

## Janáček e *Da una casa di morti*

«E questa mia opera nera mi sta dando un lavoro pieno. Ho la sensazione che in essa io stia scendendo sempre più in basso, giusto nella profondità dell'umanità, verso le più misere di tutte le genti. Ed è un cammino difficile. (senza data)

*Sto finendo un lavoro dopo l'altro - come se dovessi rendere conto della mia vita... Con la nuova opera mi sto affrettando come un fornaio che infila le pagnotte nel forno. (30 novembre 1927)*

*Sto finendo quello che forse è il lavoro più grande - quest'ultima opera. Sono così eccitato come se il mio sangue volesse sgorgare fuori. (2 dicembre 1927)»*

Nessuno potrebbe esprimere più vivamente dello stesso Janáček la strana eccitazione che lo prese mentre stava lavorando a *Da una casa di morti*. Egli si lamentava in questa lettera a Kamila Stösslová di come il lavoro lo avesse tormentato per oltre due anni, e come gli pareva di dover gareggiare col tempo. Istintivamente sembrava che egli sapesse che quello doveva essere il suo ultimo lavoro.

«Sento fortemente che è tempo di deporre la penna... non puoi immaginare quale peso mi sarà tolto dalla mente quando questa Casa di morti sarà finita. Questo è il terzo anno che mi ha pervaso, notte e giorno. E che cosa sarà io ancora non lo so. Metto una nota sopra l'altra; e la torre di Babele cresce. Quando mi crollerà addosso, io sarò sepolto. (5 maggio 1928)»

L'ultima, la più grande e la più straordinaria opera di Janáček fu scritta negli ultimi due anni della sua vita, 1927-28. Il giorno del suo 74° compleanno nel luglio 1928 il lavoro era virtualmente completo; un mese più tardi era già morto. Sebbene sembra che Janáček abbia cominciato la sua prima versione dell'opera nel febbraio 1927, egli probabilmente aveva cominciato a pensare al lavoro prima, poiché aveva affermato di avervi lavorato due o tre anni. A parte questa preparazione mentale, il 1926 fu uno dei pochi anni, negli ultimi anni di vita di Janáček, in cui egli non fosse impegnato a comporre opere. In quell'anno vi fu il completamento di alcune delle sue maggiori composizioni non appartenenti al genere opera, come la *Sinfonietta*, la *Messa Glagolitica* e il *Capriccio* (un concerto da camera per pianoforte per la mano sinistra).

Quando tornò all'opera Janáček si volse in una direzione totalmente nuova. La sua ultima opera è particolarmente impressionante per il fatto che in essa sembra mancare l'impulso erotico delle sue opere precedenti, in particolare la *Kát'a Kabanová* (1919-21), *La piccola volpe astuta* (1921-23) e *L'affare Makropulos* (1923-25), lavori ispirati, come affermava Janáček, dalla sua passione per la signora Kamila Stösslová nel corso dell'ultimo decennio della sua vita. Invece in quest'ultima occasione egli scrisse un'opera senza parti femminili, se si eccettuano le poche battute di una prostituta nel secondo atto. Ma anche in quest'opera Janáček fece affiorare alcuni dei suoi sentimenti per Kamila. Nelle lettere che le scriveva la paragonava all'Akulka del racconto di Šiškov nel terzo atto, e ad Aljeja, il ragazzo tartaro. Egli scrisse quest'ultima parte per voce femminile (era una sua abitudine quando nell'opera aveva a che fare con personaggi di giovani); e la sua identificazione con questo ragazzo aiuta a spiegare il caldo lirismo della scena fra Aljeja e Petrovič.

Un'altra differenza radicale rispetto a tutte le sue opere precedenti è che non esiste un personaggio centrale. Petrovič, il cui arrivo e la cui partenza rappresentano i punti cardinali

dell'azione, è quello che vi si avvicina di più, sebbene Janáček non faccia alcun tentativo di riempirne o di svilupparne il carattere, e per la maggior parte del tempo la sua funzione è semplicemente quella di uno spettatore.

Il lavoro è in sostanza un'opera corale, contente le più sostanziose scene corali di Janáček dal tempo di *L'escursione di Mr. Brouček* (1908-17); le parti solistiche, spesso indicate non più esplicitamente che 'il prigioniero alto', 'il prigioniero giovane', emergono dal coro solo per sparire nuovamente. Luka, la cui lunga narrazione domina la seconda metà del primo atto, successivamente nell'opera non si sente quasi più; Šiškov ha una narrazione ancora più lunga nel terzo atto, ma è la prima e l'ultima volta che lo sentiamo cantare.

