

MAURO CIULLA

MENYHÉRT LENGYEL, “MANDARINO” SOLITARIO

Il nome Menyhért Lengyel forse ricorda poco o niente nel mondo occidentale attuale, eppure egli è un drammaturgo ungherese del '900 che ha sapientemente operato in svariate forme di spettacolo. In ognuna di queste forme, a volte drammatiche, a volte saggistiche, a volte cinematografiche e una volta persino in forma di contaminazione musicale ha sempre raccolto consensi a livelli internazionali.

Tutti gli intellettuali ungheresi del suo tempo, F. Karinthy, L. Hatvany, Gy. Krúdy, M.I. Kaffka, D. Kosztolányi e persino il grande Endre Ady hanno esaltato all'unisono l'alto valore contenutistico e l'originalità delle sue opere teatrali.

Nei suoi 94 anni di vita, Lengyel ebbe una lunga carriera (dal 1907 al 1987 circa) lungo la quale sempre concentrò le proprie idee sulle problematiche drammaturgiche. Già nel primo periodo della sua attività letteraria, quella che inizia quasi contemporaneamente al XX secolo e che dura fino al 1920 egli fu drammaturgo nel senso più pieno della parola e anche i suoi saggi e le sue critiche furono incentrati sui problemi della drammaturgia moderna. Questo è il periodo in cui il modernismo ha determinato in Lengyel una precisa ricerca contenutistica riscontrabile peraltro nei suoi primi drammi quali ad esempio *A Nagy Fejedelem* (Il grande principe), *A Hálás Utókor* (I posteri grati) e *Falusi Idil* (Idillio di provincia) che hanno tutte le caratteristiche del periodo post ibseniano del dramma borghese. A partire dal quarto dramma, *Tájfún* (Tifone) ci si rende conto della sua grande autonomia di ricerca tematica. Ricco d'immaginazione ma soprattutto osservatore implacabile, era capace di individuare quei soggetti e ancor più quelle tipologie umane che lo avrebbero reso famoso in tutta l'Europa degli anni antecedenti la prima guerra mondiale. Ben presto arrivò il momento in cui lo scrittore sentì stretti gli schemi del dramma borghese, essi diventarono di ostacolo per la sua poliedricità e per l'incontenibile voglia di esprimere sempre idee nuove da contrapporre alle angosce della società del tempo. A Budapest scriveva articoli e critiche teatrali su quotidiani e su periodici culturali come la rivista progressista *Nyugat* (Occidente) che soleva pubblicare le sue critiche nel *Figyelő* (Pagina dell'osservatore).

In un numero datato 1908 (ad un anno quindi della sua prima rappresentazione teatrale nella capitale) Lengyel difese tenacemente le sorti della Società Thália, contestando il provvedimento che lo voleva teatro itinerante. Il Thália, teatro dalle tendenze innovative in cui György Lukács si proponeva di seguire il

modello del *Dramatischer Verein* di Vienna, rappresentava autori europei per così dire d'avanguardia come Ibsen, Strindberg, Hauptmann, D'Annunzio, Shaw etc. attraverso l'interpretazione sperimentale di attori non professionisti istruiti da Sándor Hevesi. Solo due furono gli autori ungheresi inseriti nel loro programma: György Szemere e Menyért Lengyel. Durante gli anni della prima guerra mondiale, contemporaneamente alla realizzazione di drammi d'ispirazione pacifista, egli continuò a dedicarsi alla pubblicazione di saggi sugli scrittori più significativi senza tener conto degli schieramenti che si erano creati in seguito al conflitto. È proprio questo a mio parere uno degli aspetti più affascinanti di questo autore: il suo pacifismo riscontrabile continuamente in tutto il suo pensiero. Sebbene sicuro di essere censurato scriveva anche articoli contro la guerra che vennero raccolti nel 1919 in un unico volume intitolato *Egyszerű Gondolatok* (Pensieri Semplici). Dopo la guerra e le rivoluzioni fallite in Ungheria, nell'atmosfera meschina in cui era difficile proporre idee innovatrici, egli diresse anche insieme a Karinthy e ad Heltai il teatro *Belvárosi* di Budapest. Lengyel, come tutti gli intellettuali ungheresi, era sempre alla ricerca di grandi metropoli dove la libertà d'espressione fossero più intense che in Ungheria; era infatti già venuto a contatto con la Berlino di inizio secolo negli anni dei primi drammi. Sin dal dopoguerra, invece, la Germania di Weimar era uno dei rari luoghi d'Europa in cui le tendenze moderniste venivano apprezzate ed in cui cominciava ad attuarsi la crescente egemonia espressiva del cinema. Lengyel non fu il solo a sentire quegli stimoli, anche Béla Balázs, ad esempio, passò dal ruolo di poeta tragediografo e filosofo a quello di portavoce dell'estetica cinematografica. Tuttavia egli scelse l'Inghilterra come nuovo ambiente culturale in cui operare. Londra rappresentò per lui l'alfa della sua carriera di sceneggiatore nel mondo del cinema allora ancora agli albori. Col regista ungherese Alexander Korda che aveva fondato la *London Films Company* avviò una collaborazione che avrebbe prodotto svariati film di successo.

Quando dopo pochi anni venne invitato dall'amico regista Ernst Lubitsch, Lengyel non esitò a raggiungerlo negli Stati Uniti dove visse a lungo diventando famoso come creatore di soggetti destinati a grosse celebrità del cinema come Paola Negri, Marlene Dietrich e Greta Garbo.

Per essere più precisi nel 1937 adattò per il cinema *Ángel* che poi avrebbe interpretato la Dietrich e che Lengyel trasse da una sua commedia già messa in scena al *Vígszínház* di Budapest nel 1921. Nel 1939 realizzò il personaggio di *Ninotschka* per Greta Garbo traendolo da un suo racconto breve pubblicato nel 1918 in Ungheria. Il soggetto di quest'opera era talmente carico di contenuto drammatico da essere stato messo in scena anche dopo l'uscita del famoso film, mi riferisco alla rappresentazione del 1950 al *Theatre du Gymnase* di Parigi. Nella sua attività di scrittore, Lengyel ha sempre viaggiato come su due binari paralleli (e spesso intersecanti tra loro) quello del teatro prima e quello del cinema dopo e ciò lo rende ancor più interessante di quegli scrittori che hanno operato esclusivamente su un settore d'espressione artistica.

Il suo interesse per l'arte nelle sue più svariate manifestazioni non ebbe limiti.

Nel suo diario egli scrive che il 25 maggio del 1918 assistette ad un'opera musicale del grande Béla Bartók, esattamente al *Castello di Barbablù* su testo dello scrittore ungherese Béla Balázs. Ciò lo rese veramente estasiato per l'effetto che quel connubio di nobili arti aveva provocato in lui. Fu quello il momento in cui decise di proporre una collaborazione artistica al maestro Bartók. Decise che insieme avrebbero rappresentato in tutto il mondo *A Csodálatos Mandarin* (Il Mandarino meraviglioso).

Menyhért Lengyel scrisse quest'opera con il sottotitolo di pantomima grottesca durante la prima guerra mondiale. Fu pubblicata per la prima volta nel gennaio del 1917 nel periodico *Nyugat*.

C'è da precisare che l'autore scrisse *Il Mandarino meraviglioso* come sketch, con il semplice scopo di esprimere le proprie idee usando simboli ed espressioni della ribellione artistica del suo tempo e rifiutando ogni facile sentimentalismo. Egli, da quel fervente pacifista che era, protestò attraverso l'opera contro la crudeltà e la forza distruttrice del mondo a lui contemporaneo.

Béla Bartók lesse la pantomima e subito chiese di comporre la musica per essa. I due artisti non si conoscevano prima che *Il Mandarino meraviglioso* li unisse, tuttavia essi firmarono l'accordo nel 1918.

Come già accennato, Bartók aveva già creato lodevoli melodie per *A Fából faragott királyfi* (Il principe di legno) oltre che per *Kékszakállú herceg vára* (Il castello del Principe Barbablù), entrambe scritte da Béla Balázs.

Bartók disse che ciò che l'aveva attirato nell'opera di Lengyel fu il suo tema, la forza drammatica della sua storia e la conseguente possibilità che essa offriva di esprimere tensioni sostenute e crescenti. Il compositore terminò il suo lavoro sotto forma di opera per pianoforte a quattro mani nel 1919, mentre completò la versione per orchestra soltanto nel 1925.

Ne *A Csodálatos Mandarin* l'opera del musicista e quella dello scrittore convergono in un unico grido di disapprovazione per la violenza e per la mancanza di umanità che caratterizzavano la società del tempo. Nella storia infatti ci sono tre bellimbusti che rappresentano il mondo materialistico e violento di vivere la metropoli frenetica; mentre la ragazza (il suo nome è Mimi) può simboleggiare la donna usata come mero strumento per ricavare facilmente denaro.

Il Mandarino invece è una figura davvero complessa. Egli ha in sé una componente di mistero e di magnificenza. Rappresenta infatti la vera forza della natura incontaminata, rappresenta il puro desiderio sessuale, valori questi che la metropoli corrotta e violenta aveva superato. È questa la ragione per cui il Mandarino deve essere eliminato dai tre tomi. Ma l'umanità nelle sue manifestazioni più vere è difficile da sopprimere, infatti quell'orientale non muore finché non soddisfa il suo desiderio. Bisogna precisare che questa è solo una delle possibili interpretazioni di tutti i simboli di cui l'opera è densa. La figlia Anna Lengyel suggerisce, ad esempio, una preziosa interpretazione della figura del Mandarino. Egli può riflettere il destino del solitario autore trascinato da tempi turbolenti lontano dalla sua forza interiore profondamente passionale anche se sempre controllata.

Per ciò che riguarda Bartók, invece, possiamo dire che il suo interesse professionale per la musica popolare lo aveva spinto verso l'Est, verso quell'Oriente che per lui non aveva affatto connotati esotici, ma che egli vedeva come una terra lontana d'origina comune; l'origine di ciò che una volta era vivo, forte ed istintivo in tutti noi.

La musica di Bartók illumina ogni dettaglio della storia fino a rivelarne gli aspetti più nascosti, quelli ai quali difficilmente si pensa attraverso la semplice lettura del testo. Ogni musicista segue una traccia musicale a sé e nonostante tutto la melodia suggelli le azioni svolte sul palcoscenico con distinzione ed armonia. Musica e testo si arricchiscono reciprocamente ed è questa complementarità di forze che conferisce all'opera quell'intensità e quell'equilibrio che la contraddistinguono.

La prima rappresentazione dell'opera come pantomima ebbe luogo all'*Opera* di Colonia nel 1926. Invece fu Budapest la prima città che vide l'opera inscenata come balletto, e ciò ebbe luogo all'*Operaház* (Teatro dell'Opera) il 12 dicembre del 1941.

A *Csodálatos Mandarin* non manca di toni sessualmente audaci visto che la storia parla di un particolare adescamento che Mimì compie, costretta dai tre vagabondi, dall'alto del suo balcone. Per questo motivo la censura intervenne a Colonia con l'interdizione della rappresentazione per molti anni. Ma nella capitale ungherese, per evitare la censura, fu fatta un'ambientazione fantastica, quasi fiabesca, del balletto, immaginandolo eseguito tra le montagne isolate dell'Asia. Tuttavia a distanza di un solo anno, per la precisione all'inizio del 1942, il coreografo ungherese Aurél Miloss fu abbastanza coraggioso da rappresentarlo alla *Scala di Milano* con l'ambientazione originale nella grande e fredda metropoli. Da quel momento in poi molte volte e in molti modi differenti fu inscenata l'opera più come balletto che come pantomima. La prima rappresentazione negli Stati Uniti come balletto fu portata sul palcoscenico dal *New York City Ballet* nel 1951. Per ciò che riguarda invece le rare occasioni in cui si è prestato fede al sottotitolo dell'opera, che denomina il testo pantomima, bisogna segnalare l'interpretazione del regista ungherese József Ruszt che nel 1981, in occasione del centenario della nascita di Bartók, nel teatro di Zalaegerszeg ha dato vita alla prima rappresentazione di successo come pantomima. Meno di un anno dopo lo stesso regista l'ha ripresentata in Italia al festival degli atti unici di Arezzo, dove ha ricevuto diversi premi.

Queste le fortune antiche e moderne di un'opera che, grazie ad un riuscitissimo connubio ha reso famosa in tutto il mondo la ricchezza artistica dell'Ungheria del '900.