ma in seguito, attraverso una serie di varianti, il compositore farà intuire la volontà della ragazza nel rompere con il personaggio di prostituta correlato ai teppisti e come cerchi di avvicinarsi, prima al giovane, poi al mandarino, con la sua vera personalità.

La prima danza dura 21 battute. A [14]+11 «la ragazza vede un uomo», a [16] (più mosso) «l'uomo è già sulle scale. I ragazzi si nascondono.»

In 4/4, tempo comodo, [17]. «Un vecchio libertino trasandato entra nella stanza facendo dei gesti che risultano comici (i tromboni in glissando). La ragazza domanda se possiede denaro, il vecchio risponde che i soldi non contano, conta l'amore. Si fa più inopportuno» e il suo patetico tentativo di amoreggiamento è descritto da viola e violoncello come caricatura di un sentimento vero. Ma a [21] «i tre ragazzi saltano fuori (di nuovo vivace su 6/8) dai loro nascondigli, prendono il vecchio e lo buttano fuori dalla stanza. Minacciosi verso la ragazza, la costringono a tornare alla finestra».

36 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 303.

37 P. MARI, *op. cit.*, p. 60.

38 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 304.

39 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 304.

▪ A [22]+1 inizia la «seconda danza di adescamento». Dopo alcuni istanti di stasi, la seconda danza di adescamento riprende lo stesso corso drammatico della prima. Di nuovo il clarinetto intona un intervallo di quinta un tono più alto e riprende il tema precedente con una variazione più intensa, anche di tempo. Tutta la scena dell'adescamento e della danza è poco più lunga della precedente, più intensa e tocca un apice dinamico più potente. La danza si anima subito dalla seconda battuta mentre il clarinetto arpeggia delle sensuali sestine. Dopo solo 8 battute «la ragazza vede un altro uomo e i ragazzi (sempre 'impersonati' dalle terzine) si nascondono».

[25] «Un giovane ragazzo appare timidamente alla porta (l'oboe timidamente esce dall'orchestra con un semplice tema diatonico). E' confuso. La ragazza gli si avvicina e per incoraggiarlo lo abbraccia, approfittandone per tastargli le tasche. Non trova soldi ma davanti a lui continua la danza, inizialmente con timidezza» accompagnata su un malizioso tempo di 5/4 dall'arpa, mentre flauto e violino solo disegnano i movimenti sensuali della ragazza. A [28]+4 «la danza si fa più rapida ed appassionata» mentre l'orchestra si fa più densa, ma l'eroticismo appena accennato dell'episodio viene interrotto da i tre teppisti (con il loro violento 6/8) che «saltano fuori e cacciano il giovane. Obbligano la ragazza ad esporsi nuovamente dalla finestra.»

In questa scena la ragazza dimostra per la prima volta la volontà di fuggire dal mondo dei teppisti, e lo fa intrattenendo con sincero interesse il ragazzo, nonostante avesse appurato che fosse totalmente sprovvisto di denaro.

▪ [31]-3 «Terza danza di adescamento». Il clarino ricomincia più nervosamente la danza insieme al flauto, mentre il violino I intona degli armonici. La danza si fa più intensa mentre i legni suonano delle scale ascendenti. Come a preannunciare l'evento speciale, la terza danza è più lunga, più intensa e dal ritmo molto variato.

[34] «Spaventati, vedono una brutta figura in strada, e subito la sentono salire le scale».

I passi del mandarino e la costernazione che egli solleva sono descritti da una melodia pentatonica anemitonica e da perversi accordi degli ottoni. La pentatonica non è necessariamente 'cinese' o 'araba', quel che preme a Bartók è ritrarre un'estraneità rispetto al valore indigeno-urbano dei restanti personaggi, contrapporre una sana forza asiatica alla decadenza europea.⁴⁰

Il mandarino viene annunciato da tromboni e trombe. «I giovani si nascondono».

▪ [36] In un 4/4 maestoso «il mandarino appare nella stanza restando immobile sulla soglia» sostenuto da tutta l'orchestra che produce un tremolo su semitono mentre gli ottoni glissano su un intervallo di terza minore discendente. «La ragazza scappa terrorizzata verso la parete opposta». Dopo poche battute gli ottoni intonano nuovamente l'accordo del mandarino, che resta immobile nella sua posizione insieme a corni e fagotti che intonano una terza minore. Gli accordi prolungati degli ottoni ed il pizzicato degli archi indicano la fissità attonita della ragazza e l'immobilità del mandarino.

[37] Nella «costernazione generale» i corni in fa confermano la staticità del mandarino tenendo la terza minore mentre «i tre delinquenti dai loro nascondigli fanno segno alla ragazza di avvicinarsi all'uomo. La ragazza vince la ripugnanza e chiede al mandarino di avvicinarsi [39, meno mosso]. Il mandarino fa due passi» e la terza maggiore passa dai corni alla voce del fagotto, più cupa, mentre gli altri strumenti tacciono: solo oboe e clarino, insieme alla ragazza, chiedono al mandarino «di avvicinarsi ancora e di sedersi su una sedia. Il mandarino siede» e anche il fagotto tace.

[41] «La ragazza è indecisa (pizzicato di archi e legni), ha un brivido e torna indietro. Infine vince la riluttanza (solo flauto *ppp* con una scala discendente insieme al clarino) e comincia una danza esitante, che però prende vita insieme alla musica, per finire in una selvaggia danza erotica. Durante tutta la danza il mandarino immobile fissa impassibile la ragazza, anche se una incipiente passione è percettibile.» La danza ha inizio una battuta prima di [43], esitante come gli archi. Sono i violini I ad abbozzare un movimento sinuoso su un languido tempo di 3/4. L' "impassibile passione" del mandarino affiora negli accordi dell'arpa che ricordano quelli degli ottoni. Il più mosso è sottolineato dagli archi, mentre la danza prende vita quando entrano flauto e clarino. Il ritratto della femminilità si fa davvero magistrale. La danza si fa sempre più provocante, nonostante (o forse grazie a) frequenti pause di incertezza.

Dopo una serie di ritardando e a tempo, su figurazioni sempre più cariche di piano, arpa e celesta e di armoniche e tremoli degli archi,

fra le note cromatiche dalla ragazza, si nota una costante inclinazione al SOL# del mandarino, è cioè evidente lo sforzo di gettare un ponte fra i due simboli.⁴¹

40 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 305.

41 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 305.

Al culmine della danza la ragazza cade esausta sulle ginocchia del mandarino che «comincia a tremare in evidente (feverish=febbrile) stato di eccitazione», brividi del corpo evocati con stupefacente realismo da tremoli, glissando e dalla sincope dei tromboni. «La ragazza rifiuta l'abbraccio dell'uomo e cerca di sfuggirgli» mentre flauti e clarini cercano di liberarsi dall'abbraccio dei tromboni che terminano una lunga frase discendente nel momento in cui «la ragazza riesce a liberarsi dall'abbraccio».

[62]-3 In un 4/4 vivace, legni, ottoni, percussioni, arpa, pianoforte e archi accompagnano con precisi accordi le viole ed i violoncelli che, in fuga dal mandarino, accennano un tema ruvido dal sapore orientaleggiante (esempio 7 pag. 20.)⁴². «La ragazza scappa dal mandarino mentre questi l'insegue sempre più da vicino».

Lungo tutta la scena dell'inseguimento, che non fa che ingigantire la tensione drammatica, si congiungono le aree simboliche dei due personaggi (SOL#-FA e Mib-Sib-MI).⁴³

[64] Il tema passa ai violini che si fanno più incalzanti, poi le viole ed a [66] ecco anche i legni, fino a [69], in un marcatissimo di tutta l'orchestra. [71] «Il mandarino cade, ma si rialza prontamente».

Le energie della partitura si liberano col battito ansimante di percussioni ed ottoni, con la progressiva introduzione di strumenti in tonalità crescenti fino al culmine di un convulso parossismo: uno dei luoghi più impetuosi della musica del ventesimo secolo.⁴⁴

[74] «Riesce a prendere la ragazza che non si arrende e lotta».
Il picco dinamico segna la svolta stilistica della pantomima.

▪ Intervengono nuovamente i tre ragazzi ([76] di nuovo 6/8) che «bloccano il mandarino e lo allontanano dalla ragazza. Lo derubano dei soldi e della gioielleria. Lo devono ammazzare e provano a soffocarlo sotto le coperte del letto. Dopo qualche tempo credono sia morto, ma improvvisamente la testa del mandarino appare in mezzo ai cuscini [84] e il suo sguardo è diretto con bramosia verso la ragazza».

La musica si limita a creare una atmosfera fredda, tesa, quasi immobile: i caratteri dei soggetti si fanno meno dettagliati, sospesi (quasi soffocati) fra gli arpeggi del pianoforte e le nervose scalette cromatiche degli archi. Al violoncello il motivo dello stupore dei teppisti e della fissità del mandarino.

«I quattro rabbriviscono ed indietreggiano. Infine mostrano tutto il loro orrore e tirano fuori il mandarino tenendolo forte»; anche l'orchestra riprende temporaneamente vita tornando in 6/8.

▪ [90] «uno dei giovani prende una vecchia lama e» sugli ampi glissando di legni e arpa «colpisce ripetutamente il mandarino che collassa a terra». L'orchestra si ferma su note tenute di ottoni e arpa mentre i legni più gravi tremano alcuni passaggi di terzine. «Improvvisamente il mandarino si rialza dirigendosi rapidamente verso la ragazza. I tre lo bloccano, lui continua a guardare bramoso la ragazza.» L'orchestra rallenta in un grave tesissimo fra i glissandi di pianoforte, violoncelli, timpano e tromboni [97].

▪ «Trascinano il mandarino, che cerca di resistere, verso il centro della stanza e lo impiccano al gancio della lampada.»

[101] L'atmosfera si fa irreale: «la lampada cade a terra e si rompe.» I pochi strumenti che suonano rallentano, solo i corni tengono note lunghe insieme al coro di voci maschili che, senza parole, intona il motivo della terza minore,

come un lamento implorante ma forse come fatidico giudizio.⁴⁵

Violini e flauti interrompono la staticità del momento con brevi note puntate. «Il corpo del mandarino comincia a risplendere di una luce blu-verde. I suoi occhi sono fissi sulla ragazza.» Solo i violoncelli sembrano comunicare qualcosa attraverso un tema composto da minime e sestine di semicrome. Quando il tema passa a violini e viole, «la ragazza intuisce cosa potrà salvarli. Fa cenno ai ragazzi di sganciare il mandarino. Loro obbediscono.»

▪ Restano solo gli archi mentre «il mandarino cade a terra, ma immediatamente si rialza e si dirige verso la ragazza che non oppone più resistenza, e si abbracciano.» Ancora qualche brivido degli archi, a [110] qualche glissando di tromboni indicano che «il desiderio del mandarino è appagato, le sue ferite cominciano a sanguinare, l'uomo si indebolisce e muore dopo una breve agonia» sottolineata da biscrome degli archi e note

42 E' tipico di molte melodie arabe il movimento quasi strisciante della melodia attorno ad un asse centrale.

43 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 306.

44 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 306.

45 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 306.

puntate dei legni, e per l'ultima volta suonano flebili le sue note.

L'interpretazione del testo e le basi della drammaturgia musicale date da Bartók si spiegano facilmente attraverso la relazione tra le varie melodie e l'idea predominante. Di particolare importanza è il modo in cui Bartók identifica la musica dei tre teppisti con quella della grande città. E' tra la gente della grande città che scelgono le loro vittime. E' in questo senso che la musica dei tre teppisti si identifica con il rumore della metropoli. L'altra relazione tematica decisiva sta nel fatto che il tema della seduzione viene formato dagli elementi che compongono il motivo dei tre teppisti, poiché sono loro a spingere la ragazza sulla strada. Dopo di che il compositore mostra, attraverso una serie di varianti, come la donna rompa gradualmente con il suo io di prostituta, cioè con il personaggio che rimane correlato con i teppisti, e come si avvicini al mandarino con la sua vera personalità.⁴⁶

La partitura definitiva è considerata giustamente come un punto di svolta nel cammino creativo di Bartók poiché da qui egli rompe definitivamente con le eredità romantiche e con gli sforzi artistici di fine secolo.⁴⁷

3.3 Forma e struttura

La struttura è quella della *suite*, un susseguirsi di unità sceniche autonome legate fra loro dal collante di alcuni motivi tematici e delineante comunque un disegno simmetrico⁴⁸; l'episodio centrale dell'inseguimento agisce da spartiacque fra i tre quadri iniziali degli adescamenti ed i successivi tre tentativi di omicidio. Allo stesso modo l'introduzione trova simmetria nell'episodio della morte del mandarino che conclude l'opera:

l'arco si chiude unendo il frastuono della città ai singulti della morte.⁴⁹

Questo esempio di organizzazione formale articolata ma sostanzialmente palindromica è tipica della maturità dell'autore e trova riscontro anche in altre opere dello stesso periodo.

Vale la pena di citare le conclusioni degli studi di Lendvai che con un grande acume critico ha delimitato l'esistenza di una struttura tonale che ha dell'inquietante. Egli riconosce tre aree a soggetto: la successione dei tre *flâneurs* adescati, la successione delle tre danze (i due valzer e l'inseguimento) e quella dei tre tentativi di omicidio; l'analisi tonale evidenzia che tutt'e tre assecondano l'ordine discendente SOL-DO-FA (dalla luminosità della dominante, attraverso la tonica, al buio della sottodominante) per esprimere la fatale direzione di ogni gruppo tematico di scene. Ma non basta poiché se si ordinano le successioni e il loro valore tonale:

Il libertino	L'adolescente	Il Mandarino
I° valzer	II° valzer	Inseguimento
I° omicidio	II° omicidio	III° omicidio
DOMINANTE	TONICA	SOTTODOMINANTE

Si nota che oltre alla correlazione orizzontale delle scene ne esiste una verticale giustificata dalla similitudine del materiale musicale (le terze minori che delineano il mandarino (esempio 2 pag.19), ad esempio, sono correlate a quelle dei suoi singulti di morte (esempio 3 pag.19) e nell'inseguimento viene elaborato materiale tratto dalla sua entrata in scena). L'ordine armonico descritto informa anche la cornice esterna dell'opera: il preludio infatti è nell'area della dominante SOL ed è chiaro simbolo di movimento (anche se con valenza negativa), mentre la morte del mandarino è nella sottodominante FA; la tonica DO erige alcuni pilastri di sostegno di questa cornice, ad esempio la scena dell'appagamento del desiderio. Si possono anche non accettare le conclusioni di Lendvai ma esse aboliscono il luogo comune che il *Mandarino* sia opera atonale.⁵⁰

3.4 Significato

Il *Mandarino* è, fra i tre lavori teatrali di Bartók (*Il castello di Barbablù* e *Il principe di legno* sono gli altri due) il più eminente per contenuto artistico ed emozionale e il più sottile nel rappresentare la tragedia del mondo moderno. In tal senso il *Mandarino* si pone al termine della parabola

46 Laboratorio Musica, *op. cit.*, p. 100 sgg.

47 Laboratorio Musica, *op. cit.*, p. 100 sgg.

48 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 302.

49 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 302.

50 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 302.

tracciata dai precedenti lavori teatrali, ne ridiscute l'argomento dell'amore ed introduce il problema con cui l'autore aveva fatto i conti durante la guerra e col quale ancora si sarebbe scontrato negli anni dell'esilio: la città come immagine dell'invadente civiltà moderna in contrapposizione alla campagna come luogo della concreta civiltà contadina.⁵¹

Differentemente dai precedenti lavori teatrali, in questa opera i temi non sono avvolti dal mito o dalla favola, ma vengono presentati in tutta la loro cruda realtà sin dalle prime battute. Tempo (XX° secolo) e luogo (periferia di una grande metropoli) vengono specificati con precisione:

l'atmosfera alienante ed ostile della città agisce su vittime incolpevoli facendosi responsabile del vizio, dell'amore denaturato, della morte spirituale, in una prefigurazione del destino di massa i cui germi Bartók percepì già nell'immediato dopoguerra.⁵²

La pantomima esprime un preciso problema dell'Europa contemporanea e rivela un nuovo simbolismo sociale: non sono più Uomo e Donna a fronteggiarsi, ma il conflitto avviene fra Umanità e Disumanità. L'ambientazione simboleggia il mondo moderno, la società decadente che ha distrutto i sentimenti Umani. I teppisti sono il prodotto di questa società che è responsabile per i loro comportamenti.

Il mandarino (che è figura simbolica ed irrealista) rappresenta al contrario la sorgente di una vitalità barbara e primitiva. Quando egli appare all'ingresso della stanza, non sono i suoi inusuali vestiti ed i ricchi ornamenti che lo rendono minaccioso a tal punto da spaventare la ragazza, bensì la sua grandezza interiore e la potenza che irradia. L'immobilità del personaggio è carica di una energia propria degli elementi naturali, che avrà sfogo solo durante l'impetuoso inseguimento, in un crescendo di tensione che raggiungerà limiti quasi insopportabili.

E' simbolo di desiderio, passione, forza vitale, virilità che non è mascolinità, ma la vita che trionfa sulla morte. E' la meccanica disumanità della città che rende gli impulsi naturali dell'Uomo (in particolare quelli sessuali) perversi e distruttivi.

E' la personificazione della primordietà, dell'elementare energia vitale il cui impulso non recede finché non si concretizza. Egli non può morire finché non si è placata la sua brama: la morte può dunque aversi solo quando i lacci della schiavitù sono sciolti.⁵³

Non oppone nessuna resistenza ai teppisti, sembra ignorarli nel modo più assoluto: il suo sguardo è fisso sulla ragazza, e tradisce tutta la sua solitudine che nell'opera acquisisce il significato di isolamento sociale. Cosciente della sua umanità, il mandarino non vuole mescolarsi con la massa.

Questo senso di estraneità gli causa sofferenza, ma gli permette anche di conservare la sua nobiltà d'animo. Le qualità nobili acquistano forza nella solitudine [...] ed hanno il potere di trionfare sulla disumanità.⁵⁴

Tre volte cercano di assassinarlo, senza successo. Il mandarino non può essere ucciso perché è la passione a tenerlo in vita.

La passione è l'arma del mandarino per combattere il degrado e l'immoralità della società. La passione unisce uomo e donna, che insieme combattono ed escono vincitori:

l'uomo perché vede il suo amore appagato, la donna perché redime l'uomo e di conseguenza anche se stessa.⁵⁵

In questo contesto, l'eterno contrasto fra Uomo e Donna perde significato, l'antagonismo diventa problema secondario nel momento in cui l'attenzione è focalizzata sul loro nemico comune, il corruttore delle emozioni e della vitalità naturale... la società moderna.⁵⁶

La giovane prostituta è un personaggio positivo:

51 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 295.

52 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 297.

53 "A parte l'ombra lunga di Nietzsche, è impossibile non scorgere in questa tematica il bagliore di quell'argomento che nel 1929 sarebbe saltato alla ribalta con il *Disagio della civiltà* di Freud e che ancora riluce nel recente *Eros e civiltà* di Marcuse." A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 297.

54 Laboratorio Musica, *op. cit.*, p. 103.

55 Laboratorio Musica, *op. cit.*, p. 103.

56 "Tutte le tre opere teatrali di Bartók hanno a che fare con il rapporto fra uomo e donna, proponendo ciascuna un esito diverso, che a sua volta determina la forma musicale. Il *Mandarino* è tragico, ma ha un esito catartico: nell'amore il desiderio dell'uomo primordiale (cioè naturale) e la purificazione della donna corrotta (cioè civilizzata) si realizzano appieno solo al momento della morte." V. LAMPERT – L. SOMFAI, *op. cit.*, p. 60.

è forzata dalle circostanze al meretricio ma comprende l'amore offeso e ne ha compassione: ella è dunque il sentimento oppresso, apparentemente complice del male che serpeggia nel labirinto urbano e che viene incarnato dai tre teppisti.⁵⁷

Il suo è un legame forte con la società: non possiede grandezza morale, non ha passione, è sottomessa. Ma non ha ancora perso il suo io migliore: la capacità di amare, che riaffiora fugace quando incontra il giovane timido.⁵⁸ Con questo amore mette per la prima volta in dubbio la tirannia della società, ma potrà essere solo una breve consolazione, non una redenzione completa. Solo la potenza del mandarino potrà salvarla.⁵⁹

Bartók sembra aver risolto per sé e una volta per tutte il problema della Donna. Nel suo personaggio egli non simboleggia più la donna, ma il sentimento. Per questo la pantomima non proclama l'eterno contrasto tra Uomo e Donna [...] ma l'eterna indipendenza dei sessi e l'alleanza naturale di emozioni e forza vitale.⁶⁰

Ma il trionfo del mandarino è solo simbolico, in quanto, per innalzare la ragazza al suo stesso livello di esistenza e renderla conscia dell'esistenza del vero amore, deve morire. La ragazza che da sola non è capace di opporsi al male, può solo sperare nell'arrivo di un altro mandarino.⁶¹

Questo era il modo in cui Béla Bartók presagiva il destino dell'uomo negli anni tra il 1919 e il 1924.⁶²

Ma nel *Mandarino* il conflitto non sfocia nella sopraffazione del male, e quello di Bartók resta un urlo di rivolta rabbioso ma impotente.⁶³



*When Nobel Laureate **Enrico Fermi** was asked if he believed in extraterrestrials,
he replied, "They are already here... they are called Hungarians!"*

Marco Moreale © 2004

57 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 297.

58 "Le figure minori del libertino e dell'adolescente costituiscono ugualmente elementi irrinunciabili della composita allegoria: mediante loro viene descritta la prosaica svalutazione dell'uomo che non ha soldi" A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 297.

59 "Bartók non ha scelto la soluzione wagneriana dell'amore e della morte come superiori all'elemento sociale, ha bensì sottolineato che non può darsi vera morte senza vero amore – e che non c'è vero amore senza un genuino ambiente di vita." A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 297.

60 Laboratorio Musica, *op. cit.*, p. 103.

61 Laboratorio Musica, *op. cit.*, p. 103.

62 Laboratorio Musica, *op. cit.*, p. 103.

63 A. CASTRONUOVO, *op. cit.*, p. 297.

4. Allegati

4.1 Dalla partitura

Oboe

Piano

Violin II

esempio 1 “...ci sarà un rumore spaventoso, un fragore di metallo stridente, clacson urlanti: condurrò il 'delicato' ascoltatore dal frastuono delle strade di una città fin dentro un covo di delinquenti.”

Trombone

esempio 2 “Le terze minori che delineano il mandarino...”

Piano

esempio 3 ... correlate a quelle dei suoi singulti di morte.”

4.2 Galleria fotografica

Entartete Musik



Immagine 1 "Brochure Entartete Musik, Hans Severus Ziegler, Völkischer Verlag, 1939, DHM, Berlin"



Immagine 2 "Nel Kunstpalace ha sede la mostra Entartete Musik"

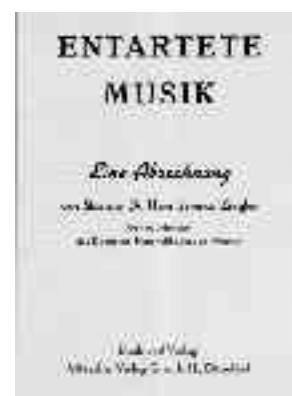


Immagine 3 "Entartete Musik – Eine Abrechnung"

Entartete Kunst



Immagine 4 "Hitler e Göbbels visitano la Entartete Kunst"



Immagine 5 "La sede della Entartete Kunst in Berlino, Cartolina, Struck, 1938, 9 x 14 cm, DHM, Berlin"



Immagine 6 "Catalogo della Große Deutschen Kunstausstellung, 1937, Verlag Knorr & Hirth G.m.b.H., München, 1937, DHM, Berlin, G 861"



Immagine 7 "Esempio di arte di regime: Kameradschaft, Josef Thorak, vor 1937, Gips, Verbleib unbekannt"



Immagine 8 "Bartók, 1899"



Immagine 9 "Bartók in costume prima di partire per il suo viaggio in transilvania, 1907."

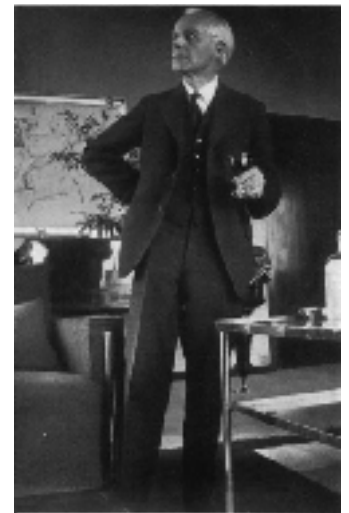


Immagine 10 "Bartók, 21 gennaio 1937 (dopo la prima performance de Musica per archi, percussioni e celesta.)"



Immagine 11 "Bartók con la seconda moglie Ditta Pasztory che fu anche sua allieva."



Immagine 12 "Bartók con la moglie in concerto"

NYUGAT

FŐSZERKESZTŐ: IGHOTUS

SZERKESZTŐK: ADY ENDRE, FENYŐ MIKSA

FŐMUNKATÁRSÁK:

AMBRUS ZOLTÁN, BABITS MIHÁLY, ELEK ARTÚR,
HALÁSZ IMRE, KAFFKA MARGIT, LACZKÓ GEZA,
MÖRITZ ZSIGMOND, OSVÁT ERNO, SCHÖPFLIN ALADÁR

TARTALOM:

IGHOTUS: Tisztelet ny Nyugat.	KÉVESE BELB: Két mántrára.
KAFFKA MARGIT: Hattyúkölly (Regény 14).	NAGY ZOLTÁN: A kék (Verse).
SZEP ERNO: Versék.	AMBRUS ZOLTÁN: Háborús jegyzetek.
ADY ENDRE: Régi levelek (lapok) (Novella).	SZIBI GYULA: Iradalmi levelezések.
PROF. DR. ZSIGMOND FREED: A szelencsüvés egy népszerűségről.	KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: Felsőleg nyomta dal.
GELBERT OSZKAR: Graf Ferenczy Gyula könyve a világháború problémáiról.	FENYŐ MIKSA: Moritz Zsigmond új nyelvész könyve.
MÖRITZ ZSIGMOND: Söhaj (Verse).	TÖRCSÁNYI ELEK: Verses.
REIT ÖDÖN: Tessék megérni! (Novella).	BEBITS MIHÁLY: László Géza: Hoerni Ea.
LÁNYI GÁBOR: Jó volna szépen elni... (Verse).	BALÁZS BELB: A szavak sírjának (Verse).
LENGYEL MENYERK: A csodálatos mandarín (Parfémia).	FORTYKA MÖGÖLÉ.
BABITS MIHÁLY: A Farquharian: sző ének.	FENYŐ MIKSA: A nemzetiség háborús célja.
	FELKÉTE MIKLÓS: Gasztonogi Fluveth.
	ADY ENDRE: A tisztelet bányája (Verse).

FIGYELŐ

IGHOTUS: Szerkesztés — IGHOTUS: Petőfi Szemle — ELEK ARTÚR: A "Glasz" és két tá-
tarok. — KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: Fanni hágyócsüvés. — HAVAS GYULA: "Messzesegek". —
BÉNYI ALADÁR: Felsőleg nyomta — HALÁSZ IMRE: Hattyúkölly. — DISZKÓTA: FENYŐ MIKSA:
Világ Háború. — FELKÉTE MIKLÓS: Gasztonogi Fluveth. — SÁNDOR: Sándorok.



ELŐFIZETÉSI
ÁRA
EGY ÉVRE 28 K
FELEÉVRE 14 K
EGYEN SZÁM
ÁRA 1-30 KOR.

KIRALYI FELTÁLLÁS VILMOS CSÁSZÁR (75)
HALLGATÓI ÁRA



MEGJELENIK
MINDEN HÓNAP
1-15 ÉS 16-AN
SZERKESZTŐSÉG
BUDAPEST, VI,
MÁRTYUS UTCA 11. SZÁM

X. ÉVFOLYAM.

1917. JANUÁR 1.

I. SZÁM.

Jubileumi szám. Ára 2 korona.

Illustrazione 4.2.1 "Nyugat, 1 gennaio 1917: viene pubblicato Il mandarino meraviglioso di Lengyel."

SAMSTAG, DEN 27. NOVEMBER 1926.

ABENDS 7 1/2 UHR

4. OPER MIETREIHE KIII.

Herzog Blaubarts Burg

Oper in einem Akt von Béla Bartók

Deutsche Übertragung von Wilhelm Ziegler.

Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Eugen Szenkar.

Spielleitung: Generalintendant Hofrat Fritz Remond.

PERSONEN:

Herzog Blaubart	Emil Trexow
Jedlih	Henry Trundt
Die früheren Frauen	Lotte Törger
	Else Hillebrand
	Lilly Bittner

Herauf:

URAUFFÜHRUNG

Der wunderbare Mandarin

Pantomime in einem Akt von Melchior Lengye.

Musik von Béla Bartók

Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Eugen Szenkar

Spielleitung: Oberregisseur Hans Strohbach.

PERSONEN:

Die drei Stroldche	Josef Horn
	Hans Salomen
	Josef Weiser
Das Mädchen	Wilma Aug
Der alte Kavalier	Hans Robert
Der Jüngling	Helmuth Zehnlenning
Der Mandarin	Gustav Zeiler

Die Dekorationen und Kostüme für den wunderbaren Mandarin sind nach Entwürfen von Hans Strohbach in den Werkstätten der Verein. Stadttheater angefertigt.

Umänderungen infolge von Erkrankung vorbehalten.

PAUSE NACH «HERZOG BLAUBARTS BURG»

ENDE 9 1/2 UHR



11. Nov. 1926. 27.

Illustrazione 4.2.2 "Manifesto della prima de Il mandarino meraviglioso, 27 novembre 1926"



Immagine 13 "Dipinto di E. Prampolini, Milano, Teatro alla Scala"



Immagine 14 "Enrico Prampolini (1894 - 1958) Il mandarino meraviglioso, Milano, La Scala, 1942, matita su carta, cm 11,5 x 14,5"



Immagine 15 "Pásztor Vera (ragazza) e Vashegyi Ernő (mandarino), 1957"



Immagine 16 "La ragazza - Alexandra Koltun/ Sayaka Tai, il mandarino - Alex Lapshin. Performed February 2003 by Ballet San Jose Silicon Valley"



Immagine 17 "Choreography by Flemming Flindt."



Immagine 18 "© 2003 Bob Shomler"

5. Bibliografia

- AA. VV., *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di F. Cappa - P. Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 2000.
- AA.VV., *Novecento. Catalogo dell'arte italiana dal Futurismo a Corrente*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 190 -191.
- AA. VV., *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 2002.
- Riccardo ALLORTO, *Nuova storia della musica*, Milano, Ricordi, 1989.
- Leo BLACK, *Béla Bartók, The Wonderful Mandarin*, vedi pref. partitura *The Wonderful Mandarin, Pantomime in 1 act by Melchior Lengyel*, Vienna - Londra, Philharmonia Partituren No.304, Universal Edition, 1955.
- Antonio CASTRONUOVO, *Bartók*, Sannicandro Garganico (Fg), Gioiosa Editrice, 1995, pp. 13-123, 295-308.
- Timothy DAY, in CD *The Miraculous Mandarin. Music For Strings, Percussion And Celesta*, Decca, 1997.
- A. DELLA CORTE - G. PANNAIN, L'ottocento e il novecento in *Storia della musica*, vol. 3, Torino, UTET, 1944.
- Armando GENTILUCCI, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- Paul GRIFFITHS, *Béla Bartók, The Miraculous Mandarin, concerto for orchestra*, in CD 458841 *Béla Bartók, The Miraculous Mandarin, concerto for orchestra*, Decca, 2001.
- Laboratorio Musica, *Béla Bartók, il musicista, il didatta, il ricercatore*, Milano, Ricordi, 1981, *I quaderni di Laboratorio Musica*, 1.
- Vera LAMPERT - László SOMFAI, *Béla Bartók*, in AA. VV., *Bartók Stravinsky*, Milano, Casa Ricordi, 1995, pp. 13-84.
- Pierrette MARI, *Béla Bartók*, Milano, SugarCo Edizioni, 1978.
- Giacomo MANZONI, *Guida all'ascolto della musica sinfonica*, Milano, G. Feltrinelli Editore, 2000.
- Massimo MILA, *L'arte di Béla Bartók*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1996, pp. 60-65.
- Aurelio MILLOSS, *Il mandarino meraviglioso*, in AA. VV., *Teatro contemporaneo* diretto da Mario Verdone, app. 7, Roma, Lucarini, 1989, pp. 35-36.
- Mario VERDONE, *Milloss e la drammatica della danza*, in AA. VV., *Teatro contemporaneo* diretto da Mario Verdone, app. 7, Roma, Lucarini, 1989, pp. 1-5.
- Alberto TESTA, *Bartók nell'estetica del balletto moderno in generale e nell'opera di Millos in particolare*, in "NRMI", 2, 1981, Torino, ERI, pp. 227-240.



- *Béla Bartók "A csodálatos mandarin" ("The Miraculous Mandarin") Opus 19* Münchner Philharmoniker, agg. 2004.
<<http://www.muenchnerphilharmoniker.de>>
- Matthew BOYNICK, *The Classical Music Pages*, 1996, agg. 2000.
<<http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/classmus.htm>>
- Rory BRADDELL, *The mounting of a jewel - The marriage between composer and ethnomusicologist in Béla Bartók's creative musical output*, 2001.
<<http://homepage.tinet.ie/~braddellr/disso/index.htm>>
- Damjana BRATUZ, *Béla Bartók - A Centenary Homage*.
<http://www.damjanabratuz.ca/essays/bartok/bartok_centenary.htm>
- Waltraut ELLE-ELBRECHTZ - Projektgruppe Entartete Kunst, *Entartete Kunst*, 1998, agg. 2001.
<<http://www.fh-lueneburg.de/ui/gym03/expo/jonatur/geistesw/zwischen/entartet/entartet.htm>>
- Peter HUGHES, *Béla Bartók*, Unitarian Universalist Historical Society, 2003.
<<http://www.uua.org/uuhs/duub/articles/belabartok.htm>>
- C. J., *Die Ausstellung "Entartete Kunst"*, Deutsches Historisches Museum.

<<http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/kunst/entartet>>

· Vera LAMPERT, *A csodálatos mandarin*, in AA.VV., *Bela Bartók 1881-1945 multimedia*, 1996.

<<http://www.idg.hu/expo/opera/bbcd/e1421000.htm>>

~

· Riccardo CHAILLY - Royal Concertgebouw Orchestra, *The Miraculous Mandarin*, in CD 458841 *Béla Bartók, The Miraculous Mandarin, concerto for orchestra*, Decca, 2001.

~

Per le immagini

- Karadar Classical Music <http://www.karadar.com/PhotoGallery/bartok.html>

- Futur-ism <http://www.futur-ism.it/>

- Classical Music Pages http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/bartok_pic.html

- BÉLA BARTÓK MULTIMEDIA <http://www.idg.hu/expo/opera/bbcd/ebartok.htm>

- <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/bartok.html>

- <http://www.dhm.de>

- www.nrw2000.de

- <http://www.lap.szhaz.hu>

- <http://www.shomler.com/dance/mandarin/> copyright © 2003 Bob Shomler

Tutti i diritti sono dei rispettivi autori.

~

Béla Bartók

6. Glossario

Csodálatos: dall'ungherese, favoloso, prodigioso.

Mandarim: dal portoghese, 1. Alto funzionario imperiale cinese, designava in particolare i magistrati ed i governatori provinciali. Potevano essere civili o militari, entrambe le categorie erano suddivise in 9 sottocategorie. 2. E' uno dei principali dialetti della lingua cinese.

[<http://enciclopedia.verbos.clix.pt>]

Mandarinato: la carica di mandarino nell'Impero Cinese.

Mandarinesco: improntato a tirannica altezzosità.

Mandarinismo: atteggiamento a pretendere privilegi o alla sopraffazione.

Mandarino: 1. s.m. - termine con il quale dagli stranieri venivano designati i funzionari civili e militari dell'Impero Cinese 2. agg. - lingua ufficiale della Cina. [G. Devoto G. C. Oli - "Vocabolario Illustrato della Lingua Italiana"]

Con il termine "**mandarim**", versione lusitana del malese e indonesiano "mantari/manteri/menteri", originante dal sanscrito "mantrin" (consigliere), vennero indicati dai portoghesi gli alti dignitari dell'Impero cinese. [18.IX.1997]

[<http://web.infinito.it/utenti/s/superzeko/doc/AnarchiaDelloSpirito.html>]

Mandarins

Designação dada pelos portugueses às autoridades ou chefes locais na China. Ao contrário do que se poderia pensar, a palavra mandarim não provém do verbo português mandar, mas sim do termo malaio mantari, que quer dizer chefe.

[<http://www.arquivonacional.gov.br/historiacolonial/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infol=53&sid=20>]

Mandarim

do Mal. mantari

s. m., magistrado ou funcionário chinês; dialecto oficial da China; fig., mandão.

[<http://www.priberam.pt>]

7. Allegati bis

7.1 Note sull'autore Melchior Lengyel

Melchior Lengyel è nato in Ungheria nel 1880. Figlio di un fattore, crebbe in campagna, nella grande pianura orientale del paese – la Pusztas – nelle aziende agricole, spesso molto isolate, in cui il padre era di volta in volta impiegato dai proprietari terrieri. I genitori, pur essendo poveri, riuscirono a mandare ciascuno dei cinque figli maschi a scuola a Miskolc, la cittadina più vicina, dove Melchior si diplomò alla scuola commerciale e ebbe la fortuna di avere un ottimo professore di letteratura. Dopo un tentativo di guadagnarsi da vivere scrivendo poesie e storie, si rassegnò a diventare contabile di una ditta di assicurazioni della città di Kassa, tenendo segrete le sue ambizioni letterarie.

A quei tempi, la vita culturale, nella provincia ungherese, ruotava intorno ai tanti piccoli teatri: ogni cittadina aveva la sua compagnia stabile che recitava lungo tutta la stagione e senza pausa, alternando tragedie classiche a commedie leggere, opere a operette. Le novità di Budapest – la seconda capitale dell'impero asburgico – giungevano rapidamente in provincia e attori e attrici famosi spesso si esibivano anche fuori della capitale. Così Melchior poté formare una solida cultura teatrale tanto che diventò il critico per uno dei giornali di Kassa, utilizzando uno pseudonimo poiché questa attività era severamente vietata nell'ufficio dove lavorava.

Ben presto cominciò a scrivere drammi anche lui, ispirandosi soprattutto ad Ibsen e l'immediato successo di critica e di pubblico dei suoi primi tre drammi, scritti tra il 1907 e il 1908, (che qui riportiamo coi titoli inglesi) – “The Great Prince”, “Grateful Posterity” e “Village Idyll” lo portarono sulle scene di tutta l'Ungheria. La quarta opera, “Typhoon”, del 1909, ebbe grande successo anche a Vienna, Berlino, Parigi e Londra, nonché in Giappone e andò in scena al Teatro Argentina di Torino nel 1911.

Poco dopo, egli cominciò a scrivere commedie che offrirono ruoli importanti alle grandi attrici del tempo, sia in Ungheria che all'estero. La prima di queste, “La Czarina” (del 1913), dopo lunghi anni in teatro, fu adattata in tre successivi film rispettivamente nel 1924, nel 1934 e nel 1945. Le commedie “La Ballerina” (1915), “La Signorina Charlotte” (1918) e “Antonia” (1924) ebbero altrettanto successo sulle scene ma non videro versioni cinematografiche.

Durante la prima guerra mondiale, Lengyel fu il corrispondente in Svizzera di un quotidiano ungherese. Lì scrisse il suo dramma pacifista, “L'Eroe”, il quale, naturalmente, non fu presentato allora e, purtroppo, neppure dopo.

Migliore fortuna ebbe, invece, il suo soggetto per pantomima “Il Mandarin Miracoloso”, pubblicato nel 1917 nella rivista letteraria ungherese – “Nyugat” (L'Occidente), - che diventò un balletto con la musica di Béla Bartók. Quest'opera coraggiosa e fortemente innovativa, che rispecchiava la violenza e la crudeltà delle grandi città e la forza magica dell'individuo e della passione amorosa, fu a lungo censurata per la crudezza dei temi ma, col tempo, è diventata un classico del balletto internazionale.

Tornato a Budapest prima della fine della guerra, egli appoggiò il governo democratico di Mihály Károlyi, prendendo parte attiva nell'organizzazione dell'Associazione degli Scrittori. In questo periodo scrisse “Il Regno di Sancho Panza”, subito presentato al Teatro Nazionale di Budapest e, in seguito, in altri paesi, inclusi gli Stati Uniti. Più tardi ebbe anche una versione musicale.

Nel 1919 il governo democratico di Budapest fu rovesciato e si instaurò la Repubblica dei consigli comunisti, dalla quale egli rimase totalmente distante. Il regime comunista finì con l'avvento dell'ammiraglio Horthy che, con il suo regime di “terrore bianco”, portò al potere l'estrema destra ungherese. Lengyel decise di partire per Berlino con la moglie, Lidia e il figlio piccolo Thomas.

In Germania, nonostante le grandi difficoltà politiche ed economiche, il teatro stava rinascendo e la produzione cinematografica muta tedesca visse la sua grande stagione. Ad allora risalgono le amicizie di Lengyel con Ernst Lubitsch ed altri registi ed attori, che poi si rinnovarono a Hollywood durante gli anni trenta.

Melchior e Lidia fecero due visite negli Stati Uniti all'inizio degli anni venti. Gli inviti furono per le prime di due delle sue commedie a New York. I soggiorni si prolungarono perché la coppia rimase affascinata dall'America, soprattutto dal mondo teatrale di New York dove, Lengyel esclamò, “tutto sembra ricominciare daccapo!”.

Tornato a Budapest, nel 1923, Lengyel trovò le cose molto cambiate. Anche nella vita teatrale i drammi più impegnati avevano vita dura ed erano stati soppiantati da opere più leggere. Così, per ragioni economiche, ma anche perché si divertiva, Lengyel scrisse commedie apparentemente leggere, spesso provocatorie, e certe volte paradossali ma che coglievano elementi più profondi del contesto sociale e dei rapporti umani. Oltre ai lavori teatrali, Melchior Lengyel ha fatto parte di una generazione di scrittori, critici e saggisti i quali rappresentarono una rinascita profonda e vitale della cultura ungherese. Purtroppo, questo periodo non durò a lungo perché le tempeste politiche che sconvolsero l'Europa centrale bloccarono la libertà di espressione in molte sfere dell'arte e del pensiero. La nuova arte del cinema, invece, trovò possibilità di sperimentazione e si sviluppò sia in Europa che in America, ed è al cinema che, necessariamente, Lengyel riuscì a dedicarsi, certe volte con soddisfazione. Una parte dei film ai quali Melchior Lengyel collaborò, sia all'inizio - al tempo del cinema muto in Ungheria e in Germania – sia dopo, a Londra e a Hollywood, furono adattamenti dei suoi lavori teatrali, per esempio: “Trouble in Paradise” diretto da Ernst Lubitsch, con Paola Negri; “Catherine the Great” diretto da Alexander Korda; “Royal Scandal” diretto da Otto Preminger, tutti e tre versioni di “La Czarina”. Nello stesso modo, “Angel”, diretto da Lubitsch, con Marlene Dietrich, Melvyn Douglas e Herbert Marshall, era basato su una sua commedia teatrale dallo stesso nome. Altri film, invece, nascevano dalle sue storie e scenario originali, rifinite, poi, dai registi e “screenwriters” americani perché egli non scriveva inglese.

Così sono stati creati anche i due film più noti: - “Ninotchka” con Greta Garbo e Melvyn Douglas e “To be or not to be” (“Vogliamo vivere” in italiano) con Carole Lombard e Jack Benny, ambedue diretti da Lubitsch.

Dopo vari anni e diversi lavori ad Hollywood, Lengyel si stabilì a New York, e poi in Europa e, da allora in poi, si dedicò esclusivamente a scrivere per il teatro. Gli ultimi suoi lavori teatrali furono, tra gli altri, “Kean”, “Nathan il Saggio” (da Lessing) e “Le Figlie di Laban”. Nel 1950, a Parigi, scrisse la versione teatrale di “Ninotchka”, con l'adattamento in francese di Marc Gilbert Sauvajon, che continua ad avere successo in molti paesi.

Alla fine della sua vita, a 94 anni, Melchior Lengyel è tornato a Budapest. Aveva molta nostalgia della lingua e delle conversazioni con i vecchi amici. Purtroppo ne erano rimasti pochi, ma, ogni tanto, diceva, contento, “questa è la mia lingua!”. In una intervista fatta anni prima da un critico teatrale americano, egli aveva detto con rammarico “Non sono un linguista, non ho potuto mai entrare dentro un'altra lingua e la mia è poco conosciuta. Ma pensa” – aveva esclamato, illuminandosi – “scrivendo in una lingua così oscura quello che avevo da dire è stato sentito in tutto il mondo”.

[http://www.teatromanzoni.it/programmazione/spettacoli_ieri/art197.html?mytype=app]

7.2 A csodálatos mandarin: pantomime grotesque.

Il testo originale di Lengyel Menyhért.

I.

Mimi és a három csavargó. Az első elnyúlva az ágyon fekszik, a második a szoba közepén Mimi-vel veszekedik. Nincs pénz. Kifordítja a zsebeit – üres. A harmadik nagy buzgalommal kutatja át az asztal és szekrény fiókjait – nem talál semmit. Ő is a lányra támad. Mimi a vállait vonogatja. Miért bántják? Mit akarnak tőle? Nem tehet róla. Nem tud segíteni.

Az első ekkor felül az ágyon. Nagy, komor képű, elszánt, durva legény. Feltápáskodik. Mimihez lép. Megragadja a lány karját – maga elé rántja, «Nincs pénz? – keress!» – Mimi ijedten szabadkozik: mit csináljak? A csavargó: állj az ablakhoz – mutogasd magad – csalj fel valakit – mi hárman azután majd elbánunk veled.

A másik kettő helyesli. Mimi vonakodik. Öklök merednek az arca elé. Az első csavargó durván az ablak elé löki. Azután hárman gyorsan tanácskoznak: el fognak bújni, az egyik az asztal alá, a másik a szekrény mögé, a harmadik az ágy mellé. Megtörténelik. Várakozás.

II.

Mimi az ablaknál. Kinéz – integet – kacsint, – mosolyog. Nincs eredmény. Egyszer azonban megrezzen. Gyámoltalanul hátra néz. A három csavargó elődugja a fejét: van valami? Mimi igent int. A három visszahúzódik. Várakozás. A falépcsőn lassú lépések kopogása. Mimi a szoba közepére hátrál – mindig az ajtóra nézve, mely kinyílik s belép – az öreg gavallér.

Furcsa kis öreg, fáradt ráncos arc, de kifent bajusz, a fején kopott cilinder, kabátja a sok vasalástól fényes – gyanús kamásni, a lábain egy lakkcipő roncsai, piszkos gallér, olcsó rikító nyakkendő, a gomblyukában elszáradt virág.

Mosolyogva lép fel – egy gavallér biztonságával – pár lépés után megáll – végignézi a lányt – el van ragadtatva. Leveszi a cilinderét – az asztalra teszi (kínos gonddal keresztül, kasul fésült festett haj, simul a koponyájához) s miközben a lányt mustrálja, piszkos kesztyűit kezdi lehúzni. Mimi áll – vár.

Most az öreg odalép hozzá és kitarja a karjait – át akarja ölelni. Mimi hátralép – kérdően néz rá s a hüvelyk s mutató ujjá összedörzsölésével kérdi: pénz?

Az öreg nem akarja észrevenni a kérdést – újabb szerelmes mozdulat. – Mimi most egész az orra alá tartott kézzel ismétli a kérdést: pénz?

Az öreg legyint – mosolyog: pénz – az nem fontos. Minden a szerelem. Szívére szorítja a kezét – udvarol, illegeti magát – megcsípi a lány karját – arcát, egyre szemtelenebb lesz – a méltatlankodó Mimi alig tudja magától elhárítani, midőn a három csavargó előugrik – nekiesnek az öreg gavallérnak – az asztaltól az ajtóig sorfalat állanak – egyik a másik kezébe dobja az öreget, amíg végre kirepül az ajtón, legurul, a cilinderét utána dobják, még hallani, amint a kemény kalap fokról-fokra lekopog a lépcsőn.

A szobában nagy méltatlankodás. Csúfolják az öreget – utánozzák a szerelmi vallomásait. Az első csavargó megint fenyegetve a lány elé áll: ügyesebb légy, azt mondom! Újra az ablakhoz lódtítja – ők hárman megint elbújnak. Mimi az ablak előtt – ugyanaz a játék mint előbb – himbálja, kelletti magát – a felkínálásnak egyre erősödő triviális muzsikája, mely egyszerre kedves, gyengéd és gyermekes lesz, mert

III.

Mimi meglátott valakit az utcán. Kihajol az ablakon. Int. Mosolyog. Aztán megfordul – tapsol örömeiben – vidám, könnyű szaladás a falépcsőn, az ajtó kicsapódik s ott áll: a kis diák.

Rózsás arc, szőke haj, szélesre kötött nyakkendő – félcipő – térdnadrág. Eddig rohant – de most hirtelen megáll – nem tud mihez kezdeni – liheg – borzasztóan elpirul s lesüti a szemét.

Mimi mosolyogva nézi: kedves fiú!

A diák is zavart mosollyal felpillant a lányra.

Mimi int: gyere közelebb.

A diák félénken közeledik.

Mimi: no gyere te kis fiú. Megfogja a kezét: milyen finom. Megsimogatja az arcát: milyen rózsás! A fejét: milyen szőke! Közelebb húzza, megint megpaskolja az arcát: te kis kedves. És milyen csinos és milyen tiszta – gyönyörködve nézi végig – a diák zavart, ügyetlen, kedves.

Most Miminek eszébe jut, hogy hiszen ez egy áldozat szegényke – meg kell nézni, van e ennél valami. Átkarolja s gyorsan átkutatja – megnézi a kezét: nincs gyűrűje – a mellényzsebét: órája sincs – átkutatja a kabátja zsebeit – csak egy zsebkendő került elő – parfümös – megszagolja – eldobja: ez semmi! Bosszankodva: de hát nincs semmi pénzed? A diák szomorúan nem int. Megfordul, reménytelenül, lesújtva és gyámoltalanul s már menne is kifelé – mikor a lány nagyon megsajnálja: a szegény! No jöjjön csak maga kis kedves – azért nem kell szomorkodni. Oh, milyen fiatal s hogy reszket szinte – jöjjön –

átöleli, simogatja, becézi, tréfásan meghúzza a fülét, megpaskolja az arcát, a fiú ügyetlen kezeit a dereka köré fonja s csendesen, halkán keringőzni kezdenek – a mozdulatok mind szabadabbak lesznek – az arc kipirul, a fejek közelebb hajolnak – a szívekben zenélni kezd a szerelem, a muzsika egyre olvadóbb – megállanak, kacagva egymásra néznek – csók –

de ekkor előugrik a három csavargó, akik eddig is dühösen nézték a jelenetet – szétválasztják őket – a kis fiú ellenkezik – de hogy bírna ő evvel a három vad alakkal – akik kilódtítják az ajtón. Eltűnt, de a lépcsőn – az udvaron és túl az utca zajában is még sokáig hallani a gyenge sírását.

A szobában a legények Mimi felé fordulnak, nagyon dühöseket. Mimi sajnálja a kis fiút – sír. A csavargók csúfolják: ez kell neki – ez a kis senki. Szerelem kell neki. S még sajnálja – siratja.

Az első legény kihúzza a kését s megfenyegeti a lányt: vigyázz: – leszúrlak! Ha most nem csinálsz valamit, ha nem leszel ügyesebb – véged lesz! Az ablakhoz!

Mimi remegve engedelmeskedik. A három csavargó újra elbúvik. Még hallani a síró gyermek gyenge panaszát, s amint a nő az ablak előtt kelletti magát, megint a felkínálás, vágykeltés motívuma, mely mindjobban fokozódik s hirtelen erős, fűszeres, egzotikus színezetet kap –

IV.

Mimi az ablaknál megrezzen – megijed. Hátralép. A csavargók elődugják fejeiket: mi az? A lány ijedten és tájékozatlanul áll a közepén. A csavargók uszítják, biztatják: az ablakhoz – az ablakhoz! Mimi félénken újra az ablakhoz lép – az egzotikus muzsika egyre fokozódik, a lépcső recseg-ropog, a leány folyton az ajtóra nézve, reszketve húzódik vissza az asztalig – az ajtó kinyílik és a küszöbön ott áll a mandarin.

Egy kínai. Vastag, sárga arc – vágott, meredt szem, mely nem is rebben, csak szúrósan egyenesen néz, mint egy hal. Fején selyem

sapka, mely alól hosszú, fekete copf hullik a hátára. Gazdag, dúsan hímzett, bő sárga selyem kabát, fekete bársony nadrág és nagyon finom csizma.

Nyakán sok rétbé csavart aranylánc. Kabátja gombjai ragyognak, finom ujjai tele briliánsokkal.

Áll a küszöbön és rebbenés nélküli meredt szemmel, halálos komolyan néz a lányra.

A lány megjéjt tőle és hátrál. De akárhova megy, az asztalhoz, szekrényhez, vagy az ágyhoz – az elrejtőzött csavargók lökik, taszítják a mandarin felé. Végül elszánja magát és óvatosan a küszöbön álló mandarin felé közeledik. Félénken hívja: jöjjön közelebb. A mandarin nem mozdul. Még egyszer hívja. A mandarin megindul. Egyenletesen, lassan a szoba közepére jön. A lány rámutat a székre: üljön le. A mandarin leül. De mereven és folytonosan – halálos komolyan és a nélkül, hogy egy arcizma mozdulna, folyton a lányt nézi.

Végre tenni kell valamit és Mimi ügyetlenül, trémázva, elkezd játszani. Elsuhog, eltáncol a mandarin előtt – kellei magát: Körülkeringőzik a szobán s mikor tánc közben az ajtóhoz ér – hirtelen bereteszeli az ajtót – tovább táncol. A mandarin nézi – szemrebbenés nélkül –, halálos komolyan. Mimi egyre gyorsabban táncol, már bátrabb, szabadabb s mikor egy fordulónál a mandarin elé ér, látva a kínai furcsa merevségét, mozdulatlanságát – kacagni kezd – egyre jobban s szédülten a tánctól, feloldódva a kacagásban, a mozdulatlan mandarin ölébe esik.

S amint a kacagó nő ott fekszik, hánykolódik, hajladozik előtte, a mandarin lassan sajtáságos változáson megy keresztül. Halk reszketés fut át rajta, a talpától a feje búbjáig. Az arca kipirul. Az eddig meredt szemek megrebbennek és azontúl mind gyorsabban pislognak. A melle emelkedik – nehezen, szaggatottan kezd lélegzeni. A kezei megrándulnak és ujjai gyorsuló futamokban – a lány nyakára – fejére tévednek... Izgalma egyre fokozódik. Apró reflexmozdulatok ütköznek ki rajta, – megrándul – didereg – s hirtelen, a vér forró hullámától, mely keresztül zúg rajta, egész testében reszketni kezd. A lány ránéz – megjéjt tőle – a nevetése megszakad – felugrik – hátrál.

A mandarin szintén feláll. Kinyújtja karjait és a lány után indul. A lány menekül – nyomában a mandarin – szemei rámeredve – arca eltorzult és könnyörgő mint egy beteg állaté.

Üldözés kezdődik... a lány asztal és székek közt suhan el – a mandarin utána... ugrik – a lány után kap – elesik... a földön elfogja a futó lány bokáit... a lány kiszabadítja magát – a mandarin felugrik – gyámoltalansága és nehézsége enged – megszűnt – egyre hajlékonyabb – végtelenül mozgékony és ijesztően groteszk lesz – most már ő kellei magát, fantasztikus mozdulatokkal táncba kezd – s sajtáságos, rekedt hang bugyborékol a torkából – a lány mindjobban fél tőle – menekül – a mandarin utána – pénzét csörgeti, mohó mozdulatokkal kap a lány után – már-már eléri – a lány kisiklik – a mandarin bög, könnyek omlanak az arcán, teljesen kilendül magából – forog, kering, egyre ijesztőbb gyorsasággal, már olyan mint egy óriás pörgettyű – szelet ver maga körül – sárga kabátja s copfja úszik a levegőben – nem lehet előle kitérni – elkapja a lányt s rettenetes boldog hörgéssel roskad le vele...

E percben előugrik a három csavargó. Rávetik magukat a mandarinra – lefogják – a lányt kiszabadítják. A mandarin zsebeit átkutatják – az aranyak csengve gurulnak széjjel a padlón – nyakáról leveszik a hosszú aranyláncot, ujjairól lehúzzák a gyűrűket – mindezt rendkívüli gyorsasággal – s mikor kifosztották, egy másodpercre összenéznek s már határozta: megölik. Megfogják mint egy csomagot, bedobják az ágyba párnákat, dunnát, matracot, rongyokat, mindent rádobálnak, s mind a hárman szorosan le – rányomják a sok takarót, hogy fulladjon meg alatta. Szünet. Aztán intenek egymásnak: vége. A lány az asztal mellett áll didereg. Rövid várakozás. A csavargók megkönnyebbülten sóhajtanak fel. Vége van.

S ekkor a mandarin sápadt, sárga feje kibúvik a takarók alól. Egy fej – meredt, kidülledt szemekkel – a lányt nézi.

A három csavargó megdöbben. A mandarin nem halt meg. Összeszedik magukat: végezzünk vele.

Ledobálják az ágyról a takarókat – s kihúzzák a mandarint. Amint a kínai lába földet ér, egyet ugrik – mint egy fantasztikus labda s ráveti magát a lányra.

Lefogják, – mielőtt elérné. Hátracsavarják a karjait – szorosan tartják. A mandarin – mintha egyáltalán nem érdekelné, mi történik vele, mit csinálnak vele – csak a lányt nézi – meredt szemeivel. Két fáklya egy borzasztó belső tűzből.

A harmadik csavargó hosszú, vérfoltos, rozsdás kést vesz elő. Int a másik kettőnek, hogy tartsák erősen a kínait. És a hosszú késsel neki szalad a mandarinnak.

A kést markolatig a hasába döfi.

A bőr reped – a test nyekken – a kés hegye a mandarin hátán jön ki.

Eleresztik. Lesik, hogy eldőljön – most meghal.

A mandarin inog – lóg – leng egy percig – már majdnem eldől – (lesik-nézik) – egyszerre megint egyensúlyt kap – ugrik – neki a lánynak.

A lány sikoltva menekül.

A csavargók megint lefogják. Ők is ijedtek – rémültek – éppen azért most már gyorsan végezni kell vele.

Az egyik nagy régimódi pisztolyt vesz elő. Célba veszi a mandarin fejét – elsüti a pisztolyt. Dörrenés. Füst. A csavargók elugranak a mandarin mellől. A füst eloszlik. A mandarin homlokán sötét pörkölt folt – amint a golyó átment rajta. Inog – himbálódzik – azután meglendül s megint neki a lánynak.

Groteszk ugrásokkal üldözni kezdi. Elkapják. Lefogják.

Borzasztó. Nem halt meg. Mit kell tenni?

Megölni – megölni – megölni! De hogy?

Az egyik a csillárra mutat. Oda fogják felakasztani.

Felállítják egy székre. A copfját a nyaka köré tekerik. S akkor az egyik csavargó – az asztalon állva – a mandarint copfjánál fogva felkötö a csillárra. A széket kirúgják alóla. A mandarin fel van akasztva.

A csillár kialszik.

Sötétség.

Csönd.

A három csavargó és a lány összebújva hallgatnak a sötétben.

S egyszerre fent sajtáságos halvány világosság.

A mandarin kerek hasa, mint egy Buddha istené, mint egy fantasztikus gömb a levegőben – világítani kezd.

S a misztikus fény az egész figurát bevilágítja amint fel van akasztva, copfjánál fogva – nagy sárga, kerek fejét s meredt szemeit, melyek konok állati nézéssel, borzasztó vággyal a lányra világítanak, mint két villamos reflektor.

A csavargók dideregve, reszketve bújnak – menekülnek, az ágy alá másznak, elrejtőznek.

A lány a szoba közepén marad. Ránéz a mandarinra.

Most először – bátran –

és mosolyog.

Int az egyik csavargónak: gyere ide. S mikor az nem akar jönni, oda megy hozzá, előcibálja: vágd le nekem azt a mandarint.

A legény nem mer hozzá nyúlni.

A lány erélyesebben biztatja, odaadja a kést a kezébe: akarom!

A legény végre remegve felmászik az asztalra s a késsel átmetszi a copfot.

A mandarin leesik a földre.

De újra felugrik – s neki a lánynak.
A lány felfogja a karjaiba. Megöleli, hosszan magához szorítja.
A mandarin boldog beteljesült hörgést hallat. Hozzátapadva a lányhoz egész testén remegés fut végig.
Ekkor hasán a seb s fején a lyuk csendesen elkezd vérezni. Mindjobban elalél – karjai, mellyel a lányt szorította, lelankadnak, lábai megrogynak. –
Szemei még mereven – boldogan – nézik a lányt, de lassan lecsukódnak...
Eltorzult arca mosolyog.
Vágya kialudt.
A lány lassan, gyözelmesen, mosolyogva leereszti a földre; – egy furcsa, recsegő, egzotikus muzsika hangjai mellett a mandarin meghalt.

7.3 Reichsmusikfesttage in Düsseldorf am 28.5.1938

Discorso del ministro della propaganda Goebbels a proposito della *entartete musik*.

"Lassen wir nun in dieser festlichen Stunde noch einmal die Blicke zurückschweifen auf eine überwundene Vergangenheit, die uns heute fast wie ein wüster Traum erscheint. So können wir es uns kaum noch vorstellen, daß das alles einmal Wirklichkeit gewesen ist. Daß es einmal in Deutschland, dem klassischen Lande der Musik möglich war, daß unsere eigenen großen Meister durch das Aufführung entstellt und verhöhnt wurden. Daß das Gebiet der deutschen Volksmusik fast ausschließlich von jüdischen Elementen beherrscht waren. Daß das deutsche Volkslied eine empörende Trivialisierung erfuhr. Daß die stumpfsinnigste wüste und aufreizende Orgien feierte. Daß unsere deutschen Klassiker verkitscht und verjazzt wurden. Daß an die Stelle klarer Linienführung und zu Herzen gehender Melodien die blasse Konstruktionen um das jüdische Experiment traten. Daß Musikfeste der Systemzeit eine Generalschau undeutscher und artfremder Musik darzustellen pflegten, bei der sich ein kleiner Kreis von Nichtkönnern mit der jüdisch bestimmten sogenannten Kritik traf, um hohnlachend über die Proteste deutschgesinnter Musikkreise zur Tagesordnung überzugehen. Die unabwendbaren Folgen sind dann ja auch eingetreten. So wie die Musik sich dem Volke entfremdete, so hat das Volk sich dann auch der Musik entfremdet. Hier hat der Nationalsozialismus Wandel geschaffen. In einem großen Ansturm fegte er die pathologischen Erscheinungen des musikalischen jüdischen Intellektualismus weg und machte die Bahn frei für das ungehinderte Schaffen deutscher Musiker und Künstler, die jetzt nicht mehr in ständiger Angst zu leben brauchen vor den feigen Angriffen der Asphaltpresse und den Intrigen jüdischer Verleger und Dirigentencliquen. Die Macht des Judentums ist jetzt auch auf dem Gebiete der deutschen Musik gebrochen. Das deutsche musikalische Leben ist von den letzten Spuren jüdischer Anmaßung und Vorherrschaft endgültig gesäubert. Unsere klassischen Meister erscheinen vor der Öffentlichkeit wieder in reiner und unverfälschter Form. Die großzügigen Konzerte werden an die breiten Massen des Volkes herangetragen. An die Stelle reiner Konstruktionen eines öden atonalen Expressionismus tritt wieder die künstlerische Intuition als die Quelle des Schöpferischen auch in der Musik."

Göbbels fu un ben strano personaggio, in un primo tempo ammiratore di pittori moderni, poi tutti violentemente rigettati. Göbbels, dopo aver accennato qualche velleità d'indipendenza artistica, si schiera prontamente, e con opportunismo, dalla parte di Hitler. Preoccupato per la propria posizione in seno all'equipe dirigente, onde evitare critiche che lo avrebbero fatto cadere in disgrazia, egli appoggia il Führer e lo difende accanitamente nei suoi principi per un'arte ariana e antisemita. Così anche per Göbbels l'espressionismo, il primitivismo, il cubismo ed ogni altra forma d'arte moderna e d'avanguardia diventano bersagli di violenti attacchi.

"Dalla presa del potere ho lasciato quattro anni di tempo alla critica d'arte tedesca per orientarsi in base ai principi del nazional-socialismo. Dato che neanche l'anno 1936 ha segnato un miglioramento in questo senso, proibisco da oggi una continuazione della critica d'arte nella forma adottata finora. Al posto della critica d'arte esistita finora da oggi viene istituito il resoconto d'arte, e il redattore d'arte al posto del critico d'arte. Il resoconto deve essere molto più una descrizione di un'interpretazione, quindi un omaggio. (...) . Esso richiede cultura, tatto, adeguato animo e rispetto per il volere artistico. (...) All'interno delle liste dei lavori della stampa tedesca la carica del redattore d'arte è legata ad un'autorizzazione particolare, la quale a sua volta è dipendente dalla dimostrazione del possesso di una sufficiente conoscenza del campo artistico all'interno del quale il redattore sarà attivo prossimamente."

• Realm music days of the 22.-29. Mai 1938

The realm music days, which were opened on 22 May in Duesseldorf, should represent the high point of the Musikpolitik of the Nazis. 30 musical programs were offered, among them traditional and contemporary works, whereby the contemporary music outweighed, and works, which should symbolize "German identity and community" (a distortion of Beethovens appeal in the case of the "ninth Symphonie"). The official part of the program exhibited a continuing of the passing despite party songs, military marches etc.. Altogether the realm music days were praised as "celebration of the German music municipality" of the press, however symptoms of a "past age" became, as "dissonance", "constructionalism" and "experimentation" on the sharpest attack.

From 26.-28 May the most important music scientists met, in order to argue on five panels over the "application of the race theory to the categories and methods of the music science", whereby the fifth "music and race" were the key meeting. A wrong interpretation and/or. "Verdeutschung" the master and their music was not missing.

[<http://www.fh-lueneburg.de/ui/gym03/expo/jonatur/geistesw/zwischen/entartet/musik/musiktag.htm>]

7.4 Deutschen Kunstausstellung

Discorso di Hitler.

Context: Opening ceremony for the House of German Art in Munich, designed to house the best examples of National Socialist art. Meanwhile, examples of the works of leading exponents of modern art were exhibited at thirteen venues throughout the Reich in the

notorious exhibition of 'Degenerate Art' [Entartete Kunst], which was seen by three million people.

Date: 18 July 1937

Source: Translation based on N. H. Baynes (ed.), *The Speeches of Adolf Hitler, April 1922-August 1939*, 2 vols (London, 1942), vol. 1, pp. 584-92, with some alterations by both David Welch and Richard Taylor. Much of Baynes' translation is in fact paraphrase. The German original is in *Völkischer Beobachter*, 19 July 1937.

In the collapse of Germany after the war the economic decline had been generally felt, the political decline had been denied by many, the cultural decline had not even been observed by the majority of the people. It was an age of phrases and catchwords: in the economic sphere the hard facts of misery and unemployment deprived these phrases of their force: in the political sphere such phrases as 'international solidarity' had more success and veiled from the German people the extent of the political collapse. But in the long run the failure of the parliamentary democratic form of government, copied from the west - a west which, regardless of this democratic form, still continued to extort from Germany whatever there remained to extort - defeated the phrase-mongers. Far more lasting was the effect of these phrases in the cultural field where they resulted in a complete confusion concerning the essential character of culture. Here the influence of the Jews was paramount and through their control of the press they were able to intimidate those who wanted to champion 'the normal sound intelligence and instinct of men'. Art was said to be 'an international experience' and thus all comprehension of its intimate association with a people was stifled: it was said that there was no such thing as the art of a people or, better, of a race: there was only the art of a certain period. Thus it was not Greeks who created the art of Greece, Romans the art of Rome, etc. - in each art a particular period had found its expression. Art is a 'time-conditioned phenomenon'. So today there is not a German or a French art, but a 'modern art'. This is to reduce art to the level of fashions in dress, with the motto 'Every year something fresh' - Impressionism, Futurism, Cubism, perhaps also Dadaism. These newly created art phrases would be comic if they were not tragic.

The result was uncertainty in the judgements passed on art and the silencing of those who might otherwise have protested against this cultural Bolshevism [Kulturbolschewismus], while the press continued to poison our sound appreciation of art. And, just as in fashions one must wear 'modern' clothes whether they are beautiful or not, so the great masters of the past were decried. But true art is, and remains, eternal: it does not follow the law of the season's fashions; its effect is that of a revelation arising from the depths of the essential character of a people which successive generations may inherit. But those who do not create for eternity do not readily talk of eternities: they seek to dim the radiance of these giants who reach out of the past into the future in order that contemporaries may discover their own tiny flames. These facile daubers in art are but the products of a day: yesterday - non-existent; today - modern; tomorrow - out-of-date. The Jewish discovery that art was just a matter of period was for them a godsend: theirs could be the art of the present time. Theirs was a small art - small in form and substance - and at the same time intolerant of the masters of the past and the rivals of the present. There was a conspiracy of incapacity and mediocrity against better work from any age. The nouveaux riches, having no judgements of their own in artistic matters, accepted these artists at their own valuation. It was an added attraction that these works of art were difficult to understand and on that account very costly: no one wished to admit lack of comprehension or inadequate resources! But, if one does not oneself understand, probably one's neighbour will not either, and he will admire one's comprehension of obscurity.

For this 'modern art' National Socialism desires to substitute a 'German' art and an eternal art. This House of German Art is designed for the art of the German people, not for an international art. The people in the flux of phenomena are the one constant point. It is that which is abiding and permanent and therefore art as the expression of the essential character of the abiding people must be an eternal monument, itself abiding and permanent; there can therefore be no standard of yesterday and today, of modern or un-modern; there can be only the standard of 'valueless' or 'valuable', of 'eternal' or 'transitory'. Therefore, in speaking of 'German art', I shall see the standard for that art in the German people, in its character and life, in its feeling, its emotions and its development.

From the history of the development of our people we know that it is composed of a number of more or less distinct races, which in the course of millennia through the formative influence of a certain outstanding racial kernel produced that mixture that we see before us in our people today. This force - which formed the people in time past and which still today continues that formative activity - lies in the same Aryan branch of mankind that we recognise not only as the support of our own civilisation but of the earlier civilisations of the ancient world.

The way in which our people was composed has produced the variety in our own cultural development but, as we look upon the final result of this process, we cannot but wish for an art that may correspond to the increasing homogeneity of our racial composition, and thus present in itself the characteristics of unity and homogeneity. Many attempts have been made through the centuries to define what 'to be German' really means. I would not seek to give an explanation in the first instance. I would rather state a law - a law previously expressed by a great German: 'To be German is to be clear', and that means that to be German is to be logical and true. It is this spirit that has always lived in our people, which has inspired painters, sculptors, architects, thinkers, poets, and above all our musicians. When on 6 June 1931 the Crystal Palace [Glaspalast] was burned down, there perished with it an immortal treasure of German art. The artists were called Romantics and yet they were but the finest representatives of that German search for the real and true character of our people, for an honest and decent expression of this law of life divined by our people. For it was not only their choice of subject that was decisive but the clear and simple mode of rendering these sentiments. Many of their original works are lost, we possess only copies or reproductions, but the works of these masters are removed by a great gulf from the pitiable products of our modern so-called 'creative artists'. These masters felt themselves to be Germans, and consequently they created works that should be valued as long as there should be a German people to appreciate them. But these modern works we should also preserve as documents illustrating the depths of that decline into which the people had fallen. The Exhibition of 'Degenerate Art' [Entartete Kunst] is intended as a useful lesson.

During the long years in which I planned the formation of a new Reich I gave much thought to the tasks which would await us in the cultural cleansing of the people's life: there was to be a cultural renaissance as well as a political and economic reform. I was convinced that peoples who have been trodden underfoot by the whole world of their day have all the greater duty consciously to assert their own value before their oppressors, and there is no prouder proof of the highest rights of a people to its own life than immortal cultural achievements. I was therefore always determined that, if fate should one day give us power, I should discuss these matters with no-one else but would come to my own decisions, for it is not given to all to have an understanding for tasks as great as these. Amongst the plans which floated before my mind both during the war and after the collapse was the idea of building a great new exhibition palace in Munich; and many years ago I thought of the place where the building now stands. In 1931 I feared that I should be anticipated and that the 'men of November' would erect an exhibition building. Plans were indeed produced for an edifice that might well have served for a

railway station or a swimming bath. But, when we came to power in 1933, the plan had not been executed: the erection of the building was left to the Third Reich. And the building is so unique, so individual that it cannot be compared with anything else: it is a true monument for this city and more than that - for German art... It represents a turning point, the first of the new buildings that will take their place amongst the immortal achievements of German artistic life.

But the House is not enough: it must house an exhibition and, if now I venture to speak of art, I can claim a title to do so from the contribution that I myself have made to the restoration of German art. For our modern German state, which I with my associates have created, has alone brought into existence the conditions for a new and vigorous flowering of art. It is not Bolshevik art collectors or their henchmen who have laid the foundations, for we have provided vast sums for the encouragement of art and have set before art itself great, new tasks. In politics, as in German artistic life, we are determined to make a clean sweep of empty phrases. Ability is the necessary qualification if an artist wishes his work to be exhibited here. People have attempted to recommend modern art by saying that it is the expression of a new age but art does not create a new age, it is the general life of peoples that fashions itself anew and often looks for a new expression... A new epoch is not created by litterateurs but by warriors, those who really fashion and lead the peoples and thus make history... It is either impudent effrontery or an almost inconceivable stupidity to exhibit to people today works that might have been made by a man of the Stone Age perhaps ten or twenty thousand years ago. They talk of primitive art but they forget that it is not the function of art to retreat backwards from the development of a people: its sole function must be to symbolise that living development.

The new age of today is at work on a new human type. Men and women are to be healthier and stronger. There is a new feeling of life, a new joy in life. Never was humanity in its external appearance and in its frame of mind nearer to the ancient world than it is today... This, my good prehistoric art stutterers, is the type of the new age, but what do you manufacture? Malformed cripples and cretins, women who inspire only disgust, men who are more like wild beasts, children who, were they alive, would have to be seen as cursed by God.

And let no one tell me that this is how these artists see things. From the pictures sent in for exhibition it is clear that the eye of some men portrays things otherwise than as they are, that there really are men who on principle feel meadows to be blue, the heavens green, clouds sulphur-yellow, or, as perhaps they prefer to say, 'experience' them thus. I need not ask whether they really do see or feel things in this way, but in the name of the German people I have only to prevent these miserable unfortunates, who clearly suffer from defects of vision, from attempting violently to persuade contemporaries by their chatter that these faults of observation are indeed realities or from presenting them as 'art'. There are only two possibilities here. Either these 'artists' really do see things in this way and believe in what they represent. Then one has only to ask how the defect in vision arose, and if it is hereditary the Minister for the Interior will have to see to it that so ghastly a defect of vision shall not be allowed to perpetuate itself. Or if they do not believe in the reality of such impressions but seek on other grounds to burden the nation with this humbug, then it is a matter for a criminal court. There is no place for such works in this building. The industry of architects and workmen has not been employed to house canvases daubed over in five hours, the painters being assured that the boldness of the pricing could not fail to produce its effect, that the canvas would be hailed as the most brilliant lightning creation of a genius. No, they can be left to cackle over each other's eggs!

The artist does not create for the artist. He creates for the people, and we shall see to it that the people in future will be called on to judge his art. No one must say that the people have no understanding for a really valuable enrichment of its cultural life. Before the critics did justice to the genius of a Richard Wagner, he had the people on his side, whereas the people have had nothing to do with so-called 'modern art'. The people have regarded this art as the outcome of an impudent and shameless arrogance or of a simply deplorable lack of skill. It has felt that this art stammer, these achievements, which might have been produced by untalented children of eight to ten years old, could never be considered an expression of our own times or of the German future. When we know today that the development of millions of years, compressed into a few decades, repeats itself in every individual, then this art, we realise, is not 'modern'. It is on the contrary extremely 'archaic', far older probably than the Stone Age. The people in passing through these galleries will recognise in me its own spokesman and counsellor. It will draw a sigh of relief and gladly express its agreement with this purification of art. And that is decisive: an art that cannot count on the readiest and most intimate agreement of the great mass of the people, an art which must rely upon the support of small cliques, is intolerable. Such an art only tries to confuse, instead of gladly reinforcing, the sure and healthy instinct of a people. The artist cannot stand aloof from his people. This exhibition is only a beginning, but the end of Germany's artistic stultification has begun. Now is the opportunity for youth to start its industrious apprenticeship, and when a sacred conscientiousness has at last come into its own, then I have no doubt that the Almighty from the mass of these decent creators of art will once more raise up individuals to the eternal starry Heaven of the imperishable God-favoured artists of the great periods. We believe that especially today, when in so many spheres the highest individual achievements are being manifested, in art also the highest value of personality will once again assert itself.

[<http://www.swan.ac.uk/history/staff/pritchard/propaganda.html>]

"Anybody who paints and sees a sky green and pastures blue ought to be sterilized."
Adolf Hitler

7.5 *Artisti inclusi nella Entartete kunst*

Adler, Jankel
Barlach, Ernst
Bauer, Rudolf
Bauknecht, Philipp
Baum, Otto
Baumeister, Willi
Bayer, Herbert
Beckmann, Max
Belling, Rudolf
Bindel, Paul
Brün, Theo
Burchartz, Max

Burger-Mühlfeld, Fritz
Camenisch, Paul
Caspar, Karl
Caspar-Filser, Maria
Cassel, Pol
Chagall, Marc
Corinth, Lovis
Davringhausen, Heinrich
Dexel, Walter
Diesner, Johannes
Dix, Otto
Drexel, Hans Christoph

Dreisch, Johannes
Eberhard, Heinrich
Ernst, Max
Feibusch, Hans
Feininger, Lyonel
Felixmüller, Conrad
Freundlich, Otto
Fuhr, Xaver
Gies, Ludwig
Gilles, Walter
Gleichmann, Otto
Grossmann, Rudolph

Grosz, George	Lange, Otto	Purrmann, Hans
Grunding, Hans	Lehmbruck, Wilhelm	Rauh, Max
Haizmann, Richard	Lissitzky, El	Richter, Hans
Hausmann, Raoul	Lüthy, Oskar	Röder, Emy
Hebert, Guido	Marc, Franz	Rohlfs, Christian
Heckel, Erich	Marcks, Gerhard	Scharff, Edwin
Heckrott, Wilhelm	Matare' Ewald	Schlemmer, Oskar
Heemskerck, Jacoba van	Meidner, Ludwig	Schlichter, Rudolph
Heister, Hans Seibert von	Metzinger, Jean	Schmidt-Rottluff, Karl
Herzog, Oswald	Mitschke-Collande, Constantin von	Scholz, Werner
Heuser, Werner	Moholy-Nagy, Laszlo	Schreyer, Lothar
Hoerle, Heinrich	Moll, Margarethe	Schubert, Otto
Hoefler, Karl	Moll, Oskar	Schwitters, Kurt
Hoffman, Eugen	Molzahn, Johannes	Segal, Lasar
Itten, Johannes	Mondrian, Piet	Skade, Friedrich
Jawlensky, Alexej von	Muche, George	Stukenberg, Friedrich (Fritz)
Johansen, Eric	Meuller, Otto	Thalheimer, Paul
Kallmann, Hans Jürgen	Nagel, Erich	Tietz, Johannes
Kandinsky, Wassily	Nauen, Heinrich	Topp, Arnold
Katz, Hans	Nay, Ernst Wilhelm	Völker, Karl
Kirchner, Ernst Ludwig	Neistrath, Karel	Voll, Christoph
Klee, Paul	Nolde, Emil	Wauer, William
Klein, Cesar	Pankok, Otto	Wollheim, Gert
Kleinschmidt, Paul	Pechstein, Max	
Kokoschka, Oskar	Watenphul, Max Peiffer	

7.6 *Altri testi sul tema del mandarino*

Due pubblicazioni dell'autore portoghese Eça de Queirós con protagonista un mandarino.

- O Mandarim

Autoria: Eça de Queirós

Data de publicação: 1880

Local de publicação: Porto

Novela de carácter "fantasista e fantástico", publicada em folhetins no Diário de Portugal, entre 7 e 18 de Julho de 1880, que representa um afastamento dos preceitos científicos da Realismo-Naturalismo "analista e experimental" praticado em O Primo Basílio (1878) e O Crime do Padre Amaro (1880). A partir da quinta edição, de 1907, o texto faz-se acompanhar do prefácio que Eça projectara, "A propos du Mandarin. Lettre qui aurait dû être une préface", texto que se reveste de importância pelo seu carácter doutrinário, onde Eça aponta o idealismo como "a tendência mais natural, mais espontânea do espírito português". A intriga gira em torno de um pobre funcionário público, que sonha com uma fortuna e uma aventura, e que um dia descobre a fábula do mandarim, rico chinês cuja enorme riqueza será herdada (ereditare) por aquele que se decidir a tocar uma campainha, sabendo que este gesto lhe causará a morte.

- Teodoro

Autoria: Eça de Queirós

Data de publicação: 1880

Local de publicação: Porto

Protagonista desta novela de carácter "fantasista e fantástico", é um pobre amanuense do Ministério do Reino, que vive uma existência pacata e monótona e sonha com fortuna e aventuras. Um dia, num velho livro comprado na Feira da Ladra, descobre a fábula do mandarim, cuja enorme riqueza será herdada por aquele que se decidir a tocar uma campainha, sabendo que este gesto lhe causará a morte. Tentado pelo próprio diabo, Teodoro toca-a, e cumprem-se todos os desígnios. Perseguido pelo espírito do mandarim, acabará por renunciar aos milhões, que deixa em testamento ao diabo.

7.7 *Informazioni sui mandarini*

- Mandarins

Mandarim era um título que se dava a altos funcionários na China.

Os mandarins dividiam-se em duas categorias: a civil e a militar. Cada uma destas categorias divide-se em nove graus, subdividindo-se cada um destes em duas classes: a dos grandes mandarins e a dos mandarins ordinários.

O acesso a esta classe privilegiada era feito por concurso, depois de obtido o grau de bacharel, licenciado e de doutor.

As promoções na carreira eram obtidas por mérito ou por favor.

Existem ainda os mandarins honorários que são cargos comprados e que lhes conferem o direito de usar as insígnias de autoridade, sem usufruírem contudo das suas atribuições.

No que diz respeito às suas funções, os mandarins não podiam exercer cargos no mesmo lugar por um período superior a três anos, sendo responsáveis pelos seus actos. Uma vez não cumpridas as suas obrigações, eram destituídos do cargo e sujeitos a multas avultadas.

Quanto à sua indumentária, os mandarins costumavam usar uma fivela no cinturão e bordados na sua túnica. Estes bordados representavam uma ave ou um animal terrestre, consoante o mandarim fosse civil ou militar.

O símbolo mais característico da sua dignidade é o grande botão que colocam na parte traseira do seu chapéu. Os mandarins mais importantes ou de primeiro grau usam este botão feito de rubis e os outros que lhes sucedem na hierarquia usam o botão feito de coral, safiras, lápis-lazúli, cristal, madrepérola, ouro ou prata.

- I caratteri cinesi e il Cinese Mandarino

Oggi il Cinese Mandarino, lingua ufficiale della Repubblica Popolare Cinese dal 1956, non è soltanto la lingua più diffusa in Cina ma è

anche una delle lingue più parlate nel mondo. I Cinesi chiamano questa lingua "Putonghua", letteralmente "lingua comune", noi invece la chiamiamo Cinese Mandarino dal Portoghese "mandar" che vuol dire "comandare", col termine "mandarini" i Portoghesi solevano infatti indicare gli amministratori pubblici cinesi.

[<http://www.scuolainteriore.it/ideogrammi/mandarinorest.htm>]

7.8 Le scuole nazionali

Europa orientale

Movimenti paralleli a quello russo nascevano in altre regioni dell'Europa dell'est, in particolare in Boemia, con Smetana (1824 - 1884) dopo l'insurrezione del 1848 cui aveva partecipato. Nel suo fervore patriottico compose *La sposa venduta*, *Dalibor* ed altri poemi, in cui traspare la situazione politica del tempo, fino al ciclo di sei poemi sinfonici *la mia patria*.

Compatriota di Smetana fu Antonín Dvořák (1841 - 1904), che scrisse le due serie di *Danze slave* per solo piano usando lo stile nazionale già iniziato da Smetana, nonché una serie di *ouvertures* e poemi sinfonici basati su leggende ceche. Dvořák nutriva una grande ammirazione per Brahms, il che lo ispirò nella strutturazione delle sue opere (migliore rispetto a quella degli altri compositori nazionalisti).

Ungheresi furono poi Béla Bartók (1881 - 1945) e Zoltán Kodály (1882 - 1967) che insieme studiarono e collezionarono canti popolari dei Balcani, utilizzandoli poi nelle loro opere. Di Kodály si riconosce una frequente liricità e sensualità nelle opere, sempre ben inserite nella tradizione nazionale sviluppatasi in Ungheria. Il suo *Psalmus Hungaricus*, opera corale, è basato sulla traduzione di un antico salmo con molte implicazioni nazionali.

Originalissima è invece la musica di Bartók, che comunque contiene temi nazionalisti: egli considerò gli elementi popolari come motivi (cellule), ossia mattoni da cui ricavare una composizione. Meno riguardoso delle convenzioni armoniche e melodiche dell'epoca, assimilò dai motivi popolari, pur senza citarla direttamente, caratteri innovativi estranei alla tradizione. La vitalità che ne risulta si intuisce chiaramente, come si nota dal *Concerto per orchestra*, o dai sei quartetti per archi, o infine dal balletto *Il Mandarino* meraviglioso.

[<http://www.geocities.com/Tokyo/Temple/8529/musica/storia/nazionalismo.html>]

7.9 Musica degenerata

• The exhibition "degenerated to music"

To 24.5.1938 the exhibition "degenerate music" was opened, in order to demonstrate the public, by which works the public had been cleaned in the last 5 years. Strong representatives of this "cleaning ideology" were Drewes and some its party friends out Weimar.

The visual part of the exhibition was partitioned by familiar key words. This was supported likewise by loading quotations of the geschmaechten musicians. The most clearly sensationsheischende poster was Kreneks "Jonny plays up", on which a black saxophonist carried a David star in the button hole instead of a carnation.

The exhibition covered all ranges of the music thoroughly: Thus by beautiful mountain up to the works Brechts/Weills was reported. Likewise there were attacks against the jazz and the Swing.

The exhibition objects were supported by musical examples, which the visitor in cabs could sound himself.

This negative Orgie traveled with the exhibition "degenerate art" by the realm and should clarify the visitors, who music they should avoid in the future. This Festival should take place itself in addition, repeated from now to each year in Duesseldorf (was considered as musical center); 1939 were the last meeting of its kind due to the war. The meaning of the music as maintenance grew during the war nevertheless strongly: Thus the troops were aufgeheitert e.g. by musical performances, supported the victories of the blitzkriegs explained in the film and the music should divert later from war and defeat.

Before the background of the jazz the Germans came in the postwar years gradually again with the international musical community into contact.

[<http://www.fh-lueneburg.de/u1/gym03/expo/jonatur/geistesw/zwischen/entartet/musik/ausstell.htm>]

• 1933-39 The exhibition "degenerated to art"

The exhibition "degenerate art" was opened on 19 July 1937 in Munich and showed 650 konfiszierte works of art from 32 German museums. Until April 1941 it moved into twelve further cities. It tightened over 3 million visitor. The exhibition was initiated by Joseph Goebbels and led by Adolf Ziegler (1892-1959), the president of the realm chamber of the forming arts. At the same time the "cleaning" of the German art collections set with the seizure of altogether approximately 16,000 modern works of art, which were sold or destroyed partially abroad. Professionals disqualification for artists and museum people, who had purchased modern art, or university teachers were there already immediately after the seizure of power of the national socialists since 1933.

As "degenerate art" all works of art and cultural currents in the LV regime, which were not to be brought with the art understanding and the ideal of beauty of the national socialists in agreement, were considered: Expressionism , Impressionismus , Dadaismus , new sachlichkeit , Surrealismus , Kubismus or Fauvismus. As "degenerate" among other things the works of George Grosz, Ernst Ludwig Kirchner, max Ernst, Karl Schmidt Rottluff, max pitch stone, Paul Klee, Otto Griebel or Ernst Barlach were considered . In the exhibition "degenerate art" its exhibits were equated with designs of mentally handicappeds and combined with photos of crippled humans, who should excite abhorrence and anxieties with the visitors. So the art term of the avant-garde modern trend should ad absurdum be led and modern art as "degenerate" and as sign of decay be understood. This presentation "ill", "Jewish bolschewistischer" art served also for the legitimacy of pursuit "rassisch inferior" and political opponent. Parallel to the "degenerate art" the national socialists showed in the " large German art exhibition " in the resident of Munich "house of the German art", which one had to understand by "German" art.

The destruction attack on the modern trend and its Protagonisten concerned all sections of the culture such as literature, film, theatre, architecture or music . Modern music like the Swing or the "Nigger jazz" was just as inconsiderately diffamiert on on 24 May 1938 the opened exhibition "degenerate music" as the "music bolshevism" by internationally well-known composers as Hanns Eisler , Paul Hindemith or Arnold beautiful mountain.

[<http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/kunst/entartet/>]

7.10 *Il mito dell'amante invincibile*

• “The Greeks believed that an army composed of gay male lovers would be invincible because their love (eros) for each other would inspire them to fight more valiantly. This was most famously put into practice in the gay male "Sacred Band of Thebes" battalion, whose members had to sign an oath regarding what we would today call their sexual orientation, and which was indeed undefeated for many years until their final battle with Philip of Macedonia in the Battle of Chaeroneia (338 B.C.).”

[<http://nypress.com/15/29/mail/index.cfm>]

• “[...] Saffo ce ne dà un esempio mettendo in risalto l'aspetto ferino e perciò irrazionale, ventoso e dunque sconvolgente, incontrollabile e conferma la caratteristica invincibile del dio, che toglie le forze e fa perdere la testa:

Eros,
belva dolce-amara,
invincibile,
simile a vento scatenato fra querce sui
monti,
nell'intimo
mi eccita e sconvolge,
Eros scioglimembra.

Ma un testo ancora più significativo è il quarto coro dell'Antigone, in cui Sofocle presenta la triplice potenza che presiede alla passione e alla sessualità (Eros, Imeros, Afrodite) sottolineando in questo modo la unitarietà divina, ma anche mettendo in risalto la dipendenza totale degli esseri umani dal capriccio della divinità. Chi è posseduto si trasforma in un essere in preda al delirio, incapace di sottrarsi ad un'energia sconvolgente, che può condurre al piacere o al disastro. È infatti l'invincibilità, la caratteristica peculiare della triplice forza, che Sofocle sottolinea. Eros è “invincibile”, Imeros “trionfa”, Afrodite ci seduce “invincibilmente”:

Eros,
nella lotta invincibile,
Eros, che sulle bestie ti slanci
e vigili sulle tenere guance
della ragazza,
tu che scavalchi il mare
e penetri anche nelle capanne dei poveri:
non immortale,
non umano, che campa una giornata,
può sfuggirti.
Delira chi è colmo di te.

Anche la mente dei giusti

tu trascini all'ingiustizia,
e al disastro;
tu hai scatenato questa
fra consanguinei
baruffa. Desiderio,
nato dagli occhi
della donna dell'incanto,
potere che sta
fra le leggi fondamentali del mondo,
splendente trionfa.
Seduce invincibilmente
la dea
Afrodite.”

[<http://www.mumumu.it/sezioni/teorizzando/new/pampaloni-amore1.html>]