L'origine russa dell'opera, ad ogni modo, era un terreno familiare per Janáček. *Il temporale* di Ostrovskij aveva formato le basi per la *Kát'a Kabanová*, ed egli aveva considerato come possibili opere entrambi i romanzi di Tolstoj, *Anna Karenina* e il *Cadavere vivente*. Lavori di Tolstoj, Gógol e Žukovskij avevano ispirato molti dei suoi lavori strumentali. La russofilia di Janáček durò molti anni, probabilmente come reazione alla 'tedesca' Brno e come espressione di sfida del nazionalismo di ispirazione slava. Egli parlava e leggeva il russo, fece numerosi viaggi in Russia, diede nomi russi ai suoi due figli (Olga e Vladimiro) e fondò un circolo russo a Brno, le cui attività furono interrotte solo da un intervento della polizia durante la prima guerra mondiale.

*Le memorie da una casa di morti* di Dostojevskij fu pubblicato a puntate dal 1860 e il 1862, principalmente sulla rivista *Vremja*, che egli e suo fratello avevano fondato. Scritto poco dopo il suo esilio, fu il primo lavoro ad innalzarlo ad una fama reale (la tiratura di *Vremja* raddoppiò) e un lavoro che scrittori come Tolstoj e Turghenev massimamente apprezzarono. Esso non è comunque tipico dell'autore. È un romanzo solo di nome: presenta ingenuamente come memorie di un aristocratico, Alexandr Petrovič Gorjančikov, le esperienze proprie dello stesso Dostojevskij nel campo di prigionia di Omsk, dove egli trascorse quattro anni (1850-54) per la sua appartenenza da un circolo rivoluzionario. Il distacco e la mancanza di distorsione, insolita in Dostojevskij, è spiegata parzialmente dall'effetto attenuante del tempo come anche dalla paura della censura, che comunque trattò il lavoro benevolmente, criticando solo il fatto che potesse presentare troppo 'seducente' l'aspetto della vita di prigioniero. È infatti un notevole tentativo con sapore di moderno reportage, dove le condizioni fisiche della vita giorno per giorno nella Siberia del XIX secolo sono descritte in modo chiaro e dettagliato. Il testo è ordinato sistematicamente anziché cronologicamente. Dopo numerosi capitoli che riguardano le prime impressioni e il primo mese di permanenza, Dostojevskij dedica capitoli a specifici personaggi e ai loro delitti. Ci sono capitoli su eventi di giorni di festa (Natale, i teatranti) e tre capitoli sulla vita nell'ospedale della prigionia. Un'altra storia (che riguarda Akulka) separa questi dai capitoli specifici sul 'tempo d'estate', sugli animali della prigionia, etc.

La scelta da parte Janáček di questo romanzo per un'opera può sembrare ancora più eccentrica di quelle per le opere immediatamente precedenti: *La piccola volpe astuta*, con il suo miscuglio di uomini e animali, o *L'affare Makropulos* con le sue vicende giudiziarie. Eppure l'acuto istinto drammatico di Janáček dimostrò che egli aveva ragione. Le storie dei prigionieri svilupparono una tradizione di monologhi che Janáček aveva usato sistematicamente da *Jenůfa* in avanti. Nonostante il titolo e l'ambiente, il libro non è totalmente fosco, ma contiene materiale abbastanza contrastante per poter costruire un atto centrale differente nello stato d'animo da quello sinistro dell'inizio. Janáček fu indubbiamente attratto anche dall'enorme varietà e intensità delle emozioni manifestate dai prigionieri nel rievocare i loro terribili crimini e le terribili punizioni che avevano dovuto sopportare. Soprattutto c'è l'umanità che dava a Dostojevskij

la capacità di avvicinarsi a questo strano mondo. Dal come scrisse la sua opera sembrerebbe che Janáček abbia sperimentato questo mondo con intensità quasi di prima mano. Il messaggio di compassione e di perdono del libro, tema di molte delle sue opere, Janáček lo sottolinea con l’iscrizione sulla prima pagina della partitura: “V kazdén tvorů Jiskra boží - in ogni creatura una scintilla di Dio.

## IL LIBRETTO

Alla fine della sua vita Janáček si scrisse da solo i suoi libretti. Egli non ebbe mai difficoltà ad adattare lavori teatrali all’opera. Fece così della sua prima opera *Sárka* (1888-89) fino alla sua abile compressione di *L’affaire Makropulos* di Karel Čapek (1923-25). Ma quando il materiale sul quale era basata l’opera non era un lavoro teatrale, come in *Destino* (1903-07) o *Brouček* (1908-17), Janáček cercò aiuto dall’esterno. Alla fine della sua vita comunque, la sua esperienza e la sua padronanza erano talmente cresciute che non si pose più il problema di un aiuto esterno, neppure per *La piccola volpe astuta*, basata su un romanzo e per *Da una casa di morti*. Tutto ciò che fece in queste opere fu quello di segnare in margine alla sua copia quei passaggi che lo interessavano. E in questo modo egli costruì i suoi libretti, in modo rudimentale ma perfettamente efficiente, estraendo i dialoghi, supplementandoli dove era necessario con frasi ed espressioni prese dal linguaggio indiretto del romanzo, o anche, sia pure con riluttanza, inventandoli. In *La piccola volpe astuta* egli gettò giù un abbozzo di libretto prima di incominciare a comporre; in *Da una casa di morti* eliminò anche questo passaggio.

Come usuale, egli aveva letto il libro molte volte. Ci sono numerose sottolineature e occasionali commenti a margine: «Fine dell’opera», per esempio è scritto accanto alla descrizione della liberazione dell’aquila. Invece di un libretto egli buttò giù una breve lista d’eventi con la pagina di riferimento al romanzo, e nel romanzo stesso indicò i riarrangiamenti dei dialoghi, etc. Fu inevitabile che la forma drammatica del lavoro rimanesse fluida nel mentre che l’abbozzava. Per esempio, all’inizio il primo atto comprendeva una scena notturna, e mancava dell’importante racconto di Luka.

In *Da una casa di morti* vi era un’ulteriore complicazione: il testo su cui Janáček lavorava non era in ceco ma in russo. Janáček possedeva due copie del romanzo di Dostojevskij: un’edizione nell’originale russo e una traduzione ceca; ma fu sull’edizione russa che lavorò. Essa è molto più pesantemente annotata rispetto all’edizione ceca; tutti i numeri di riferimento alle pagine del romanzo si riferiscono a questa edizione; la traduzione del testo nell’opera è di Janáček, piuttosto che non quella dell’edizione ceca. La prima versione dell’opera fu infatti con Janáček che traduceva il testo russo in ceco man mano che procedeva. Egli lavorava in fretta, perfino in modo precipitoso, qualche volta traslitterando anziché traducendo molte parole o frasi; alcune erano perfino lasciate nell’originale cirillico. Il progresso letterario dell’opera attraverso molte versioni (compresa quella dopo la morte di Janáček) è quello di una continua, ma mai completa, eliminazione delle parole russe. Anche nella versione finale Janáček non poté resistere alla tentazione di scrivere il nome di Petrovič con una Pi cirillica anziché una P latina.

L’abilità di Janáček nell’adattare il romanzo di Dostojevskij può essere vista con riferimento alle brevi sinopsi che seguono:

**Atto primo:** *Il cortile in un campo di prigionia in Siberia. Inverno. Mattina presto.*

I prigionieri escono dalle baracche, si lavano e mangiano. Una lite scoppia fra due di loro.

Petrovič, un nuovo prigioniero e un ‘gentleman’, arriva ed è interrogato dal comandante della prigione, che ordina che sia frustato.

I prigionieri tormentano un’aquila con un’ala spezzata, ma ammirano la sua sfida in cattività. Il comandante improvvisamente ritorna e mette fine a tutto questo; egli ordina di andare al lavoro.

Metà dei prigionieri escono per andare al lavoro, e mentre vanno cantano.

Skuratov è fra quelli che rimangono. Il suo canto dà fastidio a Luka che provoca una discussione con lui. Skuratov ricorda la sua vita a Mosca e il commercio che aveva. Si getta in una danza sfrenata e quindi cade a terra.

Luka, mentre cuce, ricorda il suo precedente imprigionamento per vagabondaggio. Egli racconta come incitava gli altri prigionieri alla ribellione e come uccise l’ufficiale che veniva a domare il tumulto. Descrive anche come per questo fosse flagellato.

Petrovič, che nel frattempo è stato similmente punito, viene riportato dalle guardie mezzo morto.

*Atto secondo: Le rive del fiume Irtys. Estate. Un anno più tardi.*

Petrovič chiede al ragazzo tartaro Aljeja notizie della sua famiglia e si offre di insegnargli a leggere e a scrivere.

Finito il lavoro della giornata, appaiono gli ospiti, un prete dà la sua benedizione nel giorno di festa, e i prigionieri siedono a mangiare.

Skuratov racconta come uccise l’uomo che la sua dolce Luisa fu costretta a sposare.

I prigionieri, su un palcoscenico improvvisato, recitano due lavori: “Kedril e Don Giovanni” e “La bella moglie del mugnaio”.

Un prigioniero si allontana con una prostituta.

Mentre Petrovič e Aljeja bevono il tè, uno dei prigionieri, risentito di questo, attacca e ferisce Aljeja.

*Atto terzo Scena I°. L’ospedale della prigione. Verso sera.*

Aljeja piange nel delirio febbrile. Čekunov serve del tè lui e a Petrovič, con rabbia del morente Luka.

Sapkin descrive come l’intendente di polizia lo abbia interrogato e come quasi gli abbia strappato le orecchie.

Cade la notte: il silenzio è rotto dal lamento del vecchio prigioniero.

Šiškov, incitato da Čerevin, racconta la storia di Akulka (Akulina), la ragazza che sposò, quando si venne a sapere che era stata disonorata da Filka Morozov. Quando Šiškov scoprì che essa amava ancora Filka, la uccise.

Luka muore mentre la storia è alla fine; Šiškov lo riconosce come Filka. Il suo corpo è portato via dalle guardie. Chiamano Petrovič.

*Atto terzo scena II°. Come l’Atto I°.*

Il comandante, che ha bevuto, si scusa con Petrovič davanti agli altri prigionieri e gli dice che deve essere rilasciato.

Aljeja viene fuori dall’ospedale per salutarlo. Come Petrovič se ne va, i prigionieri liberano l’aquila e celebrano la sua libertà mentre essa vola via.

Le guardie ordinano di andare a lavorare.

## L'ADATTAMENTO DEL ROMANZO FATTO DA JANÁČEK

La maggior parte dell'opera ha la stessa successione di tempi che si riscontra nel romanzo di Dostojevskij. Le parti di Skuratov e di Luka nella seconda parte del primo atto e tutto il secondo (tranne la scena con Aljeja) seguono l'ordine del libro di Dostojevskij. La divisione in due parti del libro corrisponde all'interruzione fra il primo atto e il terzo. La scena dell'ospedale del terzo atto corrisponde ai primi capitoli della seconda parte. Janáček qui semplicemente segue la linea di minor resistenza; la sua principale attività come librettista era semplicemente quella di tagliare. Il tentativo di Dostojevskij di riprodurre il più fedelmente possibile il linguaggio dei prigionieri, mentre utilizza uno slang che oggi è in gran parte incomprensibile, si adatta meravigliosamente alle necessità di Janáček, dato che una gran parte del romanzo si sviluppa in dialoghi diretti.

Sebbene fosse un adattatore economico, Janáček non era per nulla passivo e dove riteneva necessario intervenire lo faceva con grande determinazione. La grande quantità di personaggi descritti da Dostojevskij fu ridotta combinandone assieme un certo numero. Così l'allegro Skuratov del primo atto svolge anche la parte di Baklušin nel racconto che fa della storia di Luisa nel terzo atto. L'entrata in scena di Petrovič si compone di due eventi differenti: al suo ingresso è aggiunto l'arrivo dello sfortunato Polo che suscita le ire del comandante per aver affermato di essere un prigioniero politico. Similmente la partenza di Petrovič combina le lacrimeuse scuse del comandante (a Polo), con la conversazione fra il governatore della prigione alquanto più amico di Dostojevskij con un altro prigioniero a proposito del suo rilascio.

Janáček lavora anche per dare all'opera un filo conduttore cronologico distribuendo alcuni dei passaggi di Dostojevskij nell'arco del lavoro. Quasi tutti i riferimenti di Dostojevskij ad Aljeja, per esempio, sono contenute nella stessa sezione, che Janáček suddivide in tre parti: la conversazione di Petrovič con lui all'inizio del secondo atto; il fatto che Aljeja abbia imparato a leggere e a scrivere (che emerge dalle parole dette nel delirio all'inizio del terzo atto); e il suo sincero commiato da Petrovič alla fine dell'atto. La parte di Aljeja fu sviluppata ulteriormente con un certo numero di aggiunte proprie di Janáček: egli fa prendere il tè ad Aljeja assieme a Petrovič alla fine del secondo atto e cambia un tentativo di aggressione contro Petrovič in una aggressione contro Aljeja - fornendo una giustificazione alla sua degenza in ospedale nell'atto successivo. Similmente l'incidente dell'aquila, che in Dostojevskij occupa una sola pagina del capitolo “Animali prigionieri” (assieme a cavalli, cani e oche) è spezzato in due e collocato nei due atti estremi.

Mentre Janáček suggerisce il passaggio del tempo con il dare una successione cronologica ad episodi come questi, così come il trasformare il debole di mente Skuratov in un lunatico nel terzo atto, e Luka nel morente Mihailov, sostanzialmente manca un vero e proprio racconto e uno sviluppo. I personaggi non maturano come fanno meravigliosamente in *Jenůfa* e nella *Kát'a*, e non interagiscono come fanno in *La volpe* e in *Makropulos*. Invece Janáček ha tracciato un disegno astratto nel quale i discorsi dei prigionieri si intersecano secondo trame virtualmente casuali, e che è dominato dalle rappresentazioni teatrali del secondo atto e dai lunghi racconti dei prigionieri, in particolare quello di Luka nel primo atto e quello di Skuratov nel secondo atto e di Šiškov nel terzo atto. *Da una casa di morti* è infatti una serie di rappresentazioni - sia narrata che mimata - all'interno di un lavoro teatrale, e l'interazione fra i personaggi che sembra mancare in superficie è presente di fatto, ma ad un livello più profondo, nei monologhi. Questo fa gravare una immensa responsabilità sui cantanti che devono suggerire con la loro caratterizzazione vocale i differenti caratteri coinvolti. (Che Janáček volesse questi caratteri fortemente differenziati è chiaro dal suo uso di tonalità alternate per ogni singolo cantante). Il racconto di Skuratov, per esempio, comprende il discorso diretto dello stesso Skuratov, quello della sua

amata tedesca Luisa e quello del più anziano orologiaio tedesco che essa è stata costretta a sposare. I venti minuti di narrazione di Šiškov sono ancora più esigenti: in essa l'intera famiglia di Akulina - sua madre, suo padre, il marito, il precedente corteggiatore, il vecchio zio e la stessa Akulina - sono tutti magnificamente dipinti.

Una strana unità è fornita da una serie di coincidenze che tracciano dei paralleli a quello che Janáček stesso ha aggiunto al testo. La prima di queste è quella fra Petrovič e l'aquila ferita. Mentre Petrovič viene portato fuori e fustigato, i prigionieri tormentano l'aquila prigioniera “Orel car lesu!” (“Aquila, zar delle foreste!”) essi cantano ironicamente, ma l'aquila ha la loro ammirazione, pur di malavoglia: a differenza di loro essa non si sottomette alla sua cattività. Janáček senza dubbio desidera suggerire che nonostante le distorsioni della disumanità dell'uomo lo spirito umano era potenzialmente «libero come l'aria». Il parallelo è sottolineato dalla liberazione dell'aquila nello stesso tempo del rilascio di Petrovič alla fine dell'opera. Janáček lavora anche su un altro parallelismo qui: la narrazione di Luka che conclude il primo atto descrive la sua brutale punizione; alla sua conclusione Petrovič viene riportato indietro dopo aver subito, fuori scena, un simile trattamento dalle guardie. Mostrare un corpo frustato sulla scena subito dopo aver ascoltato una descrizione è naturalmente un esempio dell'astuto istinto teatrale di Janáček. Ma è anche un modo di trasportare nell'azione esterna i fatti descritti all'interno della narrazione; c'è contenuto drammatico nella intersezione dei due piani, quello riportato e quello diretto. Il cambiamento emotivo è enorme, così grande infatti che Janáček può portare ad un finale profondamente drammatico un atto che non aveva avuto veri momenti di drammatica tensione.

Janáček usa un simile accorgimento per concludere la scena dell'ospedale, la prima scena del terzo atto. Il racconto di Šiškov del suo assassinio di Akulina è contrappuntato non solo dall'anticipazione degli eventi fatta dal suo compagno (egli ha senza dubbio sