

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012-2013
Lirica e Balletto

Leoš Janáček

VĚC MAKROPULOS

Il caso Makropulos





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2012-2013

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 16 novembre 2012 ore 19.00 *diretta Euroradio*

Otello

domenica 18 novembre 2012 ore 15.30 *differita*

Tristan und Isolde

venerdì 18 gennaio 2013 ore 19.00 *diretta Euroradio*

I masnadieri

venerdì 15 marzo 2013 ore 19.00 *differita*

Věc Makropulos

mercoledì 2 ottobre 2013 ore 19.00 *differita*

Aspern

Concerti della Stagione sinfonica 2012-2013

trasmessi in differita dal

Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 5 ottobre 2012)

Yuri Temirkanov (lunedì 22 ottobre 2012)

Stefano Montanari (mercoledì 8 maggio 2013)

Rinaldo Alessandrini (giovedì 16 maggio 2013)

Dmitrij Kitajenko (sabato 1 giugno 2013)

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Banca
Popolare di Vicenza



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



SAVE
GRUPPO SAVE



Autorità portuale



APV INVESTIMENTI

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI




Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



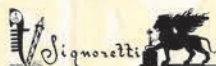
CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 



RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENTINO

ANCV

VĚC MAKROPULOS

(Il caso Makropulos)

opera in tre atti

libretto e musica di **Leoš Janáček**

Teatro La Fenice

venerdì 15 marzo 2013 ore 19.00 turno A
domenica 17 marzo 2013 ore 15.30 turno B
martedì 19 marzo 2013 ore 19.00 turno D
giovedì 21 marzo 2013 ore 19.00 turno E
sabato 23 marzo 2013 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2012-2013 4



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

VĚC MAKROPULOS

(IL CASO MAKROPULOS)

opera in tre atti

libretto e musica di **Leoš Janáček**

dalla commedia omonima di Karel Čapek

prima rappresentazione assoluta: Brno, Teatro nazionale, 18 dicembre 1926

prima rappresentazione a Venezia

editore proprietario Universal Edition, Wien

rappresentante per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

personaggi e interpreti

Emilia Marty Ángeles Blancas Gulín

Jaroslav Prus Martin Bárta

Janek Enrico Casari

Albert Gregor Ladislav Elgr

Hauk-Šendorf Andreas Jäggi

L'avvocato dr. Kolenatý Enric Martínez-Castignani

L'archivista Vitek Leonardo Cortellazzi

Krista Judita Nagyová

Una cameriera Leona Pelešková

Una donna delle pulizie

Un macchinista William Corró

maestro concertatore e direttore **Gabriele Ferro**

regia **Robert Carsen**

scene Radu Boruzescu

costumi Miruna Boruzescu

regista assistente Laurie Feldman

light designer Peter Van Praet

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

in lingua originale con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Opéra national du Rhin di Strasburgo
e Staatstheater di Norimberga

con il contributo di



<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>altro maestro di sala</i>	Paolo Polon
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alle luci</i>	Karl Heinz Kornberger
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Federico Brunello
<i>maestro alle luci</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene, attrezzeria, costumi, parrucche</i>	Ateliers de l'Opéra national du Rhin (Strasburgo)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

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

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 hruzou... 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.

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... osmáctset 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 Vitek, 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 Vitek 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).



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 bacía 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 Kostelníčka 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

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

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 prosieguo 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

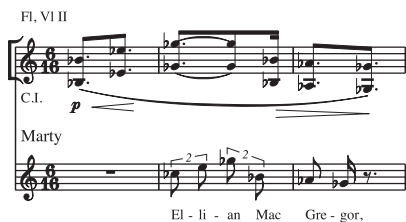
Marty

ESEMPIO 5 C - I, 86³

Cl I

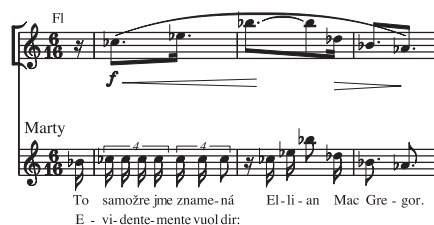
Marty

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 gli 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 nesestárla. 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-Šendorf faccia la sua uscita in scena.³⁰

ESEMPIO 6 A – II, 34²

Marty

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

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.

Ma - kro - pù - los

VI I

Tb picc.

pp

La Marty ostenta dunque una totale indifferenza ai valori della vita, ma una sorta di rimpianto screeza 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

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]

VI I e II

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 I
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 ($EM + x''$, $Si_b, Lab, Sol_b, Re_b, Do_b$), 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?

VI Ma - kro - pu[los]

Fl
C.I. p

Tb picc. cresc.

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

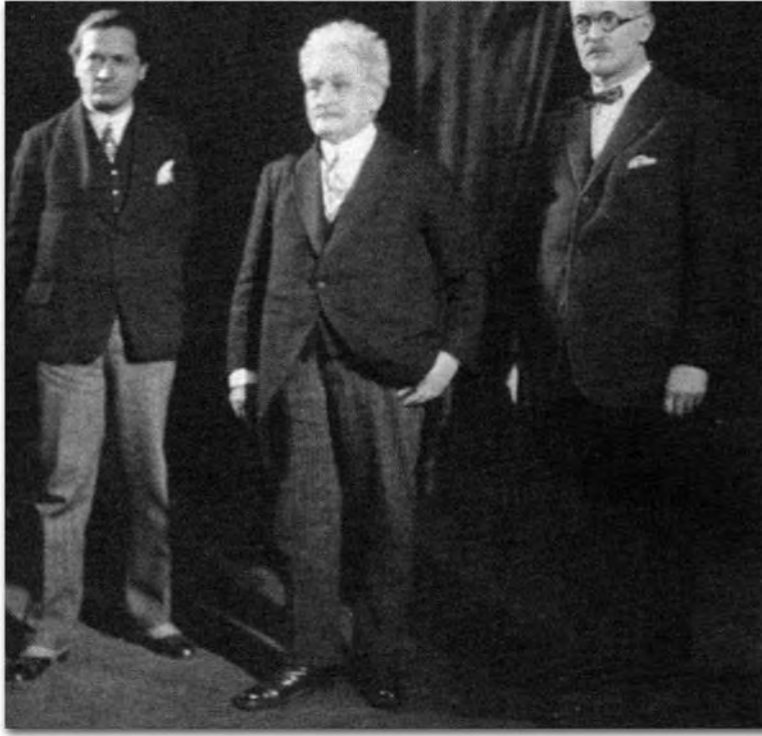


Ma - kro-pu-los

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 proscenio 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

Ma - kro - pù - - los

Tb picc. *p* VI II *mf* *Vle*

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'altalena 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:

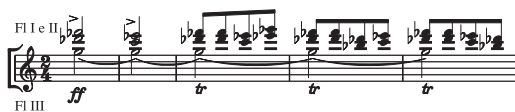
Della sua vitalità, della sua voglia di vivere, accresciutasi proprio negli ultimi tempi (ed egli fu sempre, pur con tutta la delicatezza del suo animo, un uomo molto esuberante), è prova un piccolo rilievo che mi mosse in una conversazione recente, e che mi ha scosso. Gli suggerii alcune modifiche al 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 Blackbird*, «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).

Vincenzina Ottomano

Da Čapek a Janáček per un «desiderio di immortalità»

Quanto mistero, sostanza onirica e visione fantascientifica pervada la commedia originale di Karel Čapek è chiaro già dalla scelta del titolo: «věc» in ceco è un vocabolo pieno di sfumature ed estremamente difficile da tradurre in maniera corretta. Portando con sé implicitamente l'idea di un segreto, di qualcosa di terribile, e riconducendo nello stesso tempo a una radice giuridica, esso è specchio della complessità della trama, articolata tra passioni umane e risvolti legali dalle origini ancestrali. Un dettaglio, questo, che avrà stimolato immediatamente la fantasia di Janáček ispirando tutto un universo di immagini sonore che solo una mente visionaria come la sua poteva tradurre in modo così sublime in teatro musicale.

Di fatto, il primo approccio del musicista con le scene di Karel Čapek non fu del tutto casuale ma suggerito dalla sorella del drammaturgo Helena Čapková che il compositore aveva incontrato all'inizio degli anni Venti presso il giornale «Lidové noviny» (Giornale popolare) di Brno dove la Čapková lavorava come redattrice. Persuaso a trarre un libretto da un dramma del famoso scrittore, il 10 dicembre 1922 Janáček assistette a una rappresentazione della commedia *Věc Makropulos* al Teatro Vinohrady di Praga, rimanendone come folgorato. Pochi giorni dopo affidò alla penna le sue prime impressioni e in una lettera all'amata Kamila Stösslová, musa della sua ultima stagione creatrice, scrisse:

A Praga stanno dando *Makropulos*. Una donna di trecentotrentasette anni, ma al tempo stesso ancora giovane e bella. Piacerebbe anche a te essere così? E sapessi quanto è infelice! Noi siamo felici perché sappiamo che la nostra vita è breve. È necessario approfittare di ogni momento, utilizzarlo nel modo giusto. Tutto va di fretta nella nostra vita – e poi la nostalgia. Quest'ultima è la mia sorte. Quella donna – una bellezza di trecentotrentasette anni – non ha avuto un cuore. Questo è triste.¹

Quasi fosse rimasto ipnotizzato dalla contraddizione della protagonista, bella, giovane eppure tricenaria, il compositore si recò nuovamente a una ripresa della *pièce*, questa volta a Brno, prima di risolversi a chiedere direttamente a Čapek l'autorizzazione per l'adattamento operistico del suo testo.

¹ Lettera di Leoš Janáček a Kamila Stösslová del 28 dicembre 1922 in *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, pp. 40-41 (le traduzioni italiane in questo articolo sono mie).

Come emerge dai ricordi di Helena Čapková la reazione dello scrittore non fu delle migliori, anzi, tra il sorpreso e lo sgomento per l'eccentrica richiesta, lo scrittore rispose a Janáček con una lettera estremamente sincera in cui espresse ogni dubbio sulla possibilità di mettere in musica *Makropulos*:

Come le ho già detto ho un'opinione troppo elevata della musica – e della sua in modo particolare – per immaginarla collegata a una commedia salottiera e ben poco poetica come il mio *Caso Makropulos*. Ho paura che stia pensando a qualcosa di completamente diverso rispetto a quello che può offrirle la mia *pièce*. [...] Tuttavia, caro Maestro, è possibile anche indipendentemente dal mio lavoro immaginare un intrigo dove l'asse centrale, il perno sia una vita di trecento anni e le sue sofferenze in un quadro più adeguato rispetto alla mia *pièce*. Dopo tutto, io non sono il proprietario del soggetto. In questo caso non avrebbe bisogno dei lunghi sviluppi sugli aspetti giuridici, sulla formula perduta e sul suo utilizzo, ecc. In più il mio testo dovrebbe essere talmente modificato che sarebbe meglio per lei metterlo completamente da parte. Lo ripeto: non ritengo che il soggetto di un essere eterno o vecchio trecento anni sia una mia proprietà letteraria e non ci sarebbe niente in contrario, quindi, a che lei utilizzi la trama come meglio crede.²

Le riserve dimostrate da Čapek raffreddarono solo in minima parte l'iniziale entusiasmo di Janáček che, pur continuando incessantemente a pensare al *Makropulos*, provò a prendere in considerazione altre fonti per il suo prossimo lavoro operistico. Max Brod, amico di lunga data, fedele collaboratore del musicista nonché suo primo biografo, gli propose di rivolgersi ancora al teatro ceco contemporaneo e in particolare al dramma *Dítě (Il bambino)* di František Xaver Šalda, andato in scena al Teatro nazionale di Praga il 16 marzo 1923 e che lo stesso Brod aveva recensito per il «Prager Abendblatt».³ Janáček approfittò delle vacanze estive per studiare approfonditamente entrambi i lavori teatrali: nel luglio dello stesso anno si procurò copia a stampa sia della commedia di Čapek che del dramma di Šalda e si rifugiò tra i monti Tatra al confine tra le attuali Polonia e Slovacchia dove lavorò parallelamente ai due testi, annotando osservazioni sulla trama, possibili ritocchi e persino abbozzando già motivi musicali.

Con tutta probabilità la trama di *Dítě*, giocata sul triangolo amoroso fra una donna e due fratelli e sin troppo vicina all'intreccio già sviluppato in *Jenůfa*, non riuscì a tener testa alla prorompente originalità del soggetto di *Věc Makropulos* e in settembre, al suo ritorno a Praga, Janáček ruppe gli indugi e insistette a lungo con Čapek, al fine di ottenere il consenso necessario all'utilizzo del testo.

In una lettera, purtroppo andata perduta, il compositore seppe perorare al meglio la propria causa riuscendo, infine, a ottenere pieno assenso dal drammaturgo che, seppur ancora con qualche riserva, acconsentì a cedere i diritti della commedia:

² Lettera di Karel Čapek a Leoš Janáček del 27 febbraio 1923 cit. in JAROSLAV VOGEL, *Leoš Janáček. Leben und Werk*, Kassel, Alkor, 1958, pp. 412-413.

³ MAX BROD, F. X. Šalda «Das Kind», «Prager Abendblatt», 17 marzo 1923, cit. in GAËLLE VASSOGNE, *Max Brod in Prag: Identität und Vermittlung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 284.

Chiedo scusa se la sua lettera riguardante *Makropulos* sia rimasta così a lungo senza una risposta. Ho aspettato il ritorno del mio agente, che era in viaggio e senza il quale non avrei fatto nulla. Penso che l'agente americano (per i diritti sulle mie opere nel mondo) non abbia obiezioni riguardo a un adattamento musicale in lingua ceca. Lei è quindi completamente libero di utilizzare la mia *pièce* per metterla in musica e poiché io in ogni caso non avrei tempo per una revisione o adattamento, le do il diritto di modificare il testo come ritiene necessario. Avrei voluto offrirle qualcosa di meglio che quest'opera; ma se si sente così attratto da essa riuscirà a fare sicuramente qualcosa di grande: da parte mia e dal più profondo del mio cuore le auguro buona fortuna.⁴

Fin da subito, dopo gli ultimi ritocchi legati al contratto con Čapek, Janáček cominciò a scrivere il suo *Věc* in un flusso continuo – dalla prima stesura terminata nello stesso 1923 alle due successive del 1925 –, fino alla première di questo capolavoro, avvenuta a Brno il 12 dicembre 1926, e alla sua ripresa a Praga il 1° marzo 1928, ultima rappresentazione di una sua opera a cui il compositore poté prendere parte, solo cinque mesi prima della sua scomparsa.

1. «*Več Makropulos*» tra fantascienza e leggenda

Le perplessità sollevate dallo scrittore ceco riguardo a un possibile adattamento operistico di *Věc Makropulos* rispecchiavano in realtà le difficoltà che lui stesso aveva avuto nel portare a termine un lavoro che lo tormentava da anni. Nonostante la genesi effettiva della *pièce* lo avesse impegnato in un arco temporale molto breve, circoscritto a pochi mesi dagli inizi del 1922 fino al 21 novembre dello stesso anno, data della prima rappresentazione al Teatro Weinberger di Praga, Čapek ricorda, nella prefazione alla prima edizione, che incominciò a occuparsi del tema molto tempo prima, pensando addirittura di farne un romanzo, e che solo dopo alcuni anni il *Makropulos* era ritornato come una 'giacenza', qualcosa che per amor dell'ordine doveva essere portato a termine.⁵

Da sempre affascinato dalla scienza reale mescolata alla *science fiction*, Čapek intesse una parte significativa della sua produzione di tematiche al limite dell'utopia e dagli accenti fantastici – di certo assimilate attraverso la lettura di Herbert George Wells, fondatore del genere fantascientifico, che conobbe personalmente in uno dei suoi viaggi in Inghilterra – ma filtrate da una solida riflessione, spesso di polemica sociale, frutto della sua formazione filosofica universitaria: l'immaginario surreale di Čapek non è mai fine a se stesso, non rimane racchiuso nella pura invenzione, ma è al contrario sempre portatore di un intento morale.

È quanto accade, ad esempio, nel suo lavoro più famoso, il dramma *R.U.R.* (sigla che sta per «I robot universali di Rossum», dove viene coniato il termine «robot»), che

⁴ Lettera di Karel Čapek a Leoš Janáček del 10 settembre 1923, cit. da MEINHARD SAREMBA, *Leoš Janáček. Zeit-Leben-Werk-Wirkung*, Kassel, Bärenreiter, 2001, p. 345.

⁵ Cfr. KAREL ČAPEK, *Věc Makropulos. Komédie o třech dějstvích s přeměnou*, Praha, Aventinum, 1922, pp. 5-7; trad. it.: *L'affare Makropulos*, Torino, Einaudi, 1993, pp. IX-XI.

mescola la straordinaria immaginazione di un mondo dominato da replicanti all'immanente preoccupazione per un ventesimo secolo dominato dal mito del progresso e proiettato alla massificazione del genere umano. Come pure in *Ze života hmyzu* (*Dalla vita degli insetti*), scritta a quattro mani con il fratello Josef, satira pungente della società contemporanea e dei suoi vizi, trasformati e trasfigurati in un'avveniristica metafora entomologica.⁶

Ma certamente è con *Věc Makropulos* che il drammaturgo ceco riesce a raggiungere una sintesi perfetta tra un'invenzione narrativa al limite del futuribile, un'agile trama degna dei più attuali romanzi gialli e la magia di una capitale, Praga, dalle tinte esoteriche, alchemiche e stravaganti.⁷

L'antinomia tra contemporaneità e arcaicità percorre l'intera trama di *Makropulos*, dove da un lato tutta la vicenda è narrata in un presente estremamente attuale, dalle coordinate temporali ben definite e sempre chiare per lo spettatore – si pensi ad esempio alla presenza del telefono in scena e ai riferimenti giuridici che determinano l'anno esatto dell'ambientazione –; dall'altro, le radici cinquecentesche del nodo drammatico determinano un'ulteriore struttura temporale basata su continui rimandi, allusioni e infine spiegazioni che costruiscono un racconto nel racconto, attraverso la voce della protagonista, l'unica capace di attraversare epoche tra loro altrimenti inconciliabili.

Questo tempo lontano, eppure vissuto dalla stessa Emilia Marty, è l'età d'oro di Rodolfo II, colui che per primo durante la sua reggenza trasferì la capitale dell'impero asburgico da Vienna a Praga. L'eccentrico imperatore perseguì una politica di vero e proprio rinnovamento nelle arti e nella scienza che gli permise di circondarsi di capolavori dei maestri italiani, dal Parmigianino al Correggio all'Arcimboldo – tutti conservati nella cosiddetta «Camera delle meraviglie» – e di ammettere alla sua corte scienziati del calibro di Keplero e Tycho Brahe.

In realtà, la passione del monarca per l'alchimia e l'astrologia si era trasformata in *idée fixe*, nella convinzione, cioè, che la scienza potesse arrivare a formulare un «elisir di lunga vita», una pozione capace di salvarlo dall'odiosa e opprimente idea della morte. La leggenda, infatti, narra che sul finire del Cinquecento gli alchimisti e gli scienziati che popolavano Praga vivessero nei pressi del sontuoso castello in una strada chiamata *Zlatá ulička*, vicolo d'oro, tenuti sotto stretto controllo da Rodolfo II e in un certo senso obbligati ai più bizzarri esperimenti, sempre alla ricerca di un farmaco magico che donasse l'immortalità. Proprio come avviene nell'antefatto della commedia a Hieronymos Makropulos, medico di origine greca e padre della nostra protagonista, che nell'invenzione di Čapek riesce a trovare una formula in grado di garantire una longevità di trecento anni e a testarla sulla figlioletta Elina ma che, giudicato un impostore, viene condannato a morire nelle carceri asburgiche.

⁶ Sull'estetica teatrale del drammaturgo ceco si legga l'illuminante volume di WILLIAM E. HARKINS, *Karel Čapek*, New York-London, Columbia University Press, 1962.

⁷ Per una trattazione puntuale del tema si legga lo studio, ancora oggi di riferimento, di ANGELO MARIA RIPPellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973.

Al mito dell'età d'oro di Praga Čapek affianca le novità della scienza del suo secolo prendendo spunto per l'idea e la materia del dramma dalla dottrina contemporanea del biologo russo Il'ja Il'ič Mečnikov, premio Nobel nel 1908 e famoso per la sua teoria sulla genesi della vecchiaia e i suoi studi sulla longevità delle popolazioni caucasiche che scandalizzarono non poco la comunità scientifica coeva.

L'attualità del tema e le controversie che ne scaturirono ebbero così ampia risonanza che Čapek non fu il solo a volerne fare il punto di partenza per un intrigo drammatico. Tra il 1921 e il 1922, quasi contemporaneamente alla nascita del *Makropulos*, George Bernard Shaw pubblicò *Back to Methuselah*, una serie di cinque *plays* in cui l'autore inglese si cimenta con il problema della longevità, immaginando un mondo illuminato dove superuomini dal pensiero puro vivono una vita infinitamente lunga, privi di bisogni materiali e totalmente dedicati alla propria elevazione spirituale.⁸ Čapek venne subito al corrente della strana coincidenza e, pur conoscendo solo un compendio del lavoro di Shaw, con sollecitudine si apprestò a dichiarare apertamente l'assoluta indipendenza dei due componimenti teatrali:

Tale coincidenza della materia è del tutto casuale e, da quel che appare dal sunto, è solo superficiale, inquantoché Bernard Shaw arriva a delle conclusioni esattamente opposte. Per quel che posso giudicare, il signor Shaw ravvisa nella possibilità di vivere alcune centinaia d'anni lo stato ideale per l'uomo, qualcosa come il paradiso futuro. Il lettore vedrà che nel mio lavoro la longevità viene presentata in modo affatto diverso, come una condizione pochissimo ideale e addirittura pochissimo desiderabile. È difficile dire cosa sia più giusto; purtroppo da ambo le parti manca l'esperienza propria. Ma forse si può almeno prevedere che la tesi di Shaw varrà come esempio classico dell'ottimismo mentre quella di questo libro come un caso disperato di pessimismo.⁹

Un «caso disperato di pessimismo», dunque, tutto costruito intorno a un'unica figura femminile, che torna a Praga dopo un lungo peregrinare nel tempo e nello spazio durato più di trecento anni per recuperare la formula dell'elisir paterno, i cui effetti sul suo corpo stanno ormai per esaurirsi.

Nelle vesti di una cantante d'opera e con il nuovo nome di Emilia Marty, la protagonista arriva nel bel mezzo di una causa legale, rivelando particolari risalenti a un secolo prima e sconvolgendo la vita di ogni altro personaggio della commedia: tutti gli uomini sono attratti dal suo fascino ambiguo, freddo, distaccato, che lascia trasparire qualcosa di tremendamente inquieto ma a cui non ci si può sottrarre.

La commedia di Čapek contiene tuttavia anche momenti in cui il cinismo della Marty cede il passo a una rappresentazione più sfumata che rivela a tratti la sua fragile umanità. È lo scorrere del tempo, che fino ad allora non aveva avuto nessun significato per la donna, ad assumere adesso, nell'imminenza della morte, un nuovo valore e a deter-

⁸ Una disamina puntuale sui rapporti tra il dramma di George Bernard Shaw e la commedia di Karel Čapek è offerta dal saggio di RUDOLF PEČMAN, *Methusalem und Emilia Marty. Von Shaw zu Čapek und Janáček*, «Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity», XVII, 1982, pp. 21-40.

⁹ ČAPEK, *L'affare Makropulos* cit., p. IX.

minare in lei impercettibili cambiamenti. Se la sua bellezza, la sua malia e il suo essere sprezzante la dipingono come irresistibile agli occhi di qualsiasi persona lei incontri sul suo cammino, qualcosa della tremenda verità adesso, allo scadere dei suoi trecento anni, sembra trapelare: è come se il suo aspetto di donna giovane e avvenente perda via via quella lucentezza iniziale e la sua età reale ricominci a prendere corpo.

L'espedito drammatico di Čapek è estremamente sottile: le parole pronunciate dalla donna, indurita dalle esperienze della vita e per cui nulla ha più senso, né l'amore, né l'arte, e tutto ha raggiunto un insopportabile stato di noia, collaborano ad esprimere un graduale invecchiamento, reso tangibile solo da piccolissimi e apparentemente insignificanti particolari. Come le membra sempre più fredde, o la stanchezza incontrollabile che la porta ad addormentarsi nel bel mezzo della dichiarazione appassionata di Gregor, o quell'unico momento nell'atto primo in cui proprio il giovane bisbisnipote intuisce per un istante cosa si cela dietro l'immutabile Marty:

GREGOR Perdio, che sta facendo? Che fa con il viso? (*Indietreggiando*) Emilia, non lo faccia! Adesso... adesso sembra più vecchia! È terribile!¹⁰

Il momento di stanchezza in cui sembra quasi che la donna voglia lasciarsi andare e svelare la tremenda realtà è questione di un istante, destinato a svanire e a lasciare il posto a un istinto innato, quello della sopravvivenza, che sosterrà la protagonista fino alle ultime scene.

2. Dalla commedia al libretto tra filosofia e realismo

La costruzione drammatica di Čapek è assorbita quasi interamente nel libretto che lo stesso Janáček confezionò per il suo *Věc Makropulos*. Persino la prosa ricercata che per il drammaturgo sembrava rappresentare uno degli ostacoli principali per una resa musicale rimane pressoché inalterata nell'intonazione del compositore. Janáček si limita ad eliminare alcune ridondanze, sia pure necessarie, della commedia – ad esempio all'inizio dell'opera, nelle disquisizioni giuridiche – e ad accorciare gli interventi di alcuni dei personaggi secondari – come Vitek col suo interesse per la storia e per la dottrina socialista – che occupano uno spazio ben maggiore nella *pièce*.

Ma è nel finale che il musicista prende volutamente le distanze dalla fonte, dimostrando un approccio diverso al tema della longevità e a un personaggio così difficile come quello di Elina Makropulos.¹¹

Nell'atto terzo della commedia la protagonista ha infine ottenuto il documento segreto in cambio dei suoi favori al barone Prus: non ha più nulla da perdere e neanche la notizia del suicidio di Janek riesce a distoglierla dall'obiettivo ormai raggiunto. Nonostante questo, i sospetti che gravano su di lei e le apparenti incongruenze del suo rac-

¹⁰ *Ivi*, p. 21.

¹¹ Si leggano in proposito le considerazioni di FRANCO PULCINI, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Firenze, Passigli, 1993, pp. 235-237.

conto la mettono ormai alle strette: nella camera d'albergo è assalita dal resto dei personaggi, accusata di aver prodotto documenti falsi e obbligata a dare delle spiegazioni. Elina/Emilia oramai smascherata è pronta a rispondere a ogni interrogativo, ma prima chiede di potersi preparare e si allontana dal gruppo.

Un rapido cambio di scena trasforma la camera d'albergo in una grottesca aula di tribunale dove verrà letteralmente processata l'unica vera erede Makropulos. Al limite del parossismo la Marty, completamente ubriaca e drogata, incomincia il suo racconto e man mano che il segreto della formula e la sua storia attraverso i secoli si palesano davanti agli occhi degli altri protagonisti, anche il suo aspetto lascia trasparire la nuda verità e la vecchiaia comincia a comparire tra le pieghe del suo viso.

Svelato il mistero delle identità assunte della protagonista durante la sua lunghissima vita, la verità, seppur sconvolgente, è davanti agli occhi di tutti i presenti che sono chiamati adesso in prima persona a prendere una decisione di capitale importanza: distruggere o sfruttare il prezioso documento?

È questa l'occasione che Čapek coglie al volo per una lunga riflessione sul senso della vita, sulle terribili conseguenze di una longevità innaturale e sulle implicazioni sociali di una formula magica che dona l'immortalità. Ogni singolo personaggio è ora protagonista della narrazione, invitato a esprimere argomentazioni, le più disparate, volte a giustificare o demonizzare la pericolosa scoperta di Hieronymos Makropulos. Per Vítek si tratta di una missione umanitaria, di garantire il diritto alla vita per dare la possibilità all'uomo di elevarsi nel tempo:

VÍTEK Vien voglia di piangere, signori! Considerate soltanto: tutta l'anima umana, la sete di conoscenza, il cervello, il lavoro, l'amore, la creazione, tutto, tutto... Dio mio, cosa non fa l'uomo in quei sessant'anni di vita? Cosa gode? Che impara? Non fai in tempo ad attendere i frutti dell'albero che hai piantato. Non fai in tempo a imparare tutto ciò che l'umanità già sapeva prima di te; non porti a termine la tua opera e non dai il tuo esempio; muori e non sei neanche vissuto!¹²

Per l'avvocato Kolenatý la questione è da porre invece dal punto di vista delle leggi, tanto che con professionalità controbatte:

KOLENATÝ Si lasci servire, Vítek. È assurdo questo, dal punto di vista giuridico ed economico. Il nostro sistema sociale è fondato semplicemente sulla brevità della vita. Per esempio... i contratti, le pensioni, le assicurazioni, le paghe, il diritto ereditario e che altro ancora... E il matrimonio... Giovanotto, nessuno contrarrà matrimonio per trecento anni. Perdinci, lei è un anarchico! Lei vuole sovvertire l'intero sistema sociale!¹³

Mentre più avanti, la freddezza aristocratica del barone intravede nell'elisir di lunga vita la possibilità di creare una comunità di eletti:

¹² ČAPEK, *L'affare Makropulos* cit., p. 68.

¹³ *Ivi*, p. 69.



Laboratorio di alchimia, incisione in: Stolcius de Stolzenberg (Daniel Stolz von Stolzenberg), *Viridarium chymicum*, Frankfurt, 1624 (Mannheim, Universitätsbibliothek).

PRUS Permettete: l'uomo comune, piccolo, stupido non muore affatto; l'uomo piccolo è eterno, anche senza il vostro aiuto; la pochezza si moltiplica senza sosta come le mosche e i topi. Solo la grandezza muore. Soltanto la forza e la capacità vanno incontro alla morte, poiché non possono essere sostituite. Forse abbiamo la possibilità di mantenerle in vita. Possiamo fondare l'aristocrazia della longevità.¹⁴

L'interrogatorio iniziale, inscenato per strappare ogni segreto di Elina Makropulos, è trasformato pian piano dalla penna di Čapek in un processo ai singoli personaggi, che assume il valore di una riflessione universale sull'atteggiamento dell'uomo di fronte alla morte e sul suo desiderio di eternità. Ma allo stesso tempo il drammaturgo riesce a mettere in scena ogni debolezza delle passioni umane: travolti da un segreto più grande di loro, i personaggi non hanno il coraggio di affrontarlo fino in fondo. La paura di varcare la soglia dell'ignoto li paralizza, e, seppure inizialmente eccitati dalle mille risorse della formula magica, nessuno di loro ha il coraggio di assumersi una responsabilità definitiva sul destino umano.

Janáček, al contrario, non concede nessuna digressione all'insieme dei personaggi ma concentra il culmine drammatico solo sulla protagonista. Rientrata in ricche vesti e

¹⁴ *Ivi*, p. 71.

illuminata simbolicamente da una luce verdastra che inonda il palcoscenico e la sala, la Marty affronta da sola l'ultimo passo verso la morte. La sua ultima apparizione, nel finale dell'opera, si trasforma così quasi in un pezzo di teatro nel teatro dove l'esperta primadonna, infine drammaticamente sincera, può cantare il suo estremo monologo:

MARTY (*torcendosi le mani*)

Ah, è atroce vivere così a lungo! Se solo sapeste com'è facile la vostra esistenza! Siete così vicini alle cose! Per voi ha senso tutto! Tutto ha valore per voi! Idiotti, siete così felici solo per la stupida casualità che presto morirete.¹⁵

Alla metafora morale di Čapek il musicista oppone un'immagine disincantata che non lascia più spazio a nessun'altra riflessione se non quella sull'ineluttabilità della morte, sul problema della felicità e sul tempo, che finisce per tradire ogni possibilità di raggiungere una consapevole felicità. Il *realismo* costruito in quest'ultimo atto dell'opera travalica il senso stesso della realtà fantastica in cui è immersa tutta l'atmosfera precedente: 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. Di fronte alla morte, in una «straziante solitudine» si spegne la sua lunghissima esistenza, la prova tangibile che non è l'eternità in sé, ma solo forse il suo anelito, a dare un senso pieno alla vita.

¹⁵ La citazione viene dall'edizione del libretto qui pubblicata, p. 109.

Max Brod

Ricordo di Leoš Janáček*

Janáček è morto. Il grande compositore aveva settantaquattro anni, ma era nel pieno della sua attività creativa: aveva appena completato il quartetto per archi *Lettere intime* e l'opera *Da una casa di morti*, per la quale egli stesso aveva scritto il libretto, traendolo dal romanzo di Dostoevskij. Proprio negli ultimi anni aveva composto con straordinaria fecondità. E stava bene. Ancora di recente gli amici lo hanno visto passeggiare per Brno allegro e vigoroso, in abito estivo bianco. La malattia, che lo colse nella sua città natale, Hukvaldy, deve averlo colpito improvvisamente, e in maniera terribile.

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».

Il Maestro iniziò tardi la fase più prolifica della sua carriera, perché visse una giovinezza difficile, in cui lo sviluppo del suo talento venne ritardato da ostacoli senza precedenti. La sua prima opera, *Šárka*, si arenò perché Zeyer, l'autore del dramma, negò la sua autorizzazione. La seconda fu l'insuperabile *Jenůfa*, un'opera riuscita, dalla melodia enormemente passionale e al tempo stesso leggiadra, una melodia autentica, non affettata, diretta, e allo stesso tempo del tutto anticonvenzionale, dunque una rarità che i teatri d'opera avrebbero dovuto contendersi. Janáček dovette tuttavia aspettare di compiere sessantadue anni prima di vedere l'opera allestita sul più importante palcoscenico ceco, quello del Teatro nazionale di Praga. Fino ad allora aveva vissuto e operato a Brno, dove dodici anni prima aveva avuto luogo la prima rappresentazione di *Jenůfa*, che ebbe scarsa risonanza. Soltanto i suoi cori per voci maschili, composti con una tecnica completamente nuova su versi di Bezruč, suscitarono già allora un certo interesse: questi brani, ancora oggi sconosciuti nei paesi di lingua tedesca, restano

* Il necrologio di Janáček scritto da Max Brod, pubblicato nella rivista «Musikblätter des Anbruch», x/7, 1928, pp. 233-236 (*Erinnerung an Leoš Janáček*), compare qui per la prima volta in italiano.

un fenomeno tutto da scoprire. Fu la memorabile rappresentazione di *Jenůfa* a Berlino, promossa da Schillings e diretta da Kleiber [nel 1924], a dare inizio alla fama mondiale di Janáček. Per il suo settantesimo compleanno, successivo a questa rappresentazione trionfale all'estero, anche le numerose voci critiche dell'interno del suo paese mutarono improvvisamente il loro giudizio o tacquero. Voci che per decenni gli avevano reso la vita amara e rispetto alle quali il riconoscimento tributatogli da una cerchia ristretta dovette farsi strada faticosamente. Alcuni anni prima del trionfo a Berlino, il debutto in lingua tedesca di *Jenůfa* a Vienna (durante la guerra) era rimasto senza un particolare seguito. A partire dalla serata berlinese, invece, l'opera entrò nel repertorio di cinquanta teatri di grandi e medie dimensioni. Venne messa in scena anche a New York, e a Londra ebbe luogo un Festival Janáček (ma senza opere). I festival musicali internazionali inserirono la musica di Janáček nei loro programmi, e ora si sta per eseguire uno dei suoi ultimi lavori orchestrali, la *Sinfonietta*, in un secondo tour mondiale della sua musica, dopo il successo decisivo di Klemperer a Berlino.

Conobbi Janáček dopo aver pubblicato, alcuni mesi prima, sulla «Weltbühne» (allora ancora «Schaubühne»), una recensione esaltante della rappresentazione di *Jenůfa* a Praga (era il primo riferimento a Janáček sulla stampa tedesca). Il bel vecchio si presentò a casa mia di prima mattina. Non l'avevo mai visto prima; i suoi lineamenti nobili, delicati, energici, distinti, mi fecero subito una profonda impressione. «Lei mi ha reso famoso all'estero», mi disse, «ora mi deve anche tradurre».

Diventammo amici, e non solo nel campo artistico. Lavorare con lui, dare forma al testo insieme, combattendo con la sua testardaggine, non fu sempre semplice, ma in ogni circostanza consumavo un'esperienza che m'incendiava lo spirito.

L'ultima volta che lo andai a trovare a Brno, mi mostrò la partitura di *Da una casa di morti*, alla quale stava lavorando. Nessun'altra partitura ha l'aspetto di quelle di Janáček! Non usa la carta pentagrammata: «tutti quei righi vuoti», mi spiegò, «ti fanno scrivere troppe note». Disegna lui stesso i pentagrammi su comuni fogli bianchi, e quando per esempio il fagotto deve suonare una sola figurazione, la scrive in un rigo di pochi centimetri, e nel resto della pagina risparmia lo spazio per il fagotto. Solo gli strumenti che effettivamente suonano hanno di volta in volta il loro spazio, in modo da evitare ogni procedimento meccanico per riempire le parti. Un'orchestrazione di straordinaria parsimonia e trasparenza si è creata così un proprio modo di notazione adeguato. Una pagina di musica di Janáček assomiglia a un mosaico di pregevole fattura.

Tutto ciò non potrà essere imitato, come niente si potrà imitare della vita e dell'arte di Janáček. Con lui muore un uomo che come pochi altri si fidava del proprio genio. Per ciò che ha fatto e non ha fatto, non aveva nessun'altra legge che quella della sua personalità. Tanto la sua musica quanto la sua visione del mondo sono entrambe completamente inaccessibili, se non ci si lascia stregare da esse. Chi si lascia rapire liberamente viene trasportato in un mare di bellezza dotato di leggi proprie; un accesso prudente e lento non è assolutamente consentito e possibile.

Così accade anche con *La volpe astuta*, la creazione più bella dopo l'ineguagliabile *Jenůfa*. Sento spesso dire: il testo è bizzarro, la regia è difficile perché le figure degli

animali devono essere recitate proprio come tali, anche la musica risulta poco accessibile e l'esecuzione molto complicata, molto difficile. Oh, che obiezioni insensate! È la stessa foresta a stare sulla scena, qui viene proprio creato un dramma che ha un unico protagonista: la natura panica. E allora vengono inventate critiche insignificanti, basate sulla esperienza teatrale consueta. Arrischiamoci in questa impresa straordinaria per quella che è, abbandoniamoci all'ebbrezza che spumeggia da questa boscaglia, dal ronzio degli insetti, dal sole, dal gracidio delle rane e dalla fantastica orgia degli animali notturni, le grandi nozze a cielo aperto alla Knut Hamsun. Poi, tutto d'un tratto, la vicenda si rivela con chiarezza; il guardiacaccia, che è costantemente presente nell'opera, è l'uomo eternamente smanioso, alla continua ricerca della natura, che ha casa e famiglia ma è attirato dalla foresta, dove un tempo ha amato in libertà una zingarella selvaggia e ha catturato un'amabile piccola volpe selvatica. Queste due prede rappresentano una cosa sola per il suo cuore di cacciatore. Qui non c'è molto da spiegare. E per lui finisce male, come con ogni desiderio. La zingarella scappa con un vagabondo e va in rovina. La piccola volpe fugge e viene uccisa da un colpo di fucile, non del guardiacaccia però, ma dello stesso vagabondo che gli ha portato via la fanciulla. Tuttavia, il cuore umano eternamente bramoso rimane indenne e trova pace nella vita infinita della foresta.

Fu un'idea geniale, e per di più un'idea da vero amico, un'idea degna di Janáček, quella del direttore Neumann (responsabile del teatro di Brno) di eseguire per le esequie la conclusione della *Volpe astuta*. Che requiem: lo schiudersi lieto della creatura umana nell'eternità, composto con incomparabile slancio come un eterno peana alla vita, risuonò nel foyer del teatro, s'infranse bussando alla bara di bronzo in cui giaceva il defunto, e non ci si poteva capacitare del fatto che queste note, così veritiere e potenti nella loro veridicità, tanto intime ma capaci allo stesso tempo di elevarsi dall'intimo al sublime, non sarebbero state più ascoltate (almeno non più fisicamente) da colui che le aveva create. Rimane indimenticabile quel momento, in cui vita e morte sembrarono coincidere, oltre i nastri funebri, il catafalco, il picchetto d'onore, gli astanti e la fiamma delle candele. «Ed è bello davvero», suonarono l'orchestra e la voce solista, «ed è bello davvero, che qui la foresta alimenti tutto questo brulichio. Questa è la vera giovinezza! Nella foresta la vita inizia sempre daccapo. E gli usignoli ritornano in primavera e trovano i nidi e l'amore. Dove era un addio, è un arrivederci! Ritornano le foglie e i fiori, e tutti i fiorellini, primule, violette, denti di leone, e mai felici come ora. Gli uomini passano e chinano il capo, quando lo comprendono. E sanno che cos'è l'eternità».

Questo è il canto funebre che il Genio compose per sé. *Requiem æternam*. Ma anche: *Æternam vitam!*

(traduzione dal tedesco di Federica Marsico)

VĚC MAKROPULOS

Libretto di Leoš Janáček

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera

Věc Makropulos, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Accolto calorosamente il 18 dicembre 1926 sul palco del Národní divadlo (Teatro nazionale) di Brno con la direzione di František Neumann e replicato poco più di anno dopo (1 marzo 1928) a Praga sotto la bacchetta di Otakar Ostrčil, *Il caso Makropulos* fu l'unico titolo di Janáček, insieme a *Jenufa*, a conquistare fin da subito entrambe le platee cèche, la nazionalista e la cosmopolita, malgrado gli enormi mezzi musicali richiesti per la sua esecuzione. All'estero, invece, il lavoro non riscosse molta fortuna. Dopo la progettata rappresentazione berlinese del maggio 1928 diretta da Erich Kleiber, mai avvenuta per il rifiuto del soprano Barbara Kemp di interpretare il ruolo della protagonista, l'opera beneficiò del primo allestimento tedesco nel 1929 a Francoforte, ma dovette attendere quasi un decennio prima di essere ripresa a Vienna nel 1938. La definitiva 'riscoperta' moderna del capolavoro di Janáček è legata, come per gran parte della produzione lirica del compositore moravo, alla straordinaria attività divulgatrice, sia musicale sia editoriale, svolta da Sir Charles Mackerras che nel 1964 ne curò e diresse la produzione londinese al Sadler's Wells. Dalla *première* statunitense a San Francisco (1966) l'opera ha infine varcato i confini europei affermandosi in repertorio come uno dei lavori più rappresentativi del secolo scorso, pur senza raggiungere la stessa diffusione di *Jenufa* e *Kát'a Kabanová*.

Per l'allestimento inaugurale dell'opera l'editore viennese Universal licenziò, assieme allo spartito per canto e pianoforte, un libretto in lingua cèca.¹ Dal momento però che il libretto dell'opera, in quanto tale, non esiste, avendo Janáček estratto direttamente dalla commedia di Čapek² i passi da musicare, adattandoli quindi alla propria peculiare intonazione, il testo adottato per questa edizione del *Caso Makropulos* è derivato dalla prima edizione della partitura orchestrale.³ Si è deciso di conservare l'originaria

¹ LEOS JANÁČEK, *Věc Makropulos. Opera dle K. Čapkovy komedie «Věc Makropulos»*. Hubdu složil Leoš Janáček, Wien-New York, Universal Edition, 1926.

² KAREL ČAPEK, *Věc Makropulos. Komédie o třech dějstvích s přeměnou*, Praha, Aventinum, 1922.

³ LEOS JANÁČEK, *Die Sache Makropulos / Věc Makropulos*, Wien, Universal Edition, © 1926 (UE n. 14851), 1970. Nella guida all'opera, condotta sulla succitata partitura, ogni esempio musicale è identificato mediante l'atto, la cifra di richiamo e il numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra); le tonalità maggiori sono contraddistinte dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori, e con l'aggiunta di eventuali alterazioni); si sono omesse le indicazioni di tonalità in presenza di modulazioni continue e di passaggi irriducibili a una situazione tonale definita, come accade di frequente.

disposizione in prosa del testo della commedia, correggendo tacitamente i refusi più evidenti a livello testuale e uniformando l'ortografia all'uso corrente. Le note corrispondenti alla guida musicale sono state segnalate con numeri arabi posti in apice.

Due brevi indicazioni, infine, sulla traduzione. Nel rendere in italiano il termine ceco «věc» (letteralmente «la cosa», ma anche «l'affare», «la causa») ho optato per il «caso», che nella sua pluralità di accezioni (il «caso» giudiziario che scatena gli eventi, la «casualità» per cui Emilia si imbatte nel processo Gregor-Prus, il «segreto» legato all'identità di Elina Makropulos, la «formula» Makropulos) esprime al meglio l'affascinante qualità polisemantica dell'originale nel corso del dramma. Ho poi cercato di mantenere il caratteristico linguaggio di ogni personaggio: volgare per Emilia, didascalico per Kolenatý, servile per Vitek, appassionato per Gregor, patetico per Hauk... Al lettore giudicare la bontà del risultato.

ATTO PRIMO		p. 57
ATTO SECONDO		p. 78
ATTO TERZO		p. 95
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 111
	<i>Le voci</i>	p. 113

VĚC MAKROPULOS

opera o 3 jednáních
dle K. Čapkovy komedie *Věc Makropulos*

Hubdu složil Leoš Janáček

Osoby

EMILIA MARTY	Soprán
JAROSLAV PRUS	Baryton
JANEK, <i>jeho syn</i>	Tenor
ALBERT GREGOR	Tenor
HAUK-ŠENDORF	Tenor
<i>Advokát dr. KOLENATÝ</i>	Basbaryton
<i>Solicitátor VÍTEK</i>	Tenor
KRISTA, <i>jeho dcera</i>	Mezzosoprán
KOMORNÁ	Alt
STROJNÍK	Bas
POKLIZEČKA	Alt

IL CASO MAKROPULOS

opera in tre atti
dalla commedia *Il caso Makropulos* di Karel Čapek

Libretto e musica di Leoš Janáček

Nuova traduzione italiana
di Emanuele Bonomi (© 2013)

Personaggi

EMILIA MARTY	Soprano
JAROSLAV PRUS	Baritono
JANEK, <i>suo figlio</i>	Tenore
ALBERT GREGOR	Tenore
HAUK-ŠENDORF	Tenore
<i>L'avvocato dr. KOLENATÝ</i>	Basso-baritono
<i>L'archivista VÍTEK</i>	Tenore
KRISTA, <i>sua figlia</i>	Mezzosoprano
UNA CAMERIERA	Contralto
UN MACCHINISTA	Basso
UNA DONNA DELLE PULIZIE	Contralto

PRVNÍ JEDNÁNÍ

ATTO PRIMO

Solicitátorův pokoj u dra. Kolenatého. V pozadí dvěře ven, v levo do kanceláře. Při zadní stěně vysoká registratura s nescětnými příhradami abecedně značenými; při ní žebříček. V levo stůl solicitátorův, uprostřed dvojitý stůl písářský, v pravo několik křesel pro čekající klienty. Na stěnách různé tarify, vyhlášky, kalendáře, telefon. Všude plno listin, aktů.¹

La stanza dell'impiegato nello studio dell'avvocato Kolenatý. Sul fondo la porta d'ingresso, a sinistra quella dell'ufficio. Sulla parete posteriore un alto schedario provvisto di una miriade di cassette ordinati alfabeticamente con appoggiata una scala. Sulla sinistra il tavolo dell'impiegato; al centro una scrivania doppia; sulla destra alcune poltrone per i

¹ Accanto all'autonomo quadro sinfonico *Zárlivost* (*Gelosia*) che doveva inizialmente servire da introduzione a *Jenůfa* (1904), l'ampio brano orchestrale che introduce *Il caso Makropulos* costituisce l'unica *ouverture* composta da Janáček. Impostata secondo un'evidente struttura tripartita che sembra ricalcare la forma sonata tradizionale – esposizione tematica, sviluppo e ricapitolazione finale –, se ne distacca per la complessa e spesso enigmatica logica interna, mirabile anticipazione degli intricati interrogativi sollevati di lì a poco in scena. L'insistenza di una cellula ritmico-melodica assillante, rappresentata dall'ostinato di biscrome degli archi posto in apertura – due quarte discendenti sovrapposte pesantemente rinforzate dagli accenti sferzanti sulla terza e quarta nota di legni, corni e timpani – impedisce infatti una chiara progressione tonale, mentre la consueta esigenza di differenziare il materiale tematico viene elusa dal compositore mediante il ricorso a una triade di motivi legati tra loro da un costante profilo intervallare – seconda discendente seguita da una quarta ascendente. Introdotto e poi accompagnato dal brulicante ostinato di biscrome (*Andante* – $\frac{3}{8}$, mi \flat -Sol \flat), il primo tema si compone di una struggente melodia affidata a violini, viole e legni al completo che nella sua triplice ripetizione pare esprimere una sensazione di urgenza affannosa:

ESEMPIO 1a (1, 1)

Una breve transizione in *crescendo* dominata da un'ossessiva quarta discendente puntata ai timpani sul parossistico pulsare di archi e legni gravi conduce al secondo motivo (4, *Più mosso* – La \flat), rappresentato da una fanfara di trombe e corni che giunge lontana da fuori scena rinvigorita dall'onnipresente rullare dei timpani. Come diverrà manifesto solo nell'atto terzo (cfr. nota 23), quando Emilia evoca con orgoglio la figura del padre, medico alla corte di Rodolfo II, il tema è l'unico ad avere una chiara connotazione semantica che proietta nella dimensione nascosta delle quinte le vestigia ormai lontane di un passato glorioso:

ESEMPIO 1b (4)

clienti in attesa. Sulle pareti numerosi tariffari, avvisi, calendari e un telefono. Ovunque pile di documenti e atti giudiziari.

VÍTEK (*uklízí akta do registratury*)²

Ach je, ach bože! Jedna hodina. Starý už nepřijde.
Causa Gregor-Prus. G, G-R, tady! (*Vylézá po žebříč-
ku*) Causa Gregor... Koukej! Tady už dodělala. Ach
je! Ach bože! (*Listuje ve fasciklu*) Osmnáct set dva-

VÍTEK (*ordinando gli atti nello schedario*)

Ohimè! Oh Dio! Già l'una. E il vecchio non arriva.
Causa Gregor-Prus. G, G-R, qui! (*Si arrampica sulla
scala*) Causa Gregor... Eccola! Finita anche questa.
Ohimè! Oh Dio! (*Sfoggia un fascicolo*) Milleot-

segue nota 1

Il terzo motivo, un vigoroso tema di corale eseguito da corno inglese e corno sugli arpeggi dell'arpa, emerge infine dalla scomposizione dell'ostinato in nervosi frammenti sottoposti a un gioco di imitazioni subito abortite:

ESEMPIO 1c (5)

Le incessanti alternanze, variazioni e combinazioni motiviche, ravvivate dai petulanti accenni di contrappunto che si succedono in orchestra, esplicitano nell'estesa sezione di sviluppo la parentela nascosta che unisce tutti e tre i temi. Dopo una ripresa variata affidata a violini e oboe (8, *Meno mosso* – $\frac{2}{4}$, Re \flat) il corale viene dapprima combinato con la chiassosa fanfara trattata per aumentazione (10, *Più mosso* – $\frac{3}{8}$, Mi \flat). Quindi è la volta del tema 1a (14, *Meno mosso* – Sol \flat) che, scortato dal ribollire ai violoncelli dell'ostinato, fa la sua ricomparsa a canone in una versione variata che riprende il profilo ritmico-melodico della fanfara. La perorazione a piena orchestra del corale (17, *Più mosso-Meno mosso* – mi \flat -Sol \flat), ancora punteggiata dagli interventi degli ottoni da fuori scena, conclude infine l'*ouverture* nel segno di un'enigmatica ciclicità riaffermata dalla ripresa risolutiva del frenetico ostinato d'apertura (*Adagio*) che si scioglie in un trillo prolungato di corno e viole.

² Unificata da un semplice motivo cromatico discendente di tre note (es. 2a)

ESEMPIO 2a (21)

cet sedm, dvaatřicet, čtyřicet, čtyřicet sedm, za pár let jsme mohli mít stoleté jubileum: (*Zastrkuje fascikl*) causa Gregor-Prus. Ahi! Nic netrvá věčně! *Vanitas...* popel a prach... (*Usedne zamysleně na nejvyšší příčli žebříčku*) To se ví! Stará šlechta! Jakí by ne! Baron Prus! Soudi se to sto let, špinavec! *Citoyens!* Občan! Strpíte nadále

to centoventisette, trentadue, quaranta, quarantasette, un paio d'anni e festeggerà il centenario: (*Rimette a posto il fascicolo*) causa Gregor-Prus. Ahi! Nulla dura in eterno! *Vanitas...* cenere e polvere! (*Si siede pensieroso sul gradino più alto della scaletta*) Ben si sa! Vecchia nobiltà. E come no! Barone Prus! Una causa lunga un secolo, porci! *Citoyens!* Cittadini! Tollererete ancora

segue nota 2

e fondata su un ben saldo piano tonale che collega le entrate successive dei tre cantanti – Lab (Vítek), Miš (Gregor), laš (Krista) –, la rapida scena d'introduzione dell'opera (*Andante* – $\frac{3}{4}$) ha la funzione di presentare un vivace trittico di personaggi agitati da sentimenti assai diversi. Se il dimesso e pedante impiegato rivela un acceso idealismo politico, Gregor appare guidato da malcelata impazienza mista a inquietudine, mentre Krista si distingue per il suo giovanile trasporto artistico. Con straordinaria efficacia la musica di Janáček scolpisce i rispettivi caratteri servendosi di un ampio arsenale di motivi orchestrali opportunamente variati per aderire alle più riposte pieghe psicologiche. La violenta filippica di ascendenza rivoluzionaria pronunciata di Vítek (⁶27) è accompagnata, ad esempio, sul rullare di un tamburo militare, da una fanfara marziale delle trombe derivata dal tema d'apertura. Persino la causa Gregor-Prus ha un proprio motivo dai contorni spigolosi che, annunciato inizialmente dal tenore sul robusto raddoppio di corno inglese e viole (22⁴), viene poi sviluppato in orchestra. L'agitazione di Gregor è invece tradita al suo ingresso (29, *Meno mosso* – ϕ) da un guizzante tema sincopato dal profilo discendente affidato a clarinetti e violini sul fondale armonico di legni e archi gravi:

ESEMPIO 2b (29)

Meno mosso

tema le cui trasformazioni, alternate a reiterati vuoti orchestrali che riflettono l'ansia crescente del giovane, culminano nella nevrotica ripresa del motivo per diminuzione (30, *Più mosso* – $\phi / \frac{3}{2}$) durante la fulminea telefonata dell'impiegato al tribunale. Soltanto l'ingresso di Krista (38, *Con moto* – $\frac{12}{16}$), annunciata da un etereo corale orchestrato per tre violini soli e un leggio di violoncelli da cui traspare il sentimento estatico della ragazza,

ESEMPIO 2c (38)

Con moto

(Krista entra)

(Gregor zůstane stát ve dveřích; sám nepozorován, chvíli poslouchá)

aby tento stav, jenž děkuje za výsady jen tyranii...

GREGOR

Občane Marate!

VÍTEK

Ach ich! To není Marat. To je Danton, řeč z 23. října 1792. Proším tisíckrát za odpuštění.

GREGOR

Doktora tu není?

VÍTEK

Dosud se nevrátil.

GREGOR

A rozsudek? Stojíš špatně? Jsem ztracen?

VÍTEK

Nemohu sloužit. Nevím, starý je od rána u soudu.

(Gregor si sofferma sulla porta, non osservato, e ascolta per un momento)

che questa classe che deve i suoi privilegi solo alla tirannia...

GREGOR

Cittadino Marat!

VÍTEK

Ma non è Marat. È Danton, discorso del 23 ottobre 1792. Domando mille volte scusa.

GREGOR

Il dottore non c'è?

VÍTEK

Non è ancora tornato.

GREGOR

E la sentenza? Si mette male? Sono spacciato?

VÍTEK

Non posso servirla. Non so, il vecchio è in tribunale da stamattina.

segue nota 2

interrompe la convulsa temperie musicale precedente e permette a una larga frase cantabile ascendente (41, *Andante* – $\frac{4}{8}$, Reb) di fare gradualmente capolino in orchestra – oboe e viola d'amore raddoppiano la voce nella prima enunciazione – dopo che il soprano ha decantato al colmo dell'idolatria le doti canore di Emilia Marty:

ESEMPIO 2d (41)

Il motivo pervade l'ultima parte della scena e nel suo dipanarsi per continue imitazioni – si ascolti in particolare il risalto dato da Janáček alla domanda di Gregor sull'età della donna manifestato dal canone appena accennato tra violini primi e clarinetto (41⁴, *Meno mosso* – Sol^b-Lab) – prepara suggestivamente l'apparizione della protagonista. Non mancano, infine, piccoli tocchi di deliziosa caratterizzazione, come quando Krista dà dell'«asino» al tenore con uno squadrato inciso saltellante affidato al primo clarinetto e agli oboi sul sordo brontolio del clarinetto secondo e delle viole proprio mentre l'ultima ricomparsa del motivo associato al padre (cfr. es. 2a) sembra rifare il verso dell'animale (43, *Allegro* – ♯).

GREGOR (*vrhne se do klubovky*)

Zatelefonujte tam.

VÍTEK

Prosím hned. (*Do aparátu*) Haló! Doktor Kolenatý. Již odešel? Tak děkuju. (*Zavěšuje sluchátko*) Již odešel.

GREGOR

A rozsudek?

VÍTEK

Nemohu sloužit. Když já si vspomenu, že třicet let jsem drželi ten proces – A Vy, hned k nejvyššímu soudu! Takhle zabít stoletou památku.

GREGOR

Nežvaňte, Vítku. Já to chci konečně vyhrát!

VÍTEK

Nebo prohrát.

GREGOR

A prohrajem-li, pak –

VÍTEK

Pak se zastřelte. Zrovna to tak říkal Váš otec.

GREGOR

Však se zaštrélil.

VÍTEK

Pro dluhy a konto dědictví.

GREGOR

Mlčte, prosím Vás!

KRISTA (*vejde*)

Táti, ta Marty te ohromná!

GREGOR, VÍTEK

Kdo?

KRISTA

No, přece Marty!

GREGOR

Kdo je to?

KRISTA

Emilia Marty!

VÍTEK

Má dcera je u divadla.

KRISTA

O táti, táti! Já půjdu od divadla. To je největší zpěvačka na světě! Já půjdu od divadla, já tam nezůstanu... protože nic neumím! Táti, ta Marty! Bože, ta je krásná!

GREGOR (*lasciandosi sprofondare su una poltrona*)

Telefonategli là.

VÍTEK

Subito, prego. (*Al telefono*) Pronto! Il dottor Kolenaty. Già uscito? La ringrazio. (*Riattacca la cornetta*) Già uscito.

GREGOR

E la sentenza?

VÍTEK

Non posso servirla. Se penso che sono trent'anni che mi occupo di questa causa – e lei, subito alla corte suprema! Così si uccide un caso splendido.

GREGOR

Non dica sciocchezze, Víték. Voglio vincerla una volta per tutte!

VÍTEK

Oppure perderlo.

GREGOR

Se lo perdiamo, allora –

VÍTEK

Allora può spararsi. Proprio come diceva suo padre.

GREGOR

E si sparò davvero.

VÍTEK

Per debiti che riguardavano l'eredità.

GREGOR

Taccia, la prego!

KRISTA (*entrando*)

Papà, la Marty è fantastica!

GREGOR, VÍTEK

Chi?

KRISTA

Come chi, la Marty!

GREGOR

E chi è?

KRISTA

Emilia Marty!

VÍTEK

Mia figlia canta a teatro.

KRISTA

Oh, papà, papà! Lascero il teatro. È la miglior cantante del mondo! Lascero il teatro, non posso rimanere... non so fare niente! Papà, la Marty! Dio, quanto è bella!

GREGOR

A kolik je jí let?

KRISTA

To nikdo neví, to nikdo nepozná!

VÍTEK

No tak, asi třicet?

KRISTA

To už. A krásná je!

GREGOR

Dnes večer přijdu do divadla. Ne na Marty, ale na Vás!

KRISTA

To byste byl osel! A k tomu slepý.

VÍTEK

O-jé!

KRISTA

Nedívat se na Marty!

VÍTEK

O-jé! Ta je hubatá!

KRISTA

Nemá mluvit o Marty, když jí nezná!

KOLENATÝ (*vejde*)³

Tady prosím, jenom račte.

(Marty objeví se ve dveřích)

GREGOR

E quanti anni ha?

KRISTA

Nessuno lo sa, nessuno può dirlo!

VÍTEK

Diciamo trenta?

KRISTA

Almeno. Ed è bella!

GREGOR

Stasera verrò a teatro. Non per la Marty, ma per lei!

KRISTA

Sarebbe un asino! E pure cieco.

VÍTEK

Ohé!

KRISTA

Non voler vedere la Marty!

VÍTEK

Ohé! Che lingua!

KRISTA

Non parli della Marty se non la conosce!

KOLENATÝ (*entra*)

Qui, prego, si accomodi.

(La Marty si mostra alla porta)

³ Con l'ingresso simultaneo di Emilia e Kolenatý (244, *Moderato* – $\frac{1}{2}$, Solb) prende il via l'intricata narrazione del complesso antefatto giudiziario, un ampio quadro svolto in quattro sezioni – l'esposizione prolissa e meticolosa dell'avvocato e quella assai più concisa della donna sono delimitate da una coppia di rapidi scorci dialogici – che occupa la parte centrale dell'atto. Cardine drammatico dell'intera scena è l'opposizione tra il razionalismo del tutto apatico di Kolenatý e le repliche impulsive di Emilia, per cui Janáček adotta uno stile melodico vicino al parlato colloquiale, affidando all'orchestra il compito di scavare con immediatezza nelle pieghe più riposte della conversazione. Fin dal loro apparire entrambi i personaggi sono accompagnati dal rispettivo motivo conduttore (sempre imperniato su intervalli di quarta): un trionfo inciso saltellante dei fagotti sembra enfatizzare il carattere grottesco di Kolenatý (es. 3: a); Emilia, al contrario, si presenta con una morbida frase discendente affidata al timbro assai misterioso di una viola d'amore raddoppiata dai campanelli a tastiera (es. 3: b):

ESEMPIO 3 (444)

Moderato

(Entra il dr. Kolenatý)

(La Marty compare sulla porta)

Fag.

mf marc.

Camp.lli
Vla d'amore

A completare il corposo inventario di *Leitmotive* impiegati dal compositore per il variegato ritratto della protagonista – e non a caso tutti coinvolgono le stesse note – sono infine una versione variata del motivo 2d, che si

KRISTA

Ježíši Kriste! To je Marty! Tátu pojd'!

(Vítek po špičkách odchází, za ním Krista)

KOLENATÝ

Čím mohu sloužit?

MARTY

Doktor Kolenatý? To děvče jsem někde viděla –
Jsem Marty, jdu k Vám ve věci –

KOLENATÝ

O prosím, račte, račte!

MARTY

Jdu k Vám ve věci procesu Gregora.

GREGOR

Jak že? Milostpaní?

MARTY

Nejsem vdána.

KOLENATÝ *(představí)*

Slečno Martyová, můj mandant, pan Gregor.

MARTY

Tenhle? At' si třeba zůstane.

*(Kolenatý usedá proti ní)*Tedy Vy jste ten advokát, co zastupuje toho Gregora
v procesu o dědictví Pepi Prusů?

KOLENATÝ

Totiž barona Ferdinanda Josefa Prusa, zemřelého
1827.

MARTY

On už umřel?

KOLENATÝ

Bah! Dokonce před sto lety.

MARTY

Chudáček! To jsem nevěděla.

KOLENATÝ

Ach tak! Mohu vám snad něčím jiným posloužit?

MARTY *(vstane)*

Ó, nechci zdržovat.

KRISTA

Gesù Cristo! È la Marty! Vieni papà!

(Vítek avanza in punta di piedi, seguito da Krista)

KOLENATÝ

Come posso servirla?

MARTY

Dottor Kolenatý? Già vista questa ragazza – mi chia-
mo Marty, sono qui per –

KOLENATÝ

La prego, si accomodi!

MARTY

Sono qui per la causa Gregor.

GREGOR

Come? Signora?

MARTY

Sono nubile.

KOLENATÝ *(presentando)*

Signorina Marty, il mio assistito, il signor Gregor.

MARTY

Costui? Rimanga pure.

*(Kolenatý si siede di fronte a lei)*Dunque lei è l'avvocato che difende questo Gregor
nel processo per l'eredità di Pepi Prus?

KOLENATÝ

Intende del barone Ferdinand Josef Prus, deceduto in
data 1827.

MARTY

È già morto?

KOLENATÝ

Bah! Sarà un secolo tra poco.

MARTY

Poverino! Non lo sapevo.

KOLENATÝ

È così! Posso servirla in qualcos'altro?

MARTY *(si alza)*

Oh, non voglio seccarla.

segue nota 3

ode dapprima al corno inglese (44) non appena Krista si accorge con vivo stupore della comparsa della diva tanto osannata, e uno scarno tema per terze e quarte armonizzato per seste dei violini sul pedale delle viole (50, *Meno mosso* – *♩*, Solb). Variamente ritoccato oppure combinato con il tema di Kolenatý, il primo costituisce la base orchestrale delle repliche di Emilia, mentre il secondo viene associato al personaggio di Josef Prus – si noti a tal proposito la ripresa per aumentazione quando la donna apprende con sincero dispiacere che l'amato «Pepi» è morto da più di un secolo!

KOLENATÝ (*vstane*)

Pardon, slečno! Myslím, že jste nepřišla bez příčiny?

MARTY (*usedá zas, rosevře časopis*)

Ano. Čtu: «Poslední den procesu Gregor contra Prus». Náhoda, co?

KOLENATÝ

Inu, ve všech novinách to bylo.

MARTY

Zkrátka, můžete mi něco říci o tom procesu?

KOLENATÝ

Tažte se.

MARTY

Vypravujte.

KOLENATÝ (*položí se v lenošce a rychle odříkává*)

Tedy kolem roku 1820 vládl na panství Prusů slabomyslný baron Josef Ferdinand Prus.⁴

MARTY

Pepi že byl slabomyslný?

KOLENATÝ

Tedy podivínský.

MARTY

Ne, nešťastný.

KOLENATÝ

Jak to můžete vědět?

MARTY

Vy teprv ne!

KOLENATÝ

Pán Bůh sud! Tedy Josef Ferdinand Prus, který zemřel bezdětek a bez závěti roku 1827 –

MARTY

Nač zemřel?

KOLENATÝ

Zápal mozku či co. V dědictví se uvázal jeho cou-

KOLENATÝ (*si alza*)

Domando scusa, signorina! Non sarete venuta qui senza motivo?

MARTY (*si siede di nuovo e apre una rivista*)

Già. Leggo: «Ultimo giorno del processo Gregor-Prus». Una coincidenza, no?

KOLENATÝ

Beh, era su tutti i giornali.

MARTY

In breve, può dirmi qualcosa di questo processo?

KOLENATÝ

A sua disposizione.

MARTY

Inizi pure.

KOLENATÝ (*si adagia su una poltrona e attacca rapido la narrazione*)

All'incirca in data 1820 dominava sul feudo dei Prus il barone Josef Ferdinand Prus, un idiota.

MARTY

Come, Pepi un idiota?

KOLENATÝ

Diciamo bizzarro.

MARTY

No, infelice.

KOLENATÝ

E come fa a saperlo?

MARTY

Mentre lei invece!

KOLENATÝ

Dio solo lo sa! Dunque, Josef Ferdinand Prus deceduto senza prole né testamento in data 1827 –

MARTY

Di cosa morì?

KOLENATÝ

Di meningite, credo. L'eredità toccò al di lui cugino,

⁴ La lunga esposizione di Kolenatý, un declamato spoglio e insistente il cui ritmo è lasciato alla discrezionalità dell'interprete (³⁵⁶), vorrebbe sintetizzare ogni minimo cavillo di un caso giudiziario dai contorni indecifrabili. Eppure Janáček, con straordinaria sottigliezza drammatica, condensa a tal punto la situazione scenica che la spigliata velocità della musica impedisce all'ascoltatore di percepire con chiarezza tutte le parole dell'avvocato, come se la narrazione fosse filtrata attraverso Emilia che già ne conosce quasi ogni dettaglio. L'insistita monotonia del discorso di Kolenatý, debitamente accentuata dal pervasivo motivo 3a che agisce alla stregua di un ostinato, viene così bilanciata dagli interventi agitati della donna che interrompe di continuo l'interlocutore salendo per gradi con la voce verso l'acuto, mentre in orchestra compaiono due nuovi motivi, entrambi imparentati con il tema 1a (²⁵⁸; 63, *Con moto* – $\frac{3}{4}$, Lab), a rendere tangibile la crescente impazienza del soprano.

sin, Emmerich Prus-Zabrzezinski. Proti němu vystoupil Szepházy, synovec matky zesnulého, s žalobou o celé dědictví, a s nároky na zboží Loukov jakýsi Ferdinand Karel Gregor hned roku 1827.

MARTY

Počkejte – tehdy musel být Ferdi malý chlapec.

KOLENATÝ

Zcela správně, chovanec Tereziánské akademie. Jeho nárok na zboží loukovské opíral se o tato fakta: předně zesnulý se dostavil osobně k správci Tereziánské akademie, *höchstpersönlich*. A prohlásil, že odevzdává celé svrchupsané zboží *dem genannten Minderjährigen*, řečenému Gregoru, kterýž, sobald er majorenn wird, stává se vlastníkem. *Item pro secundo*: že řečený nezletilý dostával na rozkaz a za živobytí zesnulého požitky a výkazy svrchupsaného zboží s titulem: *Besitzer und Eigentümer*.

MARTY

Tak to by bylo všecko v pořádku.

KOLENATÝ

Pardon. Proti tomu namítal baron Emmerich Prus, že zesnulý nezanechal psaného testamentu a naopak, že ve své poslední hodině učinil ústní pořizování ve prospěch osoby jiné.

MARTY

Vždyť to není pravda! Vždyť to není možná!

KOLENATÝ

V tomhle je ten háček! Hned Vám to ukážu: (*Vylézá po žebříčku, vyndá fascikl Gregor, usedne na poslední příčli a rychle listuje*) «umírající... ve vysoké horečce... prohlásil několikrát, že zboží Loukov... *Herr Mach Gregor zukommen soll...*» (*Zavírá akta, zastrkuje fascikl*) Po česku Řehoři Machovi! (*Zůstane sedět nahoře*)

MARTY

Ale je to přece omyl! Pepi přece myslel na Gregora, Ferdi Gregora!

KOLENATÝ

Littera scripta valet. Co je psáno, to je psáno. A zatím cousin Szepházy vyšťáral nějaké individuum, které se jmenoval Řehoř Mach.

Emmerich Prus-Zabrzezinski. Contro costui mosse causa per l'intero patrimonio Szepházy, nipote della madre del defunto, mentre un certo Ferdinand Karel Gregor avanzò pretese sul possedimento di Loukov proprio in data 1827.

MARTY

Un momento – allora Ferdi era ancora un ragazzo.

KOLENATÝ

Per l'appunto, allievo dell'Accademia Teresiana. La di lui pretesa sul possedimento di Loukov poggiava sui fatti seguenti: in prima istanza il defunto si era presentato personalmente, *höchstpersönlich*, all'amministrazione dell'Accademia Teresiana per comunicare la volontà di lasciare tutti i suddetti beni *dem genannten Minderjährigen*, cioè al summenzionato Gregor, che ne sarebbe entrato in possesso *sobald er majorenn wird*. *Item pro secundo*: detto minorenn otteneva su disposizione e durante l'esistenza del defunto godimento e usufrutto del suddetto possedimento con il titolo di *Besitzer und Eigentümer*.

MARTY

Così si spiegherebbe tutto.

KOLENATÝ

Pardon. A ciò si oppose il barone Emmerich Prus giacché il defunto non aveva lasciato alcun testamento scritto ma, al contrario, *in hora mortis* aveva disposto a voce diversamente a favore di un'altra persona.

MARTY

Ma non può essere! Non può proprio essere!

KOLENATÝ

E qui sta il *busillis*! Le mostro subito: (*Si arrampica sulla scala, estraе il fascicolo Gregor, si siede sull'ultimo piolo e sfoglia rapidamente*) «il morente... colto da febbre alta... pronunziò a più riprese che il possedimento di Loukov... *Herr Mach Gregor zukommen soll...*» (*Chiude il fascicolo e lo ripone nello schedario*) Quindi a un tal Gregor Mach! (*Rimane seduto sulla scala*)

MARTY

Ma è un errore! Pepi pensava di sicuro a Gregor, Ferdi Gregor!

KOLENATÝ

Littera scripta valet. Quel che è scritto, è scritto. E frattanto il cugino Szepházy rintracciò per caso un individuo di nome Gregor Mach.

MARTY

Počkejte! Vždyť to byl jeho syn, Ferdi byl přece jeho syn!⁵

KOLENATÝ

Kdo? Čí syn? Jeho syn?

GREGOR

Jeho syn?

KOLENATÝ

A kdo byla jeho matka?

MARTY

Matka? Jmenovala se Ellian MacGregor, zpěvačka dvorní opery.

GREGOR

Jak se jmenovala?

MARTY

Víte, to je škotské jméno.

GREGOR

Slyšíte, doktore? MacGregor! Žádný Mach! Chápete?

KOLENATÝ

Ale proč pak její syn se nenazývá MacGregor?

MARTY

Inu, z ohledu k matce. Ferdi totiž nepoznal svou matku.

KOLENATÝ

Ach tak. Máte toho doklady?

MARTY

Un momento! Ma era suo figlio, Ferdi era il figlio di Pepi!

KOLENATÝ

Chi? Figlio di chi? Suo figlio?

GREGOR

Suo figlio?

KOLENATÝ

E chi era la madre allora?

MARTY

La madre? Si chiamava Ellian MacGregor, cantante d'opera a Vienna.

GREGOR

Come si chiamava?

MARTY

MacGregor, è un nome scozzese.

GREGOR

Sentito, dottore? MacGregor! Altro che Mach! Capisce?

KOLENATÝ

Ma allora perché il figlio non si chiamava MacGregor?

MARTY

Per riguardo verso la madre. Ferdi non la conobbe mai.

KOLENATÝ

Ah, è così. Ha delle prove a favore?

⁵ Non appena Kolenatý conclude la diligente relazione, è Emilia a prendere immediatamente il controllo della scena per aggiungere all'antefatto nuovi tasselli ignoti all'avvocato (73, *Meno mosso-Moderato* – *c*, Solb). Logico riflesso sul piano musicale è la predominanza dei temi 3b e 2d che invadono il tessuto orchestrale scalzando il motivo dell'avvocato. Il primo, ancora affidato al timbro enigmatico della viola d'amore solista irrobustita da un clarinetto e un violoncello solista, si ode due volte (73¹; 78) in corrispondenza di altrettante importanti rivelazioni – Ferdinand Gregor era figlio di Josef Prus e non conobbe mai sua madre. Il secondo compare dapprima a corno inglese e viole (74), passa quindi a flauti, archi acuti e voce quando Emilia cita il nome di Ellian MacGregor (76), l'amante di Pepi, cui il tema sembra così collegato,

ESEMPIO 4 (76)



per poi presentarsi frenetico a valori diminuiti ad archi e legni (76³) a sancire la passionalità del rapporto Ellian-Pepi – e in questa forma è quasi speculare alla fascinosa frase ascendente con cui Krista aveva intonato il nome di Emilia Marty (cfr. es. 2d). Le sorprendenti dichiarazioni della protagonista non impediscono all'indefesso Kolenatý di avere l'ultima parola sulla questione, anche se l'inquieto inciso cromatico discendente che fa capolino ai legni (79⁴, *Allegro*), alternato all'onnipresente motivo dell'avvocato (cfr. es. 3a) eseguito dai violini, fa trasparire una nota di irritazione.

MARTY

Nevím. Tak dál.

KOLENATÝ

Nu ták dál: a z těch dob trvá proces mezi několika generacemi Prusů, Szepházů, Gregorů za pomoci doktorů Kolenatých. A díky této pomoci prohraje to poslední Gregor, a sice náhodou zrovna dnes! (*Čmárá podrážděně po papíru*)⁶ Tak to je všechno. Máte nějaký dotaz?

MARTY

Ano. Co potřebujete, abyste to vyhrál?

KOLENATÝ

Psaný testament.

MARTY

A víte o nějakém?

KOLENATÝ

Není žádného.

MARTY

To je hloupé.

KOLENATÝ

Nepochybně. (*Vstane*) Ještě nějaký dotaz?

MARTY

Non so. Prosegua.

KOLENATÝ

Prosegua: da allora il processo ha attraversato generazioni di Prus, Szepházy e Gregor assistiti dai dottori Kolenatý. E grazie a tale assistenza l'ultimo Gregor perde la causa proprio oggi per puro caso! (*Scarabocchia eccitato su un pezzo di carta*) Questo è quanto. Vuole altre precisazioni?

MARTY

Sì. Cosa le occorre per vincerla?

KOLENATÝ

Il testamento scritto.

MARTY

E ne esiste qualcuno?

KOLENATÝ

Proprio nessuno.

MARTY

Peccato.

KOLENATÝ

Ha ragione. (*Si alza*) Altre precisazioni?

⁶ Un motivo ricorrente, sviluppato come figurazione sconnessa di archi e legni che disegna una rovinosa caduta di tre ottave (82, *Allegro*) e culmina in un sordo rantolo (variazione per aumentazione) di corni con sordina e contrabbassi divisi (84⁴) quando Kolenatý nomina a denti stretti l'avversario nella causa, pare personificare la rabbia appena repressa dell'avvocato che vede la situazione sfuggirgli di mano. E infatti è Emilia che, ancora una volta, prende l'iniziativa per rivelare l'esistenza tra i documenti del barone Jaroslav Prus di un testamento a favore di Ferdinand Gregor, con cui il suo cliente vincerebbe la causa. Dopo che un beffardo trillo dei fagotti (83) ha esplicitamente espresso la poca fiducia della donna nella presunta onniscienza dell'avvocato, la protagonista espone misteriosamente il suo piano per entrare in possesso del documento su un veloce sillabato dai contorni spigolosi (85, *Più mosso* – *e*, *Mi*) che pare tradirne la profonda impazienza. Alla richiesta perentoria con cui Emilia ordina al legale di rubare le preziose carte (88, *Tempo 1 – e*) – con opportuno slittamento semantico Janáček riutilizza il tema che dava veste sonora alla rabbia del legale, incrementandone la velocità –, Kolenatý reagisce supportato da una frase falsamente melliflua dei violini (489, *Meno mosso*) che ben denota il suo scetticismo:

ESEMPIO 5 (489)



Nel momento in cui la donna afferma candidamente di conoscere il contenuto di una busta sigillata, vecchia di almeno un secolo, l'avvocato, su una travolgente progressione che sfocia nel registro sovracuto, è sul punto di esplodere. Ma in difesa della protagonista interviene inaspettatamente Gregor, rimasto fino a quel momento ai margini dell'azione, anche se i frammenti del motivo 2d che si percepiscono qua e là in orchestra svelano non tanto la collera quanto l'irresistibile fascinazione del tenore nei confronti di Emilia. Il litigio seguente tra i due uomini (98, *Prestissimo* – *f*), interamente basato su una rapida quintina di crome degli archi con le voci confinate all'acuto, conclude la scena con un gustosissimo siparietto comico suggellato dalla battuta conclusiva di Kolenatý, subito amplificata fragorosamente a piena orchestra sull'uscita precipitosa del personaggio.

MARTY

Komu teď patří starý Prusův dům?

KOLENATÝ

Právě mému odporci Jaroslavu Prusu.

MARTY

Tak poslyšte: (*Tajemně, s žřavým chvatem*) v Prusově domě bývala taková skříň. Každá zásuvka měla svůj letopočet.

GREGOR

Archiv.

KOLENATÝ

Registratura.

MARTY

Jedna zásuvka měla letopočet 1816. Víte, toho roku se Pepi seznámil s Ellian MacGregor. A do té schránky schoval dopisy, které měl od Ellian.

KOLENATÝ (*usedá*)

Jak to víte?

MARTY

Nemusíte se ptát. Jsou tam dopisy od správců. Zkrátka hrozně mnoho papírů. Půjdete se tam podívat?

KOLENATÝ

Zajisté. Ovšem, dovolí-li pan Prus.

MARTY

A když nedovolí?

KOLENATÝ

Což dělat!

MARTY

Pak tu zásuvku musíte jinak dostat.

KOLENATÝ

Ano, o půlnoci s žebříkem, provazem, pakličí – a tak dále! Slečno, Vy máte názory o advokátech!

MARTY (*úzkostlivá*)

Ale vy to musíte dostat! Jsou tam dopisy, a mezi nimi taková žlutá obálka, v ní Prusův vlastnoruční testament zapečetěný.

KOLENATÝ

Proboha živého, jak to víte?

GREGOR (*vyskočí*)

Víte to jistě?

KOLENATÝ

Prosím co v něm je, jaký je?

MARTY

A chi appartiene ora la vecchia casa dei Prus?

KOLENATÝ

Proprio al mio avversario Jaroslav Prus.

MARTY

Senta allora: (*In tono misterioso e con furia impetuosa*) nella casa dei Prus c'era uno scaffale in cui ogni cassetto riportava una data.

GREGOR

Un archivio.

KOLENATÝ

Uno schedario.

MARTY

Su di un cassetto era segnato l'anno 1816. Proprio in quell'anno Pepi conobbe Ellian MacGregor. E in quel cassetto conservava le lettere di Ellian.

KOLENATÝ (*sedendosi*)

Come lo sa?

MARTY

Non me lo chiede. Là ci sono le lettere degli amministratori. Insomma, un'enorme quantità di carte. Vuole darci un'occhiata?

KOLENATÝ

Certo. Sempre che il signor Prus lo permetta.

MARTY

E se rifiuta?

KOLENATÝ

Pazienza!

MARTY

Allora prenderà quelle carte in altro modo.

KOLENATÝ

Già, di notte con scala, corda e piede di porco – le pare! Signorina, bell'opinione degli avvocati!

MARTY (*con ansia*)

Deve prenderle! Ci sono le lettere, e nel mezzo una busta gialla con il testamento di Prus firmato e sigillato.

KOLENATÝ

Per amor di Dio, come lo sa?

GREGOR (*alzandosi di scatto*)

È sicura?

KOLENATÝ

Prego, cosa contiene, com'è?

MARTY

Nu, v něm Pepi odkazuje statek Loukov svému ne-manželskému synovi.

KOLENATÝ

Výslovně?

MARTY

Ano.

KOLENATÝ

Obálka zapečetěna?

MARTY

Ano.

KOLENATÝ

Pečetí Josefa Pruse?

MARTY

Ano!

KOLENATÝ

Tak děkuju. (*Sedne si*) Pročpak děláte z nás blázny?

MARTY

Vy mně nevěříte?

GREGOR

Já věřím!

KOLENATÝ

Ani slova!

GREGOR

Jak se můžete opovážit –

KOLENATÝ

Človče, měj rozum! Je-li obálka zapečetěna, jak může někdo vědět, co je v ní?

GREGOR

Já věřím.

KOLENATÝ

V cizím domě! Slečno, vy máte zvláštní způsob vykládat pohádky.

GREGOR

Já věřím. Abyste věděl, doktore. Já věřím, co řekla slečna. Proto půjdete do Prusova domu –

KOLENATÝ

To asi neudělám.

GREGOR

– anebo požádám o tu službu prvního advokáta z adresáře.

KOLENATÝ

Pro mne, za mne!

MARTY

Beh, sta scritto che Pepi lascia il possesso di Loukov al suo figlio naturale.

KOLENATÝ

Testualmente?

MARTY

Sì.

KOLENATÝ

La busta è sigillata?

MARTY

Sì.

KOLENATÝ

Col sigillo di Josef Prus?

MARTY

Sì!

KOLENATÝ

La ringrazio. (*Si siede*) Ci prende per scemi?

MARTY

Non mi credete?

GREGOR

Io sì!

KOLENATÝ

Ma neanche una virgola!

GREGOR

Come può osare –

KOLENATÝ

Ragazzo, ragioni! Se la busta è sigillata, chi può sapere cosa contiene?

GREGOR

Io le credo.

KOLENATÝ

E in casa d'altri! Signorina, che capacità ammirevole di raccontar favole.

GREGOR

Io le credo. Basta, dottore. Credo alle parole della signorina. Quindi vada in casa di Prus –

KOLENATÝ

Non credo lo farò.

GREGOR

– altrimenti affiderò l'incarico al primo avvocato sull'elenco telefonico.

KOLENATÝ

Si accomodi!

GREGOR (*do telefonu*)

Doktor Abeles?

KOLENATÝ

Aspoň toho ne!

GREGOR

Tady Gregor!

KOLENATÝ (*vytrhne mu sluchátko*)

Počkejte, vždyť jsme přátelé. Pojedu!

GREGOR

K Prusovi?

KOLENATÝ

Třeba k čertu.

(*Běží ven*)

GREGOR

Konečně!⁷

MARTY

Dobře, Gregore! Je opravdu tak hloupý?

GREGOR

Praktik. Neumí počítat se zázraky! Já vždycky čekal na zázrak, a přišla jste vy. Dovolte, abych vám poděkoval.

GREGOR (*al telefono*)

Il dottor Abeles?

KOLENATÝ

Quello no!

GREGOR

Mi chiamo Gregor!

KOLENATÝ (*strappandogli la cornetta*)

Aspetti, siamo amici, no? Ci andrò!

GREGOR

Da Prus?

KOLENATÝ

Anche al diavolo.

(*Esce di corsa*)

GREGOR

Alla buon'ora!

MARTY

Ben fatto, Gregor! Proprio un idiota, vero?

GREGOR

No, direi pratico. Non crede ai miracoli! Io l'ho sempre atteso finché è arrivata lei. Mi permetta di ringraziarla.

⁷ Originalissimo nella sua cangiante struttura formale direttamente dedotta dall'architettura testuale – tre corpose macrosezioni culminanti attraverso un calibrato dosaggio dei tempi musicali in un imprevedibile *Höhepunkt* drammatico –, il duetto che segue si configura come mirabile ritratto di Emilia in presa diretta. Assalita dalle ardenti profferte amorose di Gregor (103, *Andante* – $\frac{6}{4}$, Solb) svolta sopra un fondale timbrico assai raffinato nel quale le appassionate arcate melodiche di clarinetti e viole, con risposta dei corni, sono incastonate in sussultanti trilli di fagotti e archi gravi,

ESEMPIO 6a (103)

la donna reagisce dapprima con una punta di scherno liquidando il tenore con una gelida risata riflessa dal volgere sberleffo discendente di archi e fiati centrali (³107 – ♯) che invade bruscamente la trama orchestrale subito abbinato al motivo 3*b* eseguito dalla viola d'amore (107, *Meno mosso*, Solb). Entrambi i temi punteggiano l'intera scena – il motivo 3*b* si ode ancora poco più avanti per aumentazione quando Emilia nega stizzita di star ridendo dell'impeto del giovane (³120) – onde denotare al contempo la caparbia ostinazione con cui la donna non risponde alle domande di Gregor e la soggezione provata dal tenore. L'interrogatorio prosegue quindi scandito da una frase garbata dei clarinetti sul disegno ascendente di violini secondi e viole (109, *Con moto* – $\frac{12}{8}$, Solb) qua-

MARTY

Nestojí za řeč!

GREGOR

Hled'te, mám jistotu, že se ta závět najde! Nevím, proč vám tak nesmírně věřím. Snad proto, že jste tak nesmírně krásná.

MARTY

Jak jste stár?

GREGOR

Třicet čtyři. Od malička jsem žil, že musím dostat ty miliony. Žil jsem jako blázen, nedovedl jsem jinak – a kdybyste nebyla přišla vy, byl bych se zastřelil.

MARTY

Dluhy?

GREGOR

Ano. Nic před vámi neskrývám; mně by nebylo pomoci. A najednou jste přišla vy bůh ví odkud, slavná, užasná, plná tajemství. Proč se smějete?

MARTY

Nic. Hlouposti.

GREGOR

Zapřísahám vás, ó mluvte! Vysvětlete vše.

(Emilia vrtí hlavou)

Nemůžete?

MARTY

Neheci.

MARTY

Non ne vale la pena!

GREGOR

Vede, ora son certo di trovare quel testamento! Non so perché ho così fiducia in lei. Forse perché è così bella.

MARTY

Quanti anni ha?

GREGOR

Trentaquattro. Da sempre ho solo desiderato di impadronirmi di quei milioni. Sono vissuto come un pazzo, non sapevo fare altro – se lei non fosse venuta, mi sarei sparato.

MARTY

Debiti?

GREGOR

Già. Non le nascondo nulla; ero quasi spacciato. E a un tratto arriva lei chissà da dove, famosa, splendida, piena di mistero. Perché ride?

MARTY

Nulla. Sciocchezze.

GREGOR

La scongiuro, parli! Mi sveli tutto.

(Emilia scrolla la testa)

Non può?

MARTY

Non voglio.

segue nota 7

si a indicare la tattica meno spregiudicata del giovane, eppure il soprano rimane impassibile nella propria indifferenza trattandolo anzi alla stregua di un «bimbo»:

ESEMPIO 6b (109)

Con moto

Cl.

VI. II

Vle

GREGOR

Jak víte o těch dopisech? Jak víte o tom testametu? Odkud? Jak dávno? Kdo vám to všechno řekl? S kým jste ve spojení? Pochopíte, že... musím vědět, co za tím je.

MARTY

Zázrak.

GREGOR

Ano, zázrak. Ale každý zázrak musí se vysvětlit. Jinak je nesnesitelný. Proč jste přišla? Proč právě mně chcete pomáhat? Proč právě mně? Jaký máte na tom zájem?

MARTY

To je má věc.

GREGOR

Má také. Slečno Martyová, budu-li vám zavázán za vše, za jmění, za život sám, co vám smím nabídnout?

MARTY

Co tím myslíte? Ah, tak, tak se podívejme! Ten ničema mi nabízí peníze!

GREGOR (*dotčen*)

Odpusťte!

MARTY

Ten by chtěl rozdávat, ten maličký!

GREGOR

Proč se mnou mluvíte jako s chlapcem?

MARTY (*jde k oknu, dívá se ven*)

Nu?

GREGOR

Je to až nesnesitelné, jak vedle vás cítím maličký!

MARTY (*odvrátí se od okna*)

Jak se jmenuješ?

GREGOR

Cože?

MARTY

Jak se jmenuješ?

GREGOR

Gregor.

MARTY

Jak?

GREGOR

MacGregor.

GREGOR

Come sa di quelle lettere? Come sa di quel testamento? Da chi? Da quando? Chi le ha svelato tutto? Con chi ne ha parlato? Capisce che... devo sapere cosa c'è dietro.

MARTY

Un miracolo.

GREGOR

Sì, un miracolo. Però i miracoli vanno spiegati. Altrimenti sono insopportabili. Perché è venuta? Perché vuole aiutarmi? Perché proprio me? Che interesse ha?

MARTY

Affar mio.

GREGOR

Anche mio. Signorina Marty, le sarò grato di tutto, del nome, della vita stessa, cosa posso offrirle in cambio?

MARTY

Cosa intende? Ma guarda fino a che punto! Questo pezzente mi offre del denaro!

GREGOR (*offeso*)

Mi perdoni!

MARTY

Ha già le mani bucate il moccioso!

GREGOR

Perché mi parla come a un bimbo?

MARTY (*va alla finestra e guarda fuori*)

Beh?

GREGOR

Quanto è insopportabile, vicino a lei mi sento piccolo!

MARTY (*voltandosi verso di lui*)

Come ti chiami?

GREGOR

Come?

MARTY

Come ti chiami?

GREGOR

Gregor.

MARTY

Come?

GREGOR

MacGregor.

MARTY
Křestním jménem, hlupáku!

GREGOR
Albert.

MARTY
Maminka ti říkala Bertíčku, vid'?

GREGOR
Ano. Totiž maminka mi už zemřela.

MARTY
Bah, všechno to jen umirá.

GREGOR
A jaká byla Ellian MacGregor?⁸

MARTY
Koněčně! Že tě napadlo se zeptat!

GREGOR
Víte o ní něco? Kdo byla?

MARTY
Velká zpěvačka.

MARTY
Il nome di battesimo, cretino!

GREGOR
Albert.

MARTY
La mamma ti chiamava Bertíček, vero?

GREGOR
Sì. Però mia madre è morta.

MARTY
Bah, tanto si muore tutti.

GREGOR
E com'era Ellian MacGregor?

MARTY
Finalmente ti ricordi anche di lei!

GREGOR
Sa qualcosa? Chi era?

MARTY
Una grande cantante.

⁸ Il clima di manifesta tensione della sezione precedente muta solamente nel momento in cui Gregor chiede di Ellian, accompagnato da una prolungata pausa dell'orchestra carica di interrogativi. Rinforzato dagli arpeggi ascendenti di clarinetto basso e violoncelli, un nuovo motivo puntato in *lab* di flauti, oboi e viole (114) prorompe allora repentinamente mentre Emilia inizia «finalmente» a rispondere ai suoi quesiti insistenti. Presa dal vortice dei ricordi – ma solo alla fine dell'opera si saprà della sua passata relazione con Pepi Prus –, la donna abbandona per un attimo l'abituale freddezza pur senza lasciarsi andare del tutto. Due volte infatti voce e orchestra tacciono significativamente: dapprima quando il soprano evoca, pur con grande pudore, il sentimento che univa Ellian a Pepi, quindi per impedire un incontrollato sfogo emotivo alla susseguente domanda del tenore. Ringalluzzito dal modesto cedimento di Emilia, Gregor torna subito alla carica con una frase ascendente di oboi e violini (118, *Più mosso* – $\frac{6}{4}$, *lab*) che nelle sue incessanti variazioni – sia in veste strumentale che vocale Janáček la sottopone a un'infinità di alterazioni ritmiche, melodiche e timbriche – esprime lo sfogo passionale del giovane giunto sull'orlo della violenza verbale e fisica:

ESEMPIO 6C (118)

The musical score for Example 6C (118) is presented in three staves. The top staff is for Gregor, the middle for Oboe VI. I-II, and the bottom for Timpani. The tempo is marked 'Più mosso'. Gregor's vocal line starts with a rest, then sings 'E-mi-li-e! Pro te-be-ne-jsem E-mi-li-e.' with a forte (f) dynamic. The oboe part begins with a fortissimo (ff) dynamic and features a melodic line with slurs. The timpani part has a dynamic range from forte (f) to piano (p).

GREGOR

Byla-li krásná?

MARTY

Ano.

GREGOR

Milovala-li mého praděda?

MARTY

Ano. Snad. Ale svým způsobem.

GREGOR

Kdy zemřela?

MARTY (*s únavou*)

Nevím. Tak dost, Bertiku. Až zase jindy.

GREGOR (*přibliží se k Marty*)

Emilie!

MARTY

Pro tebe nejsem Emilie.

GREGOR

A co jsem pro vás, proboha, nedrážděte mne! Neponižujte mne! Myslete, že vám nejsem ničím zavázán; že jste jen krásná žena, která... někoho oslnila. Poslyšte, chtěl jsem vám něco říci... Vidím vás poprvé... (*Prosebně*) Ne, nesmějte se mi!

MARTY

Já se nesměju, nebud' blázen.

GREGOR

Já sem blázen. Nikdy jsem nebyl takový blázen. Vy jste rozčilující jak bitevní alarm. Viděla jste už téci krev? To člověka rozběsí do nepříčetnosti. A vy, to se cítí první pohled: ve vás něco hrozného. Prožila jste mnoho? Poslyšte!

MARTY

Nezačíněj!

GREGOR

Nechápu, že vás někdo nezabil. Ó nechte mne domluvit! Byla jste na mne tvrdá, to připaví o rozvažu. Dýchlo to na mne jako z výhně. Co je to? Člověk hned větrí jako zvíře, vy vzbuzujete něco strašného. Řekl vám to někdo? (*Přibliží se k ni*) Emilie, by přece víte jak jste krásná!

MARTY (*únavně*)

Hled'! Krásná!

(*Zahoří světlem*)

GREGOR

Era bella?

MARTY

Sì.

GREGOR

Amava il mio bisbisnonno?

MARTY

Sì. Forse. A modo suo.

GREGOR

Quando morì?

MARTY (*stancamente*)

Non so. Ora basta, Berticček. Un'altra volta.

GREGOR (*si avvicina a lei*)

Emilia!

MARTY

Per te non sono Emilia.

GREGOR

E cosa sono per lei, per Dio? La smetta di provocarmi e umiliarmi! Rifletta, nessun legame ci unisce; lei è soltanto una bella donna che ha... affascinato qualcuno. Ascolti, vorrei dirle che... La vedo per la prima volta... (*Supplicando*) No, non rida di me!

MARTY

Non rido, sembri pazzo.

GREGOR

Sono pazzo. Non sono mai stato tanto pazzo. Lei è inquietante come un grido di battaglia. Ha già visto scorrere il sangue? Scatena l'uomo fino alla follia. In lei, lo si nota al primo sguardo, c'è qualcosa di terribile. Ne ha passate tante? Ascolti!

MARTY

Non iniziare!

GREGOR

Non capisco perché nessuno l'abbia uccisa. Mi lasci parlare! È stata dura con me e questo fa perdere la ragione. Ho percepito su di me come una vampata. Cos'è? L'uomo fiuta subito come la bestia, lei risveglia qualcosa di tremendo. Gliene ha mai parlato qualcuno? (*Si avvicina a lei*) Emilia, sa bene quanto è bella!

MARTY (*stancamente*)

Suvvia! Bella!

(*Risplende di luce*)

GREGOR

Tot' úžasně! Jste krásná!

(Prosvítání její)

MARTY

Nech mne! Jdi, Bertiku!

GREGOR

Báječně krásná!

MARTY

Viš, Bertiku, *(Světlo zhasne opět)* co bys mi mohl dáti?GREGOR *(zvedne hlavu)*

Jak?

MARTY

Tys mí to sám nabízel. Viš, co bych chtěla?⁹

GREGOR

Všechno je vaše.

MARTY

Poslyš, Bertiku, umíš řecku?

GREGOR

Ne!

MARTY

Vidiš, pro tebe to nemá ceny. Dej mi ty řecké listiny!

GREGOR

Jaké?

MARTY

Co ti dal Ferdi, rozumíš: Gregor, tvůj praděk. Dáš mi je?

GREGOR

Já nevím o žádných.

MARTY

Nesmysl, musíš je mít! Proboha, Alberte, řekni, že je máš!

GREGOR

Nemám.

MARTY

Nelži! Máš je, vid'?' Hlupáku! Já je musím mít! Slyšíš? Najdi je!

GREGOR

È terribile! Quanto è bella!

(La luce lascia trasparire la donna)

MARTY

Smettila! Va', Bertiček!

GREGOR

Favolosamente bella!

MARTY

Sai, Bertiček, *(La luce si spegne)* cosa potresti darmi?GREGOR *(sollevando il capo)*

Come?

MARTY

Ti sei appena offerto. Sai cosa vorrei?

GREGOR

È tutto suo.

MARTY

Senti, Bertiček, conosci il greco?

GREGOR

No!

MARTY

Vedi, a te mica servono. Portami quelle carte greche!

GREGOR

Quali?

MARTY

Quelle che ti ha dato Ferdi, capisci: Gregor, tuo bisbisnonno. Me le porterai?

GREGOR

Non ne so nulla.

MARTY

Assurdo, devi averle! Per Dio, Albert, dimmi che le hai!

GREGOR

Non le ho.

MARTY

Menti! Le hai, vero? Idiota! Devo averle! Chiaro? Trovate!

⁹ Di nuovo insensibile alle richieste d'affetto dell'uomo, Emilia inaugura la sezione finale del duetto (127, *Con moto – e*) prendendo definitivamente l'iniziativa dopo che un complesso gioco di luci di scena ne ha rivelato per un breve istante il volto stanco. Invasa da una furia animalesca, la donna chiede a Gregor di consegnarle le «carte greche» ereditate dall'avo – questa dunque è la vera ragione del suo arrivo! – mentre su una graduale accelerazione del tempo (*Presto-Prestissimo*) il tessuto orchestrale si sgretola inesorabilmente in frammenti musicali sempre più nervosi.

GREGOR	GREGOR
Což já vím, kde jsou?	Che ne so dove sono?
MARTY	MARTY
Hledej! Přines je! Vždyť proto sem jedu!	Trovale! Portamele! Sono qui per questo!
GREGOR	GREGOR
Emilie!	Emilia!
MARTY	MARTY
Má je Prus? Vezmi mu je! Zavolej auto –	Le ha Prus? Rubagliele! Chiamami un'auto –
KOLENATÝ (<i>vejde rychle a za ním Prus</i>)	KOLENATÝ (<i>entra rapidamente seguito da Prus</i>)
Našli jsme! Našli! (<i>Vrhá se před Emilií na kolena</i>)	Trovate! Trovate! (<i>Si getta in ginocchio di fronte a Emilia</i>)
Proším tisíckrát za odpuštění! Jsem staré hloupé zvíře! ¹⁰	Domando mille volte scusa! Sono un vecchio e stupido bestione!
MARTY	MARTY
Bylo to tam?	Erano là?
KOLENATÝ	KOLENATÝ
Vy jste vševědoucí. Tot' se ví:	Siete onnisciente. C'erano eccome:
GREGOR	GREGOR
Cože?	Cosa?
KOLENATÝ	KOLENATÝ
Testament, dopisy, a ještě něco, miláčku, –	Testamento, lettere, e ancora altro, caro –
PRUS (<i>podává Gregorovi ruku</i>)	PRUS (<i>dando la mano a Gregor</i>)
Gratuluji k skvělému testamentu. (<i>Ke Kolenatému</i>)	Congratulazioni per lo splendido testamento. (<i>A Kolenatý</i>)
Představte mne!	Mi presenti!
KOLENATÝ (<i>ustává</i>)	KOLENATÝ (<i>alzandosi</i>)
Ted' provedem restituci Causa Gregor.	Ora chiederemo l'annullamento della causa Gregor.
MARTY	MARTY
Kde jsou ty papíry?	Dove sono le carte?
KOLENATÝ	KOLENATÝ
Které?	Quali?
MARTY	MARTY
Od Elliany.	Quelle di Ellian.
PRUS	PRUS
Dosud u mne, ale pan Gregor se nemusí bát.	In mano mia, ma il signor Gregor non deve temere.

¹⁰ Un inaspettato *coup de théâtre* – il rinvenimento del testamento sigillato di Josef Prus – chiude infine l'atto nel segno di una concisione pienamente d'effetto. Al frenetico movimento cromatico di clarinetti e viole sul quale Kolenatý (135, *Presto*) fa il suo ansimante rientro in scena fa da contraltare il sapido inciso dei violini con cui Prus (141, *Andante* – $\frac{3}{4}$) avanza le ultime riserve sulla risolutività del ritrovamento. Nulla sembra però far vacillare la sicurezza della donna che oppone alla combinazione dei due motivi precedenti la ripresa del tema 6c sul quale è costruita interamente l'estesa perorazione orchestrale finale (149, *Un poco meno mosso. Allegro* – \rightarrow Reb). Perorazione che svela un nuovo aspetto della complessa personalità della protagonista: l'impulsività latente ai limiti dell'aggressività – si noti inoltre la significativa ricomparsa nelle battute finali (155) del sostegno sincopato dei timpani che si era udito quando l'eroina aveva respinto Gregor con le misteriose parole «Per te non sono Emilia» (118², cfr. es. 6c).

KOLENATÝ

Pan Prus, náš úhlavní nepřítel.

MARTY

Ale Bertík mi je dá!

PRUS

Ale chybí ještě nějaká maličkost.

MARTY

Co ještě schází?

PRUS

Dejme tomu doklad, že ten syn Ferdinand je nesporně Ferdinand Gregor.

MARTY

Nějaký doklad?

PRUS

Alespoň.

MARTY

Dobrá, doktore – pošlu vám něco takového.

KOLENATÝ

Jakže, vy to nosíte s sebou?

MARTY (*příkře*)

Je vám to divné, co?

KOLENATÝ

Gregore, zavolejte si třeba dvacet sedm.

GREGOR (*u telefonu*)

Doktora Abelesa, proč?

KOLENATÝ

Protože, že – že –

(OPONA)

KOLENATÝ

Il signor Prus, nostro acerrimo nemico.

MARTY

Ma Bertík me le darà!

PRUS

Manca soltanto la solita sciocchezza.

MARTY

Sarebbe a dire?

PRUS

Un documento che provi che quel figlio è incontestabilmente Ferdinand Gregor.

MARTY

Un documento?

PRUS

Almeno.

MARTY

Bene, dottore – le porterò qualcosa del genere.

KOLENATÝ

Come, ce l'ha con sé?

MARTY (*bruscamente*)

Strano, vero?

KOLENATÝ

Gregor, chiami il ventisette.

GREGOR (*al telefono*)

Il dottor Abeles, perché?

KOLENATÝ

Perché, perché – perché –

(SIPARIO)

DRUHÉ JEDNÁNÍ

ATTO SECONDO

Jeviště velkého divadla, prázdné, jen trochu nepořádku po představení: nějaké praktikáblly, stočené dekorace, osvětlovací tělesa, celý holý a pustý rub divadla. V předu divadelní trůn na podiu.¹¹

POKLÍZEČKA

Viděli ty kytice?

STROJNÍK

Neviděl.

POKLÍZEČKA

Jak živa jsem neviděla takovou slávu. Lidi řvali; já myslela, že to všecko zbořej. Zrovna bláznili! Ne a ne přestat. Padesátkrát šla děkovat ona, Marty –

STROJNÍK

Poslouchají, taková ženská musí mít peněz!

POKLÍZEČKA

Ó Ježíši, Kudrno! To si myslím.

STROJNÍK

Ale víte v člověku se všechno třese, když von zpívá.

POKLÍZEČKA

Já vám řeknu, Kudrno, já dočista břecela.

PRUS (*vejde*)

Není to slečna Marty?

POKLÍZEČKA (*ostře*)

Je u pana ředitele. Ale musí sem přijít, vona ma něco v šatně.

PRUS

Dobrá, počkám.

POKLÍZEČKA

To už je pátej. Čekají jako na klinice.

Palcoscenico vuoto di un grande teatro nel disordine dopo lo spettacolo appena trascorso: alcuni praticabili, fondali arrotolati, impianti di illuminazione, tutte le quinte spoglie e vuote del teatro. Sul davanti un trono di scena su di un palco.

DONNA DELLE PULIZIE

Visto quanti bouquet?

MACCHINISTA

Mai successo.

DONNA DELLE PULIZIE

Mai visto in vita mai un tale trionfo. La gente urlava; temevo crollasse il teatro. Tutti impazziti! E non la finivano. L'avran chiamata cinquanta volte la Marty –

MACCHINISTA

Quanti soldi faranno donne come quella!

DONNA DELLE PULIZIE

Oh Gesù, ricciolo! Lo credo bene.

MACCHINISTA

E non puoi non emozionarti quando canta.

DONNA DELLE PULIZIE

Lo confesso, ricciolo, ero in lacrime.

PRUS (*entrando*)

La signorina Marty?

DONNA DELLE PULIZIE (*ruvida*)

È dal direttore. Ma tra poco arriva, ha della roba in camerino.

PRUS

Bene, aspetterò.

DONNA DELLE PULIZIE

Già il quinto. Si aspetta come in clinica.

¹¹ Un gustoso quadretto che porta in scena una coppia di umili e anonimi inservienti teatrali (una donna delle pulizie e un macchinista) inaugura un atto costruito principalmente attorno a una serie di brevi duetti che contrappongono Emilia agli altri personaggi. Due sono i temi orchestrali che percorrono l'intera conversazione: da un lato una cullante oscillazione di due placidi accordi tenuti da archi acuti e corno inglese e dolcemente incrementati dagli arabeschi di viole e clarinetti (II, ¹²¹, *Con moto* – $\frac{3}{4}$) pare trasmettere la quiete notturna del teatro nel dopo spettacolo, dall'altro le crome staccate affidate poi ad archi e legni acuti (5³, *Allegretto* – $\frac{2}{4}$) enfatizzano le espressioni frivole della donna, suggerendo inoltre l'ingresso in punta di piedi di Prus. Un'abortita e ansimante impennata cromatica in accelerando (⁸⁸) fa infine trapelare il desiderio sessuale a stento represso del macchinista, subito sbeffeggiato dalla compagna la cui civettuola battuta finale è imitata da fagotto e corno inglese prima di sfociare in un trillo caricaturale dei legni che accompagna l'uscita della donna.

STROJNÍK

To mi nejde do hlavy, jestli taková ženská má taky mužský.

POKLÍZEČKA

O jo. To jistě jo, Kudrno.

STROJNÍK

O sakra! Mně to ani nejde do hlavy.

(Odchází)

POKLÍZEČKA

Co jste se tak zahoužil? Víš, pro tebe to není.

(Odchází druhou stranou)

KRISTA (*vejde*)

Janku, pojd' sem! Tady nikdo není!¹²

JANEK (*za ní*)

Nevyhodí mne tu nikdó?

KRISTA

Ach, bože, Janku, já jsem nešťastná!

JANEK (*chce ji políbit*)

Proč?

KRISTA

Ne – nelíbat! S tím už je dost. Já mám teď jiné starosti.

MACCHINISTA

Non riesco a capire come possa avere così tanti uomini.

DONNA DELLE PULIZIE

Beh, è matematico, ricciolo.

MACCHINISTA

Diavolo! Non riesco proprio a capire.

(Esce)

DONNA DELLE PULIZIE

Ma perché te la prendi? Tanto non fa per te.

(Se ne va dall'altro lato)

KRISTA (*entrando*)

Janek, vieni! Via libera!

JANEK (*dietro di lei*)

Non è che mi cacciano fuori?

KRISTA

Ah, Dio, Janek, come sono triste!

JANEK (*vuole baciarla*)

Che hai?

KRISTA

No, smetti! Ne ho abbastanza. Ho altri pensieri adesso.

¹² Annunciata da un'ampia frase del clarinetto che ricorda nel suo profilo melodico il motivo 2d (9^a, *Meno* – $\frac{2}{4}$, Lab), Krista fa il suo ingresso seguita dall'impacciato Janek. Mediante la reminiscenza del tema legato al fascino irresistibile emanato da Emilia, Janáček accosta fin dal principio le due figure femminili, rafforzandone ulteriormente la similitudine attraverso analoghe scelte testuali e drammatiche che modellano la scena sul duetto tra la protagonista con Gregor in chiusura dell'atto primo. Entrambe si rivolgono infatti al proprio 'partner' con accenti materni e sfruttano la debole personalità dei due uomini a proprio esclusivo piacimento. Nella sua prima sezione la stravaganza del dialogo tra i due amanti è intensificata dallo stridente contrasto tra la cellula udita in apertura, le cui imprevedibili mutazioni ben si addicono alle contrastanti emozioni che agitano la giovane, e una figura di crome claudicanti di violini e viole da eseguirsi *col legno e spiccato* (11, *Più mosso*). A differenza di Gregor, Janek si dimostra del tutto assoggettato ai capricci della fidanzata; ma l'amore di Krista nei suoi confronti è realmente sincero e nella seconda sezione ce lo svela il morbido arpeggio discendente di oboe e corno inglese quando il soprano rassicura l'amato sulla bontà dei suoi sentimenti (22, *Moderato* – $\frac{12}{8}$, Mib),

ESEMPIO 7 (II, 22)



nonostante permanga in lei un'inesplicabile fascinazione per Emilia, espressa attraverso un'enigmatica concatenazione di accordi degli archi (22²). Ben presto le due cellule si combinano nella remota tonalità di fa# (24) e sopra di esse la giovane pronuncia le fatiche parole: «Tutti quelli che osserva impazziscono per lei» nelle quali sembra di scorgere una lontana premonizione del fato terribile che aspetta l'innamorato.

JANEK

Ale Kristo!

KRISTA

Vid', ta Marty je ohromná? Myslíš, mám dále zpívat. Ale pak už všechno přestane, rozumíš? Pak musím dělat jen divadlo. Viš, Janku (*Usedá na trůn*) to je hrozné, já na tebe myslím celý den. (*Janek chce ji líbat*) Bože, ty jsi ničema!

JANEK

Ó, kdybys věděla, Kristo, já už neumím myslet než na tebe!

KRISTA

Ty můžeš, ty přece nezpíváš, a vůbec měj rozum, dítě! Mně se tvoří hlas, já už nesmím mnoho mluvit. Ne, počkej. Já už jsem ze rozhodla. Janku! Mezi námi konec je, nadobro konec! Budeme se jenom jednou vidět.

JANEK

Ale –

KRISTA

A mezi tím musíme si býti cizí, po celý den. Pojď sem hloupý – tady je ještě místo. Myslíš že by mohla mít někoho ráda?

JANEK (*usedá na trůn vedle ní*)

Kdo?

KRISTA

Ona, Marty. To ze rozumí. Každý se za Marty blázní, na koho se podívá.

JANEK

To není pravda!

KRISTA

Vážně! Já mám takový strach před ní –

JANEK

Kristinko!

(*Kradmo ji políbí*)

KRISTA

Ale Janku!

PRUS (*poněkud vystoupí*)Nevidím.¹³

JANEK

Ma Krista!

KRISTA

La Marty è fantastica, vero? Dici che devo continuare a cantare? Così però devo mollare il resto, capisci? E concentrarmi solo sul teatro. Sai, Janek (*Sedendosi sul trono*), è terribile, ti penso tutto il giorno. (*Janek vuole baciarla*) Dio, sei crudele!

JANEK

Se tu sapessi, Krista, non so far altro che pensarti!

KRISTA

Lo fai perché non canti, usa la testa, tesoruccio! Mi si sta formando la voce e non devo parlare troppo. No, aspetta. Mi devo decidere. Janek! Tra di noi è finita, e per sempre! Ci vedremo una volta al giorno.

JANEK

Ma –

KRISTA

Per il resto faremo gli estranei, da mattina a sera. Vieni qua, sciocco – c'è ancora posto. Credi che anche lei possa amare qualcuno?

JANEK (*si siede sul trono accanto a lei*)

Chi?

KRISTA

La Marty, si capisce. Tutti quelli che osserva impazziscono per lei.

JANEK

Non è vero!

KRISTA

Sul serio! Ho una tale paura di fronte a lei –

JANEK

Kristinka!

(*La bacia furtivamente*)

KRISTA

Ma Janek!

PRUS (*avanza un poco*)

Non ho visto niente.

¹³ L'arrivo in scena del genitore di lui (25) interrompe bruscamente le effusioni dei fidanzati e dà il via a una rapida sequenza dialogica che procede per accumulo di personaggi. Collante musicale della prima parte del quadro è il motivo 7 che, in una versione a valori più lunghi e senza note doppie, viene piegato dal compositore a molteplici esigenze espressive. Trattato in eco tra legni e violini sul tambureggiante ribattuto delle viole (25 – 9)

JANEK (*vyskočí*)

Táta!

(*Ubíhá s Kristou mezi kulisy*)

PRUS

Nemusíš utíkat.

(*Jde blíže*)

MARTY (*za scénou*)

Ještě jeden? (*Do kulis*) Nechte mne, pánové! (*Uvidí Pruse*) Jak, ještě jeden?

PRUS

Kdež pak, slečno Martyová. Jdu s něčím jiným.

MARTY (*usedne na trůn; dívá se na Janka*)

To je váš syn?

PRUS

Ano. Pojd' blíž, Janku.

JANEK (*sobbalzando*)

Papà!

(*Corre con Krista dietro le quinte*)

PRUS

Non scappare.

(*Avvicinandosi*)

MARTY (*dietro la scena*)

Altri ancora? (*Verso le quinte*) Lasciatemi, lor signori! (*Vedendo Prus*) Come, pure lei?

PRUS

Nient'affatto, signorina Marty. Vengo per altro.

MARTY (*si siede sul trono, osservando Janek*)

È suo figlio?

PRUS

Sì. Vieni qua, Janek.

segue nota 13

esprime dapprima i desideri più nascosti di Prus, quindi sorregge il tentativo di seduzione di Emilia ai danni di Janek (27, *Meno mosso*) affidato a viola d'amore, flauto e corno inglese, infine, alterato per diminuzione (28, *Più mosso* – ♩), accentua la spudoratezza con cui la protagonista deride l'amante di Krista. Con l'ingresso di Gregor (28³, *Con moto* – ♩) il clima torna per un istante all'accesa passionalità dell'atto primo: il materiale tematico si frantuma in elementari movimenti per seste mentre gli energici trilli che saturano in breve l'intero tessuto orchestrale caricano la situazione di una tensione montante ormai sul punto di deflagrare. Il fulmineo scambio di battute di Emilia con Vitek (32, *Meno mosso*), le cui conoscenze in materia di canto lirico paiono accendere, solo per un attimo, l'interesse della protagonista, permette a Janáček di introdurre uno dei principali *Leitmotiv* dell'opera legato alla longevità della donna e, come si saprà più avanti, al nome greco di Elina Makropulos: un disegno di quattro accordi che qui si muovono per seconde e quinte dei violini primi (poi della celesta e delle viole) su un fondale timbrico-armonico suggestivamente 'vuoto' e statico – tremoli con armonici acuti dei violini secondi accompagnati dal rullo persistente di un tamburo alto da bambini:

ESEMPIO 8 (34²)

The image shows a musical score for three parts: VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), and Tamburo di bambini (Children's Drum). The VI. I and VI. II parts are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The VI. I part has a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the second measure. The VI. II part has a similar melodic line. The Tamburo di bambini part is written in a 4/4 time signature and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The word 'espressivo' is written below the VI. II part. The score is labeled 'ESEMPIO 8 (34^2)'.

Nella sezione conclusiva (35, *Più mosso*) Emilia recupera l'usuale distacco, non prima però di aver trovato modo di schernire (con espressioni ai limiti dell'osceno) le tenerezze amorose dei due giovani amanti mentre in orchestra si alternano un innocente motivo lirico – segnale inequivocabile della purezza del legame che unisce Krista a Janek – e uno sprezzante inciso cromatico discendente di crome staccate di violini e clarinetti. Resa cinica dalle troppe esperienze, l'eroina si abbandona a una condanna senza mezzi termini dell'amore, anche se la simultanea sovrapposizione del motivo 8 esposto attraverso tutti i registri (violini, contrabbassi e corni) al precedente tema lirico ora eseguito in una tessitura più acuta (38, *Meno mosso*, Fa#) lascia trasparire un'ansia di affetto non appagata.

MARTY
Pojďte sem, Janku, at' vas vidím. Byl jste v divadle?

JANEK
Ano.

MARTY
Líbila jsem se vám?

JANEK
Ano.

MARTY
Umíte mluvit něco jiného než ano?

JANEK
Ano.

MARTY
Váš syn je hloupý.

PRUS
Stydím se za něho.

(Gregor vejde s kyticí, za jemu Vítek)

MARTY
Ach, Bertík!

GREGOR
Za dnešní večer!

MARTY
Dej sem! Ukaž! *(Bere kytici; vyjme z ní etui)* Tohle si vém zpátky. A co kupuješ hlouposti v etuích? *(Vrací mu etui, přivoní ke kytici a hodí ji na zem)* Začs to koupil, ty osle? Běhal's po lichvářích. Vypůjčil si's, vid'? *(Hrabe se v ruční taštičce, vytahuje hrst peněz)* Ber! Sic ti vytahám za uši!

GREGOR *(vzplane)*
Peníze!

PRUS
Pro Boha, skončujte to!

GREGOR
Máte divné způsoby. *(Vytrhne peníze, dá je Vítkovi)* Odevzdejte to v kanceláři.

MARTY *(k Vítkovi)*
Hej, pro něj.

VÍTEK
Ano, prosím.

MARTY *(k Vítkovi)*
Byl jste v divadle? Líbila jsem se vám?

VÍTEK
Můj bože, a jak! Hotová Strada!

MARTY
Avvicinati Janek, così ti vedo. Eri a teatro?

JANEK
Sì.

MARTY
Ti sono piaciuta?

JANEK
Sì.

MARTY
Ma sai dire solo «sì»?

JANEK
Sì.

MARTY
Proprio scemo vostro figlio.

PRUS
Mì spiace per lui.

(Gregor entra con un bouquet, seguito da Vítek)

MARTY
Ah, Bertík!

GREGOR
Per stasera!

MARTY
Dammi! Fa' vedere *(Prende il bouquet; ne estrae un astuccio)* Questo puoi riprendertelo. Già comprì queste idiozie? *(Gli restituisce l'astuccio, amusa i fiori e li getta per terra)* Perché l'hai comprato, somaro? Hai fatto il giro degli strozzini per l'elemosina, vero? *(Fruga nella borsa e tira fuori un paio di banconote)* Prendi! Dovrei prenderti per le orecchie!

GREGOR *(furente)*
Del denaro!

PRUS
Per Dio, smettetela!

GREGOR
Che maniere! *(Afferra le banconote e le dà a Vítek)* Portatele in ufficio.

MARTY *(a Vítek)*
A nome suo.

VÍTEK
Sì, prego.

MARTY *(a Vítek)*
Lei c'era a teatro? Le sono piaciuta?

VÍTEK
Dio mio, sicuro! Sembrava la Strada!

MARTY (*prudce*)

Vy jste slyšel Stradu? Strada pískala! Corona měla knedlík. Agujari byla husa!

VÍTEK

Prosím, ona umřela před sto lety.

MARTY

Tím hůž. Já to snad vím!

KRISTA

Janku, pojd' me odtud!

GREGOR

Mám přivést ještě pár lidí, abyste jim říkala hru-bosti?

MARTY

Není třeba. Přijdou sami. (*Zadivá se na mazlíčho se Janka s Kristou*) Cha, cha, cha, to je párek, tito dva! Jestli už pak byli v ráji?

VÍTEK

Jak to, prosím!

MARTY

Jestli už se měli?

VÍTEK

Pro Boha, Kristo, že to není pravda?

KRISTA

Táti, jak můžeš...

MARTY

Mlč, hloupá, co nebylo, může být. A vůbec, nestojí to ani za to.

PRUS

Co tedy stojí za to?

MARTY (*chladně*)

Nic! Zhola nic!

HAUK (*vejde s kyticí*)

Dovolte, dovolte, prosím. (*Padá na kolena, vzlyká*) Dovolte abych – (*Kleká před trůnem*) Ó kdybyste věděla... (*Vzlyká*) Vy jste jí tak, tak podobná! I ten hlas, oči, čelo. Ó vy jste celá ona! (*Vzlyká*)¹⁴

MARTY (*rabbiosa*)

L'ha mai sentita? La Strada strillava, la Corona rantolava e la Agujari starnazzava!

VÍTEK

Prego, sarà un secolo che è morta.

MARTY

Peggio per lei. Lo so eccome!

KRISTA

Janek, portami via!

GREGOR

Le porto altre persone da trattare a pesci in faccia?

MARTY

Non occorre. Ci penseranno loro. (*Fissando Janek e Krista che si coccolano*) Ha, ha, ha, che coppia questi due! Già stati in paradiso?

VÍTEK

Come, prego?

MARTY

Già fatto?

VÍTEK

Per Dio, Krista, non avrai...

KRISTA

Papà, come puoi...

MARTY

Taci, cretina, tanto lo farai presto. E comunque non ne vale la pena.

PRUS

E cosa vale allora?

MARTY (*fredda*)

Nulla! Proprio nulla!

HAUK (*entra con un bouquet*)

Permesso, permesso, scusate. (*Si getta a terra, singhiozzando*) Mi permetta di – (*S'inginocchia di fronte al trono*) Oh se solo sapesse... (*Singhiozzando*) È come lei, uguale! Stessa voce, occhi e viso. È proprio lei! (*Singhiozzando*)

¹⁴ La comparsa di Hauk, un conte decaduto ormai in età senile, ridesta l'interesse di Emilia che mostra, al contrario dei presenti, un'inattesa simpatia per le disgrazie del vecchio. Come ulteriore tessera di un puzzle che va lentamente componendosi intorno alla misteriosa figura della protagonista, Janáček dà alla scena un peso cruciale nell'economia drammatica complessiva, confermata da almeno tre elementi: la posizione centrale all'interno dell'opera, la forma musicale assai caratteristica – una sorta di aria (unico numero chiuso del lavoro) incastonata in un'agile struttura tripartita dalle proporzioni rigorosissime – e la sorprendente carica emotiva sprigionata dalla musica. Dei due incisi che accompagnano l'ingresso di Hauk, l'incerta figurazione cromatica in

MARTY

Kdo je ten stařeček?

HAUK (*zvedá se*)

Já jsem totiž idiot.

PRUS

Slabomyslný.

HAUK

Tak, tak. Hauk idiot.

MARTY

Ó, ó –

HAUK

Já jsem totiž miloval před padesáti lety... osmnáct-
set sedmdesát.

MARTY

Chi è questo vecchio?

HAUK (*si alza*)

Un vero idiota.

PRUS

E pure imbecille.

HAUK

Sì, sì. Hauk l'idiota.

MARTY

Oh, oh –

HAUK

L'ho amata cinquant'anni fa... 1871.

segue nota 14

semicrome degli archi (40, *Allegro* – $\frac{3}{4}$) associata più avanti a un grazioso tema di valzer di flauti e violini primi dai contorni zingareschi (41) pare suggerire l'andatura malferma di un vegliardo immerso in una dimensione onirica, mentre il disegno frammentato esposto da violini primi e viole su un pedale dissonante dei violini secondi (40³) evoca chiaramente i singhiozzi del personaggio la cui sconclusionata sofferenza si riflette in una linea vocale spezzata e contorta. Il tenore si lancia quindi in un'elegiaca rievocazione, a tratti gioiosa a tratti malinconica (48, *Più mosso* – $\frac{2}{4}$, *mb*), i cui moduli timbrico-melodici di evidente matrice folclorica – melodia ai due oboi su sostegno di castagnette e violini che si muovono per quinte parallele, seconde eccedenti – richiamano alla mente la dimensione idilliaca di un passato irrimediabilmente perduto:

ESEMPIO 9 (48)

Più mosso

La ripresa della prima sezione, seppur in forma notevolmente variata, avviene in tempo più veloce dal momento che le lacrime di Hauk hanno ceduto il passo al canto appassionato. A conferma di una lontana intesa amorosa Emilia chiede un bacio al Conte mentre frammenti dei due incisi di apertura irrompono scomposti nel tessuto orchestrale (56, *Più mosso*) fino a sfociare nella ricomparsa indiolata e struggente del motivo 9 (60, *Presto* – $\frac{2}{4}$) prima che l'uomo si allontani tra i singhiozzi com'era venuto.

MARTY

Ano.

HAUK

Ona byla cigánka, říkali jí *chula negra*. Totiž tam dole, v Andalusii. Jak se bláznil celý svět! *Vaya gitana!* Já všechno tam zanechal, všechno u ní. Já pak zůstal po celý život pitomý, račte rozumět? Já už pak nežil, to byla jen dřimota. Ale co je vám po dávno mrtvé ženě?

MARTY

Mrtvé? To je hloupé! Maxi! (*Nakloní se*) Polib mne!

HAUK (*razpláče se*)

Eugénie! Jak, prosím?

MARTY

Bésame, bobo, bobazo!

HAUK

Jesús mil veces.

MARTY

Animal, un besito!

HAUK

Eugenia, moza negra – querida – carísima!

MARTY

Chite, tonto! Quita! Fuera!

HAUK

Es ella, es ella! Gitana endiablada! (Ukloní se Prusovi a ostatním hluboce a odchází) Já zase přijdu! (*Vzlyká*)

MARTY (*turdě*)Další, kdo mi co chce?¹⁵

VÍTEK

Prosím! Kdybyste ráčila podepsat Kristince vaši fotografii.

MARTY

Esatto.

HAUK

Era una zingara, la chiamavano *chula negra*. Proprio laggiù, in Andalusia. Quanto ci faceva impazzire! *Vaya gitana!* Per lei lasciai tutto, solo per lei. Da allora sono rimasto rintronato per tutta la vita, capite ora? Invece di vivere, era come se dormissi. D'altronde che farsene di una donna morta da tanto?

MARTY

Morta? Sei proprio rintronato! Maxi! (*Si china verso di lui*) Baciarmi!

HAUK (*scoppia in lacrime*)

Eugenia! Cosa dici?

MARTY

Bésame, bobo, bobazo!

HAUK

Jesús mil veces.

MARTY

Animal, un besito!

HAUK

Eugenia, moza negra – querida – carísima!

MARTY

Chite, tonto! Quita! Fuera!

HAUK

Es ella, es ella! Gitana endiablada! (S'inchina profondamente davanti a Prus e agli altri, poi se ne va) Tornerò ancora! (*Singhiozza*)

MARTY (*insensibile*)

Avanti il prossimo!

VÍTEK

Prego! Si degna di autografare la sua fotografia per Kristina?

¹⁵ Dopo aver congedato i presenti con imperturbabile distacco – e il corteo di chi prende commiato dà modo al compositore di citare temi già uditi: il motivo 7 ricompare nel momento in cui Emilia autografa una sua fotografia per Krista (65), mentre una variante per aumentazione del motivo 6c conferma il rifiuto nei confronti di Gregor (69, *Meno mosso*) –, l'eroina rimane sola con Prus, primo e più paziente tra i suoi pretendenti. Sulla falsariga del precedente duetto con Gregor la prospettiva rimane quella della protagonista (anche se è l'uomo a prendere di petto, almeno inizialmente, la situazione) e ancora una volta Janáček, con sommo magistero tecnico, riesce a generare un'enorme tensione drammatica mediante le incessanti variazioni di un'unica cellula tematica. Esposto da violini primi, oboi e clarinetto sopra un disegno discendente di sei note contraddistinto nella testa da sincope e cromatismo, il motivo che domina l'intera scena compare proprio quando Prus inizia la sua investigazione (73, *Andante – 2/4*) interrotta dai momenti di reticenza della donna espressi da continue pause interrogative in orchestra:

MARTY

Hlupousti!

KRISTA

Janku, pojd'!

MARTY

A co se tam hádaji?

(Podpisuje)

JANEK

To jen tak –

MARTY

Ale Kristince to udělám.

MARTY

Neanche per sogno!

KRISTA

Janek, andiamo!

MARTY

Che si discute là?

(Firma)

JANEK

Era solo che –

MARTY

Lo faccio per Kristina.

segue nota 15

ESEMPIO 10a (73)

Andante

Ob. I-II
Cl. I
Vi. I
VI. II *mf*
Vle
Vlc.
Cb.

Detailed description: This is a musical score for Example 10a (73) in 2/4 time, marked Andante. It features five staves: Oboe I-II, Clarinet I, Violin I, Viola II (marked *mf*), and Violoncello/Contrabasso. The woodwinds and Violin I play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the strings provide a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

Dopo aver sondato il campo con cautela, il baritono si fa decisamente più intraprendente e lascia intendere a Emilia di essere in possesso di altri documenti interessanti. Il motivo 10 perde allora la sincope iniziale per acquisire maggiore agilità con il ritmo puntato (76), irrobustito dalle fioriture di flauti e violini secondi nel momento in cui l'uomo pronuncia il nome di Ellian MacGregor dimostrando di essere a conoscenza dei suoi poco ortodossi appetiti sessuali. La reazione di Emilia è immediata – e il tema perde d'improvviso la sua linea melodica per ridursi soltanto a furenti pulsazioni di seste (79, *Presto*) –, per cui Prus assume un tono più malizioso ben riflesso dalla sensuale fioritura enunciata da corno inglese, clarinetto basso e archi gravi che accorda al motivo un andamento dolcemente lusingante (81, *Tempo 1* – $\frac{3}{4}$, Reb); gli interrogativi dell'uomo diventano più incalzanti e i ripetuti vuoti orchestrali tradiscono l'imbarazzo della donna. Solo quando l'eroina ribadisce con forza che il nome dell'amante di Pepi Prus era Ellian MacGregor la ripresa del motivo 2d (86, *Andantino* – $\frac{6}{16}$, mi \flat) pare ridarle un po' di sicurezza, ma l'uomo la aggredisce con l'audacia di chi conosce già tutta la trama, e pronuncia per la prima volta il nome di Elina Makropulos «greca di Creta» mentre il motivo 8 irrompe inesorabile inerpilandosi dal registro grave (tromboni, violoncelli e contrabbassi) a quello acuto (oboi, clarinetti e violini; 91, *Allegro* – $\frac{6}{8}$). Messa con le spalle al muro, Emilia non ha altra risorsa da giocare che la seduzione, affidata a un morbido disegno della viola d'amore combinata ai carezzevoli arpeggi dei legni ripresi in forma abbreviata dai corni i cui contorni ricordano da vicino il tema di corale 1c (96, *Vivo* – $\frac{6}{8}$, Sol \flat). Con un brusco inciso cromatico di violini e viole Prus assopisce per un istante la tentazione (99, *Più mosso*), anche se la comparsa di una frase lusingante eseguita da contrabbassi primi e legni gravi (100, *Lento*) lascia intendere che la vittoria della protagonista è questione di momenti:

ESEMPIO 10b (100)

Lento

Fag. I
C'fg.
Cb.
mf

Detailed description: This is a musical score for Example 10b (100) in 4/4 time, marked Lento. It features three staves: Bassoon I, Clarinet in F, and Contrabasso. The woodwinds play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Contrabasso provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

VÍTEK (*uklání se*)

Tisíceré díky!

(*Odchází s Kristou*)

MARTY

Tak, s bohem! Ó, jděte všichni! Jděte! Nechte mne konečně!

PRUS (*uklání se*)

Lituji neskonale.

MARTY (*k Prusovi*)

Vy ne! A co se ten Janek omámil? At' už jde!

(*Janek odejde*)

MARTY (*ke Gregorovi*)

A co ty tu chceš?

GREGOR

Musím s vámi mluvit!

MARTY

Ted' nemám na tebe kdy.

GREGOR

Musím s vámi mluvit!

MARTY (*unavená*)

Bertíku, prosím tě, nech mne! Jdi, milý – jdi ted'!

Přijď třeba za chvíli!

GREGOR (*určitě*)

Přijdu!

(*Chladná poklona k Prusovi, odejde*)

MARTY

Konečně!

PRUS

Dovolte mi dříve otázku:

(*Marty mlčky kývna hlavou. Oba usednou*)

Máte nějaký... zvláštní zájem na osobě pana Gregora?

MARTY

Ne.

PRUS

Záleží vám tuze na tom, aby ten proces vyhrál?

MARTY

Ne.

PRUS

Děkuju vám. Nechci vyzvídat, odkud víte, co všechno je v zamčených skříních mého domu. Je to patrně vaše tajemství.

VÍTEK (*inclinandosi*)

Mille volte grazie!

(*Esce con Krista*)

MARTY

Bene, addio! Ora fuori tutti! Via! Lasciatemi sola!

PRUS (*con un inchino*)

Infinitamente spiacente.

MARTY (*a Prus*)

Lei no! Perché Janek ha perso la lingua? Meglio che esca!

(*Janek se ne va*)

MARTY (*a Gregor*)

E tu, che vuoi?

GREGOR

Devo parlarle!

MARTY

Non ho tempo per te.

GREGOR

Devo parlarle!

MARTY (*con aria stanca*)

Bertík, ti prego, lasciami! Via, caro – va'! Verrà il momento!

GREGOR (*deciso*)

Tornerò!

(*Dopo un freddo inchino a Prus se ne va*)

MARTY

Era ora!

PRUS

Mi permetta una domanda:

(*Emilia annuisce in silenzio con il capo. Entrambi si siedono*)

Ha qualche... interesse particolare per il signor Gregor?

MARTY

No.

PRUS

Le importa proprio tanto che vinca la causa?

MARTY

No.

PRUS

La ringrazio. Non riesco a capire come fa a sapere quello che c'è dentro ai cassetti di casa mia. Evidentemente ha i suoi segreti.

MARTY

Ano.

PRUS

Věděla jste, že tam jsou ty jisté dopisy. Věděla jste, že tam Prusův odkaz... dokonce pod pečeti! Věděla jste, že tam je – ještě něco?

MARTY

A co? Vy jste tam něco našli? Poslyšte, co je to?

PRUS

Nevím. Je to jen zapečetěná obálka. Co víte o té, kterou nazýváte Ellian MacGregor?

MARTY

Máte její dopisy?

PRUS

Vy snad víte něco více... o té běhně?

MARTY (*vyskočí*)

Dovolte! Opovažte se! Jen se opovažte tak mluvit!

PRUS

Ale drahá slečno, co je vám? Co vám zaleží na nějaké pochybné ženě... před sto lety?

MARTY

Ano. Docela nic! (*Usedá*) Byla to tedy běhna?

PRUS

Víte, četl jsem její dopisy. Užasně vášnivý typ, ta ženská.

MARTY (*bolestně*)

Ó, neměl jste to číst...

PRUS

Jsou tam narážky na prazvláštní intimnosti. Nejsem mladík, slečno, ale přiznávám se, že nejhorší roué nemá tolik zkušeností v jistých věcech jako ta dívka.

MARTY

Chtěl jste říci nevěstka?

PRUS

A jak se opravdu jmenovala Ellian?

MARTY

Ellian MacGregor. Vždyť to máte v těch dopisech.

PRUS

Pardon! Tam je jenom E.M. Nic víc.

MARTY

To samozřejmě znamená Ellian MacGregor.

MARTY

Esatto.

PRUS

Sapeva che quelle lettere erano là. Sapeva del testamento dei Prus... anche se sigillato! Sapeva che là – c'è ancora altro?

MARTY

Cosa? Ha trovato qualcosa? Mi dica, cos'è?

PRUS

Non so. È solo una busta sigillata. Cosa sa della donna che chiama Ellian MacGregor?

MARTY

Ha le sue lettere?

PRUS

Sa qualcos'altro di quella... puttana?

MARTY (*alzandosi di scatto*)

Come si permette! Se solo osa parlarmi così!

PRUS

Signorina cara, che le prende? Che le importa di una donna equivoca... di cent'anni fa?

MARTY

Appunto. Proprio nulla! (*Si siede*) Davvero una puttana?

PRUS

Beh, ho letto le sue lettere. Diciamo una donna molto attiva.

MARTY (*con dolore*)

Non doveva leggerle...

PRUS

Son piene di allusioni a fatti intimi davvero curiosi. Ormai sono avanti negli anni, signorina, ma devo ammettere che anche Casanova avrebbe meno esperienza in materia di quella... gentildonna.

MARTY

Le stava uscendo «puttana»?

PRUS

Come si chiamava in realtà Ellian?

MARTY

Ellian MacGregor. È scritto su quelle lettere.

PRUS

Pardon! Si legge soltanto E.M. Nient'altro.

MARTY

Evidentemente sta per Ellian MacGregor.

PRUS

To může znamenat třeba Emilia Marty, Elina Makropulos, nebo tisíc jiných jmen.

MARTY

Ale je to Ellian MacGregor.

PRUS

Ale spíš: Elina Makropulos, řekyně z Kréty.

MARTY (*zvedne hlavu*)

Zlořečeně!

PRUS

Vy jste to věděla?

MARTY (*vztekle*)

U čerta, jak to víte?

PRUS

Velmi prostě. V závěti je řeč... o jakémisi Ferdinandovi, narozeném v Loukově 20. listopadu 1816 a v matričním zápise tohle: (*Vyjme zápisníček a čte*) *Nomen infantis*: Ferdinand Makropulos; *torus*: ne-manželský; otec vynecchán; *mater*: Elina Makropulos.

MARTY

Nic víc?

PRUS

To stačí!

MARTY

Chudáček Gregor! Tedy Loukov zůstane vám, že?

PRUS

Aspoň pokud se nepřihlásí nějaký pan Makropulos.

MARTY

A nepřihlásí-li se žádný Makropulos?

PRUS

Pak obálka zůstane zavřena a nikdo jí nedostane.

MARTY

Pak se přihlásí, uvidíte!

PRUS

Kde ho máte? Snad v kufru? (*Mírně*) Škoda jen, že to není pravda.

(*Vstane*)

MARTY

Myslíte, že lžu?

(*Prus libá jí ruky. Odchází*)

Počkejte! Zač byste mi prodal tu obálku?

PRUS

Ma potrebbe anche stare per Emilia Marty, Elina Makropulos e altre centinaia di nomi.

MARTY

Qui sta per Ellian MacGregor.

PRUS

Io direi: Elina Makropulos, greca di Creta.

MARTY (*alzando il capo*)

Maledetto!

PRUS

Lo sapeva?

MARTY (*feroce*)

Al diavolo, come lo sa?

PRUS

Elementare. Nel testamento si nomina... un certo Ferdinand, venuto alla luce a Loukov in data 20 novembre 1816 e il registro dell'anagrafe riporta: (*Tira fuori un foglietto e legge*) *Nomen infantis*: Ferdinand Makropulos; *torus*: illegittimo; padre ignoto; *mater*: Elina Makropulos.

MARTY

Nient'altro?

PRUS

Questo basta!

MARTY

Povero Gregor! Così Loukov resterà a lei, vero?

PRUS

A meno che non spunti un tal signor Makropulos.

MARTY

E se non si trova nessun Makropulos?

PRUS

Allora la busta resterà ben chiusa e nessuno l'avrà.

MARTY

Vedrà che spunterà qualcuno!

PRUS

Dove lo tiene? Nel cilindro? (*In tono pacato*) Peccato solo che non sia vero.

(*Si alza*)

MARTY

Pensa che stia mentendo?

(*Prus le bacia la mano. Fa per andarsene*)

Un momento! Per quanto venderebbe la busta?

PRUS (*obráti se*)

Jak, prosím?

(*S poklonou odchází*)

(*Marty sedí bez hnutí, s očima zavřenýma. Gregor vejde, zůstane tiše stát*)

MARTY

Tos ty, Bertíku?¹⁶

GREGOR

Proč máte oči zavřené? Vypadáte, jako byste trpěla.

Co je vám?

MARTY

Unavena. Mluv tiše.

GREGOR (*blíží se k ní*)

Tiše? Varuji vás. Zakažte mi mluvit tiše! Slyšíte, Emilie, já vás miluju! Vy se smějete? A já vás miluji!

MARTY

Zima, Bertíku.

GREGOR

Co pak spíte?

MARTY

Chladno.

GREGOR

Emilie, sřežte se. Jste ke mně sprostá, ale i to mi dělá rozkoš. Hrozím se vás, ale i to mi dělá rozkoš.

PRUS (*voltandosi*)

Come, prego?

(*Esce con un inchino*)

(*Emilia rimane seduta immobile, con gli occhi chiusi. Gregor entra rimanendo fermo in silenzio*)

MARTY

Sei tu, Bertík?

GREGOR

Perché ha gli occhi chiusi? Pare che abbia sofferto.

Che ha?

MARTY

Son stanca. Parla piano.

GREGOR (*si avvicina a lei*)

Piano? La avverto. Non mi dica di parlar piano! Ascolti, Emilia, l'amo! Ride? Ma io l'amo!

MARTY

Si gela, Bertík.

GREGOR

Cosa dice?

MARTY

Fa freddo.

GREGOR

Emilia, stia attenta. La sua volgarità mi rende pazzo. Il terrore che ho di lei mi rende pazzo. Vorrei stran-

¹⁶ Senza soluzione di continuità la figura evolve in un'agile melodia dal sorprendente afflato lirico affidata a corni inglesi, clarinetto e viole non appena Gregor entra silenzioso:

ESEMPIO 11 (102)



La scena che segue altro non è che una continuazione dell'aspro confronto iniziato nell'atto precedente, svolto però su uno spettro di emozioni ben più ampio che combina liberamente passione, inquietudine e disperazione secondo gli ambivalenti sentimenti provati dal tenore. La tenera dichiarazione d'amore con cui esordisce si riverbera dapprima nell'ornamentazione espressiva di flauto e ottavino (103), quindi il motivo si dipana in un ostinato minaccioso rinforzato da tromboni e corni al primo avvertimento del giovane (104, *L'istesso tempo* – ♩) per sfociare in un chiacchiericcio tambureggiante a piena orchestra quando Gregor manifesta le sue pulsioni sadiche (106, $\frac{9}{4}$). Alle invocazioni sempre più disperate dell'uomo (110, *Meno mosso* – Reb) – si osservi, ad esempio, il raccapricciante inabissarsi del motivo 11 nel registro grave alle parole «Fredda come un coltello. Come uscita da una tomba» – la donna contrappone un ritengo al limite dello scherno – il motivo 8 fa ancora brevemente capolino in orchestra a tromboni e timpani quando viene citato il nome Makropulos (112³) e nel momento in cui l'eroina nega ogni affetto al tenore (115). Esasperato dal comportamento della donna, Gregor è sul punto di rompere gli argini e, dopo averle confermata la bruciante passione sostenuto da un scala discendente di legni, corni e viola d'amore (114), sfoga i suoi propositi omicidi in una martellante sezione dominata da un ostinato di quarte (116, *Presto*).

Chtěl bych vás uškrtit, když mne ponižujete. Chtěl bych – Emilie, asi vás zabiju. Ve vás je něco odporného. Jste zlá, nízká, strašná. Bezcitné zvíře.

MARTY

Nejsem, Bertíku!

GREGOR

Jste. Nic vám ničím není. Studená jak nůž. Jak byste z hrobu vstala. Je to zvrhlost vás milovat. A já vás miluji, že bych si maso rval s těla.

MARTY

Líbí se ti jméno Makropulos?

GREGOR

Nedrážděte! Miluji vás jak ztracený člověk, Emilie!

MARTY

Tedy běž k tomu svému advokátovi, aby ti vrátil ten dokument, co jsem mu dala.

GREGOR

Je falešný?

MARTY

Na mou duši, Alberte, není. Ale musíme mít jiný, na jméno Makropulos.

GREGOR

Budete mne milovat?

MARTY

Nikdy, rozumíš? Nikdy!

GREGOR (*usedne*)

Pak vás zabiju, Emilie!

MARTY

Hlupoty! Vidiš na krku tu jizvu? To mne chtěł také jeden zabít; a já se ti nebudu svlékat do naha abys viděl, co mám těch vašich památek! Co jsem tu pro vaše zabíjení?

GREGOR

Já vás miluji!¹⁷

golarla quando mi umilia. Vorrei – Emilia, forse la ucciderò. In lei c'è qualcosa di ripugnante. È perfida, vile, terribile. Una bestia senza cuore.

MARTY

Ti sbagli, Bertík!

GREGOR

È così. Per lei nulla ha valore. Fredda come un coltello. Come uscita da una tomba. Amarla è una perversione. E io l'amo tanto da strapparmi la carne di dosso.

MARTY

Ti piace il nome Makropulos?

GREGOR

Basta provocare! L'amo e sono perduto, Emilia!

MARTY

Corri subito dal quel tuo avvocato e fatti ridare il documento che gli ho dato.

GREGOR

È un falso?

MARTY

No, te lo giuro, Albert. Ma ce ne occorre un altro con nome Makropulos.

GREGOR

Poi mi amerà?

MARTY

Mai, chiaro? Mai!

GREGOR (*si siede*)

E io la ucciderò, Emilia!

MARTY

Sciocchezze! Vedi la cicatrice sul collo? Già un altro voleva ammazzarmi; e non mi spoglierò tutta per farti vedere quanti altri ricordi ho di voi! Esisto solo per farmi uccidere?

GREGOR

Io l'amo!

¹⁷ Giunto al suo *Höhepunkt* drammatico e bloccatosi su un accordo irrisolto degli archi, il duetto si stempera inaspettatamente in una sezione conclusiva dai toni suggestivamente dolci (119, *Moderato* – $\frac{3}{2}$, Solb) esaltati dal duttile contrappunto di due delicati spunti tematici. Il primo, preso in consegna da viola d'amore, corno inglese e oboe, perde ben presto l'ornamentazione iniziale e riproduce nei suoi brandelli di scale discendenti la spossatezza (esistenziale e fisica) della protagonista che si addormenta con il nome di Elina sulle labbra – l'attesa citazione del motivo 8 è parimenti spogliata di ogni orpello e si limita al semplice richiamo timbrico del tamburo di bambini che emerge debolmente da uno statico fondale armonico di legni e archi (¹¹²¹, *Un poco più mosso* – $\frac{6}{8}$, Mib). Il secondo invece, affidato a violini primi e contrabbassi, personifica nella sua ampia arcata lirica protesa verso l'acuto l'insopprimibile trasporto amoroso di Gregor che raddoppia la melodia strumentale proprio in corri-

MARTY

Tedy zab se. Ó, kdybys věděl, jak je mi všechno jedno. A kdybys věděl!

GREGOR

Co je vám?

MARTY (*lomí rukama*)

Nešťastná Elina!

GREGOR

Pojďte, Emilie, odjedeme. Nikdo vás nemiloval tak jako já. Slyšíte, Emilie?

(*Marty pravidelně a slyšitelně chrápe*)

GREGOR (*pobouřen*)

Co je to? Spí jako opilec. Dělate se si mnou blázna? Emilie, to jsem já – Nikdo to není – (*Naklání se tešne k ní*)

(*Poklízečka přiblíží se k Emilii a mlčky na ni pohlíží*)

GREGOR (*vztyčí se*)

Co je? Ah tak, vy! Slečna usnula; nebud'te ji!

(*Políbí Emilii ruku a odběhne*)

POKLÍZEČKA (*přiblíží se k Emilii a mlčky na ni pohlíží*)

A mně je ji nějak líto.

(*Odechází*)

(*Ze zákulisí vystoupí Janek, zastaví se na deset kroků a omámí se na Emilii*)

MARTY (*pohne se*)

To jsi ty, Bertíku?¹⁸

MARTY

E sparati. Sapessi quanto me ne importa. Sapessi!

GREGOR

Che ha?

MARTY (*torcendosi le mani*)

Povera Elina!

GREGOR

Venga, Emilia, fuggiamo. Nessuno l'ha mai amata come me. Mi sente, Emilia?

(*Emilia russa forte e regolare*)

GREGOR (*esasperato*)

E adesso? Dorme come sbronza. Mi prende per scemo? Emilia, sono io – Non c'è nessuno – (*Si stringe a lei*)

(*La donna delle pulizie si avvicina a Emilia e la osserva in silenzio*)

GREGOR (*si alza di scatto*)

Chi è? Ah, lei! Si è addormentata; non la svegli!

(*Bacia la mano di Emilia e corre via*)

DONNA DELLE PULIZIE (*si avvicina a Emilia e la osserva in silenzio*)

Mi fa proprio pena.

(*Se ne va*)

(*Janek esce da dietro le quinte, si ferma a dieci passi da Emilia e la osserva in estasi*)

MARTY (*scrollandosi*)

Sei tu, Bertíku?

segue nota 17

spondenza delle parole «Io l'amo!». Combinato poi con il severo ostinato precedente (cfr. nota 16) e arricchito di estatici trilli a corni, viole e violoncelli (123, *Un poco più mosso* – ♩ , Re), il tema chiude la scena su una nota imprevedibile di delicatezza suggellata dal casto bacio dell'uomo sulla mano di lei.

¹⁸ Preceduta dal fulmineo intermezzo della donna delle pulizie, alla quale Janáček dà solo il tempo di compiangere l'esistenza della protagonista con parole che poi verranno pronunciate quasi identiche da Krista alla fine dell'opera, l'ultimo quadro dell'atto presenta due brevi duetti in rapida successione. Dapprima è Janek a cadere nella trama seduttiva di Emilia che lo blandisce con una breve frase espressiva derivata dal motivo 2d e punteggiata da un'incalzante figurazione di crome staccate di viole e contrabbassi (127, *Un poco più mosso* – $\frac{3}{2}$, Solb). Non appena il soprano nomina il documento che il giovane deve rubare in casa del padre violini e legni acuti espongono energici una versione 'aperta' del motivo 8 (129, *Meno mosso* – $\frac{4}{4}$, Solb) svelandone in tal modo il contenuto – la formula segreta dell'eterna giovinezza –, prima che l'ingresso inatteso di Prus rischi di rovinare i piani della donna. Come in apertura d'atto è un sinuoso tema enunciato dai violini (133, $\frac{3}{2}$) e imparentato al motivo dei contrabbassi con il quale l'uomo si era congedato titubante dal primo incontro con la donna (cfr. es. 10b) a indicare con la sua pervasività il reale motivo del suo «gironzolare» attorno al teatro. Esso viene dapprima modificato nel registro e nel timbro, quindi abbinato alla sua inversione (136¹) e declamato in *fortissimo* dagli ot-

JANEK

Ne, prosím, jenom Janek.

MARTY (*posadí se*)

Janek? Pojd' sem Janku! Čtěl bys mi něco udělat?

JANEK

Ano.

MARTY

Něco velkého, hrdinský skutek?

JANEK

Ano.

MARTY

A budete ně co zato žádat?

JANEK

Nic, prosím!

MARTY

Pojd'te blíž! Víte, že je to od vás hezké? Poslyšte, váš táta má doma zavřenou obálku; na ní je napsáno: «Do rukou mého syna Ferdinanda». Má ji ve stole, v pokladně nebo kde. *Compris?*

JANEK

Ano, prosím.

MARTY

Přineste mi ji.

JANEK

Dá mně ji táta?

MARTY

Nedá. Máte mu ji vzít.

JANEK

To nejde!

MARTY

Chlapeček se bojí táty.

JANEK

Nebojím se, ale –

MARTY

Janku, na mou čest, je to jen památka – bez ceny – Já bych ji tolik chtěla!

JANEK

No, scusi, solo Janek.

MARTY (*si mette a sedere*)

Janek? Venga qua Janek! Mi farebbe un favore?

JANEK

Sì.

MARTY

Qualcosa di grande, un atto eroico?

JANEK

Sì.

MARTY

E cosa chiederà in cambio?

JANEK

Nulla, prego!

MARTY

Venga vicino! Sa che è bello da parte sua? Ascolti, suo papà ha una busta chiusa in casa su cui c'è scritto: «Nelle mani di mio figlio Ferdinand». Ce l'ha sul tavolo o in qualche cassetto. *Compris?*

JANEK

No, prego.

MARTY

Deve portarmela.

JANEK

Ma papà me la darà?

MARTY

No. Deve rubargliela.

JANEK

Così non va!

MARTY

Paura di prenderle?

JANEK

Non ho paura, ma –

MARTY

Janek, parola d'onore, è solo un ricordo da niente – Vorrei tanto averla!

segue nota 18

toni rinforzati dall'apporto fragoroso di un piatto sospeso (139, *Maestoso* – ♯) sul categorico imperativo di Emilia, infine ribadito nuovamente in entrambe le versioni e provvisto di una libidinosa fioritura di legni e archi gravi nel momento in cui Prus si arrende al fascino dell'eroina (140, *Andante*). La triplice reiterazione del motivo a piena orchestra (141¹, *Maestoso*) che proietta violini e ottavini ai limiti più acuti della propria tessitura fino a culminare in una serie di accordi trionfali in un abbagliante Do maggiore conclude l'atto nel segno di un desiderio voluttuoso ormai sul punto di essere soddisfatto.

JANEK

Já se pokusím.

PRUS (*vystoupí ze stínu*)

Nenamáhej se, Janku!

JANEK

Tati, už zase ty?

PRUS

Jdi!

(*Janek zahanben odchází*)

Hled'te slečno, myslil jsem, že brousí kolem divadla, a zatím –

MARTY

A proč jste vybrousil kolem divadla?

PRUS

Čekal jsem na vás.

MARTY (*přistoupí těsně k němu*)

Tož mi dejte tu obálku!

PRUS

Není moje.

MARTY

Přineste mi ji!

PRUS

A kdy?

MARTY

Dnes v noci.

PRUS

– Platí.

(*Rychle odchází*)

(OPONA)

JANEK

Ci proverò.

PRUS (*sbucando dall'ombra*)

Non sforzarti, Janek!

JANEK

Papà, di nuovo tu?

PRUS

Via!

(*Janek esce al colmo della vergogna*)

Pensavo, signorina, che gironzolasse in teatro, e invece –

MARTY

E lei perché gironzolava in teatro?

PRUS

La stavo aspettando.

MARTY (*cerca di stringersi a lui*)

Mi dia quella busta!

PRUS

Non è mia.

MARTY

Me la porti!

PRUS

E quando?

MARTY

Stanotte.

PRUS

– Affare fatto.

(*Esce rapidamente*)

(SIPARIO)

TŘETÍ JEDNÁNÍ

ATTO TERZO

Hotelový pokoj. Vlevo okno, v pravo dveře na chodbu. Ve středu vchod do ložnice Emiliiny, oddělené průsvitným závěsem.¹⁹

Stanza d'albergo. Sulla sinistra una finestra, sulla destra una porta che dà sul corridoio. Nel mezzo l'ingresso alla camera da letto di Emilia separata da una tenda trasparente.

(Marty vychází z ložnice v peignoiru. Za ní Prus v smokingu, ale bez límce. Prus usedne mlčky v pravu. Emilie jde k oknu a vytáhne roletu. Slabý ranní úsvit)

(Emilia esce dalla camera avvolta in un vestito da notte. La segue Prus in smoking, ma senza colletto. Prus si siede a destra in silenzio. Emilia va alla finestra e apre le persiane. Debole chiarore mattutino)

MARTY (*obráti se od okna*)
Nu? Slyšíte? Dejte mi tu obálku!

MARTY (*dando le spalle alla finestra*)
Beh? Quindi? Mi dia quella busta!

(Prus mlčky vytáhne z nápravi kapsy kaženou tobolku, z ní vyjme zapečetěnou obálku. Beze slova ji hodí na stolec)

(Prus estrae in silenzio dalla tasca di destra un portafoglio di pelle dal quale tira fuori una busta sigillata. Senza una parola getta la busta sul comodino)

MARTY (*vezme obálku a jde s ní k toaletnímu stolu; zde usehne, rozsvítí lampičku a prohlíží pečeti na obálce; váhá, pak rychle vlásníčkou roztrhne*

MARTY (afferra la busta e va al tavolo da toilette; si siede, accende una lampada ed esamina il sigillo sulla busta; esita, poi strappa in gran fretta la busta con

¹⁹ Poche idee orchestrali bastano a Janáček per commentare esaustivamente l'esito infausto dell'incontro galante notturno in una camera d'albergo: il mesto tema accordale di corni e trombe su cui si alza il sipario (III, ⁴¹, *Andante* – ♩) riesplode quando Prus ammette con rammarico di aver trovato l'amante «Fredda come il marmo. Come abbracciare un morto...» (12, $\frac{3}{4}$), mentre le quinte e seste in ottava che pervadono il registro grave delineano la collera di un uomo vendutosi per niente. Accompagnata da frenetiche figurazioni di archi e legni – prima caotici movimenti in terzine (1, *Allegro* – $\frac{3}{8}$), quindi insistenti cellule ripetute (10, *Moderato*) – che paiono rivelare la gioia incontenibile della donna nell'aver tra le mani il documento tanto cercato, Emilia non se ne cura affatto e trova anzi modo di schernire sarcasticamente il partner quando i tromboni riprendono alcuni frammenti del motivo 10b (13). Con l'ingresso in scena precipitoso della cameriera la staticità della situazione volge all'istante in palpabile agitazione; la disgrazia incombente pare già annunciata dalla penosa frase esposta dai violini sul tremolo delle viole (15, *c*, *reb*) e fornita di un'appendice arpeggiata che si sviluppa assecondando la narrazione sempre più inquieta del soprano:

ESEMPIO 12 (III, 15)



Tocca a Prus, rientrato sconvolto nella stanza, annunciare la catastrofe sopra un'assordante variazione per aumento della melodia precedente (21, $\frac{9}{8}$) il cui sfondo sonoro – trilli estenuanti di viole e fagotti, slanci di sesta dei corni che rimbalzano in rovinose scala discendenti, reiterata oscillazione cromatica – registra lo strazio lacerante di un genitore che ha perso il suo unico figlio. Disperazione e rabbia si mescolano nel cuore dell'uomo, il cui disgusto per l'indifferenza della protagonista sfocia in una progressione dinamica che combina l'esposizione del motivo 12 in unisono agli archi a un ostinato dei tromboni percorso da dolorosi urti di settima (25, $\frac{5}{4}$) per terminare con l'uscita furibonda dell'aristocratico.

obálku a vyjme z ní sežloutlý složený rukopis. Vstane. Složí rychle rukopis a skryje jej za řadry)

Dobrá!

PRUS

Okradla jste mě.

MARTY

Měl jste, co jste chtěl.

PRUS

Okradla jste mě. Studená jak led. Jak bych držel mrtvou... (*Zachvěje se*) Proto jsem zpronevěřil papíry. Děkuju pěkně!

MARTY

Je vám líto zavřené obálky?

PRUS

Neměl jsem ji dávat. Jak bych ji byl ukrad. Hnus! Hnus!

MARTY (*ustane*)

Chcete mi naplivat do tvaře?

PRUS

Ne, ale sobě.

MARTY

Oh, poslužte si.

(Klepání. Komorná vejde v nočním kábatku a spodničky, udýchaná. Prus otočí se)

Kdo je?

KOMORNÁ

Prosím, slečno, není tady pan Prus?

PRUS

Co je?

KOMORNÁ

Je tady sluha pana Pruse. Že s ním musí mluvit. Že mu něco nese.

PRUS

U čerta, jak ví? At' počka! Ne, zůstaňte.

(Odejde do ložnice)

KOMORNÁ (*rozpouští jí vlasy*)

Ó bože, to jsem se lekla!

(Marty usedne před toaletním stolkem)

A on vám sluha je zrovna bez sebe a mluvit nemůže. Něco se musela stát, slečno.

MARTY

Pozor, trháš!

una forcina per capelli ed estrae un manoscritto ingiallito e spiegazzato. Si alza. Ripiega velocemente il manoscritto e se lo nasconde in petto)

Bene!

PRUS

Me l'ha rubata.

MARTY

Ha avuto ciò che voleva.

PRUS

Me l'ha rubata. Fredda come il marmo. Come abbracciare un morto... (*È percorso da un brivido*) E per questo ho sottratto quelle carte. Bella ricompensa!

MARTY

Le dispiace della busta chiusa?

PRUS

Non dovevo dargliela. Come se l'avessi rubata. Che schifo!

MARTY (*si alza*)

Vuole sputarmi in faccia?

PRUS

No, a me stesso.

MARTY

Oh, faccia pure.

(Bussano. La cameriera entra tutta trafelata con indosso una vestaglia da notte e una sottana. Prus si volta)

Chi è?

CAMERIERA

Scusi, signorina, è qui il signor Prus?

PRUS

Che vuole?

CAMERIERA

C'è qui il servo del signor Prus. Vuole parlargli e dargli una cosa.

PRUS

Al diavolo, come sa? Aspetti! No, rimanga.

(Si allontana dalla camera da letto)

CAMERIERA (*sciogliendo i capelli di Emilia*)

Dio, che spavento!

(Emilia si siede al tavolo da toilette)

Quel servo ha perso proprio la testa e non può aprir bocca. Sarà successo qualcosa.

MARTY

Attenta, li strappi!

KOMORNÁ

A bledý jako stěna, ten sluha.

PRUS (*vyjde spěšně z ložnice v límci a kravatě*)

Pardon!

*(Odejde v pravo)*KOMORNÁ (*kartáčuje vlasy*)

To je velký pán, že? Kdybyste viděla, slečno, jak se ten sluha třás.

MARTY

Dáš mi pak udělat vajíčka.

KOMORNÁ

A měl v ruce nějaké psaní, či co.

MARTY (*zívá*)

Kolik je hodin?

KOMORNÁ

Sedm pryč.

MARTY

Zhas ni světlo a mlč.

KOMORNÁ

A pysky měl zrovna modré, ten sluha. Já myslela, že omdlí. A takové slzy v očích –

MARTY

Ty pitomá, vždyť mi vythráš vlasy. Ukaž hřeben!

KOMORNÁ

Vždyť se mi třesou ruce!

MARTY

Nu koukej, co je vyškubaných vlasů!

KOMORNÁ

Něco se muselo stát!

PRUS (*vrací se z chodby, v ruce otevřený list, jež mechanicky uhlazuje. Chráptivě*)

Pošlete to děvče...

(Hledá rukou židli a usedá)

MARTY

Jdi tedy!

(Komorná odejde)

PRUS

Óh, proto, tedy proto! (*Zavzlyká*) Ubohý Janek!*(Marty vezme hřeben a češe se)*

Můj jediný syn! «Táto, bud' št'asten, ale já...»

(Vstane) Co tu děláte?

CAMERIERA

Pallido come un lenzuolo quel servo.

PRUS (*esce di fretta dalla camera con colletto e cravatta*)

Pardon!

*(Se ne va sulla destra)*CAMERIERA (*spazzolando i capelli*)

Gran signore, no? Avesse visto come tremava quel servo.

MARTY

Poi preparami due uova.

CAMERIERA

E aveva in mano qualcosa di scritto.

MARTY (*con uno sbadiglio*)

Che ore sono?

CAMERIERA

Le sette passate.

MARTY

Spegni la luce e taci.

CAMERIERA

E aveva le labbra di un violaceo quel servo. Credevo svenisse. E le lacrime agli occhi –

MARTY

Stupida, mi strappi i capelli. Fa' vedere il pettine!

CAMERIERA

Mi trema ancora la mano!

MARTY

Guarda quanti capelli m'hai strappato!

CAMERIERA

Sarà successo qualcosa!

PRUS (*rientra dal corridoio, ha in mano una lettera chiusa che accarezza in modo meccanico. Con voce roca*)

Mandi via la ragazza...

(Cerca una sedia con la mano e si siede)

MARTY

Fuori di qua!

(La cameriera esce)

PRUS

È stato per questo allora! (*Tra i singhiozzi*) Povero Janek!*(Emilia prende il pettine e si liscia i capelli)*Il mio unico figlio! «Papà, sii felice, ma io...» (*Si alza*) Cosa fa?

MARTY (*vlásmičky v ústech*)

Češu se.

PRUS

Snad jste nepochopila. Janek vás miloval! Zabil se pro vás!

MARTY

Bah, tolik se jich zabíjí!

PRUS

A vy se můžete česat?

MARTY

Mám snad běhat rozčuchaná?

PRUS

Pro vás se zabil! Slyšíte?

MARTY

Copák já za ta mohu? Pro vás taky! Mám si snad trhat vlasy?

PRUS

Mlčte, nebo –

(*Zaklepáni. Prus odchází, srazí se ve dveřích s přicházejícím Haukem*)

Canaille!

(*Hauk vejde po špičkách k ní, políbí ji na šíji*)

MARTY

Buenos días, Maxi! Co tak časně?²⁰

HAUK

Pst! Pst! Ustrojte se, Eugenia! Jedeme!

MARTY

Kam?

HAUK

Hi, hi, hi. Do Španělska.

MARTY (*con le forcine tra le labbra*)

Mi pettino.

PRUS

E infatti non capisce. Janek l'amava! Si è ucciso per lei!

MARTY

Bah, tanti si uccidono!

PRUS

E lei intanto si pettina?

MARTY

Devo forse uscire tutta in disordine?

PRUS

Si è ucciso per lei! Chiaro?

MARTY

E che ci posso fare? Anche per lei! Devo strapparmi i capelli?

PRUS

Zitta, se no –

(*Bussano. Nell'uscire Prus s'imbatte sulla porta in Hauk*)

Canaille!

(*Hauk si avvicina a Emilia in punta di piedi e la bacia sul collo*)

MARTY

Buenos días, Maxi! Così mattiniero?

HAUK

Pst! Pst! Si vesta, Eugenia! Partiamo!

MARTY

Per dove?

HAUK

Hi, hi, hi. Per la Spagna.

²⁰ Il breve rientro in scena del conte Hauk, che propone a Emilia un'impossibile via di fuga verso un vissuto ormai tramontato, allenta notevolmente la tensione del momento e proietta entrambi i personaggi in una dimensione quasi ipnotica intensificata dall'incedere leggerissimo di un breve inserto melodico di violini e viole dalle vaghe movenze di danza e derivato dall'esotico motivo 9 (28, *Andante* – $\frac{4}{4}$, La). Trattato in diminuzione con l'aggiunta di un trillo capriccioso ai legni (⁴29) esprime poco dopo la debolezza mentale del vegliardo, le cui parole sono però prese molto sul serio dalla protagonista – si osservi il risalto agli archi che il compositore dà all'esclamazione del tenore «Che noiosa la vecchiaia» (²30), pronunciata insieme al soprano. Echi del valzer zingaresco che avevano scortato l'ingresso di Hauk nell'atto precedente (cfr. nota 14) accompagnano i frenetici preparativi per la partenza (33, *Tempo 1* – $\frac{3}{8}$, La), ma la cappa plumbea degli ottoni nel registro grave – ai tromboni si aggiungono anche le tube – prelude a un drastico mutamento d'atmosfera nonostante Emilia sembri non accorgersi sulle prime della brusca irruzione in camera di Kolenatý e del seguito mentre un dottore prende in consegna il povero Hauk.

MARTY

Blázníte?

HAUK

Moje žena nic neví, že já k ní nevrátím. Vidíte, co si nesu? Matyldiny šperky. Račte rozumět, Matylda je moje žena, je stará. Je ošklivé být stár.

MARTY

Sí, sí seňor.

HAUK

Ale vy nesešárta. Víte, že blázni mají dlouhý věk. Ó, já budu dlouho živ! A dokud člověka těší milovat... (*Chřestí kastanětami*) Užívej lásky. Kš, cikánko, pojedem?

MARTY

Pojedem!

*(Snáší si zavazadla. Zaklepaní)*KOMORNÁ (*vstřič hlavu*)

Prosím, slečno, moc panstva.

MARTY (*udivaně*)

To je návštěv.

(Vstupují Gregor, Kolenatý, Vítek, Kristinka, Prus a lékař)

Upozorňuji vás pánové, že chci odjet!

HAUK

Už mě mají!

KOLENATÝ

Prosím, slečno, to nedělejte!

(Lékař podává rámě Haukovi a odvádí ho)

HAUK

Chi, chi, chi!

KOLENATÝ

Zůstaňte po dobrém, abych nemusel zavolat –

MARTY

Policii?

*(Kolenatý nabízí židli Marty)*Chcete mne vyslychat?²¹

MARTY

È impazzito?

HAUK

Mia moglie non sa che non tornerò più da lei. Vede cos'ho qua? I gioielli di Matylda. S'intuisce, Matylda è la mia vecchia moglie. Che noiosa la vecchiaia.

MARTY

Sí, sí seňor.

HAUK

Lei però è sempre giovane. Sa che i pazzi campano a lungo? Oh, vivrò un secolo! E finché c'è voglia di amare... (*Fa battere le castagnette*) Si vive d'amore. Dai, zingara, partiamo?

MARTY

Andiamo!

*(Fa per preparare i bagagli. Bussano)*CAMERIERA (*sporgendo il capo*)

La desiderano in molti, signorina.

MARTY (*sorpresa*)

Giorno di visite.

(Entrano Gregor, Kolenatý, Vítek, Kristinka, Prus e un dottore)

Avviso lor signori che sto per partire!

HAUK

Beccato!

KOLENATÝ

Prego, signorina, non lo faccia!

(Il dottore prende Hauk per un braccio e lo porta via)

HAUK

Ih, ih, ih!

KOLENATÝ

Rimanga con le buone, altrimenti chiamo la –

MARTY

Polizia?

(Kolenatý le offre una sedia)

È un interrogatorio?

²¹ Fino a questo punto Janáček si era attenuto fedelmente, pur con qualche taglio inevitabile, alla commedia di Čapek. Per l'articolato interrogatorio della protagonista, che nell'originale consta di due scene separate con l'inserito di un'estesa disquisizione filosofica sulla longevità, il compositore optò invece per una soluzione più stringata e scorrevole alterando la natura universalistica del dramma per farlo diventare una tragedia personale dall'intensità emotiva eccezionale. In qualità di avvocato, è ovviamente il dottrinale Kolenatý a ricoprire il ruolo di pubblico ministero dando inizio alla metodica e sempre più pressante sequela di interrogativi a Emilia nel tenta-

KOLENATÝ

Slečno, to je jen přátelská beseda! Podepsala jste Kristince tuto fotografii? Je to váš podpis?

MARTY

Je.

KOLENATÝ

Výborně. Račte dovolit: a poslala jste mi večer tuto listinu? Datum osmnáct set třicet šest? Je to pravé?

MARTY

Je.

KOLENATÝ

Ale je to psáno inkoustem alizarinovým. Víte, co to znamená? He?

MARTY

Jak to mám vědět?

KOLENATÝ

Falsifikát!

MARTY

Přísahám, že to psala Ellian MacGregor!

KOLENATÝ

Una chiacchierata tra amici, signorina! Ha autografato questa fotografia per Krista? La firma è sua?

MARTY

Sì.

KOLENATÝ

Magnifico. E mi consenta: è stata lei a spedirmi ieri questo foglio recante data 1836? Corrisponde al vero?

MARTY

Sì.

KOLENATÝ

Però è scritto con inchiostro di alizarina. Sa cosa significa? Eh?

MARTY

E cosa ne so?

KOLENATÝ

Che è un falso!

MARTY

Le giuro che l'ha scritto Ellian MacGregor!

segue nota 21

tivo di penetrare nella verità dell'oscura vicenda. Le prime domande, svolte sopra un inciso sinistro enunciato da tromboni, tube e contrabbassi su una scala per toni interi (38, $\frac{3}{8}$) che pare provenire da profondità insondabili, ESEMPIO 13a (38)

non ottengono che conferme a denti stretti da parte della donna. Quando però l'uomo inizia a incalzarla più da vicino una nuova frase dolorosa dei legni, preceduta dalla riapparizione ai violini del motivo 8 sopra il sordo rullare di un tamburo militare (540),

ESEMPIO 13b (540)

incarna lo sbigottimento dell'eroina che si chiude in un mutismo sdegnoso persino dopo che Gregor la incolpa della morte di Janek su una versione più irruente del motivo 13b (44, $\frac{3}{8}$).

KOLENATÝ

Kdy?

MARTY

Na tom nezáleží.

KOLENATÝ

Ó, záleží! Kdy zemřela Ellian MacGregor?

MARTY

Ó, jděte, jděte! Já už nepovím ani slova!

GREGOR

Tak prohlédnem si její zásoby sami.

MARTY

Nechat! Opovaž se!

*(Otvírá zásuvku toaletního stolku)*GREGOR *(skočí k ní, srazí jí revolver)*

Střílet? Ale dříve pohleďte tomu dítěti do očí. Víte, co se stalo?

MARTY

Janek?

GREGOR

A víte, proč? Toho chlapce máte vy na svědomí!

MARTY

Pah! A proto sem chodíš? Všecko vám povím, jen co se ustrojím, jen so se najím.

*(Vběhne do ložnice)**(Všichni vrhají se na cestovní kufřík. Gregor schvátí pečátko, Vítek medaillon, Kolenatý dopisy)²²*

GREGOR

Pečátko s iniciálkou E.M. jež je na listinách Elliany MacGregor.

VÍTEK

Erb pana Hauka.

KOLENATÝ

Quando?

MARTY

Non importa.

KOLENATÝ

Importa eccome! Quando è morta Ellian MacGregor?

MARTY

Basta, basta! Non aprirò più bocca!

GREGOR

Allora perquisiamo tutta la stanza.

MARTY

Fermo! Guai se osi!

*(Apre un cassetto del tavolo da toeletta)*GREGOR *(si avventa su di lei e le strappa una pistola)*

È carica? Prima fissi questa ragazza negli occhi. Sa cos'è successo?

MARTY

Janek?

GREGOR

E sa perché? Ha quel ragazzo sulla coscienza!

MARTY

Bah! E sei qui per questo? Vi dirò tutto, fatemi solo sistemare e vestire.

*(Entra di corsa in camera da letto)**(Gli uomini si gettano sui bagagli. Gregor afferra un sigillo, Vítek un medaglione, Kolenatý alcune lettere)*

GREGOR

Un sigillo con le iniziali E.M., lo stesso delle lettere di Ellian MacGregor.

VÍTEK

Lo stemma del signor Hauk.

²² La temporanea uscita di Emilia coincide in Čapek con un sollecito cambiamento di scena che assolve a due funzioni: da un lato permette alla protagonista di togliersi la vestaglia da notte per indossare un abito più consono alla gravità della circostanza, dall'altro consente la trasformazione della camera d'albergo in artificiosa aula di tribunale. Con lodevole inventiva il compositore decide invece di inserire nell'esiguo intervallo di tempo un vivace interludio – la convulsa perquisizione delle valigie della donna – che agisce da suggestivo contrasto con l'atmosfera ben più cupa dell'imminente 'processo'. La comicità della situazione è risolta in un rapidissimo scherzo (48, *Allegro* – *♩*) basato su un crepitio di accordi alternati tra legni e archi, cui segue un valzer piuttosto acido (52, *♩*, *Reb*) reso ancora più aspro dalle continue settime dei tromboni che si vela di mestizia quando oboe, corno inglese e violini sul pizzicato di viole e violoncelli lasciano trasparire il pianto inconsolabile di Krista (53², *Più mosso*). Poche battute che Prus e Kolenatý si scambiano sulla grafia del misterioso documento ripristinano prontamente i contorni giudiziari della scena, conclusa dall'avvocato che chiama l'imputata in sua presenza mentre gli euforici trilli diffusi in orchestra tradiscono lo stato di ebbrezza dell'eroina.

KOLENATÝ

Kde je?

VÍTEK

Už ho odtud odvedli.

KOLENATÝ

Eugenia Montez, Elsa Müller, devadésat devět, Ellian MacGregor, Ekatěrina Myškin –

VÍTEK

Samé E.M.

KOLENATÝ

Hopla! «*Meine liebste Ellian*»...

PRUS

Snad Elina!

KOLENATÝ

Kde pak. Ellian MacGregor, Wien. Vítku, skočte pro taláry.

VÍTEK

Ano, prosím!

(Odbíhá)

(Kristinka pláče)

KOLENATÝ

Neplakala, Tinkotinko!

(Vítek odchází)

PRUS

Ukažte mi tu listinu! Ta listina je pravá, psala to Řekyně Elina Makropulos.

KOLENATÝ

Ale vždyť to přece psala –

PRUS

Nesporně Elina Makropulos.

KOLENATÝ

To jsem blázen.

PRUS

Je to tataž ruka jako na mých dopisech.

KOLENATÝ (k Vítku, který vstupuje)

Vítku, zavolej ji!

(Vítek přivádí Emilii ve velké toaletě, s láhví a sklenicí v ruce, píše)²³

KOLENATÝ

Dov'è?

VÍTEK

Già portato via.

KOLENATÝ

Eugenia Montez, Elsa Müller, e altre cento, Ellian MacGregor, Ekatěrina Myškin –

VÍTEK

Sempre E.M.

KOLENATÝ

Oplà! «*Meine liebste Ellian*»...

PRUS

Direi Elina!

KOLENATÝ

Macché. Ellian MacGregor, Wien. Vítek, mi porti la toga.

VÍTEK

Sì, prego!

(Si allontana correndo)

(Kristinka scoppia in lacrime)

KOLENATÝ

Non piangere, tesoruccio!

(Vítek esce)

PRUS

Mostratemi quel foglio! È autentico, scritto dalla greca Elina Makropulos.

KOLENATÝ

Ma se la calligrafia è di –

PRUS

Incontestabilmente di Elina Makropulos.

KOLENATÝ

Sto impazzendo.

PRUS

La mano è la stessa delle mie lettere.

KOLENATÝ (a Vítek che rientra)

Vítek, la chiami!

(Vítek fa entrare Emilia riccamente vestita, con in mano una bottiglia e un bicchiere)

²³ Il rientro in scena di Emilia è salutato da un potente tema orchestrale (58, *Allegro* – $\frac{3}{4}$) organizzato secondo più strati sonori – fanfara per terze di flauti e trombe, pedale trillato dei violini, terzina con mordenti di oboi e viole, vigorosi accordi degli ottoni, inciso rabbioso di violoncelli e contrabbassi – che agisce come ritornello nell'ampia scena del processo svolta in forma di rondò:

VÍTEK

Ona pije whisky.

MARTY (*vstupuje podnapilá, opírá se o stenu*)

Nechte mne! To je jen na kuráž.

KOLENATÝ (*obléká talár*)

Histérka! Vemte jí tu láhev!

MARTY

Ne! Nedám! (*Tiskne láhev k prsoum*) Sic nebudu mluvit! (*Ke Kolenatému*) Vypadáte jak funebrák!

KOLENATÝ

Jak se jmenujete?

MARTY

Já? Elina Makropulos.

VÍTEK

Si è scolata del whisky.

MARTY (*avanza ubriaca, appoggiandosi alla parete*)

Lasciatemi! È solo per prendere coraggio.

KOLENATÝ (*indossa la toga*)

Isterica! Levatele la bottiglia!

MARTY

No! È mia! (*Si tiene la bottiglia ben stretta al petto*) Altrimenti non parlo! (*A Kolenatý*) Sembra un beccchino!

KOLENATÝ

Qual è il suo nome?

MARTY

Io? Elina Makropulos.

segue nota 23

ESEMPIO 14 (58)

Strutturata nonostante il tempo veloce e la scansione binaria alla maniera di una passacaglia – la severità della forma (una serie continua di variazioni su un tema dato) si adatta alla perfezione all'incedere metodico dell'interrogatorio –, la sezione iniziale della scena si muove attraverso due momenti contrastanti. Assegnato progressivamente a tutti i registri, il motivo 14 si staglia imperioso mentre Emilia fornisce le proprie generalità, ma non appena la donna richiama alla mente suo padre il passato inizia a riemergere con le fanfare da fuori scena già udite nell'*ouverture* (65, $\frac{3}{4}$, Mi \flat ; cfr. es. 1b), riproposte poco dopo in *fortissimo* per ribadire la verità delle sue parole di fronte a uno sconcertato Kolenatý. Incredulità collettiva e fiducia mista a noncuranza dell'eroina vengono quindi contrapposte mediante una nuova sequela di motivi: a una melodia dal tono dubitativo esposta da corno inglese e violini e combinata ai lugubri accordi di settima degli ottoni (66, *Andante* – $\frac{6}{4}$) durante l'intervento di Prus segue uno spigliato inciso puntato degli archi (67, *Con moto* – ♩) per le repliche piccate di Emilia. Un sinuoso motivo in terzine introdotto dal flauto (68⁴) e ripreso più avanti da archi e legni sostiene infine la confessione del soprano fino a quando Kolenatý, sul suo motivo affidato a tromboni e contrabbassi (471), le chiede nuovamente la data di nascita.

KOLENATÝ
Rozená kde?

MARTY
Na Krétě.

KOLENATÝ
Jak jste stará?

MARTY
Kolik byste řekli?

KRISTA
Přes čtyřicet.

MARTY (*vyplázne na ni jazyk*)
Žábo!

KOLENATÝ
Kdy rozená?

MARTY
Patnáct set sedmdesát pět.

KOLENATÝ
Jak že? To přestává všechno!

MARTY
Je mi tedy tři sta třicet a sedm let.

KOLENATÝ
Kdo byl váš otec?

MARTY
Hieronymos Makropulos, osobní lékař císaře Rudolfa Druhého.

KOLENATÝ
Já už s vámi nemluví!

PRUS
Jak se opravdu jmenujete?

MARTY
Elina Makropulos.

PRUS
Byla z vašeho rodu Elina Makropulos, souložnice Josefa Prusa?

MARTY
To jsem přece já!

PRUS
Jak to?

MARTY
Já sam byla souložnice Pepi Prusa. Vždyt' jsem s ním sama měla toho Gregora.

GREGOR
A Ellian MacGregor?

KOLENATÝ
Nativa di?

MARTY
Creta.

KOLENATÝ
La sua età?

MARTY
Quanto mi date?

KRISTA
Più di quaranta.

MARTY (*facendole la linguaccia*)
Rospo!

KOLENATÝ
Nata in data?

MARTY
1575.

KOLENATÝ
Come? Basta con gli scherzi!

MARTY
Ho trecentotrentasette anni.

KOLENATÝ
Chi era suo padre?

MARTY
Hieronymos Makropulos, medico personale dell'imperatore Rodolfo II.

KOLENATÝ
Ancora con queste sciocchezze!

PRUS
Qual è il suo vero nome?

MARTY
Elina Makropulos.

PRUS
Era sua parente Elina Makropulos, l'amante di Josef Prus?

MARTY
Ma sono io!

PRUS
Come?

MARTY
Ero io l'amante di Pepi Prus. E da lui ho avuto Gregor.

GREGOR
Ed Ellian MacGregor?

MARTY

To jsem přece já.

GREGOR

Blázníte?

MARTY

Já jsem tvá praprababička. Ferdi to byl můj kluk.

GREGOR

Který Ferdi?

MARTY

No přece Ferdinand Gregor. Ale v matrice, tam se musí říci právě jméno, Ferdinand Makropulos.

KOLENATÝ

Bože! A kdy jste rozena?

MARTY

O Christos Soter, dej mi s tím pokoj! Patnáct set osmdesát pět. Já také byla Jekatěrina Myškina a Else Müller. Což možno člověku tři sta let mezi lidmi žít?²⁴

PRUS

A jak jste mohla znát obsah zapečetěné obálky?

MARTY

Proto že mi ji Pepi ukázal, než ji tam uložil, abych to řekla tomu hloupému Ferdovi.

PRUS

A proč jste mu to neřekla?

MARTY

Sono sempre io.

GREGOR

È impazzita?

MARTY

Sono la tua bisbisnonna. Ferdi era il mio pargoletto.

GREGOR

Quale Ferdi?

MARTY

Ferdinand Gregor, si capisce. Anche se al registro dell'anagrafe ho dovuto dare il suo vero nome, Ferdinand Makropulos.

KOLENATÝ

Oddio! La sua data di nascita?

MARTY

O Christos Soter, fatemi respirare! 1585. Sono stata anche Ekatěrina Myškina ed Elsa Müller. Chi di voi può vivere trecento anni con un nome solo?

PRUS

E come poteva conoscere il contenuto della busta sigillata?

MARTY

Pepi me la mostrò prima di sigillarla perché potessi parlarne a quell'idiota di Ferdi.

PRUS

E perché non gliel'ha detto?

²⁴ Dopo la ricomparsa del ritornello (73, *Tempo 1*) la seconda sezione è percorsa dal fervido lavoro tematico intorno a una breve cellula melodica – si noti la quarta ascendente iniziale – eseguita poco prima dai violini (71, *Meno mosso* – $\frac{6}{4}$, Mi^b) sulla quale Emilia rivela le sue diverse personalità, accenna alla sua numerosa prole, quindi illustra la propria relazione con Pepi Prus. Culmine della narrazione è l'istante in cui il soprano svela il contenuto della formula Makropulos e vi si arriva con un graduale accalorarsi del discorso orchestrale – sintomo forse dello stato di ebbrezza della donna? – che sfocia nella ripresa del motivo 8 ad archi e corni (80¹, *Meno mosso*, Mi). Un'indivisa progressione svolta sopra martellanti fanfare di trombe (82, *Presto* – $\frac{3}{4}$) conduce quindi al secondo *Höhepunkt* quando con un accordo liberatorio di tonica a piena orchestra (85, *Meno mosso* – $\frac{6}{4}$, La^b) l'eroina rivela il motivo del suo arrivo. Rientrata in possesso della preziosa busta – e un giubilante arpeggio delle trombe amplifica la gioia incontenibile del soprano che si lancia in due estatici gorgheggi sulla parola «mia» (89) –, Emilia comincia l'intera narrazione dal principio in una nuova sezione (90, *Un poco meno* – $\frac{6}{4}$, Re^b) basata interamente sul motivo 1b, le cui profonde trasformazioni seguono con precisione il flusso di ricordi della donna. Sincopato e allentato nel ritmo mentre Vitek ripete stupito il nome dell'«imperatore Rodolfo» (90²), il *Leitmotiv* è 'deturpato' dalle fioriture quando la protagonista lo descrive poco dopo come un «depravato» (90³); quindi si ode in un'infinità di varianti – ridotto alla sola seconda iniziale (92, *Meno*), trattato in imitazione (94, $\frac{9}{4}$), come ostinato (95¹), sovrapposto alla propria inversione (96, *Meno*), presentato ad accordi pieni nel registro acuto da flauti e violini (97, *Maestoso* – $\frac{3}{2}$), infine esposto all'unisono da flauto, corno inglese, corno e violoncelli (100, *Più mosso* – $\frac{6}{4}$) – a indiscussa testimonianza dell'altissimo livello di virtuosismo tecnico raggiunto dall'autore.

MARTY

Já se čerta starám, chi-chi-chi, o své mladé.

KOLENATÝ

Jak to mluvíte?

MARTY

Holenku, já už dávno nejsem žádná dáma. Nechčes se napít? Bohorodičko, to sucho v ústech! Já šo-říím...

PRUS

Ty dopisy jste psala vy?

MARTY

Psala. Viš, Pepimu jsem řekla všecko. Já ho měla ráda. Jeho jsem měla ráda. Proto jsem mu půjčila věc Makropulos.

PRUS, KOLENATÝ, VÍTEK

Co je to?

GREGOR

Co jste mu půjčila?

MARTY

Věc Makropulos. Když to tak hrozně chtěl. (*K Prusovi*) Ten list, cos mi dnes vrátil. Ta zapečetěná obálka, Pepi to chtěl zkusit. Slíbil, že mi to vrátí. A zatím to přiložil k té závěti! Myslíl, že si proto přijdu, a já přišla až teď. Já chtěla dostat tu věc, aby člověk byl tři sta let živ! Tři sta let mlád!

GREGOR

Jen proto jste přišla?

MARTY

Cha-cha-cha! Já kašlu na to, že jsi můj! Což vím, kolik tisíc mojich trabantů běhá po světě? (*Přítiskne obálku k srdci*) Ted' už jsi má! To napsal můj otec por císaře Rudolfa.

VÍTEK

Císaře Rudolfa?

MARTY

Ach, lidé, to byl nemrava! A když začal stárnout, hledal pořád elixir života, aby zas omládl. A tehdy přišel můj otec k němu a napsal mu to kouzlo, tu věc, aby zůstal tři sta let mlád. Ale císař Rudolf se bál, a řekl: «Zkus to na své dceři, dříve na své dceři!» A to jsem byla já. Tehdy mně bylo šestnáct let, a tak to na mně zkusil. Pak jsem byla týden či jak dlouho bez sebe a uzdravila se.

MARTY

Se ne curi il diavolo, hi, hi, hi, dei miei bastardi.

KOLENATÝ

Ma cosa dice?

MARTY

Semplice, ho smesso già da tempo di comportarmi da signora. Vuoi bere? Madonna, che gola secca! Brucio...

PRUS

Ha scritto lei quelle lettere?

MARTY

Sì. A Pepi ho detto proprio tutto. Gli volevo bene. Ma proprio tanto. Per questo gli ho prestato la formula Makropulos.

PRUS, KOLENATÝ, VÍTEK

Cos'è?

GREGOR

Cosa gli ha prestato?

MARTY

La formula Makropulos. La voleva così tanto. (*A Prus*) Quel foglio che m'ha dato stanotte. Quella busta sigillata, Pepi la voleva provare. Promise di restituirmela. E poi la conservò accanto al testamento! Dovevo riprendermela subito, ma sono arrivata solo adesso. Volevo riavere quella formula che permette di vivere per trecento anni! Trecento anni da giovane!

GREGOR

Per questo è tornata?

MARTY

Ha, ha, ha! Me ne fotto che sei mio! Chissà quante altre migliaia di marmocchi ho in giro per il mondo! (*Si stringe la busta al cuore*) Ora sei mia! La scrisse mio padre per l'imperatore Rodolfo.

VÍTEK

L'imperatore Rodolfo?

MARTY

Se sapeste, un depravato! E quando iniziò a invecchiare cercò affannosamente un elisir di lunga vita che lo ringiovanisse. Allora mio padre andò da lui e gli scrisse una ricetta, quella formula, per restare giovane trecento anni. Ma Rodolfo aveva paura e disse: «Dalla a tua figlia, provala prima su di lei!» Così toccò a me. Avevo sedici anni quando mio padre me la diede. Persi conoscenza per una settimana o poco più, poi mi ripresi.

VÍTEK

A co císař?

MARTY

Nic. Jak pak mohl vědět, že budu tři sta let živa? Tak dal mého otce do věže jako podvodníka. A já jsem utekla s tou věcí do Uher. Nevím ani kam.

PRUS

Ukázala jste někomu věc Makropulos?²⁵

MARTY

Ukázala Pepi, když tak hrozně o to prosil. Ale já ji musila dostat protože stárnu.

KOLENATÝ

Kolik je vám let?

MARTY (*křiklevě*)

Neplet'te! Tři sta dvacet sedm let! To proto, že jsem již u konce. Sáhni, Bertíku, jak ledovatim. Sáhněte na mé ruce!

KOLENATÝ

Proč jste padělala rukopis Elliany MacGregor?

MARTY

Pater hemon!

VÍTEK

E l'imperatore?

MARTY

Nulla. Chi poteva dirgli che sarei vissuta trecento anni? Rinchiuse mio padre in una torre come impostore. Io riuscii a fuggire con la formula verso l'Ungheria. Ma non ricordo dove.

PRUS

L'ha fatta mai vedere a qualcuno la formula Makropulos?

MARTY

Solo a Pepi che la desiderava così tanto. Ma dovevo riaverla perché invecchiavo.

KOLENATÝ

La sua età dunque?

MARTY (*con voce stridula*)

Non s'immischi! Trecentoventisette! Ormai sono alla fine. Tocca, Bertík, son gelida. Toccatemi le mani!

KOLENATÝ

Perché falsificare il manoscritto di Ellian MacGregor?

MARTY

Pater hemon!

²⁵ Sopraffatta poco alla volta dal ricordo del passato, la donna si estrania dalla dimensione presente e, noncurante degli ultimi assalti verbali di Kolenatý, inizia a recitare la preghiera del *Padre nostro* nella sua lingua madre, quasi regredisse inesorabilmente allo stato infantile. Introdotta da un vigoroso ostinato di fagotti e violoncelli (101, *Meno mosso* – ♩), la parte conclusiva del processo recupera il variegato pluritematismo della sezione iniziale e, accanto a materiale già noto – il tema di Kolenatý fa un'ultima sortita quando l'avvocato chiede nuovamente alla donna la sua età (³102), mentre il motivo 8 ritorna subito prima che Emilia ripeta il suo vero nome (³106) –, presenta nuovi spunti tematici. Il primo, esposto dalla voce sul raddoppio di trombe e violini in tremolo (⁵102), è associato al terrore della protagonista di invecchiare; il secondo invece, costituito da una melodia pentatonica alquanto misurata eseguita da flauti, corno inglese e violini primi, manifesta la sua stanchezza di vivere:

ESEMPIO 15 (102¹)

Fl. I
VI. I
Cor. ingl.

p espr.

Sfruttandone l'eloquenza sonora Janáček costruisce su di esso un impressionante interludio orchestrale che dopo l'improvviso collasso di Emilia serve da transizione verso la scena finale dell'opera. Alternato a un funereo corale di tromboni e tuba (109, *Presto*) sul quale Kolenatý riconosce infine la verità delle parole della donna, il tema accompagna la temporanea uscita di scena del soprano prima dell'ultima apparizione in orchestra del motivo 14 (110, *Meno* – $\frac{2}{4}$), ora cadenzato dal minaccioso rintocco del timpano e di un piatto sospeso. Preceduto ancora dai cupi accordi degli ottoni sul fremere degli archi gravi, il motivo 15 passa quindi al violino solo nel registro sovracuto (111², *Maestoso* – $\frac{6}{4}$, Mi) e alla viola d'amore (111⁶) prima di essere ripreso dal tutti con slancio sublime (112, *In tempo. Maestoso* – Solb).

KOLENATÝ

Nelžete! Vy jste Emilia Marty! Vy jste ukradla Eugenie Montez ten medalion!

MARTY

Pater hemon, hos eis en uranois!

KOLENATÝ

My všechno víme! Jak se jmenujete?

MARTY (*padá*)

Elina... Makropulos

KOLENATÝ (*pustí ji na zem*)

Proklatě, nelže!

PRUS, GREGOR, VÍTEK

Nelže!

KOLENATÝ (*strhává talár*)

Pro lékaře!

(*Odnášíjí Marty do ložnice*)

MARTY (*vejde jako zjevení, jako stín. Lékař ji podrží. Všichni ustanou. Bledě zelenavé světlo zaplaví jeviště i hledišťe*)

Cítala jsem že smrt na mne sáhala. Nebylo to tak hrozné.²⁶

GREGOR, VÍTEK, PRUS, KOLENATÝ

Slečno Martyová, byli jsme k vám krutí!

KRISTA

Je mi vás hrozně líto!

KOLENATÝ

Non menta! Lei è Emilia Marty! E ha rubato questo medaglione a Eugenia Montez!

MARTY

Pater hemon, hos eis en uranois!

KOLENATÝ

I fatti sono chiari! Come si chiama?

MARTY (*cadendo*)

Elina... Makropulos

KOLENATÝ (*adagiandola a terra*)

Maledetta, non mente!

PRUS, GREGOR, VÍTEK

Non mente!

KOLENATÝ (*si strappa la toga*)

Un dottore!

(*Porta Emilia in camera da letto*)

MARTY (*rientra come uno spettro, un'ombra. Il medico la sostiene. Tutti si alzano. Una pallida luce verdastra inonda il palcoscenico e la sala*)

Sento che la morte mi avvolge. La facevo più terribile.

GREGOR, VÍTEK, PRUS, KOLENATÝ

Signorina Marty, siamo stati crudeli con lei!

KRISTA

Quanta pena mi fa!

²⁶ Il rientro sul palco di Emilia, scortata nuovamente dal motivo 15 (113, *Adagio*, Mib), dà piena dimostrazione dell'enorme distanza che esiste tra l'opera di Janáček e la commedia di Čapek. Tutto in questo raggelante monologo dell'eroina trasuda morte: l'aspetto fisico della donna, descritta in partitura come «uno spettro» o «un'ombra», le sue parole d'esordio («Sento che la morte mi avvolge»), la tavolozza timbrica – melodia a corno inglese, arpa e viola d'amore su costanti oscillazioni di seconda degli archi –, la scansione agogica trattenuta e, non ultima, la scelta di una «pallida luce verdastra» per illuminare il proscenio. Eliminando la complessa dissertazione metafisica sull'immortalità umana che nell'originale coinvolge tutti i personaggi, il musicista indirizza la sua attenzione unicamente al tragico destino della protagonista che, schiacciata dal peso di una solitudine infinita, rinuncia alla formula paterna e decide di lasciarsi morire. Un coro maschile sommerso che riprende in eco da dietro le quinte le parole di Emilia amplifica la dimensione ultraterrena della scena in cui tutti i presenti, dopo averle espresso in un coretto sostenuto dall'ultima apparizione del motivo 15 affidato ad arpa e fiati (114) un collettivo sentimento di compassione, regrediscono al ruolo di «ombre senz'anima». Scandagliando le pieghe più riposte dell'animo dell'eroina la musica aderisce mirabilmente al senso recondito delle parole e ogni frase del soprano genera un nuovo tema musicale. A un motivo *espressivo* esposto da flauti, corno inglese, violini e violoncelli (115) quando il coro nascosto inizia a ripetere le meditazioni filosofiche della donna – si noti a tal proposito l'intervallo di settima in apertura – seguono una dolorosa linea discendente di violini e oboi (117⁴) combinata con un inciso trillato di tre note affidato a violoncelli e corni (117⁵) che pare esprimere il terribile rimpianto di una donna condannata all'apatia e al dolore. Preceduta dalla comparsa finale del motivo 8 (121), ora svolto per armonici da tre violini sul rullare di un tamburo piccolo, Emilia riconosce sconsolata il vuoto di un'esistenza nichilista, venata di disprezzo per i valori umani, mentre violini primi e viole introducono un motivo di valzer dall'andamento cullante:

MARTY

Jste tady všichni, a jako byste nebyli. Jste jen věci a stíny!

SBOR

Jsme věci a stíny!

MARTY

Umřít nebo odejít, vše jedno, to je stejné!

SBOR

Umřít nebo odejít, vše jedno, vše stejné!

MARTY (*lomí rukama*)

Ach, nemá se tak dlouho žít! Ó kdybyste věděli, jak se vám lehký žije! Vy jste tak blízko všeho! Pro vás má všechno smysl! Všecko má pro vás cenu! Hlupci, vy jste tak šťastni pro tu pitomou náhodu, že tak brzo zemřete.

TENORY

My šťastni!

BASY

Hlupci, my jsme tak šťastni!

MARTY

Věřte v lidstvo, velikost, lásku! Vždyt' více nemůžete chtít!

SBOR

Chtít víc nemůžeme!

MARTY

Ale ve mně se život zastavil, Ježíši Kriste, a nemůže dál! Ta hrozná samota! Je to, Kristinko, stejně marné, zpívat či mlčet – Omrzí být dobrý, omrzí být

MARTY

Tutti qui, ma come se non ci foste. Siete solo ombre senz'anima!

CORO

Siete solo ombre!

MARTY

Morire o partire, tanto è lo stesso!

CORO

Morire o partire, tanto è lo stesso!

MARTY (*torcendosi le mani*)

Ah, è atroce vivere così a lungo! Se solo sapeste com'è facile la vostra esistenza! Siete così vicini alle cose! Per voi ha senso tutto! Tutto ha valore per voi! Idiotti, siete così felici solo per la stupida casualità che presto morirete.

TENORI

Siam felici!

BASSI

Idiotti, siamo tanto felici!

MARTY

Credete negli altri, nella grandezza, nell'amore! Non potete chiedere di più!

CORO

Di più non possiamo!

MARTY

In me la vita si ferma, Gesù Cristo, e non posso proseguire! Che straziante solitudine! Cantare o tacere, Kristinka, è comunque inutile – Annoia l'esser buoni

segue nota 26

ESEMPIO 16 (⁵122)

Saturando il tessuto orchestrale con le sue inesauribili ripetizioni, le infinite modulazioni, gli slittamenti timbrici e le modifiche nei contorni melodici il motivo 16 non abbandona più la partitura a sancire l'ineluttabilità del destino della protagonista. Un primo punto culminante giunge quando Emilia incomincia a recitare la formula del padre (124, *Un poco più mosso*, Mi) – e la fanfara di ottoni 1b scandisce il definitivo ricongiungimento con i trascorsi lieti degli affetti familiari in uno scintillante Do maggiore (²125) –, quindi quando affida il documento a Krista perché se ne serva per la sua carriera teatrale prima di accasciarsi al suolo esanime (125, *Più mosso*, Lab). Un lungo silenzio dell'orchestra pare ampliare l'attimo di incertezza della giovane che però con atto liberatorio rinuncia al dono facendo bruciare lo scritto sopra una variante diminuita del motivo 16 eseguita dai violini (128 – $\frac{6}{4}$) che sfocia in una perorazione conclusiva (130, *Grave* – $\frac{3}{2}$, Sib) dove il tema è declamato solennemente da orchestra e fanfara interna a commosso commiato di una donna fuori dal tempo.

špatný. Omrzí země, omrzí nebe! A pozná, že něm
umřela duše.

GREGOR, VÍTEK, KOLENATÝ, PRUS

A proč jste přišla pro věc Makropulos?

MARTY

Tady to je psáno: «*Ego, Hieronymos Makropulos, iatros kajsaros Rodolfu.*» Já už to nechci! Zde, vemte si to. Nikdo to nechce? Ty jsi Kristinko, vzala jsem ti hochu; jsi krásná, vem si to! Budeš slavná, budeš zpívat jak Ellian Marty! Ber, děvče!

GREGOR, VÍTEK, KOLENATÝ, PRUS

Neber!

(Krista bere listinu a drží ji nad plamenem, až shoří. Červené světlo zaplaví jeviště. Zrdcené mlčení)

MARTY

Pater hemon!

(Shroutí se. Listina dobořívá)

(OPONA)

o l'esser cattivi. Annoiano la terra e il cielo! E si scopre che anche l'anima muore.

GREGOR, VÍTEK, KOLENATÝ, PRUS

E perché è venuta per la formula Makropulos?

MARTY

Basta leggere: «*Ego, Hieronymos Makropulos, iatros kajsaros Rodolfu.*» Ma che m'importa ormai! Ecco, prendetela voi. Nessuno la vuole? Kristinka, a te ho rubato il fidanzato; sei bella, prendila! Sarai famosa e canterai come Ellian Marty! Prendi, bimba!

GREGOR, VÍTEK, KOLENATÝ, PRUS

Non farlo!

(Krista prende il foglio e lo tiene sopra la fiamma di una candela finché si consuma. Una luce rossastra inonda la scena. Tutti ammutoliscono sconvolti)

MARTY

Pater hemon!

(Crolla a terra. Il foglio è consumato dalla fiamma)

(SIPARIO)

L'orchestra

4 flauti (II e IV anche ottavini)	4 corni in Fa
2 oboi	4 trombe
corno inglese	3 tromboni
3 clarinetti	basso tuba
clarinetto basso	
2 fagotti	timpani
contrafagotto	tamburo militare
	tamburo piccolo («da bambini»)
arpa	piatti sospesi
	Glockenspiel
violini I	xilofono
violini II	castagnette
viole	celesta
violoncelli	
contrabbassi	
	Orchestra interna:
viola d'amore	2 corni, 2 trombe, timpani

Per raffinatezza e sottigliezza, arditezza d'impianto e maestria costruttiva, l'orchestrazione del *Caso Makropulos* riflette sul piano strumentale la singolarissima inventiva musicale di uno dei compositori più geniali del secolo scorso. Basata su una strumentazione quanto mai densa, la partitura richiede un'orchestra dalle proporzioni assai vaste. Accanto alla famiglia dei fiati, impiegata al gran completo per meglio potenziare i registri estremi, particolarmente ricca (come di consueto in Janáček) è la sezione delle percussioni, che prevede una nutrita serie di tamburi e una triade di strumenti a suono determinato – *Glockenspiel*, xilofono e celesta – le cui secche sonorità metalliche trasmettono con efficacia l'affascinante atmosfera di *thriller* soprannaturale dell'opera, così come delle castagnette sfruttate in chiara funzione coloristica per l'aria spagnoleggiante di Hauk nell'atto secondo. Originalissimo poi l'utilizzo della viola d'amore solista, strumento già adoperato dal compositore moravo nella versione originale di *Osud* (*Destino*, 1907) e in *Kát'a Kabanová*, il cui timbro inusuale (e assai poco udibile in platea) soggiace a precise urgenze simboliche: da un lato funge da segnale d'in-

gresso per la protagonista, dall'altro ne esprime la potente carica sensuale. Cruciale nell'economia drammatica è infine la collocazione di una piccola orchestrina (quattro ottoni più timpani) dietro le quinte, le cui fanfare – tracce di un passato felice e glorioso – irrompono più volte in scena a mescolare i piani temporali di una vicenda quanto mai intricata.

Impostato secondo un persistente e rigoglioso fluire di cellule tematiche ritmico-melodiche che, seppur nella loro brevità, agiscono da suggestivo contrasto alla caratteristica asprezza del declamato vocale, l'apporto orchestrale è inteso quale mutevole e vivido commento di un dramma 'verboso' che però si accende qua e là di improvvisi slanci emotivi fino al magnifico culmine espressivo del finale. Con calibratissimo dosaggio del suo peso specifico – dai silenzi reiterati con cui nell'atto secondo l'orchestra svela il crescente turbamento di Emilia di fronte all'incalzante indagine condotta da Prus, alla ricchezza a tratti ridondante che rende ancora più commosso il canto d'addio conclusivo dell'eroina – Janáček sceglie un impasto timbrico variegato e mirabilmente duttile che privilegia l'accostamento di timbri acuti e gravi con esiti spesso inconsueti. Esempio è, a tal proposito, la combinazione di un tamburo «da bambini» con il *tremolo* dei violini che serve da fondale armonico per il *Leitmotiv* legato all'identità della protagonista e alla formula dell'elisir, oppure l'amalgama di viola d'amore e *Glockenspiel* quando Emilia entra per la prima volta in scena. Quando invece il compositore si serve di timbri isolati, bastano pochi tocchi per delineare con immediatezza la situazione drammatica oppure imitare con cura descrittiva minuziosa i 'rumori' di scena – è il caso nell'atto primo del breve ostinato di violini su cui Vítok svolge la conversazione al telefono e nell'atto terzo dello scampanello dello xilofono che annuncia l'ingresso ansimante della cameriera nella camera da letto dell'eroina. Se il timbro bofonchiante del fagotto dà un tono ancora più grottesco alla ridicola figura di Kolenatý, il gradevole cicaleccio di corno inglese e oboe traduce suggestivamente le schermaglie amorose tra Krista e Janek in apertura dell'atto secondo, come poco dopo le 'starnazzanti' fioriture di ottavino e flauto riflettono il tono canzonatorio con cui la donna ricorda le doti canore di due sue colleghe. Delicati interventi del clarinetto tradiscono sommessi il legame amoroso tra Ellian MacGregor e Pepi Prus, mentre i violini si incaricano a più riprese di rimarcare tanto l'incredulità di Kolenatý e Prus di fronte alle misteriose confessioni di Emilia quanto la foga appassionata di Gregor.

Le voci

The image shows a vertical musical score for ten vocal parts. From top to bottom, the parts are: Emilia (Soprano), Prus (Bass), Janek (Tenor), Gregor (Tenor), Hauk (Tenor), Kolenatý (Bass), Víttek (Tenor), Krista (Soprano), Cameriera (Soprano), Macchinista (Bass), and Donna delle pulizie (Soprano). Each part consists of a single line of music with a treble or bass clef, a key signature of one flat, and a time signature of 8/8. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Al pari di altri due capolavori della maturità di Janáček come *Příhody lišky Bystroušky* (*La volpe astuta*, 1926), struggente fiaba filosofica sul ciclo della vita e della morte nella quale gran parte dei personaggi provengono dal mondo degli animali, e *Z mrtvého domu* (*Da una casa di morti*, 1930), dove l'ambientazione in un desolato campo di prigionia in Siberia si traduce nell'impiego di un *cast* esclusivamente maschile, anche *Il caso Makropulos* condivide la predilezione del compositore per soggetti operistici bizzarri e la scelta di compagini vocali assai particolari. Se infatti l'intera architettura dell'opera poggia sull'enigmatica figura della protagonista, la cui centralità drammatica riduce al minimo il peso specifico dei rimanenti ruoli femminili – Krista, in particolare, non costituisce che una pura emanazione di Emilia –, la costellazione di personaggi maschili che le ruota attorno riunisce al contrario una pluralità di registri che pare esplorare ogni possibile sfumatura espressiva.

Complessa, misteriosa e sfaccettata come poche altre eroine del repertorio lirico europeo, Emilia è senz'ombra di dubbio il personaggio femminile più memorabile creato da Janáček. Nel suo amalgama suggestivo di fascino erotico irresistibile e fredda arroganza, di fragilità giovanile e vanitoso cinismo, di violenta impulsività e saggezza senile la donna rivela la sua chiara discendenza da altre grandi protagoniste del teatro di Janáček – Jenůfa, Kostelníčka, Kát'a, Kabanicha –, anche se concentra le loro prerogative caratteriali in un'unica figura che il compositore descrive nel frenetico sovrapporsi delle diverse identità acquisite nel corso di un'esistenza pluricentenaria. In un continuo trascolorare di emozioni e situazioni che richiedono all'interprete doti eccezionali di caratterizzazione drammatica, il personaggio si presenta nei panni di Emilia Marty gelido e indif-

ferente alle ripetute profferte amorose dei numerosi pretendenti che ne idolatrano le qualità straordinarie di grande cantante d'opera, si converte in tenera amante come Eilian MacGregor, viene descritta quale zingara animata da selvaggia istintività nelle vesti di Eugenia Montez, infine subisce una graduale regressione al proprio mondo infantile di fanciulla indifesa quando si palesa finalmente con il nome di Elina Makropulos. Con tocco geniale il compositore lascia poi trasparire l'impareggiabile bravura canora di Emilia Marty soltanto a tratti e di riflesso – nei commenti degli altri personaggi come negli slanci improvvisi e nei balzi perentori della voce –, quasi ad esprimere simbolicamente il senso di noia verso una professione che non offre più alcuno stimolo.

A differenza delle cangianti sfumature espressive richieste alla protagonista, i restanti ruoli appaiono come cristallizzati in specifiche tipologie operistiche di stampo più tradizionale. Se infatti Janáček assegna Krista, aspirante cantante dalle doti ancora acerbe intesa quale *alter ego* dell'eroina, al registro più grave di mezzosoprano per enfatizzare l'antagonismo tra le due donne, i molti personaggi maschili vengono declinati in un sestetto di voci tenorili e baritonali la cui vicinanza di tessitura pare suggerire la fascinazione collettiva nei confronti della protagonista. Nonostante la tendenza sistematica a esasperare i registri verso l'acuto o verso il grave secondo uno stile vocale che procede per scarti violenti, è rimarchevole la cura del musicista nel diversificare ognuna delle quattro parti di tenore – dal lirico leggero (Janek) al lirico spinto (Gregor), dal tenore da operetta (Hauk) al caratterista (Vítek) – così come le due di baritono – baritono drammatico (Prus) e basso-baritono (Kolenatý). Curiosamente i tre ruoli comprimari sono invece presi in consegna dai registri vocali non ancora utilizzati: contralti per la donna delle pulizie e la cameriera, basso per il macchinista.

Věc Makropulos in breve

a cura di Tarcisio Balbo

Si sa che mescolare la vita privata e le opere di un artista è affare rischioso; eppure non si può fare a meno di notare come negli ultimi anni di Leoš Janáček (1854-1928) temi biografici e scelte musicali si fondano a volte con apparente rara chiarezza: c'è un nesso diretto, ad esempio, tra l'amore senile del compositore per la giovane Kamila Stösslová, iniziato nel 1917 (la donna era all'epoca ventiseienne; tra lei Janáček c'erano quasi quarant'anni di differenza), e il secondo quartetto per archi (1928) ispirato alla sesquipedale corrispondenza tra i due amanti – circa settecento lettere –, da cui il sottotitolo «Lettere intime» dato alla composizione. Ancora, potrebbe esserci un nesso tra l'interesse (l'ossessione?) di Janáček per la giovinezza e *Mládí* (*Gioventù*, appunto) che il musicista settantenne compone nel 1924 su un tema basato, secondo l'uso di Janáček, sulla curva melodica della nostalgica frase «Mládí, zlaté mládí!» («Gioventù, dorata gioventù»!).

La giovinezza, insomma; e l'universo femminile; magari di quelle donne dalla passionalità prorompente o legate a un destino fatale: l'erotismo e la femminilità tragica sono motivi ricorrenti nelle opere di Janáček, come testimoniano almeno *Jenůfa*, *Kát'a Kabanová*, la morta annegata dell'incompleta e postuma sinfonia *Danubio*, o la «povera donna, tormentata, battuta e ammazzata» del primo quartetto per archi, ispirato alla *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj. Non è forse un caso che mentre è al lavoro proprio sul primo quartetto, nell'autunno 1923, Janáček individui il soggetto giusto per la sua prossima opera: *Věc Makropulos* del drammaturgo boemo Karel Čapek. Janáček aveva assistito a una rappresentazione della *pièce* nel dicembre del 1922 e aveva dimostrato di avere già le idee chiarissime sulla sostanza e il senso della vicenda scrivendone subito alla Stösslová:

Hanno dato il *Makropulos* a Praga. Una donna di trecentotrentasette anni, ma allo stesso tempo ancora giovane e bella. Vorresti essere anche tu così? E sai che era infelice? Siamo felici perché sappiamo che la nostra vita non è lunga. Perciò è necessario far uso di ogni momento, usarlo nel modo giusto. Nella nostra vita tutto è fretta – e bramosia. Quest'ultima è la mia sorte. Quella donna – la bellezza di trecentotrentasette anni – non aveva più un cuore. Questo non va bene.

Quasi un anno dopo, il 12 novembre 1923, Janáček dichiara all'amante di essersi buttato sulla nuova partitura: «Ho iniziato un nuovo lavoro, e perciò non avrò più tempo per far nulla. Una bellezza di trecento anni – ed eternamente giovane – ma solo sentimenti spenti! Brrr! Fredda come il ghiaccio! Su una tale donna scriverò un'opera». E ancora il 4 dicembre: «Ma io la scalderrò, cosicché la gente simpatizzerà per lei. Potrei ancora innamorarmi di lei».

Nei mesi tra la rappresentazione del *Caso Makropulos* e l'inizio della composizione musicale, Janáček aveva lavorato alla stesura del libretto (Čapek, che aveva dato il consenso all'utilizzo del proprio testo, aveva nei fatti lasciato carta bianca al compositore). Il musicista, in realtà, non era intervenuto più di tanto sul testo originale: si era limitato a tagliare o riassumere alcuni passaggi per lasciare campo alla propria musica. Solo per la scena finale Janáček aveva deciso di modifica-

re la fonte, e aveva presentato in una sorta di rovesciamento un ritratto inaspettato della protagonista. Questa, nel testo originale, dopo che Krista ha bruciato la formula, suggella con un'estrema risata di scherno le considerazioni dei personaggi convenuti nella sua stanza: l'avvocato Kolenatý, che reputa la vita eterna un assurdo intoppo alla burocrazia e alla legge; il suo assistente Vítek, che in un'ottica socialistico-rivoluzionaria la vede come la via per realizzare un mondo migliore; o il barone Prus, che vorrebbe riservarla solo a un ristretto gruppo di 'eletti' capostipiti di una stirpe superiore. Nella versione di Janáček, invece, la protagonista, ormai sopraffatta da un intollerabile senso di *vanitas*, sceglie di lasciarsi morire, e mentre mormora le prime parole del *Padre nostro* in greco, Krista, la giovane cantante figlia di Vítek, brucia alla fiamma di una candela la formula per l'elisir di lunga vita che Emilia Marty *alias* Elina Makropulos le ha appena donato. Il rovesciamento rispetto al finale originale è tale, nelle intenzioni di Janáček, da tramutare l'orrore per la tricentenaria protagonista dell'opera in una sorta di compassione per un essere costretto suo malgrado a una vita artificiale. Tale ritratto della protagonista è evidente anche nelle già citate lettere del compositore alla Stösslová, e in molte altre. Ad esempio, il 5 febbraio 1925 Janáček scrive:

[Elina] si sta già raggelando con orrore – e non vuole vivere più a lungo allorché vede come siamo felici, noi che abbiamo una vita così corta. Noi guardiamo al futuro per qualsiasi cosa, vogliamo far uso di qualunque cosa – la nostra vita è così breve. Quella parte della mia opera è commovente.

E ancora il 5 dicembre il tono di Janáček non cambia:

Ho finito con *Il caso Makropulos*. Povera bellezza tricentenaria! La gente pensa fosse una ladra, una bugiarda, un animale privo di sentimenti. 'Bestia', 'canaille', la chiamavano; volevano strangolarla – e la sua colpa? Che doveva vivere a lungo. Mi dispiaceva per lei. Tre anni di lavoro giunti alla fine. Cosa, adesso?

Non è un caso che proprio la scena finale dell'opera sia quella in cui la protagonista, cantante di professione, si abbandona in un certo senso alla propria vena lirica, laddove il resto della partitura si fonda su motivi ed elementi musicali brevi e scolpiti: tra questi, il motivo basato sul vero cognome della protagonista (ricavato secondo la tecnica tipica di Janáček delle 'melodie di parole' che si fondano sulle curve melodiche del linguaggio parlato), e la fanfara legata alla figura dell'imperatore Rodolfo che si ode già nel preludio e che ricorre nel finale dell'opera (cfr. guida all'opera, es. 8 e 1b). Da tale icasticità ed essenzialità musicale si solleva, come si è detto, solo la protagonista nel finale (altrove gli interventi di Elina sembrano i *flash* di chi ha *davvero* vissuto la storia dell'opera da protagonista); fors'anche il personaggio di Krista (perché, nelle parole dell'allievo di Janáček, Ota Zítek, «è una donna innamorata») e il vecchio e allucinato conte Hauk-Šendorf, agli interventi del quale Janáček riserva delle tirate di sapore espressionista. Tutti gli altri, sono delle piccole creature, destinate a piccole imprese e piccole vite nonostante le loro alte aspirazioni. «È la fine dell'immortalità» sono le ultime parole di scherno che, nella *pièce* di Čapek, Elina Makropulos pronuncia dopo aver ascoltato i commenti degli altri personaggi. È una constatazione lapidaria che sembra far da contraltare a una frase dell'avvocato Kolenatý all'inizio del libretto di Janáček: «il processo ha attraversato generazioni di Prus, Szépházy e Gregor assistiti dai dottori Kolenatý». Immortalità anche questa; alla rovescia.

Věc Makropulos va in scena per la prima volta al Teatro nazionale di Brno il 18 dicembre 1926. Il commento di Janáček, in una lettera alla Stösslová di due giorni dopo, è telegrafico: «La 'gelida' ha avuto un successo inaspettato. [...] Dicono che sia la mia più grande opera. Ma è ancora possibile salire più in alto! Buon Natale!».

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Nello studio dell'avvocato Kolenatý a Praga, Vítek, commesso dell'avvocato, cerca la pratica della causa ereditaria che oppone da quasi cent'anni le famiglie di Albert Gregor e del barone Jaroslav Prus. Mentre Gregor, impaziente per l'esito della sentenza definitiva, attende l'arrivo dell'avvocato, giunge Krista, figlia di Vítek, a decantare la bravura e la bellezza della cantante Emilia Marty. Questa entra nello studio assieme all'avvocato, chiede informazioni sulla causa Gregor-Prus (inspiegabilmente, sembra aver conosciuto di persona i protagonisti della vicenda ormai morti da decenni) e fornisce preziose indicazioni per recuperare in casa di Prus delle carte che potranno far vincere la causa a Gregor; tra queste ve ne sono alcune appartenute alla cantante Ellian MacGregor, antenata di Gregor, che interessano molto a Emilia. L'avvocato, benché incredulo, esce per recuperare il materiale; nel frattempo Gregor, chiaramente infatuato della donna, cerca di sedurla e di chiederle conto delle sue informazioni, ma viene freddamente respinto: sua unica speranza di ottenere i favori di Emilia è fornirle dei fogli in greco ancora in possesso di Prus. Questi entra nello studio assieme all'avvocato coi documenti che sembrano provare i diritti ereditari di Gregor, ma non con le carte di Ellian MacGregor tanto bramate da Emilia.

ATTO SECONDO

Sul palcoscenico di un teatro, dopo uno spettacolo, un macchinista e una donna delle pulizie commentano il successo di Emilia. Giunge Prus, in cerca della donna, e dopo di lui Krista assieme al fidanzato Janek, figlio di Prus. I due ragazzi amoreggiano, e si ritirano imbarazzati tra le quinte alla vista del barone e subito dopo di Emilia. Accompagnato da Vítek, giunge anche Gregor con un dono per la prima donna, che lo rifiuta con fare sprezzante. Vítek si complimenta con Emilia paragonandola a una grande cantante del passato: anche stavolta Emilia dà l'impressione di aver conosciuto personalmente personaggi morti più di un secolo prima. Dopo aver canzonato le tenerezze amorose di Krista e Janek e ostentato indifferenza per qualsiasi cosa, Emilia riceve la visita del vecchio conte Hauk-Sendorf che riconosce in lei Eugenia Montez, una zingara suo vecchio amore di cinquant'anni prima. Congedati tutti, Emilia si trattiene con Prus, che ha letto la corrispondenza di Ellian MacGregor e ha trovato un atto di nascita in cui si cita una tale Elina Makropulos. Partito il barone è la volta di Gregor, che dichiara il proprio amore a Emilia e che ancora una volta viene respinto. Uscito Gregor, è Janek ad accostarsi alla donna, che cerca di sedurlo per avere le carte di Prus. Questi, sopraggiunto, congeda bruscamente il figlio e baratta i documenti per una notte d'amore con Emilia.

ATTO TERZO

Al mattino in una camera d'albergo, Prus è disgustato dalla freddezza amorosa dimostrata da Emilia. Una cameriera annuncia con agitazione l'arrivo di un servo di Prus che vuole parlargli; questi esce, e torna poco dopo con la notizia del suicidio di Janek: anche questa volta, Emilia non mostra alcuna reazione emotiva. Sopraggiunge Hauk risoluto a fuggire, di nascosto dalla moglie, con la gitana della sua giovinezza; poco dopo irrompono nella camera Gregor, Kolenatý, Vitek, Krista e Prus: tutti hanno compreso l'incredibile vicenda. Eugenia Montez, Ellian MacGregor, Emilia Marty e molte altre identità riassunte nell'acronimo EM, non sono che Elina Makropulos, la quale rivela di essere nata nel secolo sedicesimo, figlia di un alchimista al servizio di Rodolfo II, scopritore di un elisir che allunga la vita di trecento anni il cui effetto su Emilia-Elina è quasi esaurito. La formula dell'elisir è tra le carte tanto bramate dalla donna, all'inizio desiderosa di vivere altri tre secoli, ma che solo alle soglie della morte fisica comprende ormai il vero senso della vita. Mentre Emilia-Elina muore raggrinzendosi, Krista brucia la formula alla fiamma di una candela.

Argument

ACTE PREMIÈR

Dans le cabinet du maître Kolenatý, à Prague, le clerc Vitek cherche le dossier de l'affaire d'héritage qui oppose depuis presque cent ans la famille d'Albert Gregor à celle du baron Jaroslav Prus. Pendant que Gregor, impatient de connaître l'arrêt de la Cour, attend l'arrivée de l'avocat, Krista, la fille de Vitek, rentre enthousiasmée par la beauté et la prouesse de la prima donna Emilia Marty. Celle-ci fait son entrée avec l'avocat, manifeste son intérêt pour le procès Gregor-Prus (dont elle semble avoir connu personnellement tous les protagonistes, qui pourtant sont morts depuis des décennies) et donne de précieuses indications pour récupérer chez Prus certains papiers qui pourraient décider le procès en faveur de Gregor, et qui auraient appartenu à la cantatrice Ellian MacGregor, une aïeule de Gregor. L'avocat, bien que sceptique, part chercher ces documents; entre-temps Gregor, qui s'est évidemment épris d'Emilia, cherche de la séduire et aussi de lui arracher le secret de ses informations, mais elle le repousse: il pourra obtenir ses faveurs seulement s'il lui procurera certains papiers écrits en grec, qui se trouvent encore chez Prus. Celui-ci arrive, accompagné par Kolenatý, en apportant les documents qui prouvent, paraît-il, les droits héréditaires de Gregor, mais il ne produit pas les papiers tant convoités par Emilia.

ACTE DEUXIÈME

Sur la scène vide d'un théâtre, après le spectacle, un machiniste et une femme de ménage commentent le triomphe d'Emilia. Survient Prus, qui est à la recherche de la cantatrice, suivi par son fils Janek avec sa fiancée Krista. Les deux amoureux, gênés, s'éclipsent dans les coulisses lorsqu'ils aperçoivent le baron et Emilia, qui arrive peu après. Gregor aussi se présente, accompagné par Vitek, en apportant un cadeau pour Emilia, qui le refuse d'un air méprisant. Vitek lui fait ses compliments et la compare avec une grande cantatrice du passé: cette fois encore, Emilia donne l'impression d'avoir connu personnellement des personnages morts depuis plus d'un siècle. Voyant Krista et Janek s'échanger des tendresses, elle raille les deux jeunes gens et affiche son indifférence à tout. Arrive le vieux comte Hauk-Šendorf, qui reconnaît en elle Eugenia Montez, une bohémienne qui avait été sa maîtresse cinquante ans auparavant. Après avoir renvoyé tout le monde, Emilia reste seule avec Prus, qui a lu les lettres d'Ellian MacGregor et a trouvé un acte de naissance où est citée une certaine Elina Makropoulos. Le baron s'en va et Gregor revient déclarer son

amour à Emilia, qui le repousse encore une fois. Après sa sortie, c'est au tour de Janek de se jeter aux pieds de la femme, qui tente aussitôt de le séduire pour s'emparer des papiers de Prus. Celui-ci revient à l'improviste, éloigne brusquement son fils et promet à Emilia de lui donner les fameux documents en échange d'une nuit d'amour.

ACTE TROISIÈME

Au lendemain, dans une chambre d'hôtel, Prus est dégoûté par la froideur d'Emilia. Une femme de chambre, bouleversée, annonce l'arrivée du serviteur du baron, qui doit lui parler urgemment: Prus sort et rentre peu après, ayant appris que Janek s'est suicidé. La nouvelle ne semble nullement émouvoir Emilia, qui s'y montre totalement indifférente. Hauk se présente, bien décidé à s'enfuir avec la bohémienne de sa jeunesse, à l'insu de sa femme. Peu après, Gregor, Kolenatý, Vítek, Krista et Prus font tous irruption dans la chambre, ayant finalement compris l'incroyable vérité: Eugenia Montez, Ellian MacGregor, Emilia Marty et bien d'autres identités, toutes caractérisées par l'acronyme EM, ne sont autre qu'Elina Makropoulos. La mystérieuse femme révèle alors qu'elle est née au XVI^{ème} siècle, fille d'un alchimiste au service de Rodolphe II, qui avait découvert un élixir garantissant trois cents ans de vie, dont l'effet touche maintenant à sa fin. Parmi les papiers si convoités par Emilia-Elina il y avait justement la formule de l'élixir; d'abord, elle voulait prolonger sa vie pendant trois siècles encore, mais c'est seulement maintenant, étant au seuil de la mort physique, qu'elle comprend pleinement le vrai sens de la vie. Pendant qu'elle se flétrit et meurt, Krista brûle la formule à la flamme d'une chandelle.

Synopsis

ACT ONE

In Kolenatý's law office in Prague, Vítek, the lawyer's clerk, is looking for the file with the inheritance case that has been going on between the Albert Gregor and Baron Jaroslav Prus families for almost a hundred years. While Gregor, eager to hear the final judgement, is waiting for the lawyer to arrive, Vítek's daughter, Krista enters, praising the singer Emilia Marty's skill and beauty. The latter then walks into the office together with the lawyer and asks about the Gregor Prus case (inexplicably, she seems to have known the protagonists in the case who have been dead for years) and gives some valuable information about how to obtain some papers in Prus' home that will help Gregor win the case; amongst them are some that belonged to the singer Ellian MacGregor, one of Gregor's ancestors, and Emilia shows great interest in them. Incredulous, the lawyer manages to get hold of the papers; in the meanwhile, Gregor, who is clearly infatuated with the woman, tries to seduce her and asks her about the information but she spurns him coldly: if he is to find favour with Emilia, his only hope is to give her the Greek papers that Prus still has. The latter arrives in the office together with the lawyer and the documents that appear to prove Gregor's inheritance rights, but there is no sign of Ellian MacGregor's papers that Emilia is so eager to have.

ACT TWO

After a performance, a stagehand and a cleaning lady are discussing Emilia's success on the stage in a theatre. Prus arrives, looking for the woman, followed by Krista and her fiancé Janek, Prus' son. The young couple flirt and then hide in embarrassment in the wings when they see the baron arrive, followed by Emilia. Gregor also arrives with Vítek, bearing a gift for the prima donna who

refuses it with great disdain. Vítek compliments Emilia, comparing her to a great singer in the past. Once again Emilia seems to have personally met people who had died over a century ago. After mocking the endearments witnessed between Krista and Janek and showing the utmost indifference for absolutely everything, Emilia receives a visitor: the elderly Count Hauk-Šendorf who recognizes her as Eugenia Montez, a gypsy and his former lover fifty years ago. Once everyone has taken their leave, Emilia remains with Prus, who has read Ellian MacGregor's correspondence and found a birth certificate in which a certain Elina Makropulos is named. Once the baron has left, it is Gregor's turn and he declares his love to Emilia, only to be spurned yet again. Once Gregor has left, the woman tries to seduce Janek in an attempt to have Prus' papers. The latter arrives and brusquely dismisses his son; he agrees in return for a night of Emilia's favours to give her the papers.

ACT THREE

It is morning in a hotel room and Prus is disgusted by the icy reserve shown by Emilia. In great agitation a maid announces the arrival of one of Prus' servants, saying he wants to speak to him. Prus leaves only to return shortly afterwards with the news of Janek's suicide. Once again Emilia shows absolutely no reaction whatsoever. Hauk arrives, intent on fleeing with the gypsy he met in his youth without his wife knowing; immediately afterwards Gregor, Kolenatý, Vítek, Krista and Prus burst into the room. They have finally understood the unbelievable affair: Eugenia Montez, Ellian MacGregor, Emilia Marty and many other identities with the acronym EM are none other than Elina Makropulos; she reveals she was born in the sixteenth century, daughter of an alchemist who worked for Rudolf II, who discovered an elixir of life that enabled her to live for three hundred years; however, the effect on Emilia-Elina has almost come to an end. The formula for the elixir was amongst the papers the woman was craving; at first she had wanted to live another three centuries, but it was not until she was approaching death that she began to understand the true meaning of life. Whilst Emilia-Elina is dying, shrivelling before their very eyes, Krista burns the formula over a candle.

Handlung

ERSTER AKT

In der Kanzlei des Anwalts Kolenatý in Prag sucht der Kanzleivorsteher Vítek die Akte des seit fast 100 Jahren schwelenden Erbschaftsstreits zwischen den Familien von Albert Gregor und dem Baron Jaroslav Prus. Während der dem endgültigen Urteil entgegenfiebernde Gregor auf die Ankunft des Anwalts wartet, tritt Víteks Tochter Krista auf und besingt die Bravour und Schönheit der Sängerin Emilia Marty. Diese trifft in Begleitung des Anwalts in der Kanzlei ein und erkundigt sich nach der Verhandlung Gregor-Prus (unerklärlicherweise scheint sie die schon vor Jahrzehnten verstorbenen Protagonisten der Angelegenheit persönlich gekannt zu haben) und gibt nützliche Hinweise darauf, wo sich im Hause Prus Unterlagen befinden, die Gregor helfen könnten, den Prozess zu gewinnen; darunter sind auch Unterlagen der Sängerin Ellian MacGregor, einer Urahinin Gregors, für die sich Emilia besonders interessiert. Der Anwalt ist zwar skeptisch, beschließt aber dennoch, der Sache nachzugehen; in der Zwischenzeit versucht der sichtlich von der Dame betörte Gregor, diese zu verführen und herauszufinden, woher sie ihre Informationen hat, wird jedoch kühl zurückgewiesen: Seine einzige Hoffnung, doch noch Emilias Gunst zu erlangen, besteht darin, ihr einige auf Griechisch verfasste und in Prus' Besitz befindliche Blätter zukommen zu las-

sen. Prus betritt die Kanzlei in Begleitung des Anwalts und mit den Dokumenten, die Gregors Erbansprüche zu bestätigen scheinen, allerdings ohne die von Emilia begehrten Papiere von Ellian MacGregor.

ZWEITER AKT

Auf einer Theaterbühne kommentieren ein Bühnenarbeiter und eine Putzfrau nach der Vorstellung Emilias Erfolg. Zunächst tritt der nach Emilia suchende Prus hinzu, gefolgt von Krista und ihrem Verlobten, Prus' Sohn Janek. Das junge Paar liebkost sich und zieht sich beim Anblick des Barons und Emilias verschämt hinter die Kulissen zurück. In Begleitung Víteks kommt auch Gregor hinzu. Er hat ein Präsent für die Primadonna, welches diese jedoch verächtlich zurückweist. Vítek beglückwünscht Emilia und vergleicht sie mit den großen Sängerinnen früherer Zeiten: auch diesmal erweckt Emilia den Eindruck, als habe sie die vor über einem Jahrhundert verstorbenen Personen persönlich gekannt. Nachdem sie die Liebeleien von Krista und Janek bespöttelt und ihre Gleichgültigkeit gegen alles und jeden zur Schau gestellt hat, erhält Emilia Besuch vom alten Grafen Hauk-Schendorf, der sie als Eugenia Montez wiedererkennt, eine Zigeunerin, die er vor 50 Jahren geliebt hat. Als sich alle verabschiedet haben, unterhält sich Emilia mit Prus, der den Briefwechsel Ellian MacGregors gelesen und eine Geburtsurkunde gefunden hat, in der eine gewisse Elina Makropulos erwähnt wird. Nach dem Abgang des Barons ist Gregor an der Reihe: er erklärt Emilia seine Liebe, wird aber erneut abgewiesen. Als auch Gregor gegangen ist, tritt Janek zu der Dame, die ihn zu verführen sucht, um in den Besitz von Prus' Papieren zu gelangen. Doch Prus überrascht die beiden, schickt seinen Sohn schroff fort und verspricht Emilia die Dokumente für eine Liebesnacht mit ihr.

DRITTER AKT

Morgens in einem Hotelzimmer, Prus ist angewidert von der Gefühlskälte, mit der Emilia ihm begegnet ist. Ein Zimmermädchen kündigt Prus aufgeregt die Ankunft seines Dieners an, der ihn dringend zu sprechen wünscht; Prus verlässt das Zimmer und kehrt kurz darauf mit der Nachricht von Janeks Selbstmord zurück: auch diesmal zeigt Emilia keinerlei Gefühlsregung. Hauk-Schendorf trifft ein: er möchte hinter dem Rücken seiner Gattin mit der Zigeunerin seiner Jugend fliehen; wenig später platzen Gregor, Kolenatý, Vítek, Krista und Prus herein: alle haben die unglaubliche Geschichte begriffen: hinter Eugenia Montez, Ellian MacGregor, Emilia Marty und vielen anderen Identitäten mit dem Monogramm EM verbirgt sich niemand anderes als Elina Makropulos, die ihnen eröffnet, im 16. Jahrhundert als Tochter eines Alchemisten im Dienst Rudolfs II. geboren zu sein. Ihr Vater habe ein Elixier entdeckt, mit dem sich das Leben auf 300 Jahre verlängern lasse; für Emilia-Elina ist die Wirkung nun fast erschöpft. Die Formel des Elixiers befindet sich in den von ihr heiß begehrten Papieren. Obwohl sie zunächst weitere 300 Jahre zu leben wünscht, erkennt sie auf der Schwelle des physischen Todes den wahren Sinn des Lebens. Während Emilia-Elina stirbt und zusammenschrumpft, verbrennt Krista die Formel in der Flamme einer Kerze.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Figura eccentrica quanto ricca di interesse, Janáček raggiunse notorietà internazionale solo dopo il 1916 quando, ormai a più di sessant'anni d'età, il suo primo capolavoro, *Její pastorkyňa* (*La sua figliastra*; conosciuta all'estero con il titolo di *Jenůfa*), sebbene in una versione largamente rivista nella parte orchestrale dal direttore Karel Kovařovic, ottenne un memorabile trionfo al Teatro nazionale di Praga, prima di imporsi negli anni successivi anche all'estero. Lo stile dell'opera, i cui elementi melodici, ritmici e armonici sono indissolubilmente legati all'ambiente folclorico da cui provengono, differiva in modo sostanziale dal linguaggio d'importazione tedesca trapiantato in Boemia dagli illustri connazionali Smetana e Dvořák, ed era stato fino ad allora considerato troppo provinciale per le platee di Praga, una delle metropoli più vitali dell'impero asburgico. Il lavoro, allestito per la prima volta nel 1904 nel teatro di Brno, città natale del compositore, dovette così attendere più di dieci anni per essere rappresentato nel più importante teatro ceco e le sue tormentate vicende esemplificano forse al meglio le difficoltà con cui critica e pubblico accettarono l'originalità rivoluzionaria di Janáček. Pur se iniziato decisamente in ritardo, tale processo di rivalutazione ha comunque bruciato le tappe e ha saputo imporre la genialità e l'importanza dell'artista nel breve volgere di pochi decenni.

La fortuna critica di Janáček ha vissuto così un graduale e inarrestabile crescendo a partire dai primi anni Trenta, un interesse che si è concretizzato in modo particolare nella pubblicazione, a partire da poco dopo la morte del compositore (1928), di una messe straordinaria di materiale documentario, epistolare, biografico e analitico. Tappe fondamentali in tal senso sono state l'opera ciclopica curata da Artuš Rektorys e Jan Racek,¹ che hanno edito in una ventina d'anni un'ampissima selezione del ricco epistolario del musicista, e la prima biografia del compositore, firmata da Max Brod,² scrittore e giornalista ceco (universalmente noto come mentore di Franz Kafka), che contribuì inoltre con la sua traduzione tedesca del libretto di *Jenůfa* alla definitiva diffusione europea dell'opera. A completare il panorama bibliografico di quegli anni furono alcune importanti monografie dedicate alla vita e all'opera del musicista – è il caso dei lavori di Adolf

¹ *Janáčkův archiv*, I-VII a cura di Artuš Rektorys, VIII-IX a cura di Jan Racek e Artuš Rektorys, Praha, Hudební matice, 1934-1953: I. *Korespondence Leoše Janáčka* (= KLJ) s *Artušem Rektoryšem*, 1934, rist. ampl. 1949 = IV; II. KLJ s *Otakarem Ostrčilem*, 1948; III. KLJ s F. S. *Procházkou*, 1949; V. KLJ s *libretisty Vítězslavem Brouckových*, 1950; VI. KLJ s *Gabrielou Horvátovou*, 1950; VII. KLJ s *Karlem Kovařovicem a ředitelstvem Národního divadla* (*Corrispondenza di L. J. con K. Kovařovic e la direzione del Teatro nazionale*), 1950; VIII. KLJ s *Marií Calmou a MUDr Františkem Veselým*, Praha, Orbis, 1951; IX. KLJ s *Maxem Brodem*, Praha, Snklhu, 1953.

² MAX BROD, *Leoš Janáček. Život a dílo* (*L. J. Vita e opere*), Praha, Hudební matice, Umělecké besedy, 1924; vers. ted.: Wien, Wiener Philharmonischer Verlag, 1925; rist. ampl.: Wien, Universal Edition, 1956. Sui rapporti tra il musicista e lo scrittore si consulti CHARLES SUSSKIND, *Janáček and Brod*, pref. di Charles Mackerras, New Haven-London, Yale University Press, 1985 (contiene un'antologia della loro corrispondenza).

Emil Vašek e Vladimír Helfert³ –, accompagnate da una serie di raccolte di memorie, tra cui spicca il contributo firmato da Leoš Firkušný,⁴ che contiene le recensioni del giovane Janáček per la rivista «Hudební listy» nel periodo 1884-1888.

La disperata situazione politica che vide la Boemia diventare protettorato tedesco dalla metà degli anni Trenta, per poi entrare a far parte durante la seconda guerra mondiale del *Reich* nazista, agì da ostacolo insormontabile per la neonata ricerca su Janáček, che si fermò quasi del tutto fino ai primi anni Cinquanta. Nei due decenni successivi, comunque, la definitiva affermazione in patria delle opere del musicista moravo e la loro contemporanea diffusione sui palcoscenici internazionali contribuì in modo decisivo a riportare l'attenzione della critica sulla figura di Janáček. A nuove e più aggiornate biografie – tra i titoli più fortunati e meritevoli segnaliamo gli studi di Jaroslav Vogel e Hans Hollander⁵ –, si affiancarono i primi, seppur incompleti e lacunosi, cataloghi tematici e bibliografici,⁶ mentre la risonanza europea e mondiale dell'artista stimolò finalmente l'attenzione degli studiosi all'estero.

³ ADOLF EMIL VAŠEK, *Po stopách Dra Leoše Janáčka. Kapitoly a dokumenty k jeho životu a dílu (Sulle tracce del dottor L. J. Capitoli e documenti della sua vita e della sua opera)*, Brno, Brněnské knižní nakladatelství, 1930; VLADIMÍR HELFERT, *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje. I. V poutech tradice (L. J. Quadro di una lotta umana e artistica. I. Sui sentieri della tradizione)*, Brno, Oldřich Pazdírek, 1939. Due anni dopo la morte del compositore comparve anche la prima biografia in francese curata da DANIEL MULLER, *Leoš Janáček*, Paris, Rieder, 1930 («Maîtres de la musique ancienne et moderne», 6); rist. Paris, Editions d'aujourd'hui, 1975.

⁴ LEOŠ FIRKUŠNÝ, *Leoš Janáček kritikem brněnské opery (L. J. come critico dell'opera di Brno)*, Brno, Oldřich Pazdírek, 1935 – a integrazione del volume suggeriamo la lettura di BOHUMÍR ŠTĚDRŮŇ, *Leoš Janáček kritikem brněnské opery v letech 1890-1892 (L. J. come critico dell'opera di Brno negli anni 1890-1892)*, «Otázky divadla a filmu», 1, 1970, pp. 207-248. Negli anni successivi lo stesso autore ha curato inoltre una monografia che si propone di analizzare l'intera produzione lirica del musicista, *Odkaz Leoše Janáčka české operě (Il lascito di L. J. all'opera ceca)*, Brno, Luda Čermanková, 1939. Tra le testimonianze dirette relative alla persona e all'attività artistica di Janáček citiamo JAN KUNC, *Leoš Janáček*, «Hudební rozhledy», IV, 1911, pp. 121-134, 185-189; *Leoš Janáček. Pohled do života a díla (L. J. Uno sguardo sulla sua vita e la sua opera)*, a cura di Adolf Veselý, Praha, František Borový, 1924, rist. «Olomouc matice», XX, 1988, pp. 225-240; OSVALD CHLUBNA, *Vzpomínky na Leoše Janáčka (Ricordi di L. J.)*, «Divadelní list Zemského Divadla v Brně» e VÁCLAV JÍŘIKOVSKÝ, *Vzpomínky na Leoše Janáčka (Ricordi di L. J.)*, «Divadelní list Zemského Divadla v Brně», VII, 1931-1932, pp. 101-104, 125-127, 169, 172, 289-290 e pp. 12, 248-250.

⁵ JAROSLAV VOGEL, *Leoš Janáček*, Praha, Státní hudební vydavatelství, 1963 (il volume è una versione aggiornata del precedente *Leoš Janáček. Dramatik*, Praha, Hudební matice, Umelecké besedy, 1948); trad. ted. di Pavel Eisner, *L. J. Leben und Werk*, Kassel, Alkor, 1958; trad. ingl. di Geraldine Thomsen-Muchová, London, Paul Hamlyn, 1962, rist. London, Orbis Publishing, 1981; HANS HOLLANDER, *Leoš Janáček. Leben und Werk*, Zürich, Atlantis Verlag, 1964; trad. ingl. di Paul Hamburger, *L. J. His Life and Work*, London, J. Calder, 1963. Degni di menzione sono inoltre JAN RACEK, *Leoš Janáček. Člověk a umělec (L. J. L'uomo e l'artista)*, Brno, Krajské nakladatelství, 1963; trad. ted. *L. J. Mensch und Künstler*, Leipzig, Reclam, 1962, 1971²; MILENA ČERNOHORSKÁ, *Leoš Janáček*, Praha, Státní hudební nakladatelství, 1966 (nello stesso anno il testo fu tradotto in inglese, francese, tedesco e russo).

⁶ *Leoš Janáček. Obraz života a díla (Un ritratto della vita e delle opere di L. J.)*, a cura di Jan Racek, Brno, Výbor pro pořádání oslav Leoše Janáčka, 1948 (contiene un catalogo delle opere, pp. 31-54, un elenco degli scritti, pp. 55-61; una bibliografia sistematica, pp. 62-88; e una sezione iconografica, pp. 89-104); *Leoš Janáček na světových jevištích (L. J. sui palcoscenici mondiali)*, a cura di Theodora Straková, Brno, Leoš Janáček Museum, 1958 (presenta il catalogo della mostra tenutosi nella città natale del compositore in occasione del centenario della nascita); VLADIMÍR TELEČ, *Leoš Janáček 1854-1928. Výběrová bibliografie (L. J. Bibliografia scelta)*, Brno, Universitní knihovna v Brně, 1958 («Výběrové seznamy Universitní knihovny v Brně», 26); BOHUMÍR ŠTĚDRŮŇ, *Dílo Leoše Janáčka. Abecední seznam Janáčkových skladeb a úprav (Le opere di L. J. Un catalogo alfabetico delle composizioni e degli arrangiamenti di J.)*, Praha, Hudební rozhledy, 1959; trad. ingl. di Zikmund Konečný, *The Work of Leoš Janáček*, Czechoslovak Composer's Association, 1959. Dello stesso autore è un'interessante rassegna ico-

Nel 1955 comparve in traduzione inglese un'importante per quanto limitata selezione delle lettere di Janáček,⁷ alla quale seguirono alcuni preziosi contributi prodotti dai primi convegni di studi dedicati al compositore,⁸ oppure pubblicati da alcuni dei più affermati studiosi della musica slava, come Gerald Abraham⁹ e Ljudmila Poljakova,¹⁰ o da cultori italiani, come Luigi Pestalozza.¹¹

Gli anni Settanta e Ottanta hanno certamente costituito il periodo di maggiore fervore degli studi sul musicista moravo: il panorama bibliografico si è notevolmente arricchito e ha definito in modo più preciso i contorni esistenziali e artistici della figura del compositore. Tra i lavori più significativi prodotti in quegli anni citiamo il poderoso catalogo curato da Jaroslav Procházka,¹² primo tentativo scientifico di registrare sistematicamente tutte le opere musicali di Janáček, le monografie firmate da Bohumír Štědron,¹³ Ian Horsbrugh¹⁴ e Kurt Honolka,¹⁵ accompagnate dai

nografica, dedicata alle fotografie del musicista, BOHUMÍR ŠTĚDRON, *Leoš Janáček v obrazech (L. J. in fotografia)*, Praha, Statní pedagogické nakladatelství, 1958, ed. ampl. 1980.

⁷ *Janáček ve vzpomínkách a dopisech (J. nei ricordi e nelle lettere)*, a cura di Bohumír Štědron, Praha, Topičova edice, 1946; trad. ingl. ampl. di Geraldine Thomsen-Muchová, *L. J. Letters and Reminiscences*, Praha, Arta, 1955.

⁸ *Leoš Janáček a soudobá hudba. Mezinárodní hudebně vědecký kongres. Brno 1958 (L. J. e la musica contemporanea. Conferenza musicologica internazionale. Brno, 1958)*, Praha, 1963 («Knižnice Hudebních rozhledů», 7); *Colloquium Leoš Janáček et musica europæa. Brno 1968*, a cura di Rudolf Pečman, Brno, International Musical Festival, 1970 («Colloquia on the History and Theory of Music at the International Musical Festival in Brno», 3). Sulla ricezione in patria e all'estero delle opere del musicista si leggano *Opery Leoše Janáčka na brněnské scéně (Le opere di L. J. sul palco di Brno)*, a cura di Václav Nosek, Brno, Statní divadlo v Brně, 1958; SVATAVA PŘIBÁŇOVÁ, *Janáčkovy opery ve světle zahraničních kritik (Le opere di J. alla luce della critica straniera)*, «Časopis moravského muzea», I, 1965, pp. 231-242. Incentrato invece sulla storia del principale teatro di Praga nel primo Novecento – periodo nel quale vennero per la prima volta allestiti i capolavori realistici di Janáček – è JAN NĚMEČEK, *Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice 1900–1920 (L'opera al Teatro Nazionale di Praga durante la direzione di Karel Kovařovic, 1900–1920)*, Praha, 1968-1969.

⁹ GERALD ABRAHAM, *Realism in Janáček's Operas*, in Id., *Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies*, London-New York, Faber & Faber-St. Martin's Press, 1968, pp. 83-98.

¹⁰ LJUDMILA POLJAKOVA, *Opernoe tvorčestvo Leoša Janáčka (Le opere di L. J.)*, Moskva, Muzyka, 1968.

¹¹ LUIGI PESTALOZZA, *Leoš Janáček, «L'approdo musicale»*, x, 1960, pp. 3-74 (il saggio contiene in appendice un *Prospetto cronologico della vita e delle opere* curato da Vittorio Fellegara).

¹² JAROSLAV PROCHÁZKA, *Hudební dílo Leoše Janáčka. Chronologický soupis dokončených i neúplných skladeb, úprav i skladeb zamýšlených s vyznačeným dodatečným opusovým číslem a doplněný soupisem tiskových edic (Le opere musicali di L. J. Catalogo cronologico degli abbozzi e delle opere incompiute, degli arrangiamenti e delle composizioni pensate con altro numero d'opera e completato con l'elenco delle edizioni a stampa)*, Frýdek-Místek, Okresní vlastivědné muzeum ve Frýdku-Místku, 1979 («Materiály», 4). Tra gli altri cataloghi bibliografici ricordiamo JAROMIRA KRATOCHVÍLOVÁ, *Dílo Leoše Janáčka. Výběrová bibliografie (Le opere di L. J. Bibliografia scelta)*, Brno, Státní vědecká knihovna, 1978; THEODORA STRAKOVÁ, *Janáčkovy opery «Šárka», «Počátek románu», «Osud» a hudebně-dramatická torza. Ke genezi děl, stavu pramenů and jejich kritické interpretaci (Le opere di J. «Šárka», «L'inizio di un romanzo», «Destino» e i frammenti musicali e drammatici. Sulla genesi delle opere, lo stato delle fonti e la loro interpretazione critica)*, «Časopis moravského muzea», LXVI, 1980, pp. 149-158. Chi fosse interessato a una dettagliata raccolta di materiale iconografico può consultare *Iconographia janáčkiana. K 120. výročí narození Leoše Janáčka (Iconografia janáčkiana. Per il 120° anniversario della nascita di L. J.)*, a cura di Theodora Straková, Brno, Moravské Zemské Muzeum, 1975.

¹³ BOHUMÍR ŠTĚDRON, *Leoš Janáček. K jeho lidskému a uměleckému profilu (L'immagine di L. J. come uomo e artista)*, Praha, Panton, 1976 (include una sezione bibliografica aggiornata).

¹⁴ IAN HORSBRUGH, *Leoš Janáček. The Field That Prospered*, Newton Abbot-New York, David & Charles-Scribner's, 1981.

¹⁵ KURT HONOLKA, *Leoš Janáček. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Stuttgart, Belsler, 1982. Tra gli altri volumi comparsi in quegli anni che presentano vita e opere del compositore citiamo GUY ERISMANN, *Janáček ou La passion de la vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 1990²; *Leoš Janáček-Materialien. Aufsätze zu Leben und Werk*,

preziosi studi sulla sua produzione operistica di Erik Chisholm¹⁶ e Michael Ewans.¹⁷ Nuovi convegni internazionali di studi,¹⁸ organizzati nella città natale del compositore, hanno analizzato il contesto storico-culturale che ha fatto da sfondo al suo originalissimo percorso creativo e hanno delineato il complesso e curioso rapporto con il più anziano Dvořák; l'epistolario del musicista ha beneficiato non solo di un notevole ampliamento,¹⁹ ma anche, seppur in minima parte, di alcune traduzioni,²⁰ che lo hanno reso così più accessibile al grande pubblico; infine dal 1978 è stata intrapresa la pubblicazione dell'edizione critica delle opere, congiuntamente dalle case editrici Bärenreiter di Kassel e Supraphon di Praga.²¹

Negli ultimi trent'anni la figura di Janáček ha infine acquisito la giusta importanza: quasi tutte le sue opere fanno ormai parte del circuito operistico corrente e il suo genio ha ottenuto pieno riconoscimento a livello internazionale, a cominciare dalle pagine a lui dedicate da Carl Dahlhaus, nel contesto della sua analisi sui fondamenti del realismo operistico.²² Un ruolo fondamentale a tal proposito ha svolto la costante attività di ricerca e di divulgazione di John Tyrrell, 'padre' a tutti gli effetti dell'impresa recente di 'recupero' e valorizzazione del compositore a livello internazionale; tra i suoi contributi assunti al rango di autentici capisaldi degli studi su Janáček, occorre citare la monumentale e recente biografia in due volumi,²³ culmine di quasi quarant'anni di lavoro e impreziosita dalla enorme mole di materiale inedito contenuto al suo interno, il catalogo completo e aggiornato delle opere,²⁴ pubblicato insieme a Nigel Simeone e Alena Němcová e uni-

a cura di Jakob Knauer, Zürich, Leoš Janáček-Gesellschaft, 1982; SVATAVA PŘIBÁŇOVÁ, *Leoš Janáček*, Praha, Horizont, 1984.

¹⁶ ERIK CHISHOLM, *The Operas of Leoš Janáček*, Oxford-New York, Pergamon Press, 1971.

¹⁷ MICHAEL EWANS, *Janáček's Tragic Operas*, London, Faber & Faber, 1977. Al novero dei contributi dedicati alla produzione lirica di Janáček possiamo aggiungere TIBOR KNEIF, *Die Bühnenwerke von Leoš Janáček*, Wien, Universal Edition, 1974.

¹⁸ *Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra*, Brno, 2-5 ottobre 1978, a cura di Rudolf Pečman, Brno, Janáčková společnost, 1983 («Colloquia on the History and Theory of Music at the International Musical Festival in Brno», 13); *Colloquium Dvořák Janáček and their Time (Brno, 1984)*, a cura di Rudolf Pečman, Brno, Česká hudební společnost, 1985 («Colloquia on the History and Theory of Music at the International Musical Festival in Brno», 19).

¹⁹ Segnaliamo in particolare *Leoš Janáček. Vzpomínky, dokumenty, korespondence a studie (L. J. Reminiscenze, documenti, corrispondenza e studi)*, a cura di Bohumír Štědroň, Praha, Supraphon, 1986 («Hudba v zrcadle doby», 10); nell'edizione completa della corrispondenza di Dvořák è possibile reperire una grande quantità di lettere indirizzate a Janáček, *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Kritické vydání (Epistolario e documenti. Edizione critica)*, a cura di Milan Kuna e altri, 10 voll., Praha, Supraphon-Bärenreiter, 1987-2004, II. *Korespondence odeslaná 1885-1889 (Lettere 1885-1889)*.

²⁰ *Leoš Janáček. Leaves From His Life*, a cura di Vilem Tausky e Margaret Tausky, London, Kahn & Averill, 1982; *Leoš Janáček. Briefe an die Universal Edition*, a cura di Ernst Hilmar, Tutzing, Hans Schneider, 1988; *Janáček's Uncollected Essays on Music*, a cura di Mirka Zemanová, London, Marion Boyars Publishers, 1989.

²¹ *Souborné Kritické vydání děl Leoše Janáčka – Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček*, a cura di Jiří Vysloužil, Leoš Faltaš, Rudolf Pečman, Theodora Straková e Miloš Štědroň, Kassel-Praha, Bärenreiter-Supraphon, 1978-.

²² CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982; trad. it. di Susanna Gozzi, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 131-146.

²³ JOHN TYRRELL, *Janáček. Years of a Life. I. (1854-1914); The lonely Blackbird. II. (1914-1928) Tsar of the Forests*, 2 voll., London, Faber & Faber, 2006-2007.

²⁴ NIGEL SIMEONE, JOHN TYRRELL e ALENA NĚMCOVÁ, *Janáček's Works. A Catalogue of the Music and Works of Leoš Janáček*, Oxford, Clarendon Press, 1997. Di utile lettura è anche il volume di NIGEL SIMEONE, *The First Editions of Leoš Janáček. A Bibliographical Catalogue With Reproductions of Title Pages*, Tutzing, Hans Schneider, 1991 («Musikbibliographische Arbeiten», 11).

co al momento a contenere l'elenco dei numerosi scritti del compositore, la monografia incentrata sul repertorio operistico,²⁵ condotta attraverso le molte lettere e testimonianze relative alla creazione, pubblicazione e allestimento di ciascuno dei nove titoli, per concludere con due volumi²⁶ che raccolgono una messe abbondante di materiale epistolare, il primo dedicato alla fitta corrispondenza tra il musicista e la musa del suo ultimo periodo creativo, Kamila Stösslová, il secondo alle memorie della moglie Zdenka, fedele compagna di un'intera esistenza. Tra gli altri titoli editi di recente segnaliamo inoltre la ricca monografia di Franco Pulcini,²⁷ tuttora l'unica consacrata a Janáček disponibile in lingua italiana, la preziosa disamina della produzione operistica del musicista redatta da Derek Katz²⁸ da abbinare alla corposa miscellanea di contributi curata da Paul Wingfield,²⁹ e gli aggiornati volumi biografici e critici firmati da Meinhard Saremba, Mirka Zemanová, Michael Beckerman e Christoph Schwandt.³⁰

In Italia la musicologia accademica esita ancora a occuparsi seriamente di uno fra i drammaturghi per musica più straordinari di ogni tempo. Solo sulle scene dei teatri, sia pure con colpevole ritardo rispetto a quelli europei e mondiali, i principali capolavori di Janáček hanno goduto di attenzione sempre maggiore stimolando la pubblicazione di una nutrita serie di volumi saggistici talvolta di tutto rispetto. Meritoria a tal proposito è innanzitutto l'attività di Bruno Bartoletti, che in veste di direttore stabile del Maggio musicale fiorentino e dell'Opera di Chicago ha promosso con vigore la ripresa delle opere del musicista moravo – basti citare le esecuzioni di capolavori in tempi in cui la fortuna moderna del moravo non aveva ancora ingranato la quinta marcia, da *Věc Makropulos* (Firenze, 1983; Chicago, 1995) a *Kát'a Kabanová* (Chicago, 1986) e *Jenůfa* (Genova, 2003), ma anche di lavori giovanili, come *Šárka* alla Fenice (2009) – e il parallelo contributo dato dalle traduzioni ritmiche di Sergio Sablich e Franco Pulcini approntate per

²⁵ JOHN TYRRELL, *Janáček's Operas. A Documentary Account*, London-Boston-Princeton, Faber & Faber-Princeton University Press, 1992.

²⁶ LEOŠ JANÁČEK, *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; ZDENKA JANÁČKOVÁ, *My Life with Janáček. The Memoirs of Zdenka Janáčková*, trad. ingl. di John Tyrrell, London, Faber & Faber, 1998. Tra gli altri lavori di Tyrrell ricordiamo: *Janáček and the Speech-melody Myth*, «Musical Times», CXI, 1970, pp. 793-796; *Leoš Janáček. «Kát'a Kabanová»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982 («Cambridge Opera Handbooks»); *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, pp. 333-352; *Czech Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 («National Traditions of Opera») – il volume costituisce a tutt'oggi l'unico studio di vasto respiro sul teatro d'opera in lingua ceca.

²⁷ FRANCO PULCINI, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Firenze, Passigli, 1993 (il volume contiene un'appendice che presenta una interessante antologia di scritti, e resta tuttora il principale contributo in lingua italiana sull'autore). Sempre in lingua italiana citiamo MARIO BORTOLOTTI, *Janáček come cattivo lettore*, in *Id.*, *Consacrazione della casa*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 45-63.

²⁸ DEREK KATZ, *Janáček Beyond the Borders*, Rochester, University of Rochester Press, 2009.

²⁹ *Janáček-Studies*, a cura di Paul Wingfield, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 2006².

³⁰ MEINHARD SAREMBA, *Leoš Janáček. Zeit – Leben – Werk – Wirkung*, Kassel, Bärenreiter, 2001; MIRKA ZEMANOVA, *Janáček. A Composers's Life*, London, John Murray, 2002; *Janáček and His World*, a cura di Michael Beckerman, Princeton, University Press, 2003 – al medesimo autore si devono inoltre la curatela, insieme a Glen Alan Bauer, di un corposo volume di atti congressuali, *Janáček and Czech Music. Proceedings of the International Conference (Saint Louis, 1988)*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1995 («Studies in Czech Music», 1), e una puntuale disamina degli scritti teorici del compositore, *Janáček As Theorist*, *ivi*, 1994 («Studies in Czech Music», 3) –; CHRISTOPH SCHWANDT, *Leoš Janáček. Eine Biographie*, Mainz, Schott, 2009. A completare il quadro segnaliamo infine la miscellanea *Leoš Janáček. Création et culture européenne. Actes du colloque international (Paris, Sorbonne, 3-5 avril 2008)*, a cura di Bernard Banoun, Lenka Stránská e Jean-Jacques Velly, Paris, L'Harmattan, 2011.

gli allestimenti fiorentini e milanesi. In anni recenti l'opera di diffusione dei lavori di Janáček è stata quindi portata avanti da due teatri in particolare: la Fenice di Venezia e la Scala di Milano. Dopo una significativa ripresa nel 1985 di *Z mrtvého domu* (*Da una casa di morti*) basata sulla versione ritmica in lingua italiana di Giovanni Morelli,³¹ e *Příhody lišky Bystroušky* (*La volpe astuta*) in lingua originale, il primo ha presentato *Kát'a Kabanová*³² nel 2003 seguita sei anni dopo dalla *première* italiana di *Šárka*.³³ Quasi a voler recuperare il tempo perduto, il secondo ha inaugurato con l'allestimento di *Příhody lišky Bystroušky* nel 2003 una meritevole rassegna che in meno di un decennio ha portato in scena in rapidissima successione tutti e cinque i titoli più lodati del catalogo lirico di Janáček – *Kát'a Kabanová* (2006, con la direzione di John Eliot Gardiner e la regia di Robert Carsen), *Jenůfa* (2007), *Věc Makropulos* (2009) e *Z mrtvého domu* (2010).

Nel suo straordinario amalgama di enigmaticità, passione e spiccata originalità *Věc Makropulos* rappresenta indiscutibilmente uno dei massimi capolavori operistici del secolo scorso. Ultima opera che l'autore poté vedere in vita – la *première* della successiva *Z mrtvého domu* (1930) seguì di quasi due anni la morte del musicista –, il lavoro si inserisce a pieno titolo nella sorprendente e lucidissima modernità dell'ultima fase creativa di Janáček. Da un lato l'attenzione alle caratteristiche cadenze ritmico-melodiche della lingua parlata, preoccupazione costante del compositore fin dall'epoca di *Jenůfa*, culmina nell'adozione di un declamato asciutto e austero, continuamente innervato da inflessioni prosaiche e innestato sul principio di un'incessante variazione metrico-timbrica del materiale tematico. Dall'altro l'usuale ricorso del musicista a una serata introspezione per scandagliare le pieghe più sottili dell'animo umano coglie il suo esito più alto nella figura alquanto misteriosa della protagonista, vera e propria *summa* artistica, nella varietà delle sfumature espressive, delle precedenti eroine del teatro lirico di Janáček.

Dei due aspetti più peculiari di *Věc Makropulos* quello del 'realismo' musicale, seppur inteso in questo caso in chiave fantastica, è stato di gran lunga il più approfondito. Sulla scia del pionieristico lavoro di Jan Racek e Jiří Vysloužil³⁴ che ha tracciato le coordinate per un definizione stilistica del variegato panorama musicale ceco del primo Novecento molteplici sono stati i contributi dedicati al concetto di 'melodia parlata'³⁵ oppure incentrati su problematiche di natura tec-

³¹ La traduzione, pubblicata nel programma di sala dopo il libretto in lingua originale (*Leoš Janáček. «Da una casa di morti»*, Venezia, Teatro La Fenice, 1985, pp. 1143-1169), è seguita da un saggio di particolare interesse sul metodo seguito dallo studioso nei panni del traduttore (*Per una traduzione italiana di «Una casa di morti», indicazioni di metodo*, pp. 1171-1179). Meno importante, ma ugualmente utile, è la traduzione italiana di *Příhody lišky Bystroušky* (*La volpe astuta*) dovuta a Olimpio Cescatti (Venezia, 1999), in un programma di sala che ha l'incomparabile pregio di pubblicare contestualmente le vignette di Stanislav Lolek cui era ispirato il racconto a puntate di Rudolf Tešnohlidek, pp. 7-26.

³² Da segnalare all'interno del volume edito in occasione dello spettacolo la ristampa in traduzione italiana del prezioso saggio di PAUL WINGFIELD, *Unlocking a Janáček Enigma: the Harmonic Origins of Kudrjás's 'Waiting' Song* («Music & Letters», LXXV/4, 1994, pp. 561-575; trad. it. di Cecilia Palandri, *Alla scoperta di un enigma di Janáček: le origini armoniche della canzone 'dell'attesa' di Kudrjás*, in *Leoš Janáček, «Kát'a Kabanová»*, «La Fenice prima dell'Opera», 2002-2003, n. 3, pp. 93-112.

³³ *Leoš Janáček, «Šárka» – Pietro Mascagni, «Cavalleria rusticana»*, «La Fenice prima dell'Opera», 2009, n. 7 (saggi di Franco Pulcini, Leoš Janáček, Aldo Salvagno, Emanuele Bonomi, Agostino Ruscillo).

³⁴ JAN RACEK e JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Problems of Style in 20th-Century Czech Music*, «The Musical Quarterly», LI/1, 1965, pp. 191-204.

³⁵ MILOŠ ŠTEDROŇ, *K analýze vokální melodiky Janáčkovy opery «Věc Makropulos» s využitím samočinného počítače* (*Per un'analisi della melodia vocale dell'opera «Il caso Makropulos» con l'ausilio del computer*), «Hudební věda», XXII, 1975, pp. 46-61; PAUL WINGFIELD, *Janáček's Speech-Melody Theory in Concept and Prac-*

nica e formale – da segnalare in particolare i preziosi saggi di John Tyrrell³⁶ e Nors S. Josephson,³⁷ che prendono in esame rispettivamente la struttura dei movimenti finali (d'atto e d'opera) nel teatro di Janáček e la ricorrente dimensione ciclica alla base della tarda produzione del compositore moravo.³⁸ Basate su tematiche d'impronta psicologico-esistenziale come la concezione del tempo e della morte sono le due recentissime analisi redatte da Derek Katz e Benjamin Steege,³⁹ mentre la corposa monografia di Melanie Unseld⁴⁰ propone un illuminante ritratto dell'eroina a cavallo tra psicoanalisi, letteratura, società e politica. Accanto a compendi dalla prospettiva generalista, dall'esile e ormai sorpassato volumetto compilato da František Pala⁴¹ alla ben più attuale miscelanea divulgativa consacrata al capolavoro janáčekiano dalla serie parigina «L'Avant-Scène Opéra»⁴² passando per l'acuta analisi condotta dal direttore d'orchestra Charles Mackerras,⁴³ dinamico promotore della musica di Janáček al di fuori dei confini della Repubblica Ceca, sono infine da menzionare gli studi paralleli di Rudolf Pečman e Vera Vyslouzilová⁴⁴ sulla genesi del libretto e gli interessanti contributi redatti da Jiřina Telčová, Clemens Höslinger e Nigel Simeone⁴⁵ sulla complessa scenografia dell'opera e le alterne fortune dei primi allestimenti in terra tedesca.

tise, «Cambridge Opera Journal», IV/3, 1992, pp. 281-301; sul tema si veda anche la recente dissertazione di TINA VAINIOMÄKI, *The Musical Realism of Leoš Janáček, From Speech Melodies to a Theory of Composition*, International Semiotics Institute at Imatra, Semiotics Society of Finland 2012 («Acta Semiotica Fennica», XLI).

³⁶ TYRRELL, *The Cathartic Slow Waltz* cit.

³⁷ NORS S. JOSEPHSON, *Cyclical Structures in the Late Music of Leoš Janáček*, «The Musical Quarterly», LXXIX/2, 1995, pp. 402-420.

³⁸ Tra gli altri contributi di carattere strettamente analitico citiamo: JAN RACEK, *Leoš Janáček's Kompositionsprinzip in seinen Spätwerken*, «Die Musikforschung», XXIX/2, 1976, pp. 177-183; MARION RECKNAGEL, *Janáček's motivische und thematische Arbeit in «Věc Makropulos»*, in *Leoš Janáček. Création et culture européenne* cit., pp. 217-239.

³⁹ DEREK KATZ, *Harmony and Mortality in «The Makropulos Case»*, in *Janáček Beyond the Borders* cit., pp. 121-136; BENJAMIN STEEGE, *Janáček's Chronoscope*, «Journal of the American Musicological Society», LXIV/3, 2011, pp. 647-687. La medesima questione è stata affrontata anche da una prospettiva eminentemente filosofica, cfr. BERNARD WILLIAMS, «The Makropulos Case». *Reflections on the Tedium of Immortality*, in ID., *Problems of the Self: Philosophical Papers 1956-1972*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973, pp. 82-100; rist. in *Life, Death, & Meaning: Key Philosophical Readings on the Big Questions*, a cura di David Benatar, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2004, 2010², pp. 345-362.

⁴⁰ MELANIE UNSELD, «Die Sache Makropulos» von Leoš Janáček, in ID., «Man töte dieses Weib» – Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2001, pp. 240-304.

⁴¹ FRANTIŠEK PALA, *Janáček. «Věc Makropulos»*. Opera o 3 jednáních, Praha, Melantrich, 1938.

⁴² *Leoš Janáček. «L'Affaire Makropoulos»*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 188, 1999.

⁴³ CHARLES MACKERRAS, *Janáček's «Makropulos»*, «Opera», XV, 1964, pp. 79-86.

⁴⁴ RUDOLF PEČMAN, *Námětová geneze «Věci Makropulos»*. Cesta od Shawa k Čapkovi a Janáčkoví (La genesi del soggetto del «Caso Makropulos»). Percorso da Shaw a Čapek e Janáček, in *Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra. Leoš Janáček a dnešek* (L. J. oggi), Brno, 2-5.10.1978, Brno, Janáčková společnost, sekce Česke hudební společnosti, 1983, pp. 245-265 (all'interno dello stesso volume segnaliamo inoltre il breve contributo di WOLFGANG RUF, *Zur dramaturgischen Konzeption von Janáček's «Die Sache Makropulos»*, pp. 267-272); VERA VYSLOUZILOVÁ, *Karel Čapek's Komödie «Die Sache Makropulos» und das Libretto zur gleichnamigen Oper von Leoš Janáček*, in *Alban Berg's «Wozzeck» und die Zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997*, a cura di Peter Csobádi e Joachim Herz, Salzburg, Müller-Speiser, 1999, pp. 571-582.

⁴⁵ JIŘINA TELČOVÁ, *Scénografie «Věci Makropulos»*, «Casopsis moravského muzea. Vědy společenské», LIII/LIV, 1968-1969, pp. 155-168; CLEMENS HÖSLINGER, «Die Sache Makropulos». Eine 'vergessene' Wiener Janáček-Aufführung, «Österreichische Musikzeitschrift», XLVII/1, 1992, pp. 17-19; NIGEL SIMEONE, *Zamyšlené uvedení Janáčkovy «Věci Makropulos» v Berlíně roku 1928* (Il progettato allestimento di «Věc Makropulos» a Berlino nel 1928), «Opus musicum», XXV/8, 1993, pp. 245-248.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Grazie a Mario Corti Janáček giunge in Italia

1937: la Nobile Società Proprietaria cede il Teatro La Fenice al Comune di Venezia. Quasi centocinquanta'anni di fulgido passato non bastano per mantenere un edificio bisognoso di restauri e soprattutto un ente che richiede spese ingenti per l'allestimento delle stagioni. Nell'aprile del 1938, completamente restaurata, l'affascinante sala riapre al pubblico esibendo un organigramma del tutto nuovo: al timone il presidente Giovanni Marcello, podestà di Venezia dunque rappresentante della classe dirigente; sovrintendente (carica sociale allora al debutto) il noto compositore Goffredo Petrassi, allora appena trentaquattrenne;¹ un altro compositore, Gian Francesco Malipiero – insegnante e subito dopo direttore del prestigioso «Benedetto Marcello» –, siede nel consiglio di amministrazione, forte di sei unità. L'inaugurazione della prima stagione del nuovo sistema di gestione è affidata ad Antonio Guarnieri, che dirige il *Don Carlo*. La presenza in cartellone di autori italiani è altamente simbolica: accanto a Verdi ecco *Il signor Bruschino* di Gioachino Rossini, *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti e *Deborah e Jaele* di Ildebrando Pizzetti (1922), nuova per Venezia. Ma uno spazio importante è riservato anche alla tradizione tedesca: *I maestri cantori di Norimberga*, ancora alla Fenice dopo la prima veneziana del 1900, ed *Elettra* – Richard Strauss sarà presente in sala, e tornerà spesso alla Fenice in seguito. Un tocco ulteriore di venezianità è la ripresa estiva del *Filosofo di campagna* di Baldassare Galuppi, realizzata in un apposito teatrino eretto per l'occasione nel giardino di Ca' Rezzonico.

Di notevole peso e significato è anche la stagione 1939, che apre con *Un ballo in maschera* seguito da *Carmen* e da un curioso trittico costituito dall'*Ora spagnola* di Ravel, dagli *Uccelli* di Ottorino Respighi e da *Gianni Schicchi* di Puccini. L'attenzione nei confronti dell'attualità viene confermata anche dalla *première* di *Re Hassan* di Giorgio Federico Ghedini (26 gennaio 1939) e dalla prima veneziana del *Campiello* di Ermanno Wolf-Ferrari, di soli tre anni precedente, mentre la grande tradizione operistica italiana è garantita da *Tosca* e quella tedesca (il binomio è artisticamente sottolineato anche in chiave politica) dalla *Valchiria*. Anche la stagione del 1940 inizia sotto i migliori auspici: l'apertura è affidata alla *Fiamma*, dramma di Claudio Guastalla per la musica di Respighi, andata in scena per la prima volta al Teatro Reale dell'Opera di Roma sei anni prima, mentre un ammicciare alla 'tradizione' è evidente nelle riprese di *Turandot* (già proposta nel 1926 a quattro mesi di distanza dalla prima scaligera e nel 1931 in apertura di stagione),

¹ Il ruolo, oggi normalmente affidato a un amministratore, era fresco d'istituzione: Venezia scelse di affidarlo a un musicista come Petrassi, di fatto un direttore artistico, mentre alla Scala di Milano il primo sovrintendente, Jenner Mataloni (in carica dal 1932 al 1942) fu un politico, gerarca fascista della prim'ora, razzista zelante noto – dopo l'allontanamento del grande maestro del coro Vittore Veneziani – per aver bandito gli ebrei anche dal pubblico del teatro (nel dicembre 1938).

Adriana Lecouvreur e *Rigoletto*, omaggio alla città e al teatro che lo avevano tenuto a battesimo. L'opera tedesca resta in auge: vengono date la prima italiana del *Giorno della pace* di Richard Strauss (*Das Friedentag*) e la ripresa di *Tristano e Isotta* (già alla Fenice nel 1909 e nel 1932), ma potremmo anche aggiungere a questo versante *Arlecchino ovvero le finestre* di Ferruccio Busoni, musicista a cavallo tra Italia e Germania. Curioso invece il dittico formato dal *Barbiere di Siviglia* e dal balletto *Pulcinella* di Stravinskij, mentre *Cavalleria rusticana* celebra i suoi primi cinquant'anni di vita. La ricca stagione invernale è completata in aprile da due titoli altrettanto significativi: *Le nozze di Figaro* e *Aida*, che ancora una volta uniscono l'arte italiana e quella pur erroneamente recepita come tedesca.

Molte cose cambiano invece dal gennaio 1941, a iniziare dal nuovo sovrintendente che viene fissato nella persona del violinista e didatta Mario Corti, negli stessi anni anche direttore del Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale. La situazione economica è drammaticamente peggiorata per l'eliminazione del privilegio della gestione del gioco d'azzardo: dal 1938 la debolezza per il tavolo verde era soddisfatta in città nella sede del Lido di Venezia, già vero e proprio casinò locale, mentre nel 1946 l'acquisizione di Ca' Vendramin Calergi offrirà al Comune la possibilità di disporre di una sede sontuosa che unisce alla posizione sul Canal Grande il vantaggio della vicinanza sia alla stazione ferroviaria sia al terminal automobilistico di Piazzale Roma.² Forse proprio per questo motivo, in vista di una futura 'statalizzazione' del gioco, la Fenice, che aveva fino ad allora gestito una analoga attività con proventi facilmente immaginabili, perde questa ambita possibilità, vedendo di fatto crollare buona parte delle proprie risorse.

Solo un contributo straordinario deciso da Roma permetterà l'avvio della stagione. Alla cantante Sara Scuderi, che sarà l'eroina eponima in *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai (febbraio 1941), Corti scrive:

So benissimo che la mia offerta è al di sotto del vostro valore artistico e di quanto siete solita pretendere giustamente come compenso alle vostre fatiche, ma debbo farvi presente che quest'anno in seguito alla chiusura della casa di giuoco la Fenice di Venezia si apre in condizioni particolarmente difficili per le quali io sono costretto a fare appello alla generosa comprensione dei più valorosi artisti per ottenere la loro collaborazione ambita a condizioni di particolare favore.³

E torna a far presente il problema nella lettera indirizzata a Ebe Stignani, prossima Azucena nel *Trovatore*:

comprendo le ragioni che vi hanno suggerito di non eseguire la parte della Campanara in *Jenùfa*, ma io non posso rinunciare al piacere di averVi a Venezia per la prossima stagione [...]. Sarete certamente informata delle difficoltà che ho dovuto superare per aprire la Fenice alla quale manca quest'anno il largo sussidio della casa di giuoco. L'alto e generoso intervento del Duce offre la possibilità di dar lavoro alle masse venezianità che ho dovuto superare per aprire la Fenice alla quale manca quest'annunziare al p.⁴

² Il conflitto mondiale costrinse tuttavia il consiglio comunale a rinviare la realizzazione del progetto, che si concretizzò solo più tardi, nel 1959.

³ Lettera di Mario Corti a Sara Scuderi in data 28 novembre 1940, Archivio storico del Teatro La Fenice, busta 499, Spettacoli 1941, 1°. Tutte le citazioni dai carteggi vengono da questa filza.

⁴ Lettera di Mario Corti a Ebe Stignani in data 15 settembre 1940. Ancor più esplicita la minuta indirizzata in data 8 ottobre 1940 da Mario Corti al direttore d'orchestra Giuseppe Del Campo: «Caro Peppino, so che Petrassi ti ha già parlato della futura e per ora solamente probabile stagione della Fenice. La chiusura della Casa di giuoco ha tolto l'olio al Teatro e io sto attendendo il ritorno del Ministro Pavolini per sapere se possiamo imbarcarci con la speranza di arrivare in porto».

Ed eccoci a Janáček. La parte della Kostelnička (sagrestana, non campanara), *monstrum* in gonnella capace di uccidere un neonato in nome dell'onore della figliastra, impone a Corti una ricerca difficile: doveva trovare un'interprete capace di recitare e con una voce importante di soprano Falcon. Il lavoro di avvicinamento alla grande cantante emiliana era in realtà iniziato un po' di tempo prima, quando Corti – già prevedendo il suo immediato futuro – scriveva alla Stignani:

nella prossima stagione della Fenice ho incluso l'opera *Jenůfa* di Janáček [...]. È un pregevolissimo lavoro che dovrebbe incontrare sotto ogni aspetto il consenso del nostro pubblico. A mio giudizio la parte più viva è quella della campanara Buryja, per la quale avrei pensato a Voi, come degnissima interprete.⁵

La risposta del contralto è saggiamente cauta, e pur non nascondendo il proprio disappunto per non essere richiesta di un ruolo già in repertorio,⁶ la Stignani sollecita l'invio dello spartito prima di dare una risposta definitiva. La diplomatica lettera accompagnatoria di Corti punta tutte le proprie carte sull'amor proprio dell'interprete:

offrendovi la parte della Campanara in *Jenůfa* sapevo che vi affidavo una responsabilità di altissimo valore artistico che non si assolve con la sola voce: occorrono tutte le Vostre qualità. La Campanara è il personaggio più importante dell'opera [...] in quel personaggio vi è tanta umanità profondamente espressa in tutte le forme, che Ve ne sentirete attratta. La musica, semplice e melodiosa, porta i segni di tristezza della razza slava. L'imparerete presto e bene.⁷

Neppure tutta la diplomazia del mondo riesce però a convincere la cantante, che qualche giorno più tardi risponde:

Parte magnifica artisticamente e musicalmente, ma non adatta alla mia voce, la struttura musicale e la tessitura sono per soprano drammatico. Io sono un mezzo soprano cantabile, quindi non potrei assolutamente sostenere una tessitura che potrebbe andare a discapito della mia voce.⁸

E Corti, costretto a ripiegare su Gina Cigna (effettivamente su ben altro registro vocale), di fatto si piega ai desiderata della Stignani ingaggiandola per *Il trovatore*.

Non sono momenti facili, né per il teatro, né per gli interpreti: solo un mese dopo la felice rappresentazione di *Sigfrido*, Francesca Cassardi (preziosa Brunilde sulle scene della Fenice) indirizza a Mario Corti un triste commiato: «una piccola lettera per dire addio – sembra che devo tornare in America – non posso più cantare qui e sarò internata in caso di guerra con l'America».⁹ Accanto a chi propone la propria candidatura,¹⁰ vediamo formarsi pian piano il *cast* vocale; un altro tentativo per il ruolo principale è esperito nei confronti di Gabriella Gatti, che teme però che *Jenůfa* possa essere incompatibile con il ruolo di Leonora per cui è ingaggiata nello stesso periodo:

⁵ Lettera di Mario Corti a Ebe Stignani in data 25 ottobre 1940.

⁶ «Sinceramente avrei preferito ritornare alla Fenice con un'opera del mio repertorio drammatico», lettera di Ebe Stignani a Mario Corti in data 27 ottobre 1940.

⁷ Lettera di Mario Corti a Ebe Stignani del 30 ottobre 1940.

⁸ Lettera di Ebe Stignani a Mario Corti in data 7 novembre 1940.

⁹ Lettera di Francesca Cassardi a Mario Corti in data 10 maggio 1941.

¹⁰ «Ho visto che avete anche inclusa *Jenůfa* di Janáček. Dello stesso autore io ho già cantato al Deutsches Opernhaus a Berlino la *Kat'á Kabanová*, e molto volentieri imparerei la *Jenůfa* quale ho visto rappresentata molte volte a Berlino e della quale conosco lo stile e lo spirito slavo»; lettera di Anny Helm-Sbisà a Mario Corti in data 31 ottobre 1941.

vi dirò subito che l'opera è molto interessante e la studierei con entusiasmo se non avessi nello stesso periodo da cantarsi *Il trovatore*. Le due parti sono troppo dissimili sia vocalmente che artisticamente e sento che abbandonandomi nella *Jenůfa* potrei danneggiare *Il trovatore*.¹¹

Il 31 gennaio Corti scrive quindi nuovamente a Gina Cigna ringraziando per la felice collaborazione anche economica, dal momento che il soprano accettava la cifra di 4.500 lire a recita per le tre serate, «condizioni che devono rimanere celatissime»¹² per non inflazionare i compensi. In questo caso lo scambio epistolare è completamente nelle mani dell'agente teatrale, che invita la cantante (e il teatro) a diffondere fotografie e informazioni circa l'ottimo esito dell'opera a Venezia.

Con il *cast* ancora in formazione, a ridosso dell'apertura della stagione inizia il *battage* pubblicitario. Nell'archivio del teatro la prima testimonianza risale probabilmente all'inizio di febbraio (mancano nel ritaglio data e testata giornalistica):

Venezia. La stagione lirica al Teatro La Fenice avrà inizio il 27 febbraio 1941. [...] *Jenůfa* di Leoš Janáček è nuova per l'Italia. La critica europea ed americana afferma che questa opera può essere considerata il capolavoro drammatico e musicale del forte compositore moravo.¹³

Pochi giorni prima della prima rappresentazione anche «La gazzetta del popolo» lancia l'opera, segnalando erroneamente come autore dei bozzetti Renato Guttuso. Il 12 marzo, giorno immediatamente successivo alla prima rappresentazione, molte testate giornalistiche recensiscono l'evento:

Per merito della Sovrintendenza dell'Ente Autonomo della Fenice, un'opera di Leoš Janáček è stata rappresentata per la prima volta – in un'edizione completa e degnissima – sulle scene di un grande teatro italiano. Janáček è morto una quindicina di anni fa [...] ma probabilmente il silenzio che ha circondato il suo nome sta proprio nel fatto che pure essendo classificato tra i musicisti della scuola nazionale ceca, Janáček era un isolato e un solitario, e la sua musica, pure risentendo sostanzialmente delle discendenze spirituali di Smetana e soprattutto Dvořák e delle inconfondibili caratteristiche proprie dell'arte e della tradizione del suo paese, ha saputo animarsi e accendersi di una luce nuova e rivelatrice e si è trasformata – materia suono ritmo – attraverso il filtro di una sensibilità continuamente tesa a rinnovarsi fino a raggiungere una estetica a sé stante senza legami di qualsivoglia natura. Janáček è stato, sotto un certo aspetto, un precursore. Contemporaneo, negli ultimi anni della sua vita, di moderne tendenze e innovatori come Stravinskij, Debussy, Honegger, molte delle conquiste armoniche e strumentali di questi ultimi erano state da lui non solo previste ma attuate. Un lato fondamentale della personalità di Janáček sta nel fatto che egli fonda il suo edificio sonoro sulle basi foniche dell'armonia, e dalla concatenazione della consistenza sonora trae il potere determinante del moto polifonico e della inventiva melodica. Ciò si riscontra anche in *Jenůfa* che è tipica espressione della sua maturità artistica. [...] La consistenza scenica dei personaggi è calda; rapido e conciso lo svolgimento del dramma. Janáček non solo ha aderito al susseguirsi delle varie vicende con accenti intimamente legati al testo e alla concitazione del dialogo, ma vi ha aggiunto elementi drammatici che sono insiti proprio nella musica stessa, nella relazione dei valori fonici vocali e strumentali, nei rilievi lirici e dinamici scolpiti con tratti lucidi, violenti, espressivi e che agitano con schietta efficacia l'evidenza e l'impeto dei sentimenti umani. [...] Il maestro Franco Capuana ha concertato e diretto l'opera con passione d'artista e con grande competenza mettendo in risalto ogni pregio della bella partitura. Ha riportato un vibrante successo personale. Ottimo il palcoscenico che

¹¹ Lettera di Gabriella Gatti a Mario Corti in data 14 dicembre 1940. In realtà la preoccupazione sull'opportunità di impiegare la medesima interprete per due opere contigue traspare anche dalla stessa lettera di Corti. *Jenůfa* andò in scena l'11 e 16 marzo 1941, *Il trovatore* il 15, 19, 23 e 25 marzo.

¹² Lettera di Attilio Lamponi, agente della Cigna, a Mario Corti in data 1 febbraio 1941.

¹³ Archivio storico, rassegna stampa 1941.

si avvale di voci e di artisti di eccezionale valore. [...] Apprezzati i cori del maestro Zanon. Belli i costumi e la messa in scena.¹⁴

Accanto a una critica non particolarmente ispirata ma ampiamente positiva di Gastone Hartsarich apparsa sulla «Tribuna di Roma», una recensione ancor più interessante è quella proposta dal «Corriere della Sera» a firma di Franco Abbiati, futuro biografo di Verdi:

dall'intimo rapporto fra queste artistiche scene della vita dei contadini moravi e la tragica scena ultima dell'umana esistenza di Janáček discende forse la suggestiva verità degli accenti di *Jenůfa*, ch'è opera profondamente sentita e sofferta prima che sapientemente pensata e costruita. Per un certo suo verismo, per la crudezza di certe situazioni, *Jenůfa* ricorda molti analoghi aspetti dell'argomento della *Cavalleria rusticana*. Una sedotta, il coltello d'un innamorato che le sfregia il viso, una vedova che piange la peccaminosa maternità della figlioccia protagonista e che sopprime il frutto innocente d'un amore sciagurato, preghiere voci movimenti colori che traducono i sentimenti della gente morava: questa è *Jenůfa*, il cui epilogo è tuttavia rivolto all'ottimismo e un poco falsa la visione d'una vita redentrice. Ma nella musica le analogie scompaiono e una comparazione fra le due partiture riuscirebbe grossolana. Bisogna allora rivolgersi altrove per trovare fonti e termini di paragone. Rivolgersi alla *Filanda magiara* del Kodály, ad esempio, per il luccicare del materiale etnofonico preso in prestito, che in *Jenůfa* risulta però ridotto ai puri riflessi essenziali, in forme e figurazioni esteriormente appena riconoscibili; oppure, e con maggiori affinità, alla *Sposa venduta* di Smetana che a sua volta, più dell'Janáček, s'era attenuto alla lettera piuttosto che allo spirito del patrimonio musicale boemo. Janáček ha assimilato e rivissuto il canto e la parlata del suo popolo con libertà di atteggiamenti e con assoluta indipendenza di procedimento costruttivo – e cioè ritmico, melodico e armonico – non trascurando in nessun caso l'immediata efficacia degli accenti drammatici, tanto densi d'una primitiva, quasi selvatica umanità. Veramente i suoi personaggi contadini si esprimono con quasi rude veemenza, con sicurezza direi fatalistica, con sobria istintiva elementare schiettezza. Nessuna traccia di eufemismi nel loro declamato, nessuna enfasi retorica o residuo di maniera nello snodo semplice delle melodie, nella nervatura mobile e strumentalmente vivida delle armonie. Le parole della musica aderiscono sempre e strettamente alle cose. Il linguaggio è tutt'uno col fatto. Nasce con la situazione e nella situazione, ha il battito segreto e lo alimenta il succo vitale della terra. [...] L'esecuzione ci ha nel complesso soddisfatto. Non fosse stato per la scelta non completamente felice della cantante che impersonava Jenůfa, la giudicheremmo esemplare. Il maestro Franco Capuana ha diretto e concertato l'opera con autorevole precisione di comando, oculata distribuzione delle coloriture, chiara e nitida potenza di suoni e di espressioni. È stato ottimamente coadiuvato dalle masse corali preparate dal maestro Sante Zanon. Ammiratissimi i costumi su bozzetti di Titina Rota. Belle le scene del Teatro Nazionale di Praga.¹⁵

Interessante risulta essere anche la recensione di Valentino Bucchi, sulla «Nazione», nella quale emergono alcune osservazioni non del tutto scontate, come il riferimento alla difficoltà di provvedere ad una versione 'ritmica':

Vergine, violenta, tutta nervi e sangue è la musica di *Jenůfa*. Il dramma la stringe con forza brutale, cupa, che toglie il respiro. L'orchestra, indifesa, vibra come un essere vivo. Scattano gli strumenti, improvvisi, al respiro affannoso dei timpani come tentacoli di una sensuale pazzia che non conosce liberazione. Quando il dolore non riscattato è divenuto solitudine ostile, un violino avvolge l'atmosfera allucinata nelle spire di un ricamo dolcissimo. Il mistero, non il rimpianto, è poesia. [...] La linea melodica di Janáček segue con fedeltà suggestiva gli accenti del testo poetico. Non si stempera in un amorfo declamato, non si perde nella tentazione retorica della parola, ma non si articola neppure secondo un'ampia architettura formale. [...] Efficace e sensibile l'edizione di *Jenůfa* alla Fenice. Il maestro Franco Capuana

¹⁴ «L'avvenire d'Italia», 12 marzo 1941.

¹⁵ FRANCO ABBIATI, *Jenůfa di Leoš Janáček alla Fenice di Venezia*, «Corriere della Sera», 12 marzo 1941.

ha diretto l'opera con energia e convinzione, dando risalto alla complessa partitura, che aveva amorosamente curato. [...] L'orchestra sensibile e così pure il coro, ben diretto da Sante Zanon. Brillante la coreografia dello Schellander. La versione italiana dell'opera, tenendo conto delle gravi difficoltà ritmiche a cui ha dovuto ovviare, è apparsa sufficiente. Pronta e intelligentemente comprensiva la regia di Enrico Fulchignoni, che ha assai bene inquadrato il dramma.¹⁶

La propaganda fascista tenta di gestire politicamente l'evento, e la presenza allo spettacolo dei duchi di Genova, abbondantemente ritratti negli album fotografici della Fenice, oltre che di un ampio numero di dignitari in orbace, aiuta amaramente a ricordare la strada che era già stata disastrosamente imboccata dall'Italia. Tuttavia la proposta di *Jenůfa*, prima opera di Janáček mai andata in scena in un teatro italiano,¹⁷ è in ogni caso di estrema importanza, anzitutto sotto il profilo musicale. Ma anche sociale: la denuncia dell'ipocrisia che spinge la pia matrigna della protagonista, la Kostelnička, all'infanticidio e, più in generale, del conformismo che circonda e soffoca l'amore, è valore che vola al di là delle necessità del tempo, e contribuisce a minare le fondamenta totalitarie coi mezzi dell'arte.

¹⁶ «La nazione di Firenze», 12 marzo 1941.

¹⁷ L'allestimento veneziano del 1941 fu preceduto solo da una rappresentazione radiofonica nella sede EIAR di Torino della stessa *Jenůfa* (col titolo *Genoveffa o La sua figlia adottiva*), diretta il 28 giugno 1936 da Armando La Rosa Parodi (cfr. GIORGIO GUALERZI, CARLO MARINELLI ROSCIONI, *50 anni di opera lirica alla Rai 1931-1980*, Torino, ERI, 1981, p. 63). Per un'altra opera di Janáček su un palcoscenico italiano bisognerà attendere il 1952, ancora *Jenůfa* all'Opera di Roma, il 1957, *Kát'a Kabanová* al Maggio Musicale Fiorentino, e il 1958, *La volpe astuta* alla Scala (cfr. *Almanacco* di Gherardo Casaglia: <http://www.amadeusonline.net/almanacco.php?Start=0&Giorno=&Mese=&Anno=&Giornata=&Testo=Jan%E1cek&Parola=Stringa>, p. 6 e segg.)

Le opere di Leoš Janáček a Venezia e al Teatro La Fenice¹⁸

1941 – *Manifestazioni musicali dell'anno XIX*

Jenůfa, opera in tre atti di Gabriela Preissová (prima rappresentazione italiana; in trad. italiana) – 11 marzo 1941 (2 recite).

1. La vecchia Buryja: Maria Luisa Cova 2. Laka Klemeň: Piero Pauli 3. Števa Buryja: Enrico Lombardi 4. La campanara Buryja: Gina Cigna 5. Jenůfa: Germana Di Giulio 6. Il vecchio compagno: Piero Passarotti 7. Il giudice: Mattia Sassanelli 8. La moglie del giudice: Fedora Solveni 9. Karolka: Suzanne Danco 10. Barena: Maria Predite 11. Jano: Luciana Bernardi 12. La zia: Elvira Guadagnin – M° conc.: Franco Capuana; m° coro: Sante Zanon; reg.: Enrico Fulchignoni; scen.: Fabio Pieragnoli; cost.: Titina Rota; cor.: Britta Schellander.

1973 – *Stagione lirica*

Z mrtvého domu (*Da una casa di morti*), opera o třech jednáních (in tre atti; prima rappresentazione veneziana; in lingua originale) – 19 gennaio 1973 (6 recite).

1. Alexandr Petrovič Gorjančikov: Dalibor Jedlicka 2. Aljeja: Helena Tattermuschova (Jana Jonasova) 3. Filka Morozov: Beno Blachut 4. Un grande prigioniero: Jaroslav Striska 5. Un piccolo prigioniero: Karen Bermann 6. Il comandante della prigione: Antonin Svorc 7. Un vecchio prigioniero: Rudolf Vonasek 8. Skuratov: Ivi Zidek 9. Čekunov: Josef Heriban 10. Un prigioniero ubriaco: Miroslav Mach 11. Un cuoco: Miroslav Sindelar 12. Il fabbro: Rene Tucek 13. Il sacerdote: Jaromir Belor 14. Čerevin: Victor Koci 15. Una prostituta: Marie Vesela 16. Šapkin: Milan Karpisek 17. Šiškov: Přemysl Koci 18. Una guardia: Vaclav Pokorný; persone della pantomima 19. Don Giovanni e il bramino: Rene Tucek 20. Kedril: Milan Karpisek 21. Elvira: Jaroslav Cejka 22. Un cavaliere: Oldřich Kaplan 23. Il mugnaio: Zdenek Duda 24. Un vicino: Stanislav Michler 25. Uno scrivano: Norbert Stallich 26-28. diavoli: Ladislav Glaser, Karel Kmoč, Karen Vitistka – M° conc.: Bohumil Gregor; m° coro: Milan Maly; reg.: Ladislav Stros; scen.: Vladimír Nyvlt; cost.: Marcel Pokorný; complessi artistici e allestimento del Teatro nazionale di Praga.

1985 – *Opere liriche, teatro musicale, balletto*

Da una casa di morti (versione ritmica italiana di Giovanni Morelli) – Teatro Malibran, 14 novembre 1985 (5 recite).

1. Alexandr Petrovič Gorjančikov: Gastone Sarti 2. Aljeja: Silvana Manga 3. Filka Morozov, in prigione sotto il nome di Luka Kuzmič: Aldo Bottion 4. Il deportato grasso: Antonio Balbo 5. Il deportato violento: Renzo Stevanato 6. Il comandante del reclusorio: Nicola Pigiucci 7. Il deportato vecchio: Renato Cazzaniga 8. Skuratov: Carlo Gai-fa 9. Čekunov: Franco Boscolo 10. Il deportato ubriaco: Pio Bonfanti 11. Il cuoco: Giovanni Antonini 12. Il fabbro: Bruno Tessari 13. Il Pope: Ledo Freschi 14. Il deportato giovane: Bruno Bulgarelli 15. La prostituta: Jolanda Michieli 16. Šapkin: Giuseppe Botta 17. Šiškov: Armando Ariostini 18. Čerevin: Ferrero Poggi 19. L'attendente: Ivan Del Manto 20. Il deputato Kedril: Maurizio Scardovi 21. Il deportato Don Giovanni: Maurizio Volo 22-29. Interpreti della pantomima: Mario Aguerre, Aldo Baglio, Giovanni Calò, Rosario Candamano, Ruggero Cara, Olivier Corretger, Riccardo Magherini, Marcello Valli – M° conc.: Jan Latham Koenig; m° coro: Giuliano Fracasso; reg.: Franco Però; scen. e cost.: Antonio Fiorentino; ideaz. pantomima: Marina Spreafico; nuovo allestimento.

1999 – *Stagione di lirica e balletto*. PalaFenice al Tronchetto

Přihody lišky Bystroušky (*La volpe astuta*), opera o třech jednáních (in tre atti; prima rappresentazione veneziana; in lingua originale) – PalaFenice al Tronchetto, 12 novembre 1999 (5 recite)

1. Bystrouška, la volpe: Livia Ágh 2. Guardacaccia: Ivan Kusnjer 3. Zlatohřbitek, volpe maschio: Annette Jahns 4. Maestro: Ludovít Ludha 5. Parroco: Richard Novák 6. Moglie del guardacaccia: Sonia De Amicis 7-8. Lapák

¹⁸ Titoli, indicazioni di genere e *cast* sono desunti dalle locandine, si sono uniformati all'originale ceco solo i segni diacritici; da qui le difformità nel testo delle due edizioni di *Z mrtvého domu*, la seconda delle quali presentata in una traduzione italiana d'autore; dove non sia diversamente indicato, il libretto è del compositore.

il cane – Harašta, un ambulante: Nikola Mijailovic 9-10. Gallo – Pásek, il locandiere: Gianluca Sorrentino 11. Pásková, la moglie del locandiere: Olga Scalone 12. Tasso: Franco Boscolo 13. Zanzara: Riccardo Botta 14. Civetta: Tea Demurishvili 15. Picchio: Matteo Lee Yeong Hwa 16. Ghiandaia: Beatrice Louw Hanlee 17. Chocholka, la chioccia: Carla Centi Pizzuttilli 18. Libellula: James Huxtable 19. Sogno di Bystrouška (danzatrice): Jane Anders – M° conc.: Zoltan Pesko; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: David Pountney; sc. e cost.: Maria Bjørnson; Piccoli cantori veneziani, m° coro Mara Bortolato; allestimento della Welsh National Opera.

2002-2003 – *Stagione di lirica e balletto*. PalaFenice al Tronchetto

Kát'a Kabanová, opera o třech jednáních (in tre atti; prima rappresentazione veneziana; in lingua originale; nuova ed. a cura di Sir Charles Mackerras) – PalaFenice al Tronchetto, 17 gennaio 2003 (5 recite)

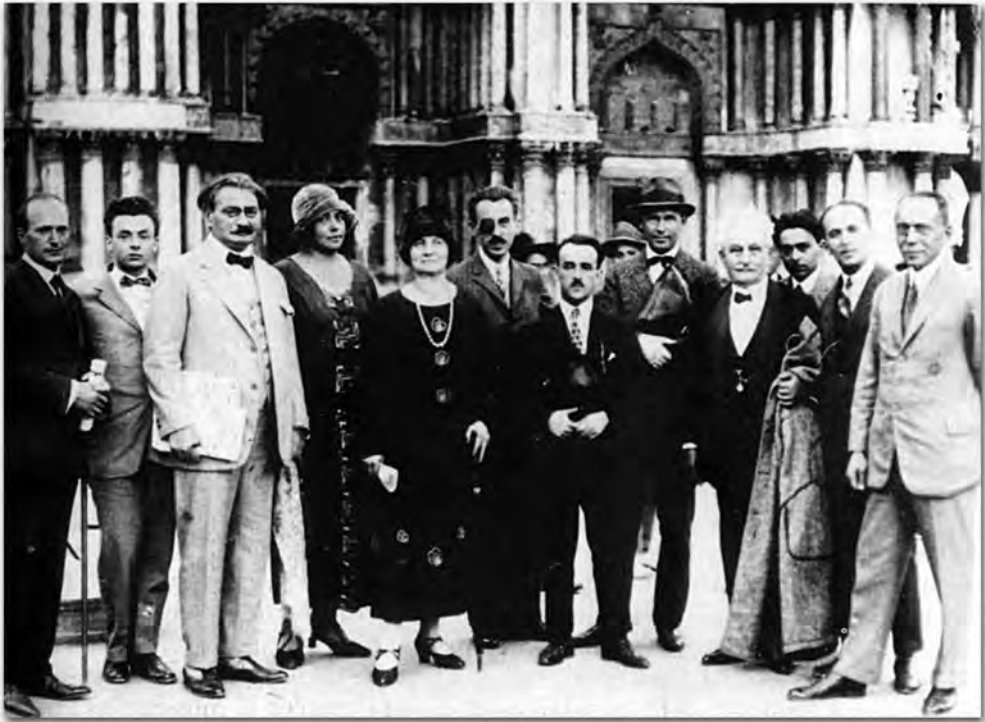
1. Marfa Ignatěvna Kabanová (Kabanicha): Karan Armstrong 2. Tichon Ivanyč Kabanov: Christoph Homberger 3. Katěrina (Kát'a): Gwynne Geyer 4. Varvara: Julia Gertseva 5. Savjol Prokofjevič Dikoj: Feodor Kuznetsov 6. Boris Grigorjevič: Clifton Forbis 7. Váňa Kudrjáš: Peter Straka 8. Glaša: Larissa Demidova 9. Fekluš: Silvia Mazzoni 10. Kuligin: Davide Pelissero 11. Una donna tra la folla: Misuzu Ozawa 12. Un passante: Roberto Menegazzo – M° conc.: Lothar Koenigs; m° coro: Piero Monti; reg.: David Pountney; sc.: Ralph Koltai; cost.: Sue Wilmington.

2009 – *Stagione di lirica e balletto*

Šárka, opera o třech jednáních (in tre atti; prima rappresentazione italiana; in lingua originale; edizione critica a cura di Jiří Zahrádka) – 11 dicembre 2009 (5 recite)*

1. Přemysl: Mark Steven Doss 2. Ctírad: Andrea Carè 3. Šárka: Christina Dietzsch 4. Lumír: Shi Yijie – M° conc.: Bruno Bartoletti; m° coro: Claudio Marino Moretti; reg.: Ermanno Olmi; sc.: Arnaldo Pomodoro; cost.: Maurizio Millenotti; nuovo allestimento.

* L'opera fu data come primo pannello in dittico con *Cavalleria rusticana* di Mascagni.



Janáček (il quarto da destra) a Venezia in una foto di gruppo scattata in occasione del terzo Festival della Società internazionale per la musica contemporanea (1925), nel corso del quale si eseguì il suo primo Quartetto per archi.

Biografie

GABRIELE FERRO

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Diplomatosi in pianoforte e composizione presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, nel 1970 ha vinto il concorso per giovani direttori d'orchestra della Rai, collaborando da allora con le sue orchestre e con quelle dell'Accademia di Santa Cecilia e della Scala per i concerti sinfonici. Ha riscosso un ampio successo internazionale dirigendo i Wiener e i Bamberger Symphoniker, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la BBC Symphony Orchestra, la WDR Sinfonieorchester, la Gewandhausorchester e la Cleveland Orchestra. Ha inoltre collaborato per molti anni con l'Orchestre National de France. È stato direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (1979-1997), dell'Orchestra della Rai di Roma (1987-1991), dello Staatstheater di Stoccarda (1991-1997), del Teatro di San Carlo di Napoli (1999-2004, Premio Abbiati per *Elektra* di Strauss) e primo direttore ospite del Teatro Massimo di Palermo (2001-2006). Il suo repertorio spazia dalla musica classica alla contemporanea, nell'ambito della quale ha diretto in prima mondiale opere di Berio, Clementi, Maderna, Stockhausen, Ligeti, Nono, Rihm, Battistelli. Si è dedicato al melodramma sia in Europa che negli Stati Uniti, affrontando un repertorio che va dal Settecento al Novecento e collaborando con teatri quali Fenice, Scala, Opera di Roma, Comunale di Firenze, Bastille e Châtelet di Parigi, Opéra di Lione, Muziektheater di Amsterdam, Grand Théâtre di Ginevra (*Die Zauberflöte* e *Salome*), Bayerische Staatsoper di Monaco, Deutsche Oper di Berlino, Covent Garden di Londra, Teatro Real di Madrid, Opera di Tel Aviv, Opera di Chicago, San Francisco, Los Angeles. È stato ospite dei maggiori festival internazionali, tra cui Wiener Festwochen, Festival di Schwetzingen, Schleswig-Holstein Musik Festival, Rossini Opera Festival di Pesaro, Maggio Musicale Fiorentino, Coruña Mozart Festival, Ferrara Musica e Biennale di Venezia. La sua *Sonnambula* allo Staatstheater di Stoccarda si è aggiudicata il premio Beste Aufführung 2012 della rivista «Opernwelt» come miglior spettacolo dell'anno in Germania. È docente di direzione d'orchestra alla Scuola di Musica di Fiesole ed accademico di Santa Cecilia.

ROBERT CARSEN

Regista. Nato in Canada, ha studiato recitazione a Toronto e nel Regno Unito, dedicandosi poi alla regia lirica e di prosa nei maggiori teatri internazionali. Fra le regie operistiche ricordiamo: *L'amore delle tre melarance* e *Macbeth* a Berlino; *Falstaff* alla Royal Opera House; *JJR (Citoyen de Genève)* e *Richard III* a Ginevra; *Don Giovanni*, *Les contes d'Hoffmann* e *Lucia di Lammermoor* alla Scala; *Věc Makropulos* a Strasburgo e Norimberga; *My Fair Lady* allo Châtelet e al Teatro Mariinskij; *Rinaldo* e *L'incoronazione di Poppea* a Glyndebourne; *A Midsummer Night's Dream* per l'ENO, a Barcellona e alla Scala; *Ariadne auf Naxos* a Monaco, Berlino e Copenaghen; *Armide* al Théâtre des Champs-Élysées; *Candide* allo Châtelet (in coproduzione con la Scala e

l'ENO), a Tokyo e a Nizza; *Dialogues des Carmélites* alla Scala, a Madrid, nei Paesi Bassi e a Vienna; *Tannhäuser* a Parigi e Tokyo; *Capriccio*, *Les Boréades*, *Rusalka*, *Alcina*, *Les contes d'Hoffmann*, *Lohengrin*, *Nabucco*, *I Capuleti e i Montecchi* e *Manon Lescaut* all'Opéra di Parigi; *Fidelio* e *Carmen* ad Amsterdam; *Cendrillon* per la Welsh National Opera; il *Ring* di Wagner e un ciclo Verdi-Shakespeare (*Otello*, *Falstaff* e *Macbeth*) a Colonia; *Der Rosenkavalier* al Festival di Salisburgo; *Elektra* a Firenze e Tokyo; *Eugenij Onegin* e *Mefistofele* al Metropolitan; *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* e *La traviata* alla Fenice; *Il trovatore* al Festival di Bregenz; *Iphigénie en Tauride* a San Francisco, al Covent Garden e a Madrid; *Kát'a Kabanová* alla Scala e a Madrid; *Lucia di Lammermoor* a Zurigo e Monaco; *Mitridate* a Bruxelles e Vienna; *Orfeo ed Euridice* a Chicago. Ha vinto il Premio Abbiati della critica italiana per *Dialogues des Carmélites* (2001), *Fidelio* (2004), *Kát'a Kabanová* (2007) e *Götterdämmerung* (2010). Ha curato la direzione artistica e la scenografia per le mostre *Marie-Antoinette* (2008) e *Bohèmes* (2012) al Grand Palais, *Charles Garnier* (2010) all'École des Beaux-Arts di Parigi e *L'impressionnisme et la mode* (2012) al Musée d'Orsay.

RADU e MIRUNA BORUZESCU

Scenografo e costumista. Diplomi presso l'Accademia di Belle Arti di Bucarest, dal 1973 vivono in Francia. Insieme, hanno realizzato numerosi progetti per il cinema, la televisione, il teatro, l'opera e il balletto. Nell'ambito del teatro di prosa hanno lavorato al Théâtre national de Chailot, Théâtre de la ville de Paris, Théâtre national de la Colline, Münchener Kammerspiele, Piccolo Teatro di Milano, Teatro nazionale di Helsinki, The Acting Company di New York, Arena Stage di Washington, The Guthrie Theater di Minneapolis. In ambito lirico hanno collaborato ad allestimenti di lavori di Mozart (*Così fan tutte*, *Don Giovanni* e *Die Zauberflöte* a Cardiff e Aix-en-Provence), Beethoven (*Fidelio* ad Amsterdam e Firenze), Bellini (*Adelson e Salvini* a Catania), Berlioz (*La damnation de Faust* a Bonn), Verdi (*Rigoletto*, *Falstaff*, *Macbeth*, *Il trovatore*, in particolare a Bregenz), Wagner (*Parsifal*), Gounod (*Faust*), Bizet (*Carmen*), Čajkovskij (*La dama di picche*), Janáček (*Věc Makropulos*), Puccini (*Il trittico* ad Anversa e in Lussemburgo), Debussy (*Pelléas et Mélisande* a Firenze), Strauss (*Salome* a Torino, Madrid e Firenze), Stravinskij (*Le rossignol* e *Oedipus rex*), Prokof'ev (*Il giocatore* a Firenze, *L'angelo di fuoco*), Šostakovič (*Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* a Spoleto e Charleston), Levy (*Mourning Becomes Electra*), Stroe (*Les choéphores*), Battistelli (*Richard III* ad Anversa, Strasburgo, Ginevra e Düsseldorf). Hanno lavorato con registi quali Arrabal, Bourseiller, Ciulei, Nureyev, Pintilie, Régy, Riber, Șerban, Schneider. Per Robert Carsen hanno firmato scene e costumi di *Faust*, *Il trittico*, *Macbeth*, *Fidelio*, *Salome*, *Mitridate*, *Richard III*, *Madre Coraggio e i suoi figli*, *Věc Makropulos*, *JJR (Citoyen de Genève)*. Hanno collaborato a numerosi film, tra i quali *Nunta de piatra* di Pita, *Felix si Otilia* di Miha, *Sweet Movie* e *Montenegro* di Makavejev, *Un été inoubliable* e *La colonie pénitentiaire* di Pintilie.

ÁNGELES BLANCAS GULÍN

Soprano, interprete del ruolo di Emilia Marty. Nata a Monaco di Baviera, figlia di cantanti spagnoli, compie gli studi vocali con i genitori e presso la Scuola Superiore di Canto di Madrid. Nel 1994 debutta nella *Zauberflöte* al Teatro de la Zarzuela di Madrid, e da allora è regolarmente invitata in sale prestigiose quali Covent Garden, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Opernhaus di Zurigo, Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, Opera di Roma, Regio di Torino, San Carlo di Napoli, Nederlandse Opera di Amsterdam, Washington Opera, Carnegie Hall, Teatro Colón di Buenos Aires. Ha iniziato la sua carriera come soprano lirico e lirico-leggero in ruoli co-

me la Regina della notte nella *Zauberflöte*, Fiorilla nel *Turco in Italia*, Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, Adina nell'*Elisir d'amore*, Marie nella *Fille du régiment*, Gilda in *Rigoletto*. Negli ultimi anni, lo sviluppo della voce e le sue capacità drammatiche le hanno consentito di ampliare il suo repertorio che oggi comprende *Il pirata*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda*, *Marin Faliero*, *Nabucco*, *Luisa Miller*, *Pagliacci*, *La bohème*, *Turandot*, *Rusalka*, *La voix humaine*, *The Turn of the Screw*. Nella stagione 2009-2010 ha cantato *La juive* ad Amsterdam, *Me llaman la primorosa* a Barcellona e Bilbao, *Elettra* in *Idomeneo* al Comunale di Bologna, *Die Gezeichneten* di Schreker al Massimo di Palermo e *Aida* a Basilea. Tra gli impegni più rilevanti del 2010-2011: *Adriana Lecouvreur* al Covent Garden, *Nabucco* a Zurigo, Maddalena in *Andrea Chénier* ai Bregenzer Festspiele. Nel gennaio 2012 è stata Lou nella prima rappresentazione italiana di *Lou Salomé* di Sinopoli alla Fenice di Venezia.

MARTIN BÁRTA

Baritono, interprete del ruolo di Jaroslav Prus. Dopo aver studiato canto al Conservatorio di Pardubice, si perfeziona all'Università di Praga. Inizia l'attività professionale dedicandosi all'insegnamento del canto, e diviene nel frattempo solista all'Opera di Liberec. Entra quindi nella compagnia dell'Opera di Praga, con la quale si esibisce anche in tournée in Germania, Austria (Salisburgo), Regno Unito, Italia, Giappone, Corea del Sud, Stati Uniti (Houston). Il suo repertorio comprende ruoli principali in lavori di Mozart (il Conte nelle *Nozze di Figaro*, Don Giovanni, Guglielmo in *Così fan tutte*, Papageno nella *Zauberflöte*), Donizetti (Enrico in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Nabucco, Rigoletto, Germont nella *Traviata*, Amonasro in *Aida*), Puccini (Marcello nella *Bohème*, Sharpless in *Madama Butterfly*), Mascagni (Alfio in *Cavalleria rusticana*), Leoncavallo (Silvio in *Pagliacci*), Gounod (Valentin in *Faust*), Bizet (Escamillo in *Carmen*), Beethoven (Pizarro in *Fidelio*), Weber (Ottokar nel *Freischütz*), Wagner (l'araldo in *Lohengrin*), Čajkovskij (Evgenij Onegin, Eleckij nella *Dama di picche*), Smetana (*Prodaná nevěsta*), Dvořák (*Rusalka*, *Jakobin*), Weis (*Der polnische Jude*), Janáček (*Přihody líšky Bystroušky*), Martinů (*The Greek Passion*, *Mount of Three Lights*). Ha inoltre cantato Schaunard nella *Bohème* al Festival di Verbier (regia di Del Monaco), Prus in *Věc Makropulos* a Strasburgo (direttore Layer, regia di Carsen) e *Z mrtvého domu* a Vienna, Amsterdam e Aix-en-Provence (direttore Boulez, regia di Chéreau).

ENRICO CASARI

Tenore, interprete del ruolo di Janek. Formatosi al Conservatorio di Verona, studia canto con Augusto Vicentini e Ivo Vinco e si laurea in musicologia all'Università di Pavia. Si perfeziona presso l'Operastudio Vlaanderen di Gand e l'Opéra Studio de l'Opéra national du Rhin di Strasburgo. Studia attualmente a Venezia con Sherman Lowe. Primo premio al Concorso Pelizzoni 2006 di Parma e finalista al Concorso Città di Bologna 2007, ha debuttato con il laboratorio «Teatro musicale del Settecento» diretto da Enzo Dara (*Bastien und Bastienne* a Mantova). Ha cantato *Le nozze di Figaro* (Don Curzio) a La Monnaie di Bruxelles, *Die Zauberflöte* (Tamino) e *Ariadne auf Naxos* (Brighella) all'Opéra Royal de Wallonie di Liegi, *Louise* di Charpentier (le noctambule e le pape des fous), *Aladino e la lampada magica* di Rota (ruolo eponimo), *Ariadne auf Naxos*, *Macbeth* (Malcolm) e *Věc Makropulos* (Janek) all'Opéra national du Rhin, *Die Zauberflöte* all'Opéra di Rouen e al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles. Ha inoltre cantato *Fedora* di Giordano (barone Rouvel) diretto da Alberto Veronesi a Bruxelles, la *Petite messe solennelle* di Rossini e *La sonnambula* con Rani Calderon a Gand e Anversa, la *Messa di Gloria* di Puccini a Strasburgo e il *Requiem* di Verdi in varie città del Belgio. Nel 2012 è stato Kudrjaš in *Kát'a Kabanová* e Val-

zacchi nel *Rosenkavalier* a Strasburgo, Malcolm in *Macbeth* all'Opéra di Monte-Carlo e Beppe in *Pagliacci* a Liegi.

LADISLAV ELGR

Tenore, interprete del ruolo di Albert Gregor. Nato a Cheb nella Repubblica Ceca, fa le prime esperienze in diversi teatri regionali già durante gli studi presso l'Accademia delle Arti dello Spettacolo di Praga, partecipando tra l'altro a produzioni di *Hry o Marii* di Martinů e di *Prodaná nevěsta* di Smetana al Teatro Nazionale di Praga. Membro degli Opernstudio dello Staatstheater di Norimberga (2005-2006) e della Staatsoper di Amburgo (2006-2008), nel 2008 entra per due stagioni nell'ensemble della Volksoper di Vienna. Si è inoltre esibito a Wexford, Amburgo, Dresda, Vienna, Graz, Brno, Budapest, Venezia, Macerata. Ha cantato in lavori di Mozart (Tamino nella *Zauberflöte*), Mercadante (*La vestale*), Auber (*Fra Diavolo*), Wagner (Froh nel *Rheingold*), Johann Strauss (*Die Fledermaus*), Richard Strauss (Leukippos in *Daphne*), d'Albert (*Tiefland*), Kálmán (*Die Csárdásfürstin*), Künnecke (*Das Vetter aus Dingsda*), Janáček (*Sárka, Kát'a Kabanová*), Britten (*A Midsummer Night's Dream*), Birtwistle (*The Last Supper*), Lera Auerbach (prima mondiale di *Gogol* al Theater an der Wien). Molto attivo in campo concertistico, nel 2010 ha debuttato con Boulez e i Wiener Philharmoniker nella *Messa glagolitica* di Janáček. Nel 2012 ha cantato *Francesca da Rimini* di Rachmaninov e *Iolanta* di Čajkovskij al Theater an der Wien, *Svanda Dudák* di Weinberger alla Semperoper di Dresda e il Principe in *Rusalka* di Dvořák a Glyndebourne.

ANDREAS JÄGGI

Tenore, interprete del ruolo di Hauk-Šendorf. Nato a Basilea, dopo gli studi con Maria Stader e il perfezionamento all'Internationales Opernstudio dell'Opernhaus di Zurigo, diviene artista residente nei teatri di Osnabrück, Kiel e Dortmund. Dal 1976 è membro della Compagnia di teatro musicale contemporaneo Alain Germain di Parigi. Si è esibito nei principali teatri (Ginevra, Basilea, Parigi, Lione, Strasburgo, Nantes, Metz, Dublino, Anversa, Amsterdam, Colonia, Düsseldorf, Lisbona) e festival (English Bach Festival, Edimburgo, Orange, Aix-en-Provence, Atene) europei. Il suo repertorio comprende lavori di Rameau (*Pigmalion, Naïs*), Gluck (*Orphée et Eurydice, Iphigénie en Tauride*), Mozart (*Mitridate, Così fan tutte, Die Zauberflöte*), Verdi (*Falstaff*), Puccini (*Madama Butterfly*), Offenbach (*Les brigands, Les contes d'Hoffmann*), Massenet (*Werther*), Wagner (*Der fliegende Holländer, Die Meistersinger von Nürnberg*), Johann Strauss (*Die Fledermaus*), Richard Strauss (*Salome, Ariadne auf Naxos*), Berg (*Wozzeck*), Weill (*Die sieben Todsünden, Mahagonny*), Krenek (*Jonny spielt auf*), Prokof'ev (*L'angelo di fuoco*), Schnittke (*Faust Cantata*), Smetana (*Prodaná nevěsta*), Janáček (*Výlety páně Broučkovy, Věk Makropulos*), Martinů (*Juliette ou La clef des songes*), Loewe (*My Fair Lady*), Britten (*Billy Budd*), Floyd (*Of Mice and Men*), Kagel (*Tantz-Schul*), Adès (*Powder Her Face*), Sciarrino (*Luci mie traditrici*). Ha partecipato alle prime assolute di *Der Meister und Margarita* di Höller, *Brot und Spiele* di Wiesemann, *Das Gauklermärchen* di Konzelmann e *L'enfant et la nuit* di Villard. Oltre che cantante lirico è pittore e scultore.

ENRIC MARTÍNEZ-CASTIGNANI

Baritono, interprete del ruolo di Kolenatý. Di origini italo-spagnole, si è diplomato a Barcellona e alla Staatliche Musikhochschule Heidelberg-Mannheim, studiando tra gli altri con Gérard Souzay, Carlos Chausson, Dalton Baldwin, Paul Schilhawsky e Wolfram Rieger. La sua carriera internazionale si sviluppa in alcuni dei principali teatri e festival d'opera, come l'Opéra du Rhin di Strasburgo, Styriarte di Graz, la Israeli Opera di Tel Aviv, il Teatro Real di Madrid, il Gran Teatre del

Liceu di Barcellona e l'Opera di Oviedo, nei quali è stato diretto musicalmente da George Pehlivanian, Alberto Zedda, Friedemann Layer o Sebastian Weigle e registicamente da Willy Decker, Mariame Clément o Robert Carsen. Bartolo nel *Barbiere di Siviglia*, Don Magnifico nella *Cenerentola*, Dulcamara nell'*Elisir d'amore* o Papageno nella *Zauberflöte* sono alcuni dei suoi ruoli più acclamati. Recentemente ha partecipato al ciclo Janáček-Robert Carsen dell'Opéra du Rhin di Strasburgo in *Věc Makropulos* (Dr. Kolenatý) e *Příhody lišky Bystroušky*. È stato nominato ai Grammy Awards nel 2004 ed è vincitore del premio «Migliore artista dell'anno 2012» per la rivista «440 Clássica».

LEONARDO CORTELLAZZI

Tenore, interprete del ruolo di Vítek. Nato a Mantova, è laureato in economia e commercio e diplomato in canto con Lelio Capilupi al Conservatorio di Parma. Nel 2006 vince il Concorso Di Stefano per il ruolo di Ferrando in *Così fan tutte* debuttando al Luglio Musicale Trapanese. Nel 2007 inizia il suo impegno con l'Accademia del Teatro alla Scala durante il quale canta in un concerto pucciniano con Chailly, nei *Vesperae solennes de confessore* di Mozart con Chung e in *Così fan tutte* con Dantone. Nelle successive stagioni ha cantato al Teatro alla Scala (Don Basilio nelle *Nozze di Figaro*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, Telemaco nel *Ritorno di Ulisse in patria*, il conte Alberto nell'*Occasione fa il ladro*, Ernesto in *Don Pasquale*), al Teatro La Fenice di Venezia (Arturo in *Lucia di Lammermoor*, Don Ottavio in *Don Giovanni* e Ferrando in *Così fan tutte*), al Teatro Comunale di Bologna (*Don Giovanni* e *Risorgimento* di Ferrero), all'Engadin Festival (Percy in *Anna Bolena*), al festival Rossini in Wildbad (*Don Giovanni* di Pacini), a Reggio Emilia, Modena e Treviso (*L'occasione fa il ladro*), a Sassari (*Lucia di Lammermoor*) e nel circuito lirico lombardo (*Il cappello di paglia di Firenze* di Rota e Tamino nella *Zauberflöte*). Ha iniziato la stagione 2012-2013 con *Pagliacci* (Beppe) al Comunale di Bologna, *L'elisir d'amore* (Nemorino) all'Opéra di Massy e *Dido and Aeneas* (Aeneas) al Teatro Ristori per la Fondazione Arena di Verona.

JUDITA NAGYOVÁ

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Krista. Nata a Galanta in Slovacchia, studia al Conservatorio di Bratislava, segue le masterclass della sua insegnante Dagmar Livorová e del tenore Peter Dvorsky e partecipa con successo a parecchi concorsi internazionali. Dopo aver debuttato in *Suor Angelica* a Wexford, *Evgenij Onegin* (Olga) a Brno e *Linda di Chamounix* (Pierotto) a Banská Bystrica, nel 2009 vince il premio speciale della Deutsche Oper di Düsseldorf al Concorso Hans Gabor Belvedere di Vienna e dal 2009 al 2011 fa parte dell'Opernstudio della Deutsche Oper di Düsseldorf, nell'ambito del quale canta in *Hänsel und Gretel*, *Rigoletto*, *Parsifal*, *L'enfant et les sortilèges*, *Dialogues des Carmélites* e *Lucia di Lammermoor* (Alisa). In questo periodo segue le masterclass di Jane Henschel, Deborah Polaski, Linda Watson and Franz Grundheber. Nel 2011 canta nella *Walküre* con Soltesz a Essen e in *Elektra* a Ratisbona. Dalla stagione 2011-2012 è solista allo Staatstheater di Norimberga, dove è stata la seconda dama nella *Zauberflöte*, Flora nella *Traviata*, Hedwige in *Guillaume Tell*, la terza ancella in *Elektra*, Krista in *Věc Makropulos*, Ezio in *Ezio* di Gluck. In ambito concertistico ha cantato tra l'altro la *Messa glagolitica* di Janáček al Concertgebouw di Amsterdam e la *Messa da Requiem* di Verdi a Dubrovnik.

LEONA PELESKOVÁ

Soprano, interprete dei ruoli della cameriera e della donna delle pulizie. Diplomatasi nel 1991 al Conservatorio di Praga e laureatasi nel 1996 con Magdalena Hajossy all'Accademia di Belle Arti

di Praga, si perfeziona in ambito liederistico con Peter Schreier e fa parte per tre anni dei Madrigalisti di Praga. Nel 1997 debutta nella *Csárdásfürstin* di Kálmán al Teatro di Plzeň e dal 1998 al 2001 canta la seconda dama, Papagena e Pamina nella *Zauberflöte* all'Open Air Festival di Praga. Nel 2002 è ammessa all'Accademia di perfezionamento del Teatro alla Scala dove studia con Bianca Maria Casoni, vincendo nel 2003 il secondo premio al Concorso Città di Racconigi. Ha cantato Dorabella in *Così fan tutte* al Teatro Rossini di Pesaro, Ariodante in *Ariodante* di Händel a Cagli, Ernestina nell'*Occasione fa il ladro* all'Opera di Bordeaux, i *Folk Songs* di Berio al Teatro dal Verme di Milano, le prime assolute di *Federico II l'ultima danza* di Maiello ad Assisi e di *Angelo, quante volte un uomo* di D'Ovidio al Teatro Nuovo di Milano e, di recente, musiche di autori cechi tra cui Dvořák, Martinů e Janáček con la Nuova Orchestra Scarlatti di Napoli. È stata consulente linguistica per il canto in lingua ceca alla Scala e alla Fenice per *Z mrtvého domu*, *Sárka* e *Věk Makropulos*.

WILLIAM CORRÒ

Basso-baritono, interprete del ruolo del macchinista. Nato a Venezia nel 1981, affianca allo studio del canto (con Francesco Signor e Rosetta Pizzo) il lavoro di mimo al Teatro La Fenice (2002-2006). Dal 2007 si perfeziona con Sherman Lowe. Dopo il debutto in *Macbeth* allo Sferisterio di Macerata nel 2007, si è esibito a Venezia, Bologna, Parma, Macerata, Jesi, Ancona, Treviso, Seoul, in lavori di Mozart (Antonio nelle *Nozze di Figaro*, Masetto in *Don Giovanni*), Rossini (Fiorello nel *Barbiere di Siviglia*), Rossi (*Cleopatra*), Verdi (Barbarossa nella *Battaglia di Legnano*, il marchese nella *Traviata*), Puccini (Colline nella *Bohème*, *Tosca*), Gounod (Wagner in *Faust*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Britten (*Death in Venice*), Bacalov (*Estaba la madre*), Ortolani (*Il principe della gioventù*). Ha collaborato con direttori quali Callegari, Bartoletti, Inbal, Frizza, Bacalov, Manacorda, e registi quali Pizzi, Nekrošius, Michieletto, Micheli.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz <i>direttore principale</i>	Marco Paladin ◊ <i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni ◊ <i>maestro di palcoscenico</i>
	Joyce Fieldsend ◊ <i>maestro di sala</i>	Federico Brunello ◊ <i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>
	Paolo Polon ◊ <i>altro maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo ◊ <i>maestro alle luci</i>

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi Δ Giulio Plotino Δ Enrico Balboni Δ ◊ Fulvio Furlanut • Nicholas Myall • Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molin Annamaria Pellegrino Daniela Santi Xhoan Shkreli Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar Marcello Miramonti ◊ <i>nnp*</i> ◊	Viole Daniel Formentelli • Alfredo Zamarra • Francesco Negroni • ◊ Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Maria Cristina Arlotti Elena Battistella Rony Creter Anna Mencarelli Stefano Pio Fiorenza Barutti ◊	Flauti Angelo Moretti • Andrea Romani • Luca Clementi Fabrizio Mazzacua	Trombe Piergiuseppe Doldi • Fabiano Maniero • Emanuele Casieri • ◊ Mirko Bellucco Eleonora Zanella Fabio Codeluppi ◊
Violini secondi Alessandro Cappelletto • Gianaldo Tatone • Samuel Angeletti Ciaramicoli Nicola Fregonese Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Emanuele Fraschini Maddalena Main Luca Minardi Mania Ninova Suela Piciri Elizaveta Rotari Aldo Telesca Livio Salvatore Troiano Johanna Verheijen Seo Hee Seo ◊ Roberto Zampieron ◊	Violoncelli Emanuele Silvestri • Alessandro Zanardi • Francesco Ferrarini • ◊ Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin Alessandro Protani ◊	Oboi Rossana Calvi • Marco Gironi • Angela Cavallo Valter De Franceschi	Tromboni Giuseppe Mendola • Domenico Zicari • Federico Garato
	Contrabbassi Matteo Liuzzi • Stefano Pratissoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petruzzi Denis Pozzan	Corno inglese Renato Nason	Tromboni bassi Athos Castellan Claudio Magnanini
	Ottavino Franco Massaglia	Clarinetti Alessandro Fantini • Vincenzo Paci • Simone Simonelli • ◊ Federico Ranzato Claudio Tassinari	Tuba Alessandro Ballarin Mario Barsotti ◊
		Clarinetto basso Salvatore Passalacqua	Timpani Dimitri Fiorin • Matteo Modolo • ◊
		Fagotti Roberto Giaccaglia • Marco Giani • Roberto Fardin Massimo Nalesso	Percussioni Claudio Cavallini Gottardo Paganini
		Controfagotti Fabio Grandesso	Pianoforte Carlo Rebeschini •
		Corni Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga	Arpa Nabila Chajai • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Anna Malvasio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Alessandra Giudici ◇
Sabrina Mazzamuto ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Salvatore De Benedetto ◇
Giovanni Deriu ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Emiliano Esposito ◇

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Alessia Libettoni ◊

UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile

Pietro Tessarin ◊
Stefano Bianchi ◊

ARCHIVIO STORICO
Domenico Cardone
direttore
Marina Dorigo
Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile

Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊
Tiziana Paggiaro ◊

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti ◊

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin
Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello	Sara Valentina Bresciani		Bernadette Baudhuin
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Cristiano Faè	<i>vice capo reparto</i>		Emma Bevilacqua
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo	Stefano Faggian	Salvatore De Vero		Luigina Monaldini
Michele Arzenton	Andrea Benetello	Tullio Tombolani	Vittorio Garbin		Valeria Boscolo ◇
Roberto Cordella	Marco Covelli	Marco Zen	Romeo Gava		Silvana Dabalà ◇
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Federico Geatti		Dario Piovan		Luisella Isicato ◇
Dario De Bernardin	Roberto Nardo		Paola Ganeo ◇		Stefania Mercanzin ◇
Roberto Gallo	Maurizio Nava		Roberto Pirrò ◇		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Michele Gasparini	Marino Perini <i>nnp*</i>				
Roberto Mazzon	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Carlo Melchiori	Teodoro Valle				
Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello				
Francesco Padovan	Massimo Vianello				
Claudio Rosan	Roberto Vianello				
Stefano Rosan	Alessandro Diomede ◇				
Paolo Rosso	Luca Seno ◇				
Massimo Senis	Michele Voltan ◇				
Luciano Tegon					
Mario Visentin					
Andrea Zane					
Vitaliano Bonicelli ◇					
Pierluca Conchetto ◇					
Franco Contini ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇					
Stefano Neri ◇					
Giovanni Pancino ◇					
Paolo Scarabel ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

16 / 20 / 22 / 24 / 27 / 29 / 30
novembre 2012

Otello

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Otello Gregory Kunde / Walter
Fraccaro

Jago Lucio Gallo / Dimitri Platanius

Desdemona Leah Crocetto / Carmela
Remigio

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia Francesco Micheli

scene Edoardo Sanchi

costumi Silvia Aymonino

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con la
Fondazione Arena di Verona nel
bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

18 / 23 / 25 / 28 novembre
1 dicembre 2012

Tristan und Isolde

(Tristano e Isotta)

musica di Richard Wagner

personaggi e interpreti principali

Tristan Ian Storey

Re Marke Attila Jun

Isolde Brigitte Pinter

Kurwenal Richard Paul Fink

Brangäne Tuija Knihtilä

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia Paul Curran

scene e costumi Robert Innes

Hopkins

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice nel bicentenario della nascita di
Richard Wagner

spettacolo sostenuto dal Freundeskreis des
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2012

Eesti Rahvusballett

(Balletto Nazionale Estone)

Lo schiaccianoci

coreografia di Ben Stevenson

musica di Pëtr Il'č Čajkovskij

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Balletto Nazionale Estone

ripresa della coreografia

Timothy O'Keefe

scene e costumi Thomas Boyd

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore Mihhail Gerts

Teatro La Fenice

18 / 20 / 22 / 24 / 26 gennaio 2013

I masnadieri

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Carlo Andeka Gorrotxategui

Francesco Artur Ruciński

Amalia Maria Agresta

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia Gabriele Lavia

scene Alessandro Camera

costumi Andrea Viotti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con il Teatro di
San Carlo di Napoli nel bicentenario della
nascita di Giuseppe Verdi

Teatro Malibran

25 / 27 gennaio

1 / 3 / 8 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Maxim Mironov

Bartolo Omar Montanari

Rosina Chiara Amarù

Figaro Vincenzo Taormina

Basilio Luca Dall'Amico

maestro concertatore e direttore

Stefano Rabaglia

regia Bepi Morassi

scene e costumi Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 9 / 10 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 /
19 / 20 febbraio 2013

La bohème

musica di Giacomo Puccini

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Giorgio Berrugi / Marco

Panuccio / Aquiles Machado

Marcello Simone Piazzola / Julian Kim

Mimi Maria Agresta / Jessica Nuccio

Musetta Ekaterina Bakanova /

Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia Francesco Micheli

scene Edoardo Sanchi

costumi Silvia Aymonino

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos

(L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Emilia Marty Ángeles Blancas Gulin

Albert Gregor Ladislav Elgr

Jaroslav Prus Martin Bárta

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia **Robert Carsen**

scene **Radu Boruzescu**

costumi **Miruna Boruzescu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Opéra National du Rhin di Strasburgo e Staatstheater di Norimberga

Teatro Malibran

16 / 20 / 22 / 24 / 28 marzo

12 / 14 / 16 / 17 aprile 2013

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Tobia Mill Omar Montanari

Fanni Marina Bucciarelli

Edoardo Milfort Giorgio Misseri

Slook Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari / Giovanni

Battista Rigon (12 / 14 / 16 / 17 apr.)

regia **Enzo Dara**

scene e costumi

Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Orchestra del Conservatorio

Benedetto Marcello

di Venezia (12 / 14 / 16 / 17 aprile)

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

30 aprile – 28 maggio 2013

Progetto Mozart

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

30 aprile 4 / 10 / 14 / 17 / 21 / 24 / 28

maggio 2013

Don Giovanni

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni **Simone Alberghini /**

Alessio Arduini / Markus Werba

Donna Anna **Carmela Remigio / Maria**

Bengtsson

Don Ottavio **Marlin Miller**

Donna Elvira **Maria Pia Piscitelli**

Leporello **Nicola Ulivieri**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

5 / 11 / 15 / 18 / 22 / 25 maggio 2013

Le nozze di Figaro

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Il conte di Almaviva **Simone Alberghini**

La contessa di Almaviva **Marita Solberg**

Susanna **Rosa Feola**

Figaro **Vito Priante**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 maggio 2013

Così fan tutte

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Fiordiligi **Maria Bengtsson**

Dorabella **Josè Maria Lo Monaco**

Guglielmo **Alessio Arduini**

Ferrando **Anicio Zorzi Giustiniani**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30

giugno 2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San **Amarilli Nizza / Svetlana**

Kasyan

F. B. Pinkerton **Andeka Gorrotategui /**

Giuseppe Varano

Sharpless **Vladimir Stoyanov / Elia**

Fabbian

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con la Biennale di Venezia, evento speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte

spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice

Cortile di Palazzo Ducale

10 / 14 / 17 luglio 2013

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Francesco Micheli

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

30 / 31 agosto
1 / 3 / 8 / 10 / 14 / 17 / 19 / 21 / 24 / 25
/ 27 / 28 settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Ekaterina Bakanova /
Jessica Nuccio / Elena Monti

Alfredo Germont Piero Pretti / Shalva
Mukeria

Giorgio Germont Dimitri Platanias /
Simone Piazzola

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 18 / 20 / 22 / 29 settembre
16 / 18 / 26 ottobre 2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

Carmen Veronica Simeoni / Katarina
Giotas

Don José Stefano Secco / Luca
Lombardo

Escamillo Alexander Vinogradov

Micaëla Ekaterina Bakanova

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

coproduzione Gran Teatre del Liceu
di Barcellona, Teatro Massimo di Palermo,
Teatro Regio di Torino e Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro Malibran

2 / 5 / 6 / 8 / 10 ottobre 2013

Aspern

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Una cantatrice Zuzana Marková

maestro concertatore e direttore

Marco Angius

regia, scene e costumi **Università**

IUAV di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in collaborazione con la Biennale
di Venezia nell'ambito del 57. Festival
Internazionale di Musica Contemporanea

Teatro La Fenice

12 / 17 / 20 / 24 / 27 / 29 / 31 ottobre
2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Fiorenza Cedolins /
Svetlana Kasyan

F. B. Pinkerton Andeka Gorrotxategui /
Giuseppe Varano

Sharpless Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice in collaborazione con la Biennale di
Venezia, evento speciale della 55.
Esposizione Internazionale d'Arte

spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 19 / 25 / 30 ottobre 2013

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Irina Dubrovskaya

Nemorino Shi Yijie

Belcore Marco Filippo Romano

Il dottor Dulcamara Omar Montanari

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

23 / 26 / 27 / 29 / 30 novembre
1 dicembre 2013

L'africane

(L'africana)

musica di **Giacomo Meyerbeer**

personaggi e interpreti principali

Inès Jessica Pratt

Vasco de Gama Gregory Kunde

Sélika Veronica Simeoni

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia **Leo Muscato**

scene **Massimo Cecchetti**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nel 150° anniversario della morte
di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013

Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin

prima rappresentazione italiana

coreografia di **Boris Eifman**

musiche di **Pëtr Il'č Čajkovskij** e

Aleksandr Sitkovetskij

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Eifman Ballet di San Pietroburgo

scene **Zinovy Margolin**

costumi **Olga Šaišmelašvili, Pëtr**

Okunev

Teatro Malibran

17 / 19 / 21 / 23 / 25 gennaio 2014

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Dormont **Giorgio Misseri**

Germano **Omar Montanari**

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del progetto Atelier
della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Vitellia **Carmela Remigio**

Sesto **Monica Bacelli**

Annio **Paola Gardina**

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia **Ursel e Karl-Ernst Herrmann**

scene e costumi **Karl-Ernst**

Herrmann

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice

15 / 16 / 19 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 marzo 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta **Valéry Venera Gimadieva**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva **Giorgio Misseri**

Bartolo **Omar Montanari**

Rosina **Marina Comparato**

Figaro **Julian Kim**

Basilio **Luca Dall'Amico**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro Malibran

28 febbraio
1 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**
maestro concertatore e direttore
Stefano Romani
regia **Paolo Trevisi**
scene **Giuseppe Ranchetti**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Lirico Veneto

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

Teatro Malibran

27 / 29 marzo
2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers
(Elegia per giovani amanti)

musica di **Hans Werner Henze**
maestro concertatore e direttore
Jonathan Webb
regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse
di Ancona

Teatro La Fenice

28 / 30 marzo
1 / 3 / 5 aprile 2014

**Il trionfo del tempo
e del disinganno**

musica di **Georg Friedrich Händel**
maestro concertatore e direttore
Stefano Montanari
regia **Calixto Bieito**
scene **Susanne Gschwender**
costumi **Anna Eiermann**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Staatstheater Stuttgart

Teatro La Fenice

19 aprile - 1 giugno 2013

Progetto Puccini

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile
3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali
Marcello Julian Kim
Mimi Carmen Giannattasio

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile
2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio
1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali
F. B. Pinkerton **Fabio Sartori**
Sharpless **Marco Caria** / **Elia Fabbian**
maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31
maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Serena Sinigaglia**

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice

Teatro La Fenice

27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress

(La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**

personaggi e interpreti principali

Anne Carmela Remigio
Tom Rakewell **Juan Francisco Gatell**
Nick Shadow **Alex Esposito**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Cortile di Palazzo Ducale

12 / 15 / 18 luglio 2014

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 agosto

2 / 3 / 7 / 13 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 14 / 17 / 20 / 24 / 26 / 28

settembre 2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Leonora Carmen Giannattasio

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Gregory Kunde

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in
coproduzione con la Fondazione Teatro
Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando Giorgio Misseri

Isabella Marina Bucciarelli

Ormondo Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Scuola di**

scenografia dell'Accademia di

Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto Atelier Malibrán

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19

ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Alessio Arduini

Donna Anna Jessica Pratt / Francesca

Dotto

Don Ottavio Juan Francisco Gatell /

Anicio Zorzi Giustiniani

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

31 ottobre

2 / 4 / 6 / 8 novembre 2014

Titolo contemporaneo

da definire

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in collaborazione con la Biennale
di Venezia nell'ambito del 58. Festival
Internazionale di Musica Contemporanea



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2012-2013

Teatro La Fenice

5 ottobre 2012 ore 20.00 turno S
7 ottobre 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Maurice Ravel

Pavane pour une infante défunte
per piccola orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per pianoforte e orchestra
in re minore KV 466

pianoforte **Leonardo Pierdomenico**
vincitore del Premio Venezia 2011

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74
Patetica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 ottobre 2012 ore 20.00 turno S
direttore

Yuri Temirkanov

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Suite dal balletto *Lo schiaccianoci*

Modest Musorgskij

Quadri di un'esposizione
trascrizione per orchestra di Maurice Ravel

Orchestra dell'Accademia
Teatro alla Scala

Teatro La Fenice

7 dicembre 2012 ore 20.00 turno S
9 dicembre 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13
Sogni d'inverno

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17
Piccola Russia

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

13 dicembre 2012 ore 20.00 solo per
invito

14 dicembre 2012 ore 20.00 turno S
direttore

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Solomon: Sinfonia

Messiah: «I know that my Redeemer
liveth»

Henry Purcell

The Gordian Knot Untied

Johann Sebastian Bach

Oratorio di Natale: «Du Falscher, suche
nur den Herrn zu fällen» - «Nur ein Wink
von seinen Händen»

Georg Friedrich Händel

Concerto grosso in si bemolle maggiore
op. 6 n. 7

Messiah: «Rejoice greatly, O daughter of
Sion»

Ralph Vaughan Williams

Magnificat per contralto, coro
femminile e orchestra da camera

soprano **Silvia Frigato**

contralto **Marta Codognola**

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

in collaborazione con la Procuratoria di San
Marco

Teatro La Fenice

22 febbraio 2013 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201
Sinfonia concertante per fiati
e orchestra in mi bemolle maggiore
KV Anh. I, 9

oboe **Marco Gironi**

clarinetto **Vincenzo Paci**

corni **Konstantin Becker**

fagotto **Marco Gianì**

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

1 marzo 2013 ore 20.00 turno S
2 marzo 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Gianluca Cascioli

Trasfigurazione
composizione vincitrice del I Concorso
Francesco Agnello

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Romeo e Giulietta, ouverture-fantasia
dal dramma di Shakespeare

Sinfonia n. 3 in re maggiore op. 29
Polacca

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 marzo 2013 ore 20.00 turno S
24 marzo 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Gabriele Ferro

Edoardo Micheli

Neve

nuova commissione nell'ambito
del progetto Nuova musica alla Fenice

Igor Stravinskij

Pulcinella, suite per orchestra da
camera

Sergej Prokof'ev

Sinfonia n. 1 in re maggiore op. 25
Classica

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2012-2013

Teatro Malibrán

26 aprile 2013 ore 20.00 turno S

28 aprile 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Claudio Scimone

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504
Praga

Concerto per fagotto e orchestra in si bemolle maggiore KV 191

fagotto **Roberto Giaccaglia**

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385
Haffner

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

8 maggio 2013 ore 20.00 turno S

9 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Stefano Montanari

Federico Costanza

Il canto di un Mangiasuono

Nuova commissione nell'ambito del progetto Nuova musica alla Fenice

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per flauto, arpa e orchestra in do maggiore KV 299

flauto **Angelo Moretti**

arpa **Nabila Chajai**

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

16 maggio 2013 ore 20.00 turno S

17 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Rinaldo Alessandrini

Stefano Alessandretti

Pantomima

nuova commissione nell'ambito del progetto Nuova musica alla Fenice

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per corno e orchestra n. 3 in mi bemolle maggiore KV 447

corno **Andrea Corsini**

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore KV 543

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

24 maggio 2013 ore 20.00 turno S

26 maggio 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Rinaldo Alessandrini

Wolfgang Amadeus Mozart

Divertimento per archi n. 1 in re maggiore KV 136

Concerto per pianoforte e orchestra in mi bemolle maggiore KV 271

Jeunehomme

pianoforte **Giulia Rossini**

vincitrice del Premio Venezia 2012

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Christian Thielemann

Richard Wagner

Der fliegende Holländer: Ouverture

Eine Faust-Ouvertüre WWV 59

Rienzi: «Allmächtiger Vater»

Rienzi: Ouverture

Lohengrin: Preludio

Lohengrin: «In fernem Land»

Hans Werner Henze

Fraternité. Air pour l'orchestre

prima esecuzione italiana

Richard Wagner

Tannhäuser: «Inbrunst im Herzen»

Tannhäuser: Ouverture

tenore **Johan Botha**

Sächsische Staatskapelle Dresden

Teatro La Fenice

1 giugno 2013 ore 20.00 turno S

direttore

Dmitrij Kitajenko

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35

violino **Sergej Krylov**

Igor Stravinskij

Le sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

7 giugno 2013 ore 20.00 turno S

8 giugno 2013 ore 20.00 f.a.*

direttore

Diego Matheuz

Sergej Prokof'ev

Marcia in si bemolle maggiore op. 99

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Serenata per archi in do maggiore op. 48

Sinfonia n. 4 in fa minore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

* *in collaborazione con gli Amici della Musica di Mestre*

Cortile di Palazzo Ducale

19 luglio 2013 ore 21.30 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Giuseppe Verdi

Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

concerto proposto nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia» nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,

Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honorary Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2012

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 1, 176 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

THOMAS ADÈS, *Powder Her Face*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Daniela Tortora, Philip Hensher, Valentina Brunetti, Emanuele Bonomi

GEORGES BIZET, *Carmen*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 1, 174 pp. ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica, Francesco Micheli, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2, 204 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Věc Macropulos*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Vincenzina Ottomano, Max Brod, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

ricerca iconografica

Michele Girardi

(si ringrazia Franco Pulcini e Il Teatro alla Scala
per la collaborazione)

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

a cura dell'Ufficio stampa

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di marzo 2013

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it

PONTE
UOMINI E VIGNE DAL 1948
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SERVIZI TEATRALI
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com

Il futuro si costruisce sui valori del passato

Palazzo Thiene, Vicenza
Andrea Palladio (XVI sec.)
Sede storica della
Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia