

Bluebeard's Castle by Béla Bartók. A reading hypothesis

Graziella Seminara

graziellaseminara@gmail.com

Bluebeard's Castle (A kékszakállú herceg vára), composed by Béla Bartók on a libretto by Béla Balázs, is one of the most significant musical works of the early twentieth century and a masterpiece of Hungarian modernism. The opera deals with "the eternal tragedy of the dualism between man and woman" from an original point of view, divergent from the widespread one in Western European thought and art. The essay investigates Bartók's musical dramaturgy according to this topic.

Il Castello di Barbablù di Béla Bartók. Un'ipotesi di lettura

Graziella Seminara

graziellaseminara@gmail.com

Bluebeard's Castle (A kékszakállú herceg vára), composed by Béla Bartók on a libretto by Béla Balázs, is one of the most significant musical works of the early twentieth century and a masterpiece of Hungarian modernism. The opera deals with “the eternal tragedy of the dualism between man and woman” from an original point of view, divergent from the widespread one in Western European thought and art. The essay investigates Bartók's musical dramaturgy according to this topic.

1. Il mito di Barbablù nel dramma di Balázs

«Il castello di Barbablù è l'opera collettiva di due giovani modernisti»¹. Così Carl Leafstedt ha definito *A kékszakállú Herceg vára*, composta da Béla Bartók su testo di Béla Balázs tra il 1911 e il 1917. La genesi di quest'opera, che è annoverata tra gli esiti più alti del teatro musicale del primo Novecento, va ricondotta alla peculiare declinazione ungherese del modernismo europeo.

Negli anni precedenti il primo conflitto mondiale si sviluppò a Budapest un fervido *milieux* intellettuale, che si raccolse principalmente intorno alla rivista «Nyugat» e alla cerchia di giovani artisti che animavano gli incontri domenicali in casa di György Lukács. Benché presentata alla sua prima uscita nel 1908 come rivista letteraria, «Nyugat» ospitò contributi di carattere estetico, filosofico, storico e artistico e si impose come luogo di dibattito e di confronto su tutti i temi principali della cultura ungherese di quegli anni. La sua denominazione “Occidente” rivelava l'intento di confrontarsi con le avanguardie europee senza tuttavia trascurare il problema della definizione della propria identità nazionale, che costituiva un problema cruciale anche per i giovani modernisti ungheresi.

Gli incontri domenicali nell'abitazione di Lukács ebbero inizio nel gennaio del 1904 e videro la partecipazione di una trentina di intellettuali tra i quali lo storico della letteratura Marcel Benedek, il regista László Bánóczy e Sándor Hevesi, che nel 1907 avrebbe assunto la direzione del Teatro Nazionale e nel 1912 quella del Teatro dell'Opera di Budapest; con loro Lukács costituì il laboratorio teatrale sperimentale “Thalia”, che tra il 1904 e il 1908 portò in scena autori rappresentativi del coevo teatro

¹ C. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, Oxford University Press, New York-Oxford 1999, p. 7.

europeo come Gor'kij, Strindberg, Wedekind e Ibsen. Bartók entrò in contatto con questa cerchia grazie a Zoltán Kodály e a sua moglie Emma Gruber e insieme a loro conobbe Béla Balázs (pseudonimo di Hermann Bauer), che in quegli anni stava completando il dottorato in Filologia germanica all'Università di Budapest e stava intraprendendo un'intensa attività critica e letteraria.

Nel 1908 Balázs pubblicò il suo primo lavoro teorico, *Halálesztétika (L'estetica della morte)*, e prese parte alla redazione dei primi numeri della rivista «Nyugat»². Nel dicembre del 1907 aveva cominciato a progettare un dramma dedicato alla figura di Barbablù, la cui stesura si protrasse sino ai primi mesi del 1910. Il *Prologo* di *A kékszakállú Herceg vara* comparve il 20 aprile di quell'anno sulla rivista teatrale «Szinjáték»; pochi mesi dopo, nel numero del 13 giugno, andò in stampa l'intero dramma con una dedica a Bartók e Kodály. Nel 1911 il *Prologo* venne inserito con il titolo *A Regős Prologusa* nella prima raccolta poetica di Balázs, *A vándor énekel (Il viandante canta)*, dedicata a Kodály³; l'anno successivo *A kékszakállú Herceg vara* venne pubblicato come primo di tre atti unici, riuniti in un volume dal titolo *Misztériumok (Misteri)*⁴.

La storia di Barbablù era stata creata da Charles Perrault nella raccolta *Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralités*, pubblicata a Parigi nel 1697, e nel 1812 era stata ripresa dai fratelli Grimm nel primo volume dei *Kinder- und Haus-Märchen*⁵. Il personaggio della fiaba, che vieta alla giovane sposa di aprire una porta proibita nella quale sono nascoste le precedenti mogli da lui uccise, aveva un antecedente storico nella persona del nobile francese Gilles de Rais, denominato “Barbablù” (1404 - 1440), che aveva combattuto a fianco di Giovanna D'arco e – dopo la condanna a morte della “Pulzella d'Orleans” – si era macchiato di crimini efferati nei

² Nel secondo numero di *Nyugat* Balázs pubblicò uno scritto sulla riflessione estetica e teatrologica di Friedrich Hebbel in cui riprendeva i risultati della sua tesi di dottorato: B. Balázs, “A tragédianák metafizikus teóriája a német romantikában és Hebbel Frigyes” (La teoria metafisica della natura nel romanticismo tedesco e in Hebbel), *Nyugat*, I/2, 1911, pp. 87-90.

³ B. Balázs, *A vándor énekel*, Nyugat Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, Budapest 1911. In questa edizione del *Prologo* Balázs soppresse gli ultimi tre versi, che alludono esplicitamente al “castello” del dramma: «Régi vár, régi már | az mese ki róla jár. | Tik is hallgassátok» («Antico castello, è antica la leggenda | che narra la sua storia. | Ascoltatela anche voi»).

⁴ B. Balázs, *Misztériumok*, Nyugat Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, Budapest 1912; gli altri due drammi inclusi nella raccolta sono *A tündér (La fata)* e *A szent szűz vére (Il sangue della Santa vergine)*. Nella concezione originaria del dramma Balázs intendeva accostare la figura di Barbablù a quella di Don Giovanni, sulla base della loro comune condizione di libertini impenitenti; tuttavia «presto abbandonò quel progetto e riportò Barbablù nell'ambientazione del castello. Egli avrebbe esplorato la leggenda di Don Giovanni in un'altra opera, mentre la storia di Barbablù cominciò a prendere una nuova forma», C. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle*, cit., p. 22.

⁵ C. Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralités. Contes de ma mère l'Oye*, Édition Jean de Bonnot d'après Barbin, Paris 1697; J.L.K. Grimm – W.K. Grimm, *Kinder- und Haus-Märchen*, 2 voll., Realschulbuchhandlung, Berlin 1812-1815.

confronti di un gran numero di bambini⁶. Nella trasformazione del personaggio storico nella figura archetipica dell'uxoricida tenebroso e sanguinario il racconto fiabesco prese direzioni nuove, accogliendo suggestioni provenienti da filoni narrativi diversi: dalla leggenda bretonica di santa Tréphine (VI secolo), dalla quale discende il tema delle mogli uccise, alla novella *Le tre corone* dal *Cunto de li Cunti* di Giambattista Basile (1634), imperniata sul mistero della stanza proibita. Su questa costellazione tematica Perrault innestò il tema della curiosità femminile, che nella tradizione occidentale è rappresentato dalla figura mitica di Pandora e da quella biblica di Eva⁷: la «Moralité» finale fa riferimento proprio agli esiti funesti della curiosità delle donne, che «malgré tous ses attraits, | Coûte souvent bien des regrets»⁸.

Come era accaduto per il mito di Don Giovanni, la diffusione della figura di Barbablù nell'immaginario collettivo passò attraverso le scene teatrali. Nel 1797 Ludwig Tieck rivisitava in chiave satirica il racconto di Perrault nel dramma fiabesco *Ritter Blaubart* (1797)⁹. Ma la storia di Barbablù era già stata introdotta nel teatro musicale con *Raoul Barbe-bleue. Comédie mise en musique* di Michel-Jean Sedaine e André Grétry, rappresentata a Parigi al Théâtre de l'Opéra Comique nel 1789; qualche anno dopo, il 16 gennaio 1798, andava in scena al Theatre-Royal Drury Lane di Londra *Blue Beard, or, Female Curiosity*, un «dramatic romance» scritto da George Colman “the Younger” e messo in musica da Michael Kelly¹⁰.

Nel corso del XIX secolo la storia di Barbablù conobbe molteplici adattamenti nei teatri di “divertissement” parigini, in forma di «pantomime, mélodrames, vaudevilles

⁶ Cfr. E. Bossard, *Gilles de Rais maréchal de France dit Barbe-Bleue (1404-1440)*, Champion, Paris 1886; E. Ferrero, *Barbablù. Gilles de Rais e il tramonto del Medioevo*, Einaudi, Torino 2004.

⁷ La mitica vicenda di Pandora, la bellissima fanciulla inviata sulla terra per volere di Zeus, è raccontata nel poema di Esiodo *Le opere e i giorni*: a lei il padre degli dèi aveva donato un vaso che conteneva i mali del mondo e la fanciulla – spinta dalla curiosità – lo aveva aperto, spargendo sull'umanità tutte le sciagure. Se questa versione poetica rispecchia il passaggio storico dal matriarcato a una società di tipo patriarcale, si deve ai Padri della Chiesa l'instaurazione di una relazione tra la “colpa” di Pandora e il peccato originale di Eva, tramandato dal racconto biblico della creazione.

⁸ «La curiosité, malgré tous ses attraits, | Coûte souvent bien des regrets | On en voit, tous les jours, mille exemples paraître. | C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger. | Dés qu'on le prend, il cesse d'estre. | Et toujourn il couste trop cher», C. Perrault, *Contes*, Hachette, Paris 1999, p. 27.

⁹ L. Tieck, *Ritter Blaubart*, Nicolai, Berlin-Leipzig 1796; tr. it. “Il cavaliere Barbablù”, in *Teatro tedesco dell'età romantica*, a cura di B. Tecchi, ERI, Torino 1956, pp. 177-251.

¹⁰ È degno di nota che in molte edizioni in lingua inglese della favola di Perrault venisse posto in evidenza proprio il tema della curiosità femminile; basti pensare a titoli come *Blue Beard, or, Female curiosity and Little Red Riding-Hood: tales for the nursery. From the French of C. Perrault*, Tabart & Co., London [1804 o 1805]; *The History of Blue Beard, or, The Fatal Effect of Curiosity*, Harvey, London 1823; *The popular story of Blue Beard, or, The effects of female curiosity*, Oliver & Boyd, London 1825. Cfr. C. Hermansson, *Bluebeard. A Reader's Guide to English Tradition*, University Press of Mississippi, Jackson 2009, pp. 231-232.

folies o folies-féeries»¹¹; tutte queste trasposizioni dividevano la parodia smitizzante della fiaba e della stessa figura di Barbablù, completata dalla finale apparizione delle mogli, vive o riportate in vita, che si riscontra anche nel film di Georges Méliès *Barbe-Bleue*, realizzato a Parigi nel 1901¹². È probabile che Balázs, che scrisse parte del *Castello di Barbablù* a Parigi, conoscesse bene questa tradizione così come l'opera di Paul Dukas *Ariane et Barbe-Bleue*, composta su testo di Maurice Maeterlinck e andata in scena all'Opéra-Comique di Parigi il 10 maggio 1907¹³. Il dramma di Maeterlinck è imperniato non sulla figura di Barbablù ma su quella di Arianna, che – come il personaggio mitologico a cui s'ispira – è una donna coraggiosa e intraprendente. La sua disobbedienza non proviene dalla curiosità, ma dal desiderio di svelare i segreti celati nel sinistro castello del suo sposo; tuttavia quando scopre, rinchiusa nei sotterranei, le altre cinque mogli di Barbablù e trova la strada per fuggire, queste rifiutano di seguirla e di affrancarsi dalla loro atavica condizione di passività.

L'opera di Maeterlinck e Dukas fu presa in considerazione da Balázs solo in merito ad talune innovazioni della trama, quali la presenza di sette porte proibite, serrate da sette chiavi, e la scoperta delle mogli vive di Barbablù, che qui tuttavia diventano tre. Nondimeno la poetica simbolista di Maeterlinck – manifestata nel dramma *Pélleas et Mélisande* (messo in musica da Debussy) ma anche nei tre atti unici raccolti nella cosiddetta «petite trilogie de la mort»¹⁴ – condizionò profondamente la concezione del *Kékszakállú Herceg vara*. In uno scritto su Maeterlinck pubblicato nel numero inaugurale di «Nyugat», Balázs poneva in rilievo le qualità peculiari della poetica dello scrittore belga, che si riscontrano nella drammaturgia del *Castello di Barbablù*: la mancanza di coordinate spaziali e temporali, l'atmosfera misteriosa e inquietante, la

¹¹ P. Cadars, «Sept compositeurs pour une Barbe-bleue», *L'Avant Scène Opéra*, 149-150, 1992, pp. 82-85: 83.

¹² Tra le tante opere ricordiamo *Barbe-Bleue ou la curiosité punie, vaudeville* di Nicolas Brazier, Théophile Marion Dumersan e Le Roy d'Allarde, rappresentato al Théâtre des Variétés il 26 novembre 1822; *Barbe-Bleue, folie féerie [...] mêlée de chants et à grand spectacle*, scritta da Brazier e Frédéric Dupetit-Méré e allestita al Théâtre de la Gaité il 24 maggio 1823 con musiche di Leblanc, che si limitò a parodiare celebri melodie dell'epoca; e soprattutto l'*opéra bouffe Barbe-Bleue* di Jacques Offenbach su libretto di Henri Meilhac et Ludovic Halévy, messa in scena con grande successo al Théâtre des Variétés il 5 febbraio 1866. Il mito di Barbablù passò anche al balletto con *Barbe Bleue, ballet-féerie* di Pyotr Schenk con coreografia di Marius Petipa, messo in scena al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo l'8 dicembre 1896, e con l'omonimo *ballet-pantomime avec chœur* di Charles-Alexandre Lecocq, rappresentato all'Olympia di Parigi il 2 maggio 1898.

¹³ Benché pubblicato autonomamente nel terzo volume dell'opera teatrale di Maeterlinck, il testo di *Ariane et Barbe-Bleue* era stato concepito sin dall'inizio come libretto d'opera. Cfr. M. Maeterlinck, *Ariane et Barbe-Bleue ou la délivrance inutile in Théâtre, vol. III*, Lacomblez, Bruxelles 1902.

¹⁴ Si tratta de *L'Intruse* (1890), *Les Aveugles* (1891), *Les Sept Princesses* (1891). I tre drammi si leggono in M. Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort*, a cura di F. van de Kerckhove, Luc Pire, Bruxelles 2009.

scarna essenzialità delle trame e la loro staticità, determinata dall'assenza di azione¹⁵. La stessa denominazione del dramma quale “mistero” rimanda alla concezione simbolista della poesia come restituzione della natura enigmatica e inafferrabile del mondo e del teatro come “riverbero” allusivo e indefinito della realtà: in quello stesso scritto su Maeterlinck, lo scrittore ungherese – facendo riferimento al fenomeno sonoro dei suoni armonici – aveva paragonato la scena drammatica a «un accordo dal quale mancano i suoni fondamentali, un accordo composto interamente di ipertoni, di *nuances* appena udibili»¹⁶.

Oltre a Maeterlinck, altri modelli poetici influenzarono lo scrittore ungherese, dal romanzo di Flaubert *Salammbô*, dal quale deriva l'associazione di un colore a ciascuna delle sette porte proibite¹⁷, alla rivisitazione critica del mito di Barbablù condotta da Anatole France in *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*¹⁸. Ma Balázs guardò anche alla tradizione letteraria tedesca e in particolare al teatro di Hebbel, al quale rinviano la ricchezza e la stratificazione della costellazione simbolica del Castello di Barbablù e altresì il tema della tragica inevitabilità del destino. Lo stesso nome della protagonista fu probabilmente suggerito a Balázs dal dramma di Hebbel *Judith*¹⁹, che nel maggio del 1910 venne portato in scena al *Vígszínház* di Budapest dal *Deutschen Theater* di Berlino con la regia di Max Reinhardt suscitando l'interesse delle élites intellettuali della capitale ungherese²⁰.

La biblica figura di Giuditta, che nell'Antico Testamento salva la città di Betulia dall'assedio del generale assiro Oloferne, uccidendolo dopo un banchetto e portandone il capo ai suoi concittadini, aveva ispirato artisti come Giorgione Botticelli Tiziano Michelangelo Caravaggio, ed era stata esaltata in innumerevoli oratori e opere

¹⁵ «Il vero eroe dei drammi di Maeterlinck è un mistero invisibile e potente, Nulla accade in questi drammi. Accade la vita»: B. Balázs, “Maeterlinck”, *Nyugat*, I/1, 1908, pp. 446-454: 448.

¹⁶ Ivi, p. 446.

¹⁷ «Sette porte, corrispondenti ai sette pianeti, aprivano sulla parete sette riquadri di colore diverso»: G. Flaubert, *Salammbô*, a cura di L. Binni, Giunti, Firenze 2005, p. 148 (ed. originale Michel Lévy Frères, Paris 1862).

¹⁸ «Questo tentativo di riabilitazione è destinato, so bene, a ricadere nel silenzio e nell'oblio. Cosa può la fredda e nuda verità contro lo splendente fascino della menzogna?»: così si pronunciava Anatole France in *Le sette mogli di Barbablù e altri racconti meravigliosi* (Donzelli, Roma 2004, p. 5; ed. originale *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*, Calmann-Lévy, Paris 1910).

¹⁹ Cfr. F. Hebbel, *Judith. Eine Tragödie in Fünf Akten*, Hans von Weber Verlag, München 1908. Leafstedt suggerisce anche un influsso del teatro wagneriano e in particolare del *Lohengrin*, da cui è ripreso il tema della violazione del divieto: «Judith, come Elsa, è spinta ad agire dall'amore. La forza del suo sentimento per Barbablù e la convinzione di dover andare avanti, indipendentemente dalle conseguenze, conduce il dramma alla sua tragica conclusione, come in *Lohengrin*» (C. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle*, cit., p. 47).

²⁰ «Tra il 1910 e il 1912 non meno di quattro recensioni di *Judith* furono pubblicate su “Nyugat”, per non menzionare altri giornali o riviste di Budapest. Il tono di queste recensioni rivela come gli ungheresi interpretassero il conflitto tra Giuditta e Oloferne come un'espressione delle essenziali differenze tra uomo e donna» (ivi, p. 194).

musicali²¹. Nei primi decenni del '900 era stata assimilata – insieme a Salomè – alla figura decadente della *femme fatale* ed era stata effigiata da diversi esponenti della Secessione: Gustav Klimt dedicò a Giuditta ben due dipinti, rispettivamente nel 1901 e nel 1909²², e nel 1908 Thomas Theodor Heine curò le illustrazioni per un'edizione limitata della *Judith* di Hebbel, disegnate sulla falsariga di quelle che Aubrey Beardsley aveva realizzato nel 1894 per l'edizione inglese della *Salomè* di Oscar Wilde²³. Nondimeno dell'*imago* femminile tramandata dal modernismo occidentale, il personaggio di Balázs mantiene soltanto l'audacia e l'energia volitiva ma viene spogliato dalle valenze morbose e perverse delle coeve letture estetizzanti.

Non va trascurata infine l'influenza della moderna letteratura ungherese e in particolare della poesia di Endre Ady, al quale guardavano con ammirazione tutti i giovani artisti raccolti intorno a «Nyugat», da Anna Lesznai e Menyhért Lengyel (che come Balázs provenivano dalla borghesia ebraica) a Mihály Babits e Zsigmond Móricz. Ady si era imposto prepotentemente all'attenzione del mondo letterario con la raccolta Uj versek (Nuove poesie), pubblicata a Budapest nel 1906, che – con la sua predilezione per i temi esistenziali – aveva segnato «l'inizio di una nuova epoca»²⁴ per la vita culturale ungherese. Judit Frigyesi ha posto in rilievo la coincidenza, non solo cronologica, tra questa pubblicazione e la stampa della prima raccolta di Magyar népdalok (Canti popolari ungheresi) armonizzati per pianoforte da Bartók e Kodály: come la ricerca letteraria di Ady coniugava la lezione del simbolismo francese con il legame con la terra natale, così la ricerca musicale di Bartók e Kodály si volgeva verso «l'ideale di un legame tra folklore e arte, tra modernità e cultura nazionale»²⁵.

²¹ Basti citare gli oratori *La Giuditta* di Alessandro Scarlatti (Roma o Napoli, 1693) e *Juditha Triumphans* di Antonio Vivaldi (Venezia, 1716) nonché le innumerevoli versioni del libretto di Pietro Metastasio per l'«azione sacra» *Giuditta* (meglio conosciuta come *Betulia liberata*), che fu messo in musica da una trentina di compositori tra i quali Niccolò Jommelli e Wolfgang Amadeus Mozart.

²² Il primo dipinto di Klimt (*Giuditta I*, 1901) presenta una significativa sovrapposizione di tratti primitivi e moderni: la frontalità e la ieraticità del ritratto conferiscono alla figura della fanciulla ebrea un'aura arcana e primordiale, suggerita anche dal prezioso collare che la adorna e dal paesaggio disegnato sullo sfondo (citazione archeologica di un rilievo del palazzo assiro di Sennacherib a Ninive); ma nell'acconciatura e nel "taglio" fotografico del dipinto il volto porta i segni del presente e la figura mitica viene come "risucchiata" nel vortice della contemporaneità. Nel secondo dipinto (*Giuditta II*, 1909), dal decorativismo esasperato, il primo piano delle mani, che nevroticamente afferrano la testa decapitata di Oloferne, restituisce una femminilità minacciosa e distruttiva.

²³ Cfr. F. Hebbel, *Jyditth*, cit.; O. Wilde, *Salome*, Elkin Matthews & John Lane, London 1894.

²⁴ J. Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1998, p. 72.

²⁵ *Ibidem*. Nel 1916 Bartók compose cinque Lieder di testi di Ady, che sarebbero stati pubblicati con il titolo *Öt dal* dalla Universal Edition di Vienna nel 1923. Frigyesi rileva come in quegli stessi anni Ödön Lechner, leader della Secessione ungherese, immaginasse «una nuova architettura ungherese in modo molto simile a come Bartók immaginava una nuova musica ungherese» (ivi, p. 100).

Una medesima concezione poetica sovrintende *Castello di Barbablù*. Nel 1922, durante il suo esilio a Vienna,²⁶ Balázs avrebbe così ricordato la genesi del dramma:

Stavo cercando uno stile drammatico ungherese. Cercavo di espandere la vena drammatica delle ballate popolari Székely per il teatro. Cercavo di delineare l'anima moderna con i semplici primitivi colori del canto popolare. Cercavo quel che cercava Bartók.²⁷

Il riferimento alla ballata popolare era di certo sollecitato dalla conoscenza della ballata di Anna Molnár, versione ungherese della storia di Barbablù²⁸, ed era già stata esplicitata da Balázs in un promemoria predisposto nel 1813 per il produttore teatrale Josef Kalmer, in vista di un possibile allestimento del suo dramma a Berlino: «Ho creato questa ballata nel linguaggio e nei ritmi delle vecchie ballate folkloriche ungheresi»²⁹. Nel *Castello di Barbablù* l'antica poesia magiara è richiamata dalla versificazione, costituita da stanze di versi isometrici di otto sillabe, che Bartók considerava peculiari dei canti ungheresi più antichi³⁰; tipico della ballata popolare è anche il tono leggendario del Prologo, recitato da un *regős*, «il cantastorie vagabondo, il depositario della memoria comune»³¹ che stava tornando in auge nella moderna poesia ungherese. Il “bardo” esordisce con le formule «Regő Rejtem» (“storie segrete”) e «Régi Rege» (“antica storia”) che – con la risonanza “arcaica” dell'allitterazione – rimandano alla sonorità incantatoria dei *regölések*, «antichi canti magico-propiziatori ungheresi legati al periodo del solstizio invernale»³². Il procedimento della ripetizione si configura dunque sin dall'*incipit* come uno dei principali stilemi del testo di Balázs e riflette la natura “orale” della tradizione etnica; allo stesso tempo, intessendo di echi il

²⁶ Balázs aveva partecipato in prima persona alla costituzione della Repubblica sovietica d'Ungheria guidata da Béla Kun; nel 1920, con la caduta del regime comunista e la costituzione del governo conservatore di Miklós Horthy, fu costretto all'esilio. Rimasero invece in Ungheria Bartók e Kodály che – insieme a Ernő Dohnányi – erano stati incaricati di occuparsi delle istituzioni musicali; tuttavia con l'avvento del nuovo regime si accentuò la condizione di emarginazione che Bartók aveva cominciato a vivere già negli anni precedenti la Prima guerra mondiale.

²⁷ “Balázs Béla: Napló”, *Bécsi Magyar Újság*, 21 maggio 1922, p. 7. Più avanti Balázs dichiarava: «Il mio “mistero” nacque dalla fede comune della comune giovinezza. Io non lo avevo predisposto come libretto. Fu dato senza musica a una della *matinées* del Nyugat» (*ibidem*). Il 20 aprile del 1913 la rivista *Nyugat* aveva organizzato una messinscena del dramma di Balázs in un piccolo teatro di Budapest; si trattò del solo allestimento di *A Kékszakállú Herceg vára* come autonomo testo poetico.

²⁸ Diverse versioni della ballata vennero inserite da Bartók nelle sue raccolte di canti popolari; da parte sua Kodály riprese la ballata di Anna Molnár nel primo dei *Fünf Szekler Balladen und Lieder* del 1932 e in una versione per coro a cappella del 1936.

²⁹ La nota, il cui testo originale è in tedesco, è stata pubblicata con il titolo *A Kékszakállú herceg vára: Megjegyzések a szöveghez (Il Castello di Barbablù. Note sul testo)* in *Balázs Béla: Válogatott cikkek és tanulmányok*, a cura di M. Nagy, Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1968, pp. 34-37.

³⁰ B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di D. Carpitella, Boringhieri, Torino 1955, pp. 113-114; cfr. anche Z. Kodály, *Die ungarische Volksmusik*, Corvina Verlag, Budapest 1956.

³¹ Z. Rozsnyoi, *Il canto del regölés nei poeti moderni ungheresi*, Alma Acta, Bologna 2015, pp. 1-14: qui p. 3.

³² Ivi, p. 1.

dialogo tra Judit e Barbablù, concorre alla natura metaforica del dramma e ai suoi risvolti simbolici.

«Dov'è la scena: dentro o fuori?» chiede il bardo, che induce l'ascoltatore a interrogarsi sul senso del *Castello di Barbablù* e a volgere l'attenzione alla dimensione interiore. Lo stesso Balázs avrebbe precisato che

La mia ballata è la "ballata della vita interiore". Il castello di Barbablù non è un reale castello di pietra. Il castello è la sua anima. Esso è solitario, buio e segreto: il castello delle porte chiuse.³³

L'antica dimora di Barbablù è dunque la vera protagonista del dramma e non per caso nella versione originaria Balázs la menzionava tra i protagonisti dell'azione:

Ho chiamato il mio *Barbablù* una ballata per la scena perché la scena qui non solo costituisce lo spazio necessario per lo svolgimento del dialogo. La scena stessa prende parte al dialogo. Nelle *dramatis personae* [del testo] ungherese ho indicato tre attori dell'azione: Barbablù, Judith e il castello.³⁴

Di qui l'antropomorfizzazione del castello, che non solo «rabbrivisce, piange e sanguina»³⁵ ma filtra la carica sensuale del rapporto tra Judith e Barbablù, investigato da Balázs più nelle sue implicazioni metafisiche che in quelle più propriamente passionali: «Le nere fondamenta del mio castello tremano | Le tristi pietre rabbriviscono di voluttà»³⁶, canta Barbablù in una delle poche esplicite allusioni erotiche del testo. In questa prospettiva la sala vuota e fredda, avvolta in una «tragica oscurità», in cui si svolge l'azione, rappresenta il «sofferente ripiegamento nella solitudine» di Barbablù; e le sette porte che Judith chiede di aprire custodiscono gli aspetti più reconditi e oscuri della personalità dell'uomo che lei ha scelto di seguire, spinta dall'amore e dalla «compassione»³⁷.

Quel che si nasconde dietro le porte non è visibile agli spettatori, che ne sono informati dalle descrizioni e dai commenti dei protagonisti: così non si vedranno gli strumenti di tortura della prima stanza, le armi della seconda, i tesori della terza, il giardino segreto della quarta, anche se i suoi «rami fioriti» irrompono nella sala «come archi», il lago di lacrime della sesta; si potrà scorgere invece – attraverso «un grande terrazzo» – il «paesaggio infinito» del regno di Barbablù, che costituisce il contenuto

³³ Cfr. B. Balázs, *A Kékszakállú herceg vára: Megjegyzések a szöveghez*, cit., p. 35.

³⁴ Ivi, p. 35.

³⁵ «Quando la donna cammina nel castello, lei cammina in un essere vivente», aggiunge Balázs (Ivi, p. 35).

³⁶ Cfr. il libretto inserito nel programma di sala de *Il castello del duca Barbablù*, Milano Teatro alla Scala, Stagione d'opera 2007-2008, pp. 95-107: qui p. 99.

³⁷ B. Balázs, *A Kékszakállú herceg vára: Megjegyzések a szöveghez*, cit., p. 35.

della quinta stanza. Le didascalie sceniche prevedono che ciascuna stanza proietti fasci luminosi, che si posano l'uno accanto all'altro sul pavimento della scena: la «luce incandescente [...] rossa come il sangue» della stanza della tortura, quella «giallo-rossastra, misteriosa e terrificante» della stanza delle armi, quella «argentea» irradiata dai gioielli, quella «verde-bluastro» emanata dal giardino, quella «splendente» e abbagliante della quinta stanza, che spinge Judit a coprirsi gli occhi «come se fosse accecata». L'apertura della sesta porta riconduce il castello nell'oscurità, «come se un'ombra attraversasse la sala»; quando infine Judit fa scattare la serratura dell'ultima porta, si chiudono la sesta e la quinta sicché «soltanto le quattro porte frontali illuminano la sala con la loro luce colorata», mentre «una argentea luce lunare [...] illumina il volto di Judit e Barbablù»³⁸.

Questa moderna concezione della luce come strumento espressivo e come componente essenziale della messinscena veniva a Balázs dalla lezione del coevo “teatro di regia”, che lo scrittore aveva frequentato nei suoi giovanili spostamenti a Vienna e a Parigi³⁹; e presenta singolari coincidenze con quanto Schönberg stava sperimentando in quegli anni nei suoi monodrammi *Erwartung* (1909) e *Die glückliche Hand* (1908-1913)⁴⁰, con i quali il *Castello di Barbablù* condivide la mancanza di azione, l'alterazione dei principi tradizionali di spazio e di tempo, la concezione del dramma come «campo di forze irradiate dalla mente»⁴¹. Ma non si deve trascurare l'influenza del cinema, al quale Balázs avrebbe negli anni a venire dedicato il suo principale scritto teorico, *Der Sichtbare Mensch (L'uomo visibile)*⁴²: di evidente matrice cinematografica appaiono talune soluzioni visive della messinscena, come l'ingresso di Judith e Barbablù nel castello («Ad un tratto, in alto si spalanca la porta

³⁸ *Il castello del duca Barbablù*, libretto cit., pp. 98, 99, 104, 105, 106.

³⁹ Sulla valorizzazione della funzione espressiva della luce nel teatro di regia cfr. C. Grazioli, *Luce e ombra, Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, Bari 2008.

⁴⁰ Le due opere di Schönberg furono rappresentate soltanto nel 1924: la “prima” di *Erwartung* si tenne il 6 giugno 1924, a Praga, sotto la guida di Alexander Zemlinsky; *Die glückliche Hand* fu rappresentata per la prima volta alla Volksoper di Vienna, il 14 ottobre 1924, con la direzione di Fritz Stiedry.

⁴¹ A. Lessem, *Schönberg espressionista. Il dramma, il gioco, la profezia* (1979), Marsilio, Venezia 1988, p. 126.

⁴² *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien-Leipzig 1924) costituisce il primo tentativo in ambito mitteleuropeo di elaborazione di una teoria del cinema come arte dotata di un autonomo valore estetico; venne pubblicato a Vienna nel 1924, ma raccoglieva e sviluppava le riflessioni contenute nelle recensioni cinematografiche scritte da Balázs per il quotidiano viennese «Der Tag» al quale egli collaborò tra il 1922 e il 1925. Ne *L'uomo visibile*, Balázs si soffermava sulle inedite risorse espressive della nuova arte, il cui avvento egli considerava alla stregua di una rivoluzione antropologica: «Col tempo, l'invenzione della stampa ha reso illeggibile il volto degli uomini. Essi hanno potuto apprendere così tante cose dalla carta stampata da poter trascurare le altre forme di comunicazione. [...] Ora il cinema sta per imprimere nuovamente alla cultura una svolta radicale. [...] *L'uomo diventerà nuovamente visibile*» (B. Balázs, *L'uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008, pp. 123, 125).

di ferro e nel bagliore accecante del suo rettangolo appaiono le sagome nere di Barbablù e di Judit»⁴³ o i riflessi su Judit del raggio luminoso della prima stanza («La luce incandescente disegna un contorno rosso intorno alla sua figura»)⁴⁴.

L'epilogo del *Castello di Barbablù* è consegnato all'apertura della settima e ultima porta, dalla quale – «come in sogno, dai profondi recessi della dormiente memoria»⁴⁵ – «escono le donne del passato. Sono tre, portano la corona, sono coperte di gioielli; il loro capo è circondato da un'aureola. Avanzano una dopo l'altra incedendo orgogliosamente. Si fermano di fronte a Barbablù che si inginocchia»⁴⁶. Judit è sopraffatta dalla loro bellezza e dal loro splendore, che la fanno sentire come una misera mendicante; ma è a lei che Barbablù dedica il suo ultimo inno: sarà la donna della notte, come le mogli di un tempo lo sono state dell'alba, del mezzogiorno e del crepuscolo⁴⁷. Barbablù la riveste con il suo «tesoro più prezioso» e lei, «curva sotto il peso del mantello e della corona, a capo chino, camminando lungo il raggio argenteo, segue le altre donne scomparendo dietro la settima porta. Allora anche questa si chiude»⁴⁸ e le tenebre scendono di nuovo sul castello.

«Il sogno dell'uomo la uccide, il sogno reale che lei ha suscitato in lui»⁴⁹ commentava Balázs a proposito del finale del dramma. L'avvento di Judit nella vita di Barbablù, il suo desiderio di portarvi luce e calore facendosi carico della sua triste oscurità, suscita in lui la speranza di superare la propria infelicità, di trovare consolazione e pienezza nell'amore. Ma la relazione amorosa che Judit pretende richiede l'apertura del proprio sé e del suo mistero allo sguardo dell'Altro (e al proprio stesso sguardo): di qui la riluttanza di Barbablù a consegnare le chiavi delle stanze in quel viaggio attraverso la progressiva apertura delle porte che – assente nelle precedenti versioni del mito – assume un valore iniziatico. Egli sa che il “vedere” implica dolore, come rivela il sangue che compare non solo sugli strumenti di tortura e sulle armi, ma anche sui gioielli, sui fiori, tra le nuvole che sovrastano i vasti domini del regno; la domanda che ripetutamente Barbablù rivolge a Judit («Hai paura?») riflette il suo stesso timore di guardare le parti più profonde e temute del proprio io, di

⁴³ *Il castello del duca Barbablù*, libretto cit., p. 96.

⁴⁴ Ivi, p. 98.

⁴⁵ B. Balázs, *A Kékszakállú herceg vára: Megjegyzések a szöveghez*, cit., p. 36.

⁴⁶ *Il castello del duca Barbablù*, libretto cit., p. 106.

⁴⁷ Si può leggere il collegamento delle quattro donne di Barbablù alle varie fasi del giorno come un riferimento alle quattro stagioni della vita del protagonista. Cfr. M. Girardi, “Un viaggio all'interno della coscienza. Pensieri sul *Kékszakállú Herceg Vára*”, in *Il castello del Principe Barbablù*, Venezia, Teatro La Fenice, Stagione lirica 1995, programma di sala, pp. 77-97: 96.

⁴⁸ *Il castello del duca Barbablù*, libretto cit., p. 107.

⁴⁹ B. Balázs, *A Kékszakállú herceg vára: Megjegyzések a szöveghez*, cit., p. 36.

rivelare le proprie ferite e le proprie debolezze⁵⁰. Egli avverte il potere salvifico del sentimento di Judit («Le tue mani sono benedette, Judit»)⁵¹ ma non è in grado di accettare la sua caparbia ostinazione, la sua risoluta volontà di conoscenza perché non è in grado di riconoscere la sua soggettività. Come constata Antokoletz, «nei discorsi di Barbablù non vi è spazio per il desiderio di Judit di esprimere la ricchezza che ha dentro di sé, per le battaglie che ha combattuto e le lacrime che ha versato»⁵²; in quest'ottica la presenza del sangue nel castello può essere interpretata anche come premonizione del tragico esito di una relazione fondata sulla negazione dell'identità dell'Altro e la finale segregazione di Judit tra le donne che l'hanno preceduta rivela l'incapacità di Barbablù di confrontarsi con una femminilità autonoma e consapevole⁵³.

La tematizzazione della solitudine spirituale come condizione esistenziale dell'uomo, la trasposizione in una prospettiva metafisica della tragica incompiutezza dell'amore pone *A kékszakállú Herceg vara* in linea con la letteratura europea di quegli anni; per contro del tutto originale è la rappresentazione della relazione di genere, che venne messa in scena da Balázs in modi profondamente distanti dalle letture dominanti. Non bisogna dimenticare che nei primi decenni del '900 il dibattito sulla donna e sull'eros aveva acquistato una crescente centralità nella cultura occidentale, configurandosi come «il “territorio simbolico” nel quale venivano affrontate le questioni fondamentali dell'epoca»⁵⁴. Se considerato alla luce di quel dibattito, l'atteggiamento dello scrittore ungherese si rivela difforme dai punti di vista dominanti: non è riconducibile ad esempio alle posizioni parascientifiche di Otto Weininger, che in *Sesso e carattere* demonizzava la donna e la indicava come

⁵⁰ Il sangue compare nella versione originaria della fiaba (dove è associato alla chiave fatata con la quale la protagonista apre la porta proibita), ma è assente nelle versioni teatrali ottocentesche. Balázs attinge dunque direttamente a Perrault o ai Grimm ma nella trama simbolica del dramma conferì all'immagine del sangue una centralità del tutto nuova.

⁵¹ *Il castello del duca Barbablù*, libretto cit., p. 98.

⁵² E. Antokoletz, *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók. Trauma, Gender and the Unfolding of the Unconscious*, Oxford University Press, Oxford-New York 2004, p. 48. Aggiunge Antokoletz: «Se il castello è un simbolo dell'anima di Barbablù, il “castello che non c'è” è un simbolo della situazione di Judit» (*ibidem*).

⁵³ «Judith è forse più se stessa, più in contatto con il proprio dolore, con la propria vulnerabilità, con il proprio bisogno di riconoscimento di Barbablù [...] quando disperatamente gli dice “Sono ancora qui”. Ma Barbablù non la sente. Al contrario, elogia la sua bellezza, le assegna un posto tra le altre mogli e continua a ignorare la sua individualità. Adesso è un altro dei suoi oggetti perduti» (ivi, p. 50).

⁵⁴ E. Timms, *La Vienna di Karl Kraus*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 43. In un tempo che scopriva grazie a Bachofen l'esistenza nel passato di società matriarcali, la figura della donna venne ad assumere nell'immaginazione maschile una potente forza fantasmatica: le terribili inquietudini esistenziali e l'intuizione di un irreversibile declino, generati dal progressivo disfacimento del vecchio ordine mitteleuropeo, catalizzarono sul femminile le paure arcaiche dell'uomo dinanzi alla tragica sensazione di disgregazione della soggettività e alla “perturbante” percezione della presenza di forze oscure e irrazionali nell'interiorità della psiche.

responsabile della crisi della società patriarcale⁵⁵, né per contrasto alla poetica musicale di Alban Berg che – sulla scorta di Wedekind e di Karl Kraus – avrebbe immaginato la protagonista della sua opera *Lulu* come l'archetipo della “Urgestalt des Weibes”, l'immagine originaria della donna e della forza primordiale della sessualità. Nel *Castello di Barbablù* si può cogliere invece l'impronta della drammaturgia di Strindberg, che rappresentava il rapporto tra i sessi come scontro fatale, e ancor più della riflessione di Freud, dal quale il nostro poteva apprendere l'attenzione all'inconscio, l'indagine sulla complessità della psiche e sul suo immenso potenziale simbolico⁵⁶. All'orizzonte freudiano riconduce soprattutto la problematizzazione del conflitto tra uomo e donna, che nel dramma di Balázs viene a «compendiare le domande fondamentali sull'esistenza dell'uomo»⁵⁷ e si converte in metafora della tragica visione del mondo del suo autore: una metafora dispiegata nel segno della notte, dalla quale muove e alla quale approda la vicenda teatrale.

2. La trasposizione musicale di Bartók

Balázs sottopose *Il castello di Barbablù* tanto a Kodály che a Bartók. Laddove il primo riconobbe la sostanziale estraneità del dramma alla propria poetica, il secondo ne avvertì la profonda risonanza con il proprio vissuto e con i dilemmi personali e artistici che stava affrontando in quel momento della propria vita⁵⁸.

Tutti gli studiosi hanno posto in relazione la genesi dell'opera con la condizione di solitudine spirituale del musicista, che era probabilmente costitutiva della sua personalità ma che era accresciuta dal senso di isolamento provocato dall'ostilità degli

⁵⁵ O. Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Braumüller, Wien 1910; tr. it., *Sesso e carattere*, Feltrinelli, Milano 1978. Weininger concepiva il binomio uomo-donna come un'irriducibile polarità tra la dimensione virile, fondata sul primato dell'etica e della razionalità, e quella femminile, che egli vincolava irrimediabilmente alla sessualità e reputava costitutivamente immorale. Una tale visione androcentrica si risolveva in una disperata ansia di liberazione dalla demonicità dell'elemento femminile, il cui potere di corruzione era collegato a quello della razza giudaica: «Infatti la “donna” e l'“ebreo”, simboli e figure della differenza e quindi della crisi di valori della cultura e della civiltà della razionalità classica, conducono, nel testo di Weininger, all'abisso del nulla, all'insensato che spinge a trovare senso e significato altrove, fuori del mondo, o nella morte», F. Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 12. Weininger si suicidò il 4 ottobre del 1903 in una stanza presa in affitto nel palazzo dove era vissuto Beethoven.

⁵⁶ In verità neanche Freud appare immune dalla preminenza di un punto di vista maschile, come dimostra la sua difficoltà a comprendere la sessualità femminile; non a caso proprio in quegli anni il fondatore della psicanalisi interpretava la favola di Barbablù come «un castigo psicologico per la curiosità sessuale delle donne», C.P. Estés, *Donne che corrono con i lupi*, Frassinelli, Como 1996, p. 52.

⁵⁷ J. Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, cit., p. 146.

⁵⁸ L'opposta reazione di Bartók e Kodály al testo drammatico di Balázs è stata rivelata dallo stesso Kodály in un'intervista sul *Castello di Barbablù* rilasciata nel 1966; cfr. Z. Kodály, “A Kékszakállú herceg váraról”, in *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok (Guardando indietro. Scritti, discorsi, interviste)*, a cura di F. Bonis, Zeneműkiadó, Budapest 1979, vol. III, pp. 479-481.

ambienti musicali e culturali ungheresi e dalla disillusione seguita alla rottura del rapporto sentimentale con la giovane violinista Stefi Geyer, che si determinò nei primi mesi del 1908⁵⁹. Né va trascurato il senso di incertezza determinato in Bartók dalla difficoltà a trovare una nuova strada sul piano compositivo dopo lo sviluppo della ricerca scientifica in campo etnomusicologico, avviata insieme a Kodály nel 1905, e la scoperta della straordinaria ricchezza e perfezione della musica etnica ungherese⁶⁰. Questa crisi creativa fu rafforzata dal confronto con le istanze moderniste e si concluse proprio con la composizione del *Castello di Barbablù*: il dramma di Balázs aiutò Bartók a mettere a punto un linguaggio musicale che potesse corrispondere alle riflessioni estetiche maturate a partire dal 1906, «proprio in quegli anni in cui nelle altre sfere della vita culturale ungherese si determinavano i primi sviluppi del modernismo e in un momento in cui si intensificarono i suoi incontri intellettuali e le sue esperienze letterarie»⁶¹.

Il primo problema che il musicista si trovò ad affrontare fu quello dell'organizzazione formale dell'opera, imposto dalla scelta di rispettare la lettera del testo letterario secondo i dettami della "Literaturoper": un termine coniato in quegli anni da Edgar Istel per designare «il dramma musicale composto direttamente su un testo teatrale preesistente, sfrondata di alcune sezioni per brevità, ma conservato

⁵⁹ «[...] a un tratto mi accorgo di essere completamente solo. E profetizzo, e so in anticipo, che il mio destino sarà questa solitudine dell'anima. [...] Anche se un tempo eventualmente trovassi qualcuno, in breve sopraggiungerebbe la delusione. Sebbene a questa intensa ricerca contraddica la silenziosa rassegnazione, ormai mi sono completamente abituato all'idea che non potrebbe essere diversamente e che ciò debba essere così»: così Bartók in una lettera alla madre del 10 settembre 1905, scritta dunque prima della travagliata relazione con la Geyer (B. Bartók, *Lettere scelte*, a cura di J. Demény, Il Saggiatore, Milano 1969, pp. 77-78). L'avversione della cultura ufficiale nei confronti di Bartók si accentuò in conseguenza della suo lavoro di riscoperta e valorizzazione della musica contadina, che era gravido di conseguenze politiche nella misura in cui implicava una riscrittura della storia ungherese e sottraeva alla nobiltà e all'emergente borghesia il vessillo del nazionalismo; inoltre la contestazione «della cultura o della cosiddetta pseudo-cultura "cittadina"», la critica «con documenti obiettivi [di] tutte le alterazioni e le deformazioni di quella presuntuosa pseudo-cultura (vedi la critica alle raccolte di canti popolari con armonizzazione e accompagnamento arbitrari) era anch'esso un fatto nuovo e moderno», D. Carpitella, "Introduzione", in B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, cit., pp. 3-31: 23.

⁶⁰ Studiosi bartokiani come Ernő Lendvai e Judit Frigyesi hanno posto in rilievo come Bartók avesse recepito e trasposto alla musica contadina ungherese la concezione organicista della forma che – introdotta nel trattato di Goethe sulla *Metamorfosi delle piante* – era stata fatta propria dai componenti dello Schönberg Kreis. L'immagine goethiana della "pianta originaria" (*Urpflanze*), intesa come paradigma di una coerente e organica unità costruttiva, ben si prestava all'idea bartokiana che la perfezione delle melodie contadine discendesse dalla natura: «Perciò quelle melodie raggiungono la più alta perfezione artistica, perché esse sono versi esempi di come si possa esprimere nel modo più perfetto, nella forma più sintetica e con i mezzi più moderni, un'idea musicale» (*Che cos'è la musica popolare*, in *Scritti sulla musica popolare*, cit., pp. 74-78: qui p. 76). In un articolo del 1925 dal titolo *A Nepzène Forrásainál (Alle fonti della musica popolare)*, Bartók scriveva: «Anche la musica popolare è un prodotto della natura. Le sue formazioni si sono sviluppate altrettanto spontaneamente degli altri organismi naturali viventi: fiori, animali ecc.» (cit. in G.E. Roberts, *From Music to Mathematics: Exploring the Connections*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2016, p. 183).

⁶¹ J. Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, cit., p. 9.

nella sua veste metrica e linguistica, senza la mediazione di un vero e proprio libretto»⁶². La peculiare organizzazione del dramma di Balázs, con la sua teoria di scene collegate al disvelamento dei segreti del castello, indusse il musicista ad articolare la partitura in sette grandi blocchi, ciascuno caratterizzato da uno specifico materiale musicale e da una precipua atmosfera sonora: i trilli persistenti e le scale rapidissime, fulminee e inquietanti, di legni e xilofono su accordi *cluster* dell'arpa per la stanza della tortura; il tema fiero e marziale di oboi e trombe per la stanza delle armi; la rifrazione luministica di uno statico accordo di Re maggiore ad arpa, celesta e archi, striata da arpeggi della scala acustica di Re ai corni, per la stanza dei tesori; i riverberi cangianti dei tremoli di archi e flauti in Mi \flat maggiore e la melodia evocativa del corno con il delicato dissonante controcanto dei legni, per la stanza del giardino segreto; gli accordi maestosi della piena orchestra, esaltata dall'organo e dalla sonorità imponente di quattro trombe e quattro tromboni per la stanza del regno di Barbablù; le increspature delle onde, insieme fuggevoli e immobili, del bianco e silenzioso lago di lacrime per la sesta stanza; il canto spiegato di Barbablù per la settima e ultima stanza. Al tempo stesso Bartók tradusse musicalmente la simmetria insita nel testo letterario riprendendo alla fine dell'opera i temi dell'*incipit* e contrapponendo la cupa e sommessa tonalità di Fa diesis minore dell'Introduzione e dell'Epilogo al luminoso Do maggiore della quinta porta.

Tale contrasto tonale acquista valore simbolico se considerato alla luce del sistema linguistico che il musicista mise compiutamente in atto proprio in questa partitura e che interseca il diatonismo della tradizione folklorica con il cromatismo scaturito dalla crisi del linguaggio tonale nella musica d'arte europea⁶³. In tal modo Bartók pervenne a un «libero e indipendente impiego dei dodici suoni della scala cromatica»⁶⁴ senza tuttavia rinunciare al riferimento a un centro tonale, inteso come «punto focale di una costellazione di sonorità verticali e di relazioni di altezze»⁶⁵. George Perle ha illustrato

⁶² L. Zoppelli, "Literaturoper e drammaturgia musicale italiana, 1890-1915: mariage à la mode o mésalliance", in A. Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, PLUS, Pisa 2006, pp. 47-55: qui p. 47. Cfr. E. Istel, *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs*, Schuster & Loeffler, Berlin-Leipzig 1914.

⁶³ A tal proposito il musicista ricorse alla nozione di "cromatismo polimodale". Cfr. R. Honti, *Principles of Pitch Organization in Bartók's Duke Bluebeard's Castle*, University of Helsinki, Helsinki 2006.

⁶⁴ B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, cit., p. 45.

⁶⁵ C. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle*, cit., p. 80. Bartók era convinto che la tonalità trovasse fondamento nella "natura" e che per questo la musica popolare fosse «esclusivamente tonale» (ivi, p. 97); riteneva inoltre che la musica di Schönberg fosse caratterizzata da una «completa alienazione dalla natura» e che questa fosse la ragione per la quale le opere del compositore viennese fossero «così difficili da comprendere». Cfr. *Béla Bartók Essays*, a cura di B. Suchoff, Faber & Faber, London 1976, p. 326.

questo sistema sonoro con la definizione di “twelvetone tonality”⁶⁶ e ne ha posto in rilievo la natura “plurale”, data dall’integrazione di molteplici modelli linguistici: da un lato le scale modali antiche di cinque e di sette suoni, dall’altro formazioni scalari – come la scala per toni interi, la scala ottatonica e la scala acustica – che derivano da procedimenti di “equalizzazione” dell’ottava non dissimili da quelli impiegati dai compositori della Seconda Scuola di Vienna. Seguendo percorsi diversi da quelli di Schönberg, Berg e Webern, Bartók giunse infatti all’adozione di collezioni di altezze, costrutti armonici, collegamenti accordali di tipo simmetrico, determinati dalla divisione dell’ottava in parti uguali⁶⁷: proprio a tale principio di simmetria si può ricondurre la contrapposizione tra le tonalità di Fa diesis e Do, che – poste a distanza di tritono, un intervallo che divide l’ottava esattamente a metà – si costituiscono come i fondamentali assi tonali del *Castello di Barbablù*. Attraverso la loro polarità Bartók poté così organizzare la struttura dell’opera in due grandi segmenti, che sono disposti asimmetricamente intorno al punto di volta della quinta stanza e presentano un approssimativo rapporto di proporzione aurea.

Considerato in questa prospettiva, il linguaggio musicale del *Castello di Barbablù* corrisponde perfettamente alla poetica del testo di Balázs, con la quale condivide «la fondamentale caratteristica di guardare allo stesso tempo a est e a ovest»⁶⁸; di radicarsi nel passato della tradizione popolare e di restare al tempo stesso in sintonia con le esperienze musicali più avanzate del proprio tempo.

Rimanda alla tradizione popolare il trattamento delle parti vocali, che intreccia il rispetto delle naturali inflessioni della lingua ungherese con i profili melodici e la libertà ritmica dello stile *parlando-rubato* proprio dei canti magiari più antichi⁶⁹. Di

⁶⁶ Cfr. G. Perle, *Twelve-Tone Tonality*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1977.

⁶⁷ Bartók non considerava tali procedimenti in contrasto con gli influssi della musica etnica ungherese: «L’elemento diatonico nella musica popolare dell’Europa dell’Est non è in alcun modo in conflitto con la tendenza a equalizzare il valore dei semitoni» (*Béla Bartók Essays*, cit., p. 324). Per Elliot Antokoletz l’adozione di formazioni simmetriche – che nel linguaggio musicale di Bartók si intersecano con i modi diatonici di provenienza folklorica – si caratterizza per «procedure associate con la composizione seriale»; cfr. E. Antokoletz, *The Music of Béla Bartók. A Study on Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1984, p. 1. Cfr. anche G. Perle, “Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók”, *Music Review*, 16, 1955, pp. 300–312.

⁶⁸ C. Leafstedt, *Inside Bluebeard’s Castle*, cit., p. 33.

⁶⁹ Tra le caratteristiche dei canti più antichi Bartók segnalava la prevalenza di strutture modali pentatoniche, la tendenza alla discesa melodica e la predilezione per l’intervallo di terza, nonché l’accentazione sulla prima sillaba, secondo i principi accentuativi della lingua parlata ungherese. Va precisato peraltro che «per Bartók e Kodaly, il termine “parlando-rubato” non era semplicemente una prescrizione performativa [...] ma uno stile di esecuzione specifico che ritenevano inerente allo strato più antico della musica popolare ungherese» (J. Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, cit., p. 237). D’altra parte accanto all’unisono ribattuto e ai movimenti per terze e quarte, di derivazione etnica, le voci si prestano a dissonanze aspre, come il tritono, la settima e la nona minore.

contro la scrittura strumentale presenta un taglio sinfonico di matrice colta, ma accoglie diversi stilemi della musica strumentale ungherese: sono propri ad esempio del *Verbunkos* l'ornamentazione, che contraddistingue gli interventi estemporanei di strumenti "soli" (il clarinetto nell'Introduzione, i due violini concertanti nella stanza del tesoro) o i motivi di danza in tempo "giusto" sui quali nella quinta stanza invano Barbablù implora Judit di amarlo e di rinunciare alla sua *quête* rovinosa.

Di provenienza folklorica è anche l'adozione sistematica dell'ostinato, che può essere considerato «uno dei sintomi più significativi della crisi del linguaggio tonale»⁷⁰ e che nei primi anni del Novecento era praticato da compositori diversi come Debussy, Stravinskij, Schönberg, Bartók, mossi tutti dalla consapevolezza dell'*impasse* in cui si trovava il codice musicale ereditato dalla tradizione. In Bartók questo procedimento assume «una tale importanza statistica» da diventare «una nuova norma stilistica»⁷¹ e in particolare nel *Castello di Barbablù* assume una precipua funzione estetica: la ripetizione ostinata di frasi e incisi melodici alle voci rafforza e amplifica la qualità incantatoria che la prolungata iterazione di parole e versi conferisce al testo di Balázs.

Ma la ripetizione ostinata è costitutiva anche della parte orchestrale e contribuisce all'originalità del linguaggio musicale del *Castello di Barbablù* e della sua organizzazione temporale. La costruzione dell'opera per giustapposizione di "parti" separate, benché collegate da somiglianze e ricorrenze, corrobora la sostanziale immobilità dell'azione drammatica, tanto più in quanto intere scene o sezioni di scene appaiono prive di movimento perché costituite da un'armonia statica (com'è il caso delle stanze dei tesori e del giardino segreto) o dalla successione di accordi paralleli defunzionalizzati, di evidente ascendenza debussyana (come nella prima parte della quinta scena)⁷². D'altra parte le plaghe di assoluta staticità sonora si alternano con pagine dalla decisa direzionalità che procedono per grandi arcate dalla gestualità tradizionale, imperniate su un *climax*, o per improvvise accensioni drammatiche; queste pagine corrispondono a tutti quei momenti in cui il confronto tra Judit e Barbablù è segnato da una tremenda tensione e si caratterizzano per il ricorso a progressioni che prescindono dal moto delle parti e dai principi del linguaggio tonale.

⁷⁰ G. Starobinski, *L'ostinato dans l'œuvre d'Alban Berg. Formes et fonctions*, Peter Lang, Bern 2000, p. 3. Riferendosi in particolare all'arte di Stravinskij e Bartók, Starobinski ritiene che «la proliferazione dell'ostinato folklorico o primitivista [...] ha rappresentato uno dei momenti più significativi dell'incontro tra arcaismo e modernità, comparabile per importanza all'interesse che alcuni pittori dell'epoca, in particolare Picasso, hanno rivolto all'arte negra e alle maschere africane» (ivi, p. 5).

⁷¹ Ivi, p. 6.

⁷² «Intanto, sempre nel 1907, avevo avuto la rivelazione di Debussy, ed era stato anche questo merito di Kodály che mi aveva spinto ad approfondire il compositore francese. Analizzate alcune sue opere, mi accorsi con stupore che anche nella sua musica ricorreva con particolare insistenza un melodismo pentatonico assai simile alla nostra musica popolare»; B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, cit., p. 45.

Tuttavia queste pagine presentano una processualità temporale “eccentrica”, poiché la spinta in avanti delle progressioni si interseca con la replica persino ossessiva di brevi figurazioni ritmico-melodiche che – con la fissità del procedimento iterativo – acquista un carattere opprimente e angoscioso: ad esempio la percussione della prima porta da parte di Judit coincide con un’acme – melodica dinamica e agogica – costituita dalla ripetizione insistente, per sette volte, del semitono discendente *mi-re diesis*⁷³; e ancora, sull’iterazione del semitono sono concepiti i due principali *climax* orchestrali dell’opera. Il primo corrisponde alla consegna dell’ultima chiave; il secondo accompagna i gesti finali dei protagonisti dopo il loro ultimo dialogo e corrisponde a una grande pagina sinfonica, caratterizzata da un avanzato idioma armonico e da livide sonorità espressioniste: su un lungo pedale di Si bemolle, tenuto da tromboni, organo, timpani e archi gravi, la piena orchestra – in *fortissimo* e *allargando* – enuncia un disegno imperniato sul semitono discendente *re bemolle-do*. La tormentata redazione di questa pagina documenta le difficoltà incontrate da Bartók nello sforzo di «drammatizzare il profondo senso di fatalità e di disperazione che emerge dalle ultime azioni dei personaggi in scena»⁷⁴ e la sua versione definitiva costituisce uno dei lasciti bartokiani più vicini all’esperienza atonale della Seconda Scuola di Vienna⁷⁵.

La centralità del semitono nella partitura dell’opera è dettata da ragioni non solo linguistiche ma anche espressive: il trillo *si-la diesis* che domina il percorso sonoro della prima stanza trasmette l’orrore della visione degli strumenti di tortura e le folate cromatiche di trentaduesimi, che compaiono come gemiti soffocati in diverse scene, sono associate ai sospiri del castello. La seconda minore discendente ricorre anche nel *melos* e in particolare viene a connotare le reazioni più intense di Judit: di sgomento dinanzi agli attrezzi della prima porta (sulle parole «fruste», «uncini», «ferri ardenti»), di stupore alla vista delle mogli ancora vive di Barbablù (sulla parola «vive», ripetuta

⁷³ Cfr. B. Bartók, *Herzog Blaubart Burg*, Universal Edition, Wien 1963, partitura, misure 23/9-14.

⁷⁴ C. Leafstedt, *Inside Bluebeard’s Castle*, cit., p. 127. In un fondamentale studio sul processo compositivo del *Castello di Barbablù*, György Kroó ha portato alla luce l’esistenza di una seconda versione del finale, sino ad allora sconosciuta dagli studiosi, che venne redatta dal musicista tra la fine del 1911 e gli inizi del 1912. In questa versione era soppresso l’ultimo dialogo tra Judit e Barbablù e la forza drammatica della conclusione dell’opera era interamente delegata alla musica; Bartók introdusse un solo verso, «E ora sarà sempre notte», desunto dalla revisione del testo drammatico che Balázs gli aveva inviato nell’ottobre del 1911. Questo verso conclusivo sarebbe stato mantenuto nella terza e definitiva versione del finale, composta a ridosso della prima rappresentazione del *Castello di Barbablù* (Budapest, Teatro dell’Opera 24 maggio 1918); in quest’occasione Bartók ripristinò il testo originale e gli conferì una ben diversa forza drammatica, sovrapponendo per la prima volta nell’opera le parole dei due protagonisti attraverso la simultaneità delle loro parti vocali. Cfr. G. Kroó, “Data on the Genesis of Duke Bluebeard’s Castle”, *Studia Musicologica*, 23, 1981, pp. 79-123.

⁷⁵ Lo stesso Bartók riconobbe che «per un certo periodo io mi avvicinai a una specie di dodecafonia» (*Scritti sulla musica popolare*, cit., p. 228) e a questa fase radicale della sua ricerca artistica è riconducibile anche il balletto *Il mandarino meraviglioso* (1918).

per tre volte), di disperata invocazione quando – sotto il peso del mantello e della corona – ella chiede a Barbablù di risparmiarla dal destino delle altre donne. Ma il semitono si presenta anche come bicordo e in questa forma attraversa l'intera opera, assumendo un preciso significato simbolico, legato alla presenza del sangue.

Un'analoga duplicità di funzione – al tempo stesso linguistica ed espressiva – in riguarda un altro costrutto armonico: l'accordo di settima maggiore, che svolge un ruolo fondamentale nel linguaggio musicale dell'opera ma che per Bartók rivestiva un valore emozionale profondo. Il compositore lo associò a Stefi Geyer nel suo primo Concerto per violino, composto tra il 1907 e il 1908: «Questo è il Suo Leitmotiv» scriveva alla giovane violinista in una lettera dell'11 settembre 1907, citando alcune battute del primo movimento⁷⁶; nel *Castello di Barbablù*, composto dopo la fine della relazione con la Geyer, esso acquista nuove implicazioni simboliche e viene a riferirsi al mistero dell'amore e al suo carico di sofferenza e di dolore.

Il motivo viene esposto in versione melodica nella prima enunciazione del nome di Barbablù da parte di Judit e più avanti nella supplica di Barbablù dinanzi alla sesta porta («Judit, non aprire!»)⁷⁷. Ma nell'opera si presenta soprattutto in forma accordale e con la sua aspra dissonanza si fa portatore della fatalità che incombe sui protagonisti: sostiene armonicamente il motivo del sospiro all'apertura della prima porta, percorre tutta la scena della stanza della tortura, sottolinea nella seconda stanza il primo scontro tra Judit e Barbablù, si insinua nella suggestiva visione del giardino e nella scena della settima porta compare quando Barbablù spinge Judit tra le altre mogli imprigionate nel castello. Nella sesta stanza, quando Judit avanza i suoi sospetti sull'uccisione delle donne che l'hanno preceduta, si impone in partitura intersecandosi al motivo del sangue; la sovrapposizione dei due motivi ne rivela l'affinità linguistica (la settima maggiore è inversione della seconda minore) e al tempo stesso la relazione simbolica: l'uno e l'altro rimandano al tragico epilogo dell'opera, che sancisce l'irrealizzabilità del rapporto d'amore.

D'altra parte l'accordo di settima maggiore può essere impiegato come materiale di base di intere sezioni della partitura, in un sistema sonoro nel quale «le proprietà intervallari delle costruzioni armoniche e melodiche» diventano un «mezzo per

⁷⁶ Cfr. B. Bartók, *Lettere scelte*, cit., p. 115. Il manoscritto autografo del Concerto fu serbato da Stefi Geyer, che era dedicataria della composizione, fino alla sua morte, avvenuta nel 1956; Paul Sacher, al quale la partitura venne consegnata, ne curò la prima esecuzione a Basilea il 30 maggio 1958 con la partecipazione del violinista Hans-Heinz Schneeberger. Il Concerto sarebbe stato pubblicato da Boosey & Hawkes nel 1959 ma il suo primo movimento era stato rivisto da Bartók per diventare il primo dei *Két portré (Due ritratti)* per orchestra, dal titolo *Egy idéális (Un ideale)*.

⁷⁷ B. Bartók, *Herzog Blaubart Burg*, partitura cit., misure 3/2, 90/12. In entrambi i casi il motivo si presenta con un profilo discendente, che differisce da quello originario del Concerto per violino.

stabilire la coerenza strutturale, locale o su larga scala, di una composizione»⁷⁸. Implicazioni fondamentalmente linguistiche ha anche la duplice versione dell'accordo, che può presentarsi con la terza maggiore o minore. L'alternanza modale è infatti costitutiva del *Castello di Barbablù*: da un lato genera accordi maggiori-minori fortemente dissonanti per l'urto semitonale tra le due terze (che richiama il motivo del sangue), dall'altro è sapientemente impiegata da Bartók in chiave coloristica ed espressiva. Così nella quinta porta la percezione delle nubi insanguinate è resa dal repentino passaggio dalla triade di Mi maggiore a quella di Mi minore, che provoca un improvviso e inquietante oscuramento dell'atmosfera sonora e restituisce il punto di vista di Judit, il suo turbamento angoscioso dinanzi all'ostentata superbia dell'uomo che ha scelto di amare.

3. Drammaturgia musicale e simbolismo

In *Béla Bartók. An analysis of his music*, un testo fondamentale per gli studi bartokiani, Ernő Lendvai sostiene a ragione che l'opposizione dei poli tonali del Fa diesis e del Do determina l'articolazione formale del *Castello di Barbablù* e ne propone una precisa lettura: egli associa tali polarità alle antinomie buio/luce, uomo/donna e interpreta il tragitto dell'opera come un percorso che dall'oscurità iniziale del castello si solleverebbe alla luce portata da Judith per ritornare infine per sempre nelle tenebre⁷⁹. Tale ipotesi è stata sostanzialmente condivisa da tutti gli studiosi bartokiani ma è smentita da un'attenta analisi della partitura, che rivela la capacità di Bartók di declinare la tematica decadente dell'impossibilità di comunicazione tra uomo e donna in termini ancor più radicali dell'ebreo progressista Balázs e di portare sulla scena l'atipicità culturale di questa prospettiva – che non a caso veniva da una condizione “periferica” rispetto ai grandi filoni delle avanguardie europee – con una drammaturgia affatto inedita.

Le scelte calcolate del compositore emergono sin dalle prime battute della partitura. Bartók affida il Prologo del bardo alla recitazione e introduce il primo tema dell'opera in corrispondenza con la quarta stanza alle parole «La musica risuona, le fiamme ardono | Incominci pure lo spettacolo»⁸⁰; si tratta di una melodia disadorna, eseguita all'unisono e senza armonizzazione dagli archi su un materiale sonoro pentatonico legato alla tradizione magiara più antica e organizzata in quattro frasi regolari di quattro battute ciascuna. Il suo carattere arcaico ben si presta al clima di

⁷⁸ E. Antokoletz, *Music of Béla Bartók*, cit., p. 78.

⁷⁹ Cfr. E. Lendvai, *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, Kahn & Averill, London 1971.

⁸⁰ *Il castello del duca Barbablù*, libretto cit., p. 95.

tempi lontani evocato dal bardo ma viene subito alterato dall'irruzione di un secondo tema che – come ha rilevato Antokoletz – è ottenuto attraverso un processo di cromatizzazione dell'originario materiale pentatonico⁸¹: con la sua dissonanza e la sua irrequietezza ritmica questo tema, dalla costituzione “aperta”, introduce tensione e movimento nel cupo tema iniziale e viene a simboleggiare l'avvento di Judit nel castello con il suo carico di emotività e di apertura alla speranza.

A ragione Judit Frigyesi ha constatato come l'intera partitura sia costruita su questi due temi, che – sottoposti a continue trasformazioni – generano una complessa rete di relazioni tale da collegare tutto il materiale tematico dell'opera. Sin dall'Introduzione il tema iniziale, che gli esegeti considerano espressione del castello, pervade in maniera capillare le linee melodiche e le parti strumentali a dirci – sulle orme di Balázs – che è il castello il vero protagonista della vicenda drammatica. Quando Barbablù chiude la porta esterna e rende irrevocabile la scelta di Judit di seguirlo, lo stesso tema si converte in un sordo ostinato degli archi gravi; la coincidenza del canto di Judit con le note dell'ostinato rivela che la donna, benché turbata dall'improvvisa oscurità che la avvolge, si dispone a farsi partecipe della triste solitudine di Barbablù e a penetrare con gentilezza nel suo mondo interiore⁸². Anche la malinconica e dolente melodia del clarinetto, che si dispiega sui suoni del tema pentatonico arricchendoli con una florida e sinuosa ornamentazione, trasmette l'accettazione del castello da parte di Judit e l'intenzione di prendersi cura della sua desolazione⁸³.

Dal prolungamento del secondo tema derivano invece gli impetuosi “gesti” orchestrali, che – con il loro cromatismo e le escursioni di registro e di dinamica – veicolano gli slanci appassionati o energici di Judit nei momenti dialogici più tormentati dell'opera. È l'orchestra infatti che si fa carico della dinamica emozionale della vicenda drammatica, mentre alle voci Bartók affida la sua incisiva capacità di

⁸¹ Cfr. E. Antokoletz, *Music of Béla Bartók*, cit., pp. 89-93. Bartók ricorreva costantemente a operazioni di espansione diatonica di temi cromatici e di compressione cromatica di temi diatonici, che riscontrava in talune tradizioni folkloriche: «Quando ho impiegato per la prima volta la tecnica di estensione delle melodie cromatiche in forma diatonica e viceversa, pensavo di aver inventato qualcosa di assolutamente nuovo, che non era mai esistito. E invece vedo che esiste un principio assolutamente identico in Dalmazia, Dio solo sa da quanto tempo, forse da molti secoli» (*Béla Bartók Essays*, cit., p. 383).

⁸² «Chiudendo la porta esterna, Barbablù compie il passo decisivo: permette a Judith di imparare a vedere le cose nell'oscurità. [...] Quindi la prima scena è la storia della graduale scoperta e comprensione di Judith. Lo scenario buio è, in un certo senso, l'intero sé di Barbablù, in modo che Judith sia messa in grado di scoprire i suoi segreti più profondi; lei nota il freddo e l'oscurità, “ascolta” e percepisce il sangue, le lacrime e i sospiri. Impara le melodie del castello, copia i gesti di Barbablù e li assimila alle sue proprie espressioni di passione e aggressività», J. Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, cit., p. 275.

⁸³ B. Bartók, *Herzog Blaubart Burg*, partitura cit., misure 24/1 e sgg.

penetrazione psicologica. Proprio la vocalità dei protagonisti racconta l'evoluzione del loro rapporto: all'inizio Barbablù, che si esprime prevalentemente con monotoni ribattuti, si mostra introverso e riservato mentre il canto di Judit appare più emotivo e nervoso e a tratti veemente, nelle imperiose ingiunzioni al suo sposo perché apra tutte le porte. Ma già nella scena del giardino Judit comincia a ripiegare sull'unisono e al tempo stesso la vocalità di Barbablù si distende, nella celebrazione dell'omaggio dei fiori alla sua donna («Ogni fiore si inchina davanti a te»), e si fa più inquieta, quando sospinge Judit ad aprire la quinta porta. La scena cruciale della quinta stanza porta a compimento il capovolgimento del rapporto iniziale.

Quando alla vista di Judit si spalancano gli sconfinati possedimenti di Barbablù, è lui che assume l'iniziativa del dialogo per esprimere «quasi parlando ma sempre grave» l'orgogliosa rivendicazione della propria ricchezza; la magniloquente successione di triadi maggiori parallele, che sostiene il suo arioso, si rivela armonizzazione della scala pentatonica bianca *sol-la-do-re-mi*, tradotta in un disegno melodico che “contiene” il tema del castello. Invece la risposta trepidante di Judith «Bello e grande è il regno tuo» è data «senza espressione» e ai limiti più gravi del suo registro vocale, sulla scala pentatonica ‘nera’ *reß-miß-solß-laß-siß*: ponendosi come malinconico controcanto alla dichiarazione di potenza di Barbablù, la coloratura minore dello sguardo di Judit (palesata nella successiva sequenza di triadi parallele minori) si fa carico del suo ingenuo e infine soccombente desiderio di condivisione. Se si guarda alla partitura, l'affermazione solenne del polo del Do corrisponde al momento di massima estrinsecazione del potere di Barbablù e alla sua commossa celebrazione del dominio e del possesso come sole possibilità di rapporto con l'Altro. La luce che scaturisce dalla quinta porta, abbagliante quanto illusoria, è dunque emanazione del mondo del protagonista e del suo narcisistico *ego* e del resto anche musicalmente l'intera parabola dell'opera è consegnata all'universo maschile, simboleggiato dal castello, nei confronti del quale la donna appare dolorosamente sconfitta.

Si può pertanto considerare in una nuova luce la determinazione di Judit a scoprire il mistero che si cela dietro la settima porta e che la conduce inesorabilmente alla rovina: ciò che la spinge ad andare fino in fondo non è il rifiuto della complessità di Barbablù e dei suoi lati più tetri e misteriosi né l'irrefrenabile spinta di una passione distruttiva ma la percezione del vuoto emotivo dell'uomo e della sua irredimibile incapacità di amare. Per questo il bicordo del sangue, pur affidato a strumenti dalla sonorità possente come corni e trombe, nelle prime scene si dà come “segnale”

inquietante ma smorzato, poiché gli ottoni sono impiegati “con sordina” e la dinamica oscilla tra il *piano* e il *mezzoforte*; soltanto dopo la rivelazione della quinta porta il motivo esplode con implacabile violenza e – integrandosi nel materiale tematico – giunge ad invadere l'intero spazio sonoro.

Al *climax* luminoso della quinta stanza subentra allora la luce glaciale del lago di lacrime, in cui si rispecchia l'aridità emozionale di Barbablù. Come la descrizione della stanza della tortura, anche questa presenta rapidissime scale ascendenti/discendenti che però non tramettono più ansia e trepidazione ma una paralizzante assenza di tensione: «Questo è il momento in cui le emozioni si congelano – la soglia dell'eterna notte»⁸⁴. E quando Barbablù si inginocchia dinanzi alle mogli di un tempo e ne esalta con trasporto la bellezza, su melodie ad arco contraddistinte dal movimento in levare verso l'alto, Judit prende atto del proprio fallimento esistenziale. Ma se la musica che ne accompagna la resa tocca vertici di estrema tragicità, la ripresa dei due temi iniziali dell'opera configura la sorte di Barbablù come “perdita” non solo dell'ultima delle sue donne ma di se stesso: mentre il tema cromatico risuona privo di forza, il tema del castello si sfalda sino al sordo rintocco di un'unica, ultima nota.

⁸⁴ J. Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, cit., p. 286.