

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012-2013
Lirica e Balletto

Leoš Janáček

VĚC MAKROPULOS

Il caso Makropulos





Gustav Böhm (1885-1974), Ritratto di Leoš Janáček (1926). Brno, Moravské Muzeum.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Aimez-vous Janáček?
di Michele Girardi
- 13 Michele Girardi
«Una lunga vita sarebbe terribile, terribile... e dopo...?»
- 37 Vincenzina Ottomano
Da Čapek a Janáček per un «desiderio di immortalità»
- 47 Max Brod
Ricordo di Leoš Janáček (1928)
- 51 *Věc Makropulos*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 115 *Věc Makropulos* in breve
a cura di Tarcisio Balbo
- 117 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 123 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 133 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Grazie a Mario Corti Janáček giunge in Italia
a cura di Franco Rossi
- 150 Biografie

Aimez-vous Janáček?

Ho ascoltato per la prima volta *Věc Makropulos* quand'ero da poco laureato, con una tesi su Puccini. M'innamorai al primo istante di questa musica meravigliosamente espressiva, oltretutto splendidamente diretta da un artista che stimavo fra i massimi specialisti delle opere di Händel: che cosa potevano avere in comune quei capolavori del Settecento con il modernismo scatenato che fluiva, torrenziale, dai pentagrammi di Leoš Janáček? Eppure mi pareva che nessuno potesse essere più eloquente in questo repertorio di Charles Mackerras – anzi: Sir Charles Mackerras, visto che la regina d'Inghilterra, paese che rispetta e onora i musicisti, gli concesse il titolo nel 1979 per i suoi alti meriti artistici.

Imparai così, grazie a questo magnifico direttore australiano, un fuoriclasse autentico, che i legami fra stili, epoche e persino luoghi geografici tanto distanti fra di loro, sono ben più profondi e trasversali di quanto mi avessero insegnato sin lì lo studio e la pratica teatrale. Il sontuoso *booklet* a corredo di quell'incisione discografica imprescindibile ancora oggi del *Caso Makropulos* (1978) mi consentì di seguire il testo originale con la traduzione inglese, ma conteneva inoltre un saggio di primissimo ordine con tanto di esempi musicali, tradotto anche in italiano e dovuto alla penna di John Tyrrell (solo molti anni dopo compresi il ruolo che questo grande studioso aveva avuto nella diffusione a livello mondiale del sommo compositore moravo).

Da allora ho frequentato il teatro di Janáček con passione crescente, e ora che conosco le sue opere, anche le meno celebrate, sono certo che sia stato fra i più grandi operisti di ogni tempo, affiancando nel *fin de siècle* scorso giganti come Puccini e Richard Strauss, ai quali aggiungo volentieri Alban Berg e Maurice Ravel, nonostante il numero ridotto di titoli. Lontano dai cascami estetici che animarono colleghi e studiosi dell'Europa occidentale, Janáček si formò nel contatto con la musica popolare, praticando le ricerche etnografiche sul campo come Béla Bartók (e con le medesime ricadute sul suo stile colto), frequentando inoltre, senza pregiudizi, il teatro contemporaneo di parola e musica, con attenzione e affetto particolari per Puccini e il verismo, dotato com'era di un pari talento comunicativo.

Nel saggio iniziale ho cercato di seguire, per quanto possibile, le tecniche narrative messe in atto da Janáček. E mi sono reso conto di quanta calcolata complessità sovra-sti e indirizzi il racconto fantastico delle ultime ore di vita di questa ammaliante tricenaria, che assomma nella sua personalità tratti di Floria Tosca, non solo grande

cantante, ma come lei nervosa e imperativa, fino allo scorcio finale quando si scioglie, al pari di Turandot. Quando credevo di aver afferrato un rapporto intertestuale fra temi e melodie – il compositore ceco è anche in questo vicino a Puccini, che grazie all'orchestra introduce e commenta l'azione in stretto rapporto al canto – ecco che la relazione mi sfuggiva, e dovevo ricominciare da capo. Mi sono anche accorto che questo compositore nazionalista, coltissimo e ferrato teoreticamente (da bravo organista e maestro di coro qual era), utilizzava concetti simili a quelli seriali per stabilire rapporti di derivazione fra le melodie: la forma originale non era mai quella che si ritrovava all'inizio, e nelle riprese non manteneva mai gli stessi connotati. Eppure i parallelismi non possono sfuggire, anche grazie alle peculiari scelte timbriche (una per tutti: il rullo del tamburo piccolo che sigla sempre il tema legato alla formula di Hieronymos Markropulos). Studiando questa magnifica partitura ho imparato tanto, ma sono rimasto al tempo stesso stordito.

Nel saggio seguente, Vincenzina Ottomano ci introduce alla genesi di questo capolavoro, proponendoci al tempo stesso il ritratto di un drammaturgo di prim'ordine come Karel Čapek, modernista ad oltranza (il termine «robot» viene da una sua *pièce*, che gode di fama mondiale). Quel che conta, e che diversifica il libretto dalla fonte, è la prospettiva finale, perché «alla metafora morale di Čapek [sull'immortalità] il musicista oppone un'immagine disincantata che non lascia più spazio a nessun'altra riflessione se non quella sull'ineluttabilità della morte [...]: Emilia Marty non è più l'essere irreali, il 'caso' mostruoso costretto a nascondersi, dissimulare e inventare di volta in volta la propria identità. Adesso, sola sulla scena, si trasforma nel paradigma della condizione umana, e la sua intricata parabola si consuma insieme al documento bruciato dalla fiamma che distruggerà per sempre il segreto di una così grande infelicità».

Che meravigliosa utopia etica ha messo in scena Janáček scrivendo opere dai confini dell'Impero austroungarico. E che utopia realizzare una creazione così perfetta, qui come in tutte le sue partiture che esaltano l'idioma ceco sovente nella declinazione morava, in una lingua che il teatro musicale europeo non aveva mai parlato fino a quel momento con simile coerenza e intensità. Oggi il teatro di Janáček ha conquistato, a quasi novant'anni dalla morte, quel posto al sole nel repertorio dei grandi palcoscenici del mondo che spetta solo alle espressioni più vive dell'ingegno artistico umano. Stupisce perciò constatare che un talento simile dovette compiere cinquant'anni per vedere in scena il suo primo capolavoro! Ma alla fine, il suo sogno di imporre nei circuiti internazionali un teatro in lingua ceca, sintonizzato con quello dei colleghi che ben conosceva e amava, fu realizzato e dal 1916, anno in cui *Jenůfa* venne consacrata a Praga, fino alla morte (1928), l'elenco dei capolavori è impressionante. Conquistare il mondo a partire da una provincia soffocante dove sono imprigionati i suoi personaggi, e in particolare le protagoniste femminili, per poi allargarsi a tutti i generi di teatro, è il segno dell'universalità del messaggio dei suoi capolavori e della forza di una drammaturgia anticonvenzionale attuata nel rispetto di alcuni *topoi* fondamentale della tradizione.

Michele Girardi



Věc Makropulos (atto 1) all'Opéra national du Rhin di Strasburgo, aprile 2011; regia di Robert Carsen, scene di Radu Boruzescu, costumi di Miruna Boruzescu. In scena, sopra: Cheryl Barker (Emilia Marty); sotto: Charles Workman (Albert Gregor), Cheryl Barker (Emilia Marty). Foto © Alain Kaiser. L'allestimento, coprodotto dall'Opéra national du Rhin di Strasburgo, dallo Staatstheater di Norimberga e dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, è stato presentato a Norimberga nel maggio 2012 ed è ora proposto a Venezia, marzo 2013.



Věc Makropulos (atto 1) all'Opéra national du Rhin di Strasburgo, aprile 2011; regia di Robert Carsen, scene di Radu Boruzescu, costumi di Miruna Boruzescu. In scena: Cheryl Barker (Emilia Marty), Charles Workman (Albert Gregor). Foto © Alain Kaiser.



Věc Makropulos (atto II) all'Opéra national du Rhin di Strasburgo, aprile 2011; regia di Robert Carsen, scene di Radu Boruzescu, costumi di Miruna Boruzescu. In scena, sopra: Cheryl Barker (Emilia Marty); sotto: Andreas Jäggi (Hauk-Sendorf), Cheryl Barker (Emilia Marty). Foto © Alain Kaiser.



Věc Makropulos (atto III e preludio registico) all'Opéra national du Rhin di Strasburgo, aprile 2011; regia di Robert Carsen, scene di Radu Boruzescu, costumi di Miruna Boruzescu. In scena: Cheryl Barker (Emilia Marty). Foto © Alain Kaiser.

Michele Girardi

«Una lunga vita sarebbe terribile, terribile... e dopo...?»*

Anche se un titolo simile suonerebbe naturale in bocca ad uno qualsiasi fra i personaggi che assistono alla fine lenta e inesorabile della tricentenaria Emilia Marty in *Věc (Il caso) Makropulos* (1926), è Kostelnička, la matrigna dell'eroina in *Jenůfa* (1904), che si rivolge con queste parole alla protagonista poco prima che esploda la catastrofe. Segno che il tema della senilità, nelle sue molteplici implicazioni e sfumature, era fra quelli che affascinarono Leoš Janáček fin da quando, confinato nella provincia asburgica, attendeva che qualcuno riconoscesse il suo talento. E quanti capolavori avrebbe perso il teatro musicale del Novecento, se il compositore moravo non avesse vissuto una lunga vita creativa, inconsuetamente estesa nella tarda maturità (benché alimentata da sentimenti forti come quelli di un giovane).¹

Janáček festeggiava i cinquant'anni quando il suo genio esplose a Brno con *Její pastorkyňa (La sua figliastra)*: questo il titolo originale di *Jenůfa*, ma avrebbe colto gli applausi delle platee internazionali e il riconoscimento della critica – dapprima timido, poi sempre più convinto – solo a sessant'anni suonati!² Era quasi naturale, pertanto, che la

* «Dlouhý život byl by hrůzou, l byl by hružou... l a jak tam?», LEOS JANÁČEK, *Jenůfa*, partitura d'orchestra a cura di Sir Charles Mackerras [e] John Tyrrel, Wien, Universal, 1993, III.2, 29. Dedico questo saggio, con affetto e gratitudine, alla memoria di Maria Giovanna Miggiani, che si è spenta nel fiore della prima maturità, e non ha potuto invecchiare.

¹ Dal 1917 Janáček amava in maniera appassionata Kamila Stösslová (1891-1935), anche se la loro relazione sentimentale, durata fino alla morte del compositore, non fu mai consumata fisicamente, a quanto sembra. L'amore illumina dunque tutta la stagione creativa maggiore dell'artista, e la Stösslová ne fu la musa ispiratrice non solo per i personaggi femminili in teatro, ma per composizioni cameristiche di grande pregio, come il Quartetto per archi n. 2 *Listy Důvěrné (Lettere intime)*, del febbraio 1928. La vicenda sentimentale fra i due è ben documentata nel corposo carteggio *Intimate Letters. Leoš Janáček to Kamila Stösslová*, a cura di John Tyrrell, London-Boston-Princeton, Faber & Faber-Princeton University Press, 1994; rist. London, Faber & Faber, 2005; cfr. anche FRANCO PULCINI, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Firenze, Passigli, 1993, pp. 274-276.

² Sessantadue, per la precisione: l'entusiasmo suscitato dalla ripresa di *Jenůfa* al Teatro nazionale di Praga il 26 maggio 1916, diretta da Kovařovic, fece da leva per successive esecuzioni dell'opera, fra le quali spicca quella viennese del 1918 in lingua tedesca nella traduzione dello scrittore ceco Max Brod (ben noto come mentore di Kafka), la regia di Wilhelm von Wymetal e nel ruolo di protagonista Maria Jeritz, compaesana di Janáček – era nata a Brno, città d'elezione del musicista, come lo scenografo Alfred Roller, l'architetto Adolf Loos, il compositore Erich Korngold, lo scrittore Milan Kundera, per citare solo qualche altro concittadino illustre. I due artisti l'avrebbero ripresa al Metropolitan Theater di New York nel 1924. Il 16 novembre 1918 Otto Klemperer diresse *Jenůfa* a Colonia, nel 1924 Erich Kleiber la eseguì a Berlino, sancendo l'internazionalità del compositore. Brod, oltre a tradurre i libretti e a discutere di drammaturgia con l'autore all'occasione, scrisse anche la prima biografia del musicista:

sua soggettività lo inducesse a riflettere artisticamente su un problema che viveva in prima persona: dal 1920, anno di *Výlety páně Broučkovy* (*Il viaggio del signor Brouček*), al 1928, anno della morte e del capolavoro ultimo, *Z mrtvého domu* (*Da una casa di morti*, andato in scena due anni dopo), egli produsse la parte più significativa del suo catalogo, serbando quasi sempre un filone della trama alla vecchiaia. Se gli attempati Dikoj e Kabanicha non vivono serenamente l'età e impongono la loro ipocrisia ai due amanti in *Kát'a Kabanová* (1921), spingendo la protagonista al suicidio, in *Příhody lišky Bystroušky* (*La volpe astuta*, 1924) il tempo che passa, col suo carico di nostalgie e di impossibilità, diventa protagonista nel quadro conclusivo. Lì il guardiacaccia, ormai anziano, torna col cuore e con la mente ai tempi della giovinezza e dell'amore sensuale nel contesto della natura e degli animali della foresta, dove s'addormenta simbolicamente. Questa conclusione adombra una fine accettata con rassegnazione e traspira serenità da ogni nota (non a caso il quadro fu eseguito al funerale del compositore).³

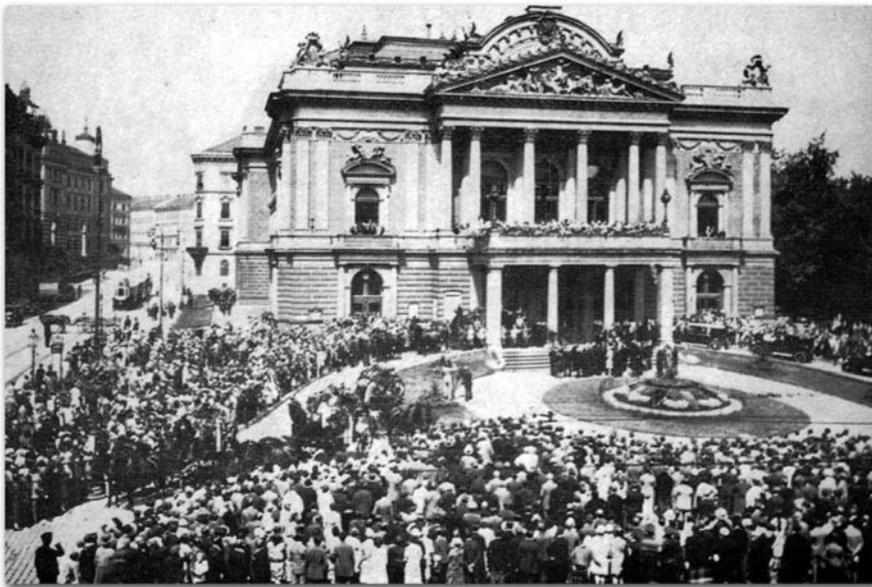
Ma in nessuno di questi capolavori la longevità occupa il trono singolare che le viene riservato in *Věc Makropulos*: una sorta di limbo doloroso proiettato verso l'immortalità, in cui la protagonista vive come persona eternamente giovane d'aspetto, ma vecchia dentro, per trecentotrentasette anni fino a quando, esausta, decide di affrontare il trapasso a viso aperto. La discussione sull'immortalità, tematica portante e in gran enfasi nella parte conclusiva della commedia omonima (1922) di Karol Čapek, fonte dell'opera, viene evitata dal compositore che, in uno dei suoi finali più commoventi, punta il riflettore su Emilia Marty, alias EM, e in *primis et ante omnia* Elina Makropulos.⁴ Il *pathos* giunge al culmine nel momento in cui Elina declama per l'ultima volta il suo vero nome di fronte ai suoi aguzzini incattiviti e un bel po' cialtroni, l'avvocato Kolenatý e l'attore della causa contro il barone Jaroslav Prus, Albert Gregor (Vítek, l'archivista, e la figlia Krista, piuttosto commossa, restano defilati, Prus, ch'è un aristocratico oltre che parte in causa, sembra solo curioso di conoscere con precisione le vicende di famiglia). Solo in questo momento termina la peripezia e la vicenda si scioglie in un finalino che svolge quasi le funzioni di una *moralité* fiabesca, immersa peraltro in un clima struggente.

Nelle pagine seguenti proporrò qualche riflessione sull'arco drammatico che regge *Věc Makropulos*, valutando le modalità narrative messe in atto dal compositore-librettista, tenendo conto che inscrivono almeno in parte, e *de facto*, questo capolavoro in un

MAX BROD, *Leoš Janáček. Život a dílo* (*L. J. Vita e opere*), Praha, Hudební matice, Umělecké besedy, 1924 (vers. ted.: 1925; rist. ampl. 1956. Il suo *Ricordo di Leoš Janáček* (1928), pieno di osservazioni utili ma anche di affetto e stima per il compositore, si può leggere in questo volume, per la prima volta in traduzione italiana.

³ Si veda il necrologio di Max Brod (cit., p. 50), e PULCINI, *Janáček* cit., p. 278. Mentre lavorava al *Věc Makropulos*, Janáček scrisse, tra l'altro, un gioiello cameristico come *Mládí*, sestetto per fiati che sin dal titolo, *Gioventù*, esprime una riflessione sull'età e una nostalgia del passato che non può più tornare. La prima esecuzione del brano ebbe luogo il 21 ottobre 1924, qualche giorno prima della *première* della *Volpe astuta* (6 novembre).

⁴ *Věc Makropulos* è a tutti gli effetti una *Literaturoper*, perché Janáček adattò alle sue esigenze un dramma del teatro di parola preesistente, come aveva fatto con *Jenůfa*, e come avevano o avrebbero fatto, tra gli altri, Musorgskij, Čajkovskij, Debussy, Berg, Schönberg. Sulle peculiarità della *pièce* in relazione all'opera si leggano le considerazioni, tuttora imprescindibili, di ANGELO MARIA RIPELLINO, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973¹, 2003¹⁴, pp. 134-135, e il saggio di Vincenzina Ottomano in questo volume (pp. 37-46).



Il funerale di Janáček. Nello sfondo, il Teatro nazionale di Brno, che ospitò le prime rappresentazioni di tutte le opere di Janáček, tranne *Výlety páně Broučkovy* (*Osud* sarebbe stata eseguita alla Radio di Brno nel 1934, prima di essere messa in scena – sempre a Brno – nel 1958, in una versione adattata da Václav Nosek).

genere poco praticato nel teatro musicale, il giallo con forte inflessione *noir*.⁵ Janáček aveva preso le distanze, almeno a parole, da tutti gli artifici più in voga nel teatro musicale *fin de siècle* europeo che avrebbero contraddetto la sua idea di continuità fra temi e melodie vocali e strumentali, a cominciare dal motivo conduttore (*Leitmotiv*) e dalla melodia di reminiscenza (*Erinnerungsmotiv*) – provvisti dell'identità semantica data dalla parola, e riverberati in orchestra e nelle parti vocali –, che Musorgskij aveva applicato all'incunabolo della nascente opera nazionale russa, *Boris Godunov* (1872).⁶ Parimenti compromessa con stili operistici già radicati, a suo avviso, era l'applicazione di strutture formali 'sinfoniche' alle tradizionali unità narrative, come le scene.

Janáček seguì l'esigenza interiore – sempre immanente a ogni slancio creativo e più volte manifestata in scritti vari – di fissare, in una sorta di «istantanee dell'anima», motivi tra loro incatenati in una sorta di flusso orchestrale e vocale, con lo scopo di aderire il più strettamente possibile alla cadenza della lingua parlata:⁷ era importante con-

⁵ Tra i lavori del tempo, solo *Erwartung* (1909, ma *première* nel 1924), che giallo non è ma ne condivide alcuni meccanismi, raggiunge una tensione simile a quella messa in atto da Janáček nel *Věc Makropulos*. Un altro celebre titolo raccontato nei modi del giallo è *Fedora* di Umberto Giordano (1898).

⁶ In particolare Janáček trovava gesto compositivo contraddittorio in Musorgskij, che pure deve essere considerato a tutti gli effetti forse il più vicino ai suoi ideali di compositore realista, «la discrepanza [...] fra una melodia vocale realistica e una melodia orchestrale simbolico-strutturale [il *Leitmotiv*]», cfr. CARL DAHLHAUS, *Il realismo musicale* [*Musikalischer Realismus*, 1982], Bologna, Il Mulino, 1987, p. 133.

⁷ *Ivi*, p. 132.

8 16

(11/1923)

1. 2.

Věc Makropulos

Cresc.

I
II
Vcl.
C.
B.

Leoš Janáček, primo abbozzo dell'incipit del *Věc Makropulos*.

servare la naturalezza di questo eloquio combinato fra canto e orchestra, per dare ancor più all'ascoltatore l'impressione di udire un lungo discorso, con tutte le sue inflessioni (di tono alto e basso) e atteggiamenti (sentimentali, pubblici, ecc.).

Tuttavia ogni bravo drammaturgo, e Janáček è da contarsi fra i primi di tutti i tempi, sa che il teatro musicale necessita di cardini formali che siano punti di riferimento per la sua ricezione, e di unità per la scansione del tempo scenico che aiutino a recepire l'articolazione del messaggio. Perciò impiega, sia pure con peculiarità tutte sue, temi in grado di suggerire delle identità extra-musicali. Contribuisce in maniera determinante a dipingere il senso del dramma il timbro, spesso chiamato a definire un nodo della trama,⁸ e una concezione della germinazione di temi e melodie nuova anche per lo stile praticato nelle opere precedenti. In questa prospettiva proporrò qualche riflessione basata sugli indizi più importanti che portano allo scioglimento del nodo principale, tracce che mettono sull'avviso il pubblico ma non abbastanza i personaggi del *Makropulos* – chi è realmente Emilia Marty, e perché s'interessa alla causa in corso? –, a cominciare da una breve verifica preliminare sul rapporto fra eventi del presente e del passato, su cui si costruisce tutta la tensione narrativa.⁹

Si consideri infine che l'azione dovrebbe aver luogo più o meno nell'anno in cui andò in scena la commedia di Čapek, inteso come presente pressoché assoluto (nessuna indicazione di tempo viene fornita dal commediografo, né da Janáček). La data ci viene indicata prima da Hauk-Šendorf nel cuore dell'atto secondo, quando il vecchio aristocratico decaduto, riconosciuto in Emilia Marty i tratti della tumultuosa gitana Eugenia Montez, esclama nostalgico: «L'ho amata cinquant'anni fa... 1871».¹⁰ La conferma viene dalla protagonista nel finale, quando raccoglie le forze mentali per far fronte all'improvvisa consunzione fisica e al fuoco concentrico di domande che le vengono rivolte. L'incedere della morte, combattuta scolandosi una bottiglia di whisky, le sugge-

⁸ Il senso della musica di Janáček, e di *Věc Makropulos* in particolare, non si può cogliere alla lettura dello spartito per voce e pianoforte: chi la suoni e la canti in salotto percepisce subito come in nessun momento della creazione l'autore abbia pensato in termini diversi dalla partitura, non solo per la difficoltà di sostenere credibilmente sulla tastiera i numerosi e sempre vari intrecci di motivi spesso simultaneamente appoggiati su ritmi e metri assai rari nella musica europea di allora, ma anche perché verrebbe a mancare un colore inconfondibile, ramificato in mille rivoli e tuttavia sviluppato in un discorso musicale continuo. Il pensiero compositivo che sostiene il teatro di Janáček, cioè, sorregge forme sempre dipendenti dalla tavolozza timbrica. Il metodo di lavoro del musicista viene messo molto bene in luce nel saggio di JOHN TYRRELL, *How Janáček Composed Operas*, in *Janáček and His World*, a cura di Michael Beckerman, Princeton, Princeton University Press, 2003, pp. 55-78.

⁹ Ho condotto l'analisi sulla partitura d'orchestra, LEOS JANÁČEK, *Die Sache Makropulos / Věc Makropulos*, Wien, Universal Edition, © 1926 (UE n. 14851), 1970, dalla quale ho tratto gli esempi musicali. I luoghi citati vengono individuati attraverso l'atto e la cifra di chiamata, con l'indicazione del numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) oppure la seguono (a destra); le cifre corrispondono a quelle riportate nella riduzione per canto e pianoforte dell'opera (© 1926, UE n. 8656), la traduzione posta sotto il testo originale segue la versione ritmica curata da Sergio Sablich nel 1983 per le recite dell'opera al Maggio musicale di Firenze. Le citazioni dal libretto nel testo e nelle note vengono invece dall'edizione che si pubblica in questo volume, a cura di Emanuele Bonomi (autore qui di una nuova traduzione italiana di *Věc Makropulos*). Ho studiato la fonte teatrale dell'opera nella prima edizione (KAREL ČAPEK, *Věc Makropulos. Komédie o třech dějstvích s přeměnou*, Praha, Aventinum, 1922; trad. it.: *L'affare Makropulos*, Torino, Einaudi, 1993), alla quale vanno rivolti i riferimenti nel testo.

¹⁰ «Já jsem totiž miloval před padesáti lety... osmnáctset Sedmdesát» (II, 448).

risce risposte contraddittorie e all'inizio la donna indica come data di nascita il 1875, poi si corregge e in un momento di lucidità dichiara: «Ho trecentotrentasette anni» e, poco dopo, il genetliaco esatto «O *Christos Soter*, fatemi respirare! 1585».¹¹ In ambedue i casi l'anno è il 1922.

1. Modernità e storia vanno in scena

Il telefono suona di rado nel teatro musicale del Novecento storico. Nell'operetta si conta una chiamata fra Pedro e Anita, che ha luogo nell'atto secondo della *Reginetta delle rose* di Leoncavallo su libretto di Forzano (1912),¹² mentre vent'anni più tardi la cornetta ricompare nella commedia musicale in un atto *Von heute auf morgen* (1930), dove la telefonata del celebre tenore, in cerca di avventure, piomba su marito e moglie in crisi, dando vita a un nuovo nodo della trama.¹³ Janáček precedette dunque Schönberg, perché Víttek, poco dopo l'inizio di *Věc Makropulos*, alza il ricevitore dell'apparecchio, fissato a una parete nello studio dell'avvocato Kolenatý, per chiamare il suo principale.¹⁴ Qui la funzione del telefono, come nell'atto unico di Schönberg, è quella di rappresentare icasticamente la modernità e di porla in enfasi. Lo spettatore dell'epoca, visto che allora il telefono non si trovava facilmente nelle case e nei luoghi pubblici, avrà recepito la macchina come un'attrezzatura d'avanguardia e lussuosa (ma anche oggi, se pensiamo al codice dell'opera di repertorio e lasciamo da parte le regie attualizzanti e/o interpretative, il mezzo fa comunque il suo effetto).

Janáček, tuttavia, non si limita a sfoggiare l'ultimo ritrovato della tecnica del suo tempo, bensì lo utilizza onde far percepire con immediatezza la dimensione temporale

¹¹ «Je mi tedy tři sta třicet a sedm let.» (III, 164) e «dej mi s tím pokoj! Patnáct set osmdesát pět» (III, 371). Mentre nella commedia non perde mai la lucidità nel rimemorare il passato (nonostante la droga che le propina Kolenatý, e ciò forse grazie alla cocaina che assume), la Marty di Janáček vacilla più volte: beve, perde il controllo, sbaglia la data all'inizio, 1575, e poi dichiara trecentoventisette anni. Non solo, ma quando, nel finalino, assai provata, cerca di persuadere Krista a provare l'elisir, la lusinga mescolando le sue stesse identità: «Sarai famosa e canterai come Ellian Marty!» («Budeš slavná, budeš zpívat jak Ellian Marty!»). In Čapek la protagonista rivela che era Eugenia Montez a duecentonovant'anni, dunque nel 1875.

¹² L'apparecchio compare come protagonista, ed è noto agli appassionati, in due opere successive: *The Telephone, or L'Amour à trois* di Giancarlo Menotti (1947) e *La voix humaine* di Francis Poulenc (1959). Menotti tornò a impiegare il telefono, con efficace ricaduta sul dramma, nell'ultima scena di *The Consul* (1950): la protagonista si suicida, e la cornetta suona invano, accrescendo il *pathos* della situazione. Per quanto riguarda la diffusione del mezzo, nel 1912 le statistiche riportano dodici milioni di postazioni telefoniche nel mondo, di cui otto negli Stati Uniti d'America in cui c'era un abbonato ogni dodici abitanti (uno ogni settantuno in Gran Bretagna e nell'Impero germanico, uno ogni centottantatré in Francia).

¹³ *Von heute auf morgen* ha i tratti dello *Zeitoper* (praticato in Germania durante la Repubblica di Weimar), un genere che metteva in scena la modernità, valendosi degli strumenti più rappresentativi del progresso tecnologico – e in questa accezione anche *Věc Makropulos* sarebbe della partita. Per quanto riguarda la telefonata del cantante, l'indicazione «Das Telephon läutet» cade in coincidenza dei colpi dei piatti, cui seguono figure pendolari ostinate distribuite fra gli strumenti con sonorità cameristiche.

¹⁴ Janáček accompagna Víttek con due figure ostinate nel registro acuto, ripartite fra violini I e II (I, 30). Nel corso dell'atto primo il telefono avrà anche la funzione di accelerare il ritmo drammatico, quando Gregor minaccia Kolenatý di cambiare avvocato per spingerlo alla ricerca del testamento in casa di Prus, seguendo le indicazioni della Marty (I, 100).



In alto, a sinistra: Anton Maria Zanetti (1679 -1767), caricatura del soprano Anna Maria Strada Del Pò (fl. 1719-1741); a destra: ritratto del soprano Lucrezia Agujari (1743-1783), disegno, matita e acquarello (Torino, Archivio Storico della Città di Torino). In basso, a sinistra: Anton Graff (1736-1813), ritratto del soprano Corona Elisabeth Wilhelmine Schröter (1751-1802). A destra: Lola Montez in un ritratto fotografico del 1853. La Montez, alias Eliza Rosanna Gilbert (1821-1861), era un'avventuriera irlandese, ballerina di professione, celeberrima per aver fatto innamorare di sé Ludovico I di Baviera, rappresentante di una casata che aveva un debole, a quanto sembra, per le *liaisons dangereuses* (il nipote Ludovico II s'innamorò del genio di Richard Wagner, creando un dissesto finanziario enorme al suo stato per finanziare gli allestimenti delle sue opere). La Montez fornì a Čapek e a Janáček un modello ideale per disegnare la focosa identità spagnola di Eugenia Montez assunta nell'Ottocento da Emilia Marty e rievocata nell'atto secondo del *Věc Makropulos*.



Un ritratto fotografico giovanile di Janáček: il compositore affrontò la fine di Emilia con sembianze di un uomo maturo, ma con lo spirito di un adolescente innamorato.

dell'oggi e metterla fulmineamente in relazione con eventi storici. Quando si alza il sipario, infatti, *Vítek* data con precisione, parlandone con affetto, la causa Gregor-Prus (1827), quasi arrivata a celebrare il centenario. Indi si lascia andare alla sua passione per la causa del popolo e della Rivoluzione francese, citando e memoria un celebre discorso di Danton, e correggendo Albert Gregor che, appena entrato, l'aveva attribuito a Marat.¹⁵ Un tratto di passato cattura subito la nostra attenzione, tracciando con molta efficacia un collegamento tra la causa legale, la *Révolution* e il presente.

La storia sale alla ribalta per pochi ma significativi istanti nell'atto secondo, nuovamente sollecitata dall'erudito *Vítek* che si complimenta dopo l'opera con la Marty e la paragona alla Strada, una celebre cantante del passato. La reazione di Emilia è rabbiosa: «L'ha mai sentita? La Strada strillava, la Corona rantolava e la Agujari starnazzava!».¹⁶ La Marty aggiunge due prime donne del secolo diciottesimo alla bergamasca

¹⁵ «GREGOR | Cittadino Marat! | VÍTEK | Ma non è Marat. È Danton, discorso del 23 ottobre 1792» («GREGOR | Občane Marate! | VÍTEK | Ach ich! To není Marat. To je Danton, řeč z 23. října 1792», I, 328). Čapek sfrutta il riferimento nel finale, quando fa passeggiare nella storia Emilia/Elina, che ha conosciuto Danton e lo disprezza, un aspetto che non interessa a Janáček.

¹⁶ «Vy jste slyšeli Stradu? Strada pískala! Corona měla knedlík. Agujari byla husa!» (II, 33¹).

Anna Maria Strada Del Pò, celebre interprete delle opere di Händel a Londra nella prima metà del Settecento: Corona Schröter (1751-1802), cantante da camera a Weimar e amica di Goethe e Schiller, e soprattutto Lucrezia Agujari, detta la Bastardella (1743-1783), interprete tra le più famose di ogni tempo, molto apprezzata da Mozart.¹⁷ L'impatto di questo passo nel dramma è potentissimo (e lo considereremo più oltre anche per un richiamo musicale specifico): Víték replica alla Marty con un'impresione che non passa sotto silenzio: «Prego, sarà un secolo che è morta», al che la donna ribatte seccamente «Peggio per lei. Lo so eccome!».¹⁸ In questa risposta sibillina (che l'interlocutore peraltro non coglie nella sua giusta portata), e nella critica impietosa e competente alle colleghe che la precedeva, si condensa un indizio potente sulla sua reale condizione di prima donna senza tempo, orgogliosa di un talento affinato sulle tavole dei palcoscenici di ogni parte del mondo, ed esibito a cavallo di stili ed epoche fino a raggiungere la perfezione. Si può immaginare Elina a Venezia, capitale dell'opera nel Seicento, a Napoli, a Londra nel Settecento con Händel, e poi a Parigi, Milano, ma anche a Vienna o a San Pietroburgo e Mosca.

E si pensi alla parentela tra la Marty e tante altre prime donne nel teatro musicale *fin de siècle*, a cui la professione aggiunge un fascino speciale. Nel variopinto mondo del *café chantant* agisce l'appassionata Zazà di Leoncavallo (1900); recita la *Phèdre* di Racine Adriana Lecouvreur, grande tragica della Comédie-Française immortalata da Cilea (1902); ben due cantanti si contendono il proscenio nell'*Ariadne auf Naxos* di Strauss (1912-16); la Lulu di Berg realizza il suo sogno di primeggiare come *soubrette* (1937), ed è cantante d'opera anche Anita, protagonista di *Jonny spielt auf* di Křenek (1927). Ma la relazione più forte che Emilia vanta in ambito teatrale è quella con la Tosca di Puccini. Non solo fa la stessa professione di Floria, ma nell'atto secondo ha bisogno anch'essa di un salvacondotto indispensabile per la sua salvezza, la formula dell'elisir di lunga vita creato dal padre Hieronymos, alchimista della corte di Rodolfo II nella magica Praga del Cinquecento. E anche lei può ottenerlo solo sottostando alle brame erotiche di un barone-baritono, Jaroslav Prus. A differenza della collega, nel corso dei suoi lunghissimi trecentotrentasette anni di vita in cui ha primeggiato sulle scene assumendo diverse identità, Elina è divenuta cinica, e cedere al suo ricattatore non comporta alcuna violazione del suo codice morale, ma solo un po' di sopportabile fastidio.¹⁹ Il tributo di Janáček al capolavoro di Puccini è evidente, e la sua originalità sta nel fatto che il chiaro riferimento a situazioni di un altro celebre

¹⁷ Il clima storico di questo breve scambio viene ribadito da una fanfara dei clarinetti (II, da 33) che echeggia la *Marsigliese*, anche se all'epoca di cui si parla l'inno rivoluzionario non era ancora stato composto.

¹⁸ «Prosím, ona umřela před sto lety. – Tím hůř. Já to snad vím!» (II, 234). Nella commedia (p. 41) c'è anche la «Faustina», cioè la veneziana Faustina Bordoni (1697-1781), sposa del compositore Hasse, ritenuta una leggenda vivente: secondo la Marty «respirava come un mantice».

¹⁹ Per rendersi conto ancor meglio dell'affettuoso omaggio di Janáček a Puccini, mediato da Čapek, basta confrontare la trattativa che si svolge fra la Marty e Prus nel finale secondo – «MARTY | Myslíte, že lžu? | (Prus libá jí ruky. Odchází) | Počkejte! Zač byste mi prodal tu obálku?»; «MARTY | Pensa che stia mentendo? | (Prus le bacia la mano. Fa per andarsene) | Un momento! Per quanto venderebbe la busta? – con uno degli scambi fulminei più famosi di tutta la storia dell'opera: «TOSCA | Quanto? | SCARPIA | Quanto? (Ride) | TOSCA | Il prezzo!...».

dramma è un modo per arricchire il proprio di nuove sfumature, traendo dal confronto stimolanti implicazioni.

2. Tra passato e presente: il preludio

Janáček ha sempre sfruttato l'orchestra in funzione drammatica, facendola dialogare coi cantanti, ma anche per accompagnare i mimi (è il caso soprattutto della *Volpe astuta*, dove gl'interludi coreutici s'intrecciano al canto, facendo lievitare l'azione). Spesso il musicista impegna virtuosisticamente gli strumenti in preludi e intermezzi di grande pregnanza simbolica – come nel caso dell'ostinato che introduce l'atto secondo di *Jenůfa* e s'insinua con impeto nel prosieguo della trama, prefigurando l'infanticidio che Kostelnicka compirà di lì a poco, ma anche enfatizzando il senso di colpa che finirà per soffocarla nell'atto terzo, quando riappare in una variante a ritmo di danza.

Il preludio di *Věc* contrappone due dimensioni temporali in un ampio spazio – ben duecento e otto battute prima che si levi il sipario –, distinguendole grazie alla musica in scena. All'attacco un ostinato veemente degli archi, cui si sovrappongono intervalli di quarta marcati per blocchi timbrici da legni contrapposti a ottoni, trasmette un senso di agitazione crescente, fino a quando risuona un tema angoscioso in $Mi\flat$ minore, articolato in due semifrasi che salgono per gradi congiunti per poi ripiegare su se stesse; un drammatico salto di quinta all'acuto nella prima potenza la sensazione di un misterioso pericolo che aleggia nell'aria:

ESEMPIO 1 – I, 1

Ob. VI II e II
C.I., Vle, Cl (8a)
Fg., CFg (8a)

Improvvisamente il *turbillon* cessa di colpo, e da dietro le quinte un'orchestrina di ottoni, sostenuti dal timpano che riprende le quarte intermittenti della sezione precedente creando un legame immediato con essa, fa sentire un motivo in $La\flat$ maggiore che molto più in là nella trama assumerà un'identità precisa:

ESEMPIO 2 – I, 4

Più mosso
(fuori scena)

2 tr
2 cr
(orchestrina interna)
tp

Si confronti l'andamento delle semifrasi A e B qui sopra con quello delle due corrispondenti nell'es. 1, per constatare che suonano come due facce della stessa medaglia:

l'una, che viene dalla buca, riferita al presente, e l'altra, una fanfara interna, come sospesa in un tempo indefinito (in $\frac{3}{8}$), sul battito sfasato della percussione (in $\frac{3}{4}$). L'imitazione retrograda della cellula *a'* degli ottoni nell'es. 2 crea una simmetria che sembra fungere da modello per la melodia precedente, più inquieta e irregolare.²⁰

Poche battute dopo emerge un tema lirico in forma di corale nella stessa tonalità del precedente, al cui interno pulsano ancora le quarte dell'ostinato che ribadiscono l'unità musicale fin qui perseguita con una sorta di frenesia. L'arpa lo espone in *fortissimo*, e anche in questo caso il legame col tema dell'es. 2 è evidente, visto che si sviluppa a partire dalla cellula generatrice *a'*:

ESEMPIO 3 – I, 5

Nel prosiegua remoto e odierno i due temi si alternano dialetticamente nelle forme dell'es. 2 e 3, uniti in un rapporto di derivazione strutturale, ma distanziati nello spazio sonoro che mima la dimensione temporale. In un'ulteriore ripresa, il tema dell'es. 3 raggiunge una forma pienamente lirica. Tace l'ostinato sfasato per quarte mentre i violini poggiano su una disposizione metrica regolare cantando in un fluente Re_b maggiore (che sarà poi riaffermato alla fine dell'opera):

ESEMPIO 4 – I, 8

Ottoni fuori scena e orchestra in buca, che riprende a tratti anche il motivo della fanfara, si uniscono poi, mescolando passato e presente in maniera sempre più caleidoscopica, e crescendo sino a che si alza il sipario.

Janáček ha dunque messo in atto una drammaturgia di temi e sonorità in questo lungo e denso preludio all'azione, fornendo degli indizi per la ricezione del giallo che seguirà, al di là delle parole. Assisteremo a una 'favola' drammatica che ha il suo pre-

²⁰ Janáček non ripete mai in maniera del tutto uguale una sequenza melodica, a meno che non si cimenti in forme strofiche, munite di ritornelli, ma fa sovente in modo di porre i suoi temi ricorrenti in un rapporto gerarchico e di derivazione. Crea inoltre, grazie al suo raffinato orecchio armonico e melodico, ma soprattutto al pieno dominio dell'orchestra, legami riconoscibili fra diversi punti dei suoi drammi, come vedremo più oltre, oltre a esprimere concetti di vario genere. Un ruolo specifico, nella sua estetica del timbro, viene rivestito dalle percussioni e dagli idiofoni (si pensi allo xilofono in *Jenůfa*, o ai timpani in *Kát'a Kabanová*).

supposto in un altro tempo, in contrasto apparente con quello quotidiano, ma in realtà intessuto dagli stessi fili, come mostra la struttura che unisce ben quattro espressioni melodiche, sulla base della fanfara (es. 2). Quest'ultima tornerà in forma di reminiscenza nel finale dell'opera, sempre affidata alla stessa formazione strumentale, quando la protagonista declina le sue generalità (III, 65), iniziando da quelle del padre. Hieronymos Makropulos, medico e inventore della formula dell'elisir di lunga vita, viene nominato insieme al suo mecenate-aguzzino, nonché committente dell'imbarazzante scoperta, Rodolfo II: l'imperatore che celebrò i fasti del Sacro Romano Impero trasferendone la capitale a Praga e riempiendola di scienziati, negromanti e artisti.²¹

3. EM = *Emilia Marty è Ellian MacGregor?*

Una parte consistente del piacere che procura la fruizione di un giallo sta nello scoprire la vera identità di un personaggio misterioso. Janáček inventò un gioco di rimandi assai articolato per cucire tra di loro le personalità che la protagonista assume nel corso della lunga vita. Non si limitò a far risaltare le iniziali immutate nel tempo del suo nome e cognome, EM, ma utilizzò l'intonazione di tre delle sue generalità per fornire indizi agli investigatori, sul palco e in platea. L'identità della celebre cantante che si presenta nello studio legale viene citata per intero tre sole volte nel corso dell'opera. La prima menzione (e la più importante) è affidata a Krista, figlia di Vítek e a sua volta aspirante cantante, poco prima che l'eroina faccia la sua uscita in scena. La voce della ragazza sale per scandire le sei sillabe di Emilia Marty e scende con un intervallo di quarta nelle ultime due (es. 5 A).²²

Poco dopo, quando Kolenatý riassume le vicissitudini della causa Gregor *vs* Prus a beneficio della protagonista, compare un altro nome importante, perché è quello della madre del presunto erede del barone Josef Ferdinand Prus.²³ Dopo aver dimostrato una certa familiarità, di per sé sospetta, con un signore vissuto un centinaio d'anni prima (chiamandolo «Pepi»), Emilia menziona con enfasi «Ellian MacGregor, cantante d'opera a Vienna». Ancora sei sillabe (es. 5 B), ancora una primadonna, ma soprattutto un profilo melodico che viene derivato da quello che Krista aveva riservato alla Marty poco prima. La voce sale con slancio più ampio (percorrendo un'ottava, invece che una sesta), ma scende con il medesimo intervallo di quarta giusta, e si noti la prolessi della

²¹ Cfr. RIPELLINO, *Praga magica* cit., *passim*, in particolare pp. 85-96 per Rodolfo, e 109-133 per un sguardo più ravvicinato sulla sorte degli alchimisti che affollavano la capitale ai suoi tempi. La fanfara tornerà ancora per accompagnare il racconto delle vicende che seguirono la scoperta dello scienziato greco (III, da 94), dalla prova dell'elisir sulla sua stessa figlia alla fuga di lei, dopo che il padre era stato giustiziato.

²² La figlia dell'archivista è anche la prima, sollecitata dal padre, ad occuparsi dell'età della protagonista («VÍTEK | A kolik je jí let? | KRISTA | To nikdo neví, to nikdo nepozná! | VÍTEK | No tak, asi třicet? KRISTA | To už. A kránsná je!» – «VÍTEK | E quanti anni ha? | KRISTA | Nessuno lo sa, nessuno può dirlo! | VÍTEK | Diciamo trenta? | KRISTA | Almeno. Ed è bella!»); e nel finale, quando Kolenatý inizia a interrogare l'eroina, le dà più di quarant'anni, guadagnandosi uno sberleffo da parte della Marty.

²³ L'erronea interpretazione del cognome MacGregor come nome completo, Gregor Mach, nelle ultime volontà espresse dall'aristocratico tra le febbri della morte nel lontano 1827, sta alla base della causa.



Anja Silja (Berlino 1940-), la più grande Emilia Marty degli ultimi anni, ricompare al termine della recita, nell'atto secondo di *Věc Makropulos*, per salutare i suoi ammiratori (allestimento di Glyndebourne, 1995, regia di Nikolaus Lehnhoff).

sequenza in orchestra, che utilizza una sillaba in più. Il segnale musicale indica con chiarezza che Marty e MacGregor hanno molto in comune, e prende maggior forza poco dopo, quando Emilia fornisce un altro indizio importante a Kolenatý. Raccontando dell'incontro fra Pepi ed Ellian MacGregor (es. 5 C), la voce, imitando il motivo del clarinetto, sale quando menziona il nome, e scende intonando il cognome:

ESEMPIO 5 A - I, 39¹

Krista

ESEMPIO 5 B - I, 76

Marty

ESEMPIO 5 C - I, 86³

Cl I

Marty

Di qui in poi le citazioni della cantante scozzese da parte della Marty seguiranno lo schema che si riferisce all'incontro fra Ellian e il barone nel 1816 (ess. 5 B e C). Così nell'atto secondo, quando Prus insinua che le iniziali EM possano celare altri nomi e vuol conoscere la vera identità della compagna dell'avo, curioso ed eccitato specie dopo aver letto lettere straboccanti d'eroticismo, lei scandisce nuovamente il nome di Ellian MacGregor (es. 5 D), per ribadirlo subito dopo con maggior forza (es. 5 E), e affermarlo definitivamente, calmandosi (es. 5 F):

ESEMPIO 5 D – II, 87¹

FI, VI II
C.I.
Marty
El - li - an Mac Gre - gor.

ESEMPIO 5 E – II, 588

FI
Marty
To samožre jne zname-ná El-li-an Mac Gre-gor.
E - vi-dente-mente vuol dir:

ESEMPIO 5 F – II, 89¹

Marty
A - le je to El - li - an Mac Gre - gor.
Qui vuol di-re
VII
VI II

Lo scatto vocale verso l'acuto segue l'alternarsi di stati d'animo: prima si allarga, da una quinta giusta a una settima maggiore, poi si restringe a una quinta diminuita, un tritono che getta un barlume sinistro sulla MacGregor.

Gli strumenti giocano un ruolo in tutt'e tre le occorrenze: propongono il soggetto alla voce, anticipandola come se la protagonista riflettesse su quel che ha da dire (es. 5 D ed E), e alla fine imitandola seccamente per diminuzione, come se lei stesse per rendersi conto di essere scoperta dal suo antagonista. Puntualmente, poco dopo, Prus intonerà il suo vero nome, Elina Makropulos (cfr. es. 7 A).

L'identità di Ellian MacGregor viene richiamata anche da altri personaggi, ma sempre con intonazioni recitative. Mentre il disegno che abbiamo visto finora guizzare nelle frasi dell'eroina, che riprende l'evocazione di Emilia Marty da parte di Krista senza averla sentita, sembra alludere a una sorta di sintonia fra donne. Non a caso sarà proprio Krista, un personaggio estraneo alle brighe di sesso e interessi che circondano la protagonista, a bruciare la formula dell'elisir di lunga vita nella conclusione.

4. EM = *Eugenia Montez*

Se Ellian MacGregor è l'elemento fondante il caso Gregor-Prus, tra le altre identità di Emilia Marty menzionate nell'opera, e nel finale in particolare – «KOLENATÝ | Eugenia

Montez, Elsa Müller, [...] Ellian MacGregor, Ekatěrina Myškin» (III, 51) –, spicca la «*gitana endiablada*» che ha rubato il cuore di Hauk-Šendorf cinquant'anni prima, sottraendogli anche il senno. Peraltro in questo breve ma irrinunciabile episodio, il passato prossimo s'intreccia al presente creando un siparietto dove l'eroina è se stessa e al tempo stesso recita una parte. Nell'atto secondo, infatti, i personaggi si muovono sul «*Palcoscenico vuoto di un grande teatro nel disordine dopo lo spettacolo*» («*Jeviště velké divadla, prázdné, jen trochu nepořádku po představení.*»), dunque facendo teatro nel teatro.

Emilia Marty, assisa sul trono di scena, riceve dopo lo spettacolo le visite degli ammiratori, sparge insulti a destra e a manca (all'imbambolato Janek, fidanzato di Krista, a Gregor che le ha portato un dono prezioso senza averne i mezzi), strapazza Vítek per aver menzionato la Strada e poi lo provoca chiedendo se sua figlia abbia già fatto all'amore con il fidanzatino. Ma a un certo punto si fa strada fra i presenti un signore anziano e bizzarro con un *bouquet* in mano, che si getta ai suoi piedi. Fra un singhiozzo e l'altro il vecchio fa un balzo all'indietro di cinquant'anni, ed evoca la zingara indimenticabile della sua giovinezza, oramai morta ma che crede di aver rivisto in scena poco prima. Quand'ecco che la Marty esce improvvisamente dalla sua maschera d'indifferenza, e chiede un bacio a «Maxi», mostrando per la seconda volta – dopo Pepi – familiarità con un uomo.²⁴ Il vecchio entra allora direttamente nel proprio passato come se lo rivivesse al momento, chiamandola Eugenia (il cognome, Montez, si saprà solo nel finale): lei ribadisce in spagnolo «*Bésame, bobo, bobazo!*», e di qui in poi è come se il mondo non esistesse per entrambi, sprofondata per pochi istanti in ricordi ardenti.

La situazione è davvero intrigante: si tratta di uno scorcio metateatrale al quadrato, perché, oltre a svolgersi sulle tavole di un palcoscenico, viene agito a ritmo di danza in orchestra fin dall'attacco a tempo di valzer (II, 40, *Allegro*, $\frac{3}{4}$), così Emilia può riprendere per meno di cinque minuti una parte già interpretata mezzo secolo prima. E quando il nobile descrive l'amata che gli ha sconvolto la vita, il battito delle castagnette ci trascina verso l'Andalusia e circoscrive una breve arietta, animata dal ritorno di una melodia periodica, ingemmata da intervalli di seconda eccedente e trilli di sapore popolare.²⁵ Nella rete di possibili riferimenti intertestuali, le caratteristiche di Hauk lo avvicinano a un *fool* di elisabettiana memoria, magari mediato dall'esperienza del «fol-

²⁴ È vero che chiama Bertiček Albert Gregor, ma qui l'affetto, se c'è, è di tutt'altro segno: amor di bisbisnonna, appunto.

²⁵ «Ona byla cigánka, říkali jí *chula negra*» – «Era una zingara, la chiamavano *chula negra*» (cfr. guida all'ascolto, es. 9, p. 84). L'episodio in cui compare Hauk si estende da II, 40 a 63, e l'arietta (da 48 a 51) occupa la parte centrale di una macroforma tripartita, aperta e chiusa dai singhiozzi del tenore, a loro volta inseriti in un quadro melodico più ampio e di forte impatto lirico. Considerando che in *Věc* la forma chiusa non viene impiegata in altri luoghi, l'impressione che Janáček volesse mettere in enfasi il carattere metateatrale di questo scorcio viene rafforzata sia dalla forma di questo episodio, sia dal movimento del motivo ostinato in ambito pentafono dell'arietta, che si distingue ulteriormente per la quadratura ottatonica quasi perfetta e per l'orchestrazione particolarmente sbilanciata nel registro acuto: gli strumenti dalla tessitura più grave sono i violoncelli, ma la loro parte è scritta in chiave di violino.

le in Cristo» del *Boris Godunov*, opera che Janáček conosceva a menadito. Come un *fool*, infatti, Hauk dice la verità ai presenti, che non esitano a deriderlo, ed è lui stesso a definirsi «idiota». ²⁶ E lo è anche musicalmente, se si pensa alla rappresentazione lamentosa dei singhiozzi, «Ò ò ò ò ò ò», che percorre una linea cromatica discendente attorcigliata su se stessa, e al suo timbro da tenore di grazia. ²⁷

Questo episodio di straordinario impatto musicale e scenico, dove punte di grottesco si mescolano con naturalezza a una vena lirica dominante, disegna una parentesi ben distinta dal ritmo frenetico del racconto. Qui la Marty, pur recitando, può essere se stessa per una volta, ed esibire il suo lato erotico: così si prepara il terreno al successivo incontro-scontro con Prus commentato poc'anzi, dove verrà chiamata in causa la libidine di Ellian MacGregor. Ma si tratta di una digressione solo apparente: l'interesse che la Marty mostra per questo vecchio, l'emozione che finalmente la scuote, e il congedo sin troppo frettoloso che impone imperiosa, ma in spagnolo («*Chite, tonto! Quita! Fuera!*»), accresce l'interesse per il mistero che la avvolge. Hauk tornerà poco dopo l'inizio dell'atto terzo, per un tempo ancor minore (neanche due minuti), ma Eugenia sarebbe disposta a fuggire con lui, ed è solo l'ingresso degli altri personaggi in cerca di verità, insieme al dottore che porta via il paziente, che vanifica il suo progetto. In fondo, come dice lo stesso Hauk, la vecchiaia è noiosa, ma la sua gitana «è sempre giovane. Sa che i pazzi campano a lungo? Oh, vivrò un secolo! E finché c'è voglia di amare...». ²⁸

5. EM = *Elina Makropulos*

È venuto il momento di prendere in considerazione il filone più importante della narrazione, visto che Janáček, come si notava, costruisce un arco di inquietudine dal momento in cui Krista menziona per la prima volta Emilia Marty. La tensione cresce di continuo e si sfoga nel finale con un impatto emotivo devastante, quando Elina Makropulos scioglie il mistero ribadendo il suo vero nome all'incalzante Kolenatý, togato per l'occasione: è l'unica che può districare il nodo della trama, e ciò la mette in una posizione superiore a tutti gli altri personaggi. Nonostante gl'indizi musicali disseminati con sapienza nei primi due atti, di cui abbiamo dato qualche esempio, e malgrado la passione che invade con ogni evidenza Marty-Montez quando abbraccia il vecchio Hauk, nessuno si avvicina alla verità, salvo il barone Prus. A dispetto del fanatismo per la storia e di una competenza tipica dell'erudito, Vítek non si domanda neppure perché

²⁶ «MARTY | Kdo je ten stařeček? | HAUK (*zvedá se*) | Já jsem totiž idiot. | PRUS | Slabomyslný. | HAUK | Tak, tak. Hauk idiot.» «MARTY | Chi è questo vecchio? | HAUK (*si alza*) | Un vero idiota. | PRUS | E pure imbecille. | HAUK | Sì, sì. Hauk l'idiota.»

²⁷ Non è chiaro se Janáček definisse come «tenore da operetta» Hauk, oppure Vítek (cfr. NIGEL SIMEONE, JOHN TYRRELL e ALENA NĚMCOVÁ, *Janáček's Works. A Catalogue of the Music and Works of Leoš Janáček*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 51-54).

²⁸ «HAUK | Ale vy nesestárka. Víte, že blázni mají dlouhý vek. Ó, já budu dlouho živ! A dokud člověka těší milovat...» (III, 30²).

la Marty sia così precisa nel criticare le colleghe *d'antan*, mentre Albert Gregor, dal canto suo, s'innamora della protagonista anche perché malintende le ragioni per le quali la donna assume le sue difese nella causa in corso. Non è nemmeno in grado di rendersi conto delle autentiche motivazioni che hanno spinto Emilia ad entrare nello studio legale, anche se la protagonista gliel'ha dichiarate nel finale dell'atto primo, pur restando sul generico.²⁹

Il percorso musicale è di lunga portata, e inizia mentre si svolge lo scambio fra la protagonista e Vítek sulle dive del Settecento poc'anzi commentato. I violini I intonano nel registro acutissimo quattro bicordi che salgono e scendono come in una sorta di cadenza, creando un clima sonoro davvero spettrale in cui risalta la battuta cinica mormorata da Emilia. La primadonna non rimpiange certo la morte della collega Strada («Peggio per lei»), ma rivendica la sua superiore consapevolezza (es. 6 A) e prosegue nello stesso tono sprezzante chiamando in causa i due fidanzatini, mentre i bicordi si spostano al centro della gamma («che coppia questi due! Già stati in paradiso?»). Infine conclude, freddamente, che nessuna esperienza della vita serve a qualcosa (es. 6 B), e proprio immediatamente prima che Hauk-Sendorf faccia la sua uscita in scena.³⁰

ESEMPIO 6 A – II, 34²

Marty

Já ____ to snad vím!
Io ____ lo so ben.

VI I
pp
Ma - kro - pù - los

Tb di bambini (piccolo)
pp

ESEMPIO 6 B – II, 38¹

Marty

A vu - bec
Del re - sto

Ne - sto - jí to a - ni za - to.
non val nul - la, t'as - si - cu - ro.

VI I
Ma - kro - pù - los

Tb picc.
pp

La Marty ostenta dunque una totale indifferenza ai valori della vita, ma una sorta di rimpianto screezia la sua ultima frase stendendo un velo di malinconia. Non a caso il tema 6, che tornerà più volte, è una delle premesse più importanti del finale: a che serve aver vissuto per tre secoli, se nulla ha importanza?

Il motivo torna più avanti nell'atto secondo, determinando un'altra corrispondenza intertestuale dirimente: Jaroslav Prus pronuncia per la prima volta il nome vero di Eli - na (II, 91) e lo ripete poco oltre (es. 7 A), collegando la protagonista alla noia di vive -

²⁹ «MARTY | Dej mi ty řecké listiny! [...] Hledej! Přines je! Vůdyt' proto sem jedu!» – «MARTY | Portami quelle carte greche! [...] Trovate! Portatele! Sono qui per questo!» (I, 5128, 132).

³⁰ «Tím hůř.» (II, 34; «to je párek, titodva! Jestli užpak byli v ráji?»), 35. Come nei casi precedenti non c'è equivalenza assoluta nel profilo melodico tracciato dai bicordi, mentre accomuna le ricorrenze il colore strumentale (oltre che, nel caso dell'es. 6, l'*incipit* della frase della Marty): i violini sono sovente chiamati ad eseguire suoni armonici, marcati ogni volta dal rullo di un «tamburo di bambini» (così in partitura: si esegue con il tamburo piccolo), talvolta sottolineato da un ostinato affidato a un arco, quasi sempre con dinamiche attenuate.



Kamila Stösslová (nata Neumannová; 1891-1935) in una foto del 1917, l'anno in cui Janáček la conobbe alla stazione termale di Luhačovice.

re e al nichilismo che ostentava nello scorcio precedente (es. 6 B).³¹ Ma solo nell'atto terzo, quando è appena iniziato l'interrogatorio, l'associazione fra il cognome Makropulos (questa parola, in ceco, si accenta sulla penultima sillaba) e il disegno di quattro note che sta alla base del tema degli ess. 6 e 7 A da latente si fa precisa. La Marty lo intona per la prima volta nel momento in cui menziona la formula che permette di realizzare l'elisir di lunga vita (es. 7 B), portando alla ribalta la vera ragione del suo ritorno a Praga, per poi perfezionarne l'intonazione tre battute più in là, con una potente ricaduta sul dramma che esamineremo più avanti (cfr. es. 12 A):

ESEMPIO 7 A – II, 93²

Prus

ma - ter: E - li - na Ma - kro - pù - los.

Ma - kro - pù - los

Cl. VII II

Vle *pp*

Tb picc.

ESEMPIO 7 B – III, 80¹

Marty

Věc Ma - kro - pu - los

Il padre dell'eroina riemerge così per la seconda volta dalla storia, dopo che la fanfara del preludio ne ha sottolineato la ricomparsa all'inizio dell'interrogatorio (III, 65), ma viene legato a doppio filo alla formula che tiene in vita la figlia.

³¹ Lo si udrà ancora nel successivo scambio fra la Marty e Gregor, dopo che Prus è uscito, quando lei lo spinge a recuperare il testamento (II, 113⁴) e cita nuovamente il cognome Makropulos, infine quando Janek rientra, e lei gli chiede di rubare la formula (II, 129).

Torniamo al colloquio fra Prus e la Marty dell'atto secondo. Il barone ha ritrovato nelle sue filze una «busta sigillata», e rivela la sua scoperta all'antagonista mentre appare in orchestra una melodia, la cui portata risulterà chiara man mano che la vicenda si sviluppa. Tutta la sequenza dell'es. 8 sarà parte in causa, come vedremo, nello scioglimento del nodo, ma soprattutto la sua cellula generatrice di tre note (es. 8: EM), qui ripetuta più volte, cui si sovrappone un arpeggio svolazzante (es. 8: *x*) senza soluzione di continuità. EM punteggia insistentemente il colloquio, e si fa insistente soprattutto quando la Marty difende ad oltranza l'identità e l'onorabilità di Ellian MacGregor (cfr. ess. 5 B-F) dall'attacco del barone (fino a II, 84). Udiamo qui la prima prolessi della melodia che dominerà la rivelazione del nome Elina Makropulos:

ESEMPIO 8 – II, 77

Un poco meno mosso

Prus

Ne-vím, Je to jen za-pe-ce-te-na o-bál-ka. X
Non so. Trovai sol la busta si-gil-la-ta.

Fl. VI II

EM EM EM

Nel finale Janáček plasma gradatamente lo scioglimento perfezionando il *network* melodico che ha avviluppato le identità della protagonista (legando Emilia Marty a Ellian MacGregor, ess. 5), e distinguendo il suo rapporto col passato (ess. 2, 6, 7 A), ch'è non solo rivolto al padre Hieronymos (es. 2, 7 B) ma pure alla formula dell'elisir (ess. 7 B, 8, 9, 11, 13).

Il tema-Makropulos torna proprio all'inizio dell'interrogatorio conclusivo, condotto da Kolenatý. Il leguleio contesta l'autenticità del documento inviatogli dalla Marty e da lei firmato poco prima come Ellian MacGregor, ma la musica afferma la validità della carta, ricordando il cognome e con esso la formula (es. 9). Il tema viene ridotto a tre bicordi, sull'ultimo dei quali s'innesta un motivo intonato dai legni (es. 9: *x'*), che ne riverbera l'effetto, sostituendo l'arabesco dell'es. 8 (*x*):

ESEMPIO 9 – III, 40

Ma - kro - pu[-los]

Ob, Cl
C.I.

Marty Kolenatý Marty

Jak to mám ve-det? Fal-si-fi-kát! Pri-sa-hám,
Che ne so i-o? è un fal-so! Giu-ro che,

X'

Quando l'interrogatorio è giunto quasi alla sua conclusione, dopo che ha dichiarato i suoi lunghissimi tre secoli di vita a Kolenatý, la protagonista cede al peso dell'età, ri-

conoscendo l'esigenza biologica ed etica del trapasso (es. 10). Sbilanciata negli accenti, come se riflettesse l'indebolimento della donna e il suo smarrimento progressivo, la sequenza melodica prende forma più precisa, con il motivo dei legni (es. 9: x') che si espande (es. 10: x''), rimpiazzando definitivamente l'ornamento dell'es. 8 (x). È un'immagine di morte che veste panni sonori suadenti, come se nell'animo di Elina sopravvenisse una rassegnata serenità:

ESEMPIO 10 – III, 102¹

Marty

To pro-to, že jsemjiž u kon-ka.
Ed ec-co, tut-to fi-ni-sce qui.

Fl. VI, C.I., VII

EM EM

Segna il *dénouement*, finalmente, una vera apoteosi del nome dell'eroina, che viene posto in enfasi, ma senza magniloquenza alcuna. Elina fa appello alle ultime forze per ribadire la sua identità. Fiera della sua stirpe, ora sa ch'è tempo di morire: il tema-Makropulos risponde a Kolenatý anticipando nella formula il cognome (es. 11), seguito dalla melodia dell'es. 10 che raggiunge una quadratura pentafona più rifinita ($EM + x''$, $Si_b, Lab, Sol_b, Reb, Dob$), mentre la cellula generatrice impone il suo significato, perché anche il canto remissivo ma non domo del soprano si associa al nome «Elina», e contemporaneamente EM viene ribadita tre volte in orchestra dai legni:

ESEMPIO 11 – III, 3106

Kolenatù Marty

Jakse jme-nu-je-ta? E-li-na Ma-kro-pu-los.
Co-me si chiamalei?

Ma - kro - pu[los]

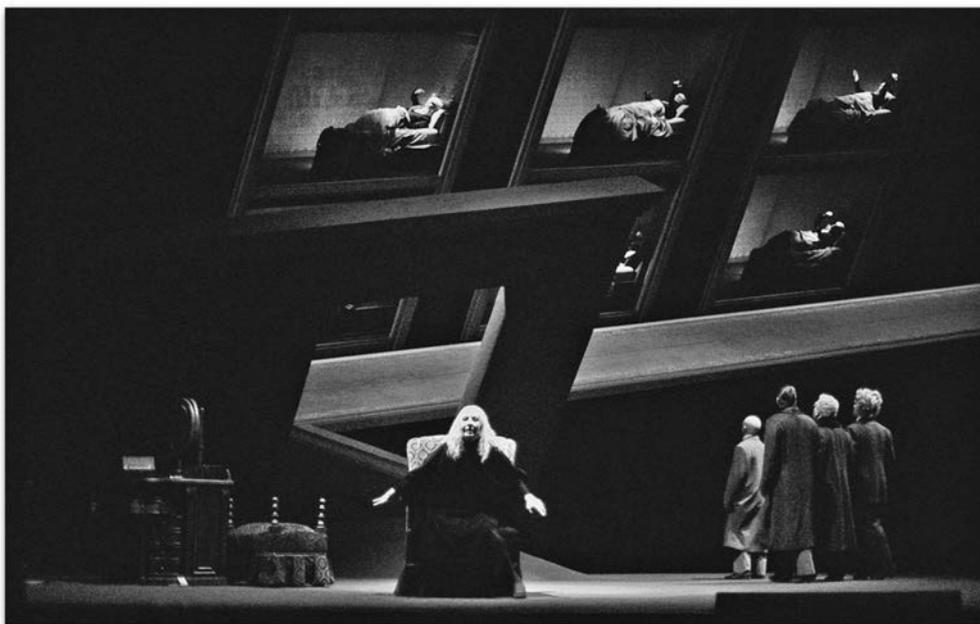
VI Fl. C.I. Tb picc.

ff *ff* *cresc.* *p*

EM EM EM

X''

Infine, quando canta il cognome di famiglia (es. 11, ultima battuta), la protagonista ne riprende l'intonazione (es. 12 A) di poco successiva a quella dell'es. 7 B. Si traspongano all'ottava superiore le note delle prime due sillabe (come ho fatto nell'es. 12 B) per verificare l'esatta corrispondenza con l'es. 11. La forza di questa confessione sta anche in una simmetria tanto perfetta quanto liberatoria:



Il finale ultimo del *Caso Makropulos* (l'opera fu data nella versione ritmica italiana di Sergio Sablich), con Raina Kabaivanska, nell'allestimento di Luca Ronconi andato in scena nel 1993 al Teatro Regio di Torino e nel 1994 al Comunale di Bologna, allestimento di recente ripreso alla Scala di Milano (2009).

ESEMPIO 12 A – III 481

Marty



Věc Ma - kro - pu - los

ESEMPIO 12 B

Marty

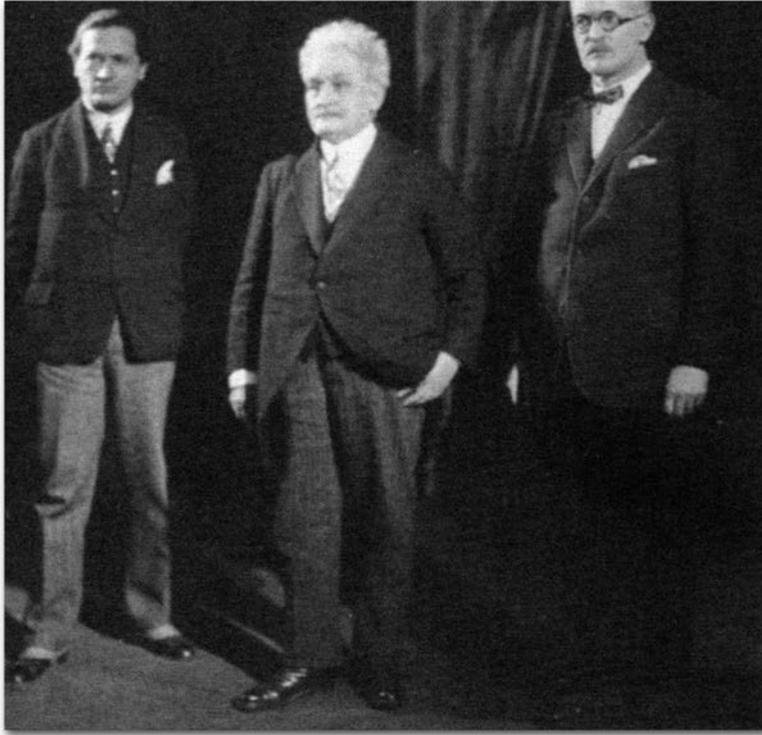


Ma - kro-pu-los

La vicenda si avvia alla conclusione, e l'eroina esausta viene portata in camera da letto mentre ha inizio un interludio, tanto breve quanto emozionante (III, 110), in cui la melodia dell'es. 11 riappare per lacerti, e con particolare intensità, cantata dal violino solo e poi dalla viola d'amore (III, 111⁶), uno strumento già chiamato in causa all'uscita in scena di Emilia nell'atto iniziale e altrove nel successivo, più per il significativo del segno (amore e sensualità) che per il timbro, appena udibile in sala.³²

La voce patetica del violino, isolata, suona come la resa di Elina Makropulos alla morte. Ma Janáček ha ancora modo di mettere a buon fine il suo talento drammaturgico nel finale ultimo, quando la protagonista «rientra come uno spettro» (III, 113) per spegnersi davanti ai nostri occhi, parificati a quelli dei suoi interlocutori. Da questo momento l'indicazione agogica di *Adagio* impone la sua cadenza inesorabile fino a quan-

³² Nell'atto primo la viola d'amore esegue una melodia ricorrente legata alla protagonista (cfr. guida all'ascolto, es. 3b, p. 62), ma è solo la sua voce, e non un motivo specifico, che nell'atto secondo mette in relazione seduttiva Emilia prima con Janek (27), poi con Prus (91), e infine con Gregor (114, 119).



Janáček esce in prosenio per l'ultima volta nella sua vita a prendere gli applausi dopo una recita di *Věc Makropulos* a Praga, nel 1928, anno in cui morì.

do Krista brucia la formula (*Presto*, 128), dopodiché si torna al *Grave* nelle ultime dieci battute (130). Il coro maschile da fuori scena ripete in eco le sue parole, come per far risaltare il distacco di Elina dalla vita, quindi il tema-Makropulos riappare nuovamente in un momento cruciale:

ESEMPIO 13 – III, 121

Marty *mf* *f*

A - le ve mne se život zastavil, Ježí - ši Kri - - ste a ne - mu - že dál!
 In me sen - to la vita spegnersi, Signore Id - di - - o, non ne pos - so più!

VI I (armonici) *pp* Ott, Fl, VI I *p*

Ma - kro - pù - - los

Tb picc. VI II *mf*

Vle *mf*

L'orchestrazione è proiettata nel registro acuto: i violini I divisi in tre leggi intonano tre bicordi poi, invece di scendere, s'inerpicano nel cielo stellato della tessitura insieme a ottavini e flauti, e si fissano su un accordo pieno di Sol \flat maggiore, doppiato nell'inferno della tessitura dai tromboni. Su questa sonorità, clarinetti, violini II e viole declamano un grande tema nuovo in misura ternaria, quasi a tempo di valzer lento,³³ a cui viene affidato il compito di chiudere l'intera vicenda. Contemporaneamente anche violoncelli e contrabbassi si muovono nel registro grave, intonando una cadenza in Re \flat , tonalità di chiusura dell'opera, che tornerà come figura ostinata, impersonando l'alta-lena di stati d'animo dei presenti che rifiutano la formula offerta dalla protagonista, che arderà sul fuoco.

Nelle battute conclusive ogni traccia di nervosismo scompare dal canto di Elina, i brevi incisi lasciano il posto a frasi lunghe e liriche: nell'agonia l'eroina torna alla sua professione di cantante e, come accade all'algida cugina Turandot, si sgela, riconciliandosi col proprio destino.

6. Anche l'anima muore

Nel suo necrologio in ricordo dell'autore, Max Brod racconta uno scambio significativo con l'amico Janáček, che ci offre un punto di vista importante su come il musicista potesse sentire il finale di *Věc*, in rapporto con se stesso e con il proprio carattere:

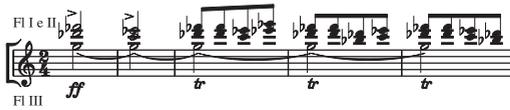
Della sua vitalità, della sua voglia di vivere, accresciutasi proprio negli ultimi tempi (ed egli fu sempre, pur con tutta la delicatezza del suo animo, un uomo molto esuberante), è prova un piccolo rilievo che mi mosse in una conversazione recente, e che mi ha scosso. Gli suggerii alcune modifiche al suo *Caso Makropulos*. A mio parere l'eroina avrebbe dovuto dire: «Ora ho sentito la morte. E non era affatto terribile». Janáček mi rimproverò quasi indignato: «Impossibile, questo non posso metterlo in musica. La morte!... e non era affatto terribile?». Dopo una lunga discussione, ci accordammo sul testo: «e non era poi tanto terribile».³⁴

La voglia di vivere di Elina Makropulos trova un'ultima incarnazione sonora quando rientra in scena per sottoporsi all'inchiesta finale:

³³ In un articolo importante, Tyrrell investiga sulla maniera in cui Janáček costruisce i finali delle sue opere, e a proposito del *Makropulos* ne segnala la funzione purificatoria, formulando un efficace parallelo con il finalino di *Jenůfa* (cfr. JOHN TYRRELL, *The Cathartic Slow Waltz, and Other Finale Conventions in Janáček's Operas*, in *Music and Theatre. Essays on Drama and Music in Honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 2005², pp. 333-352: 351).

³⁴ BROD, *Ricordo* cit., p. 47. Nel suo *opus magnum* sul compositore, *summa* del lavoro di una vita intera (vi entrano anche articoli disseminati negli anni precedenti), Tyrrell insiste sul forte legame fra il soggetto biografico e la produzione artistica del compositore moravo, un *fil rouge* che collega diversi momenti della sua vita; cfr. JOHN TYRRELL, *Janáček. Years of a Life*, 2 voll., London, Faber & Faber, 2006-2007, I. (1854-1914) *The lonely Black-bird*, «Music as autobiography I» e «Music as autobiography II», pp. 513-516, 636-640; II. (1914-1928) *Tsar of the Forests*, «Music as autobiography III» e «Music as autobiography IV: The Kamila connection», pp. 576-581, 844-850.

ESEMPIO 14 – III, 58



Questo motivo, erroneamente ritenuto da critici anche illustri una semplice manifestazione di ubriachezza,³⁵ è lo sberleffo rivolto alla «gente dozzinale» che, come accade al Falstaff verdiano, tenta di mettere la protagonista alle strette, e ricorre più volte nello scorcio conclusivo, con variazioni che ne accentuano l'aspetto grottesco. Al tempo stesso la melodia mette in mostra un carattere marcato di filastrocca popolare infantile, come se l'eroina, proprio sul punto di morire, ripercorresse la sua esistenza fino a tornare bambina.

Janáček segue con simpatia e affetto la sua bimba greca alla quale affida, in qualche maniera, anche istanze personali. Il quadro che ci ha consegnato al termine del suo *Věc Makropulos* è dunque quanto mai composito, e da racconto giallo evolve in favola etica. Elina raggiunge il punto più alto di lirismo quando si rivolge a Krista, per indurla ad accettare il dono della formula, ma il suo invito, se pur musicalmente sereno, non è allettante: «Annoiano la terra e il cielo! E si scopre che anche l'anima muore».³⁶ Una forma di dissuasione potente contro l'immortalità, che aggiunge una marcata prospettiva laica a questo capolavoro.

³⁵ Il più rappresentativo dei quali, introducendo questo tema come n. 73 nel suo commento musicale a *Věc Makropulos*, scrive: «Marty is half-drunk when she reenters. Here is how Janáček characterizes her befuddled state» (cfr. ERIK CHISHOLM, *The Operas of Leoš Janáček*, Oxford-New York, Pergamon Press, 1971, p. 131).

³⁶ «Omrzí země, omrzí nebe! A pozná, že něm umřela duše.» (III, 123¹).

Scheda: 1/1

▸ [Scheda Unimarc](#) ▸ [Scarico Unimarc](#) ▸ [Scheda Marc21](#) ▸ [Scarico Marc21](#)

▸ [Export Endnote](#) ▸ [Export Refworks](#) ▸ [Citazioni](#) ☆ [Aggiungi a preferiti](#) ▸ [Permalink](#)

Livello bibliografico	Periodico
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	La Fenice prima dell'Opera
Numerazione	A.1, n. 0 (nov. 2002)-
Pubblicazione	Venezia : [s.n., 2002]-
Descrizione fisica	v. : ill. ; 24 cm
Note generali	<ul style="list-style-type: none">- Periodicità non determinata- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"
Numeri	- [ISSN] 2280-8116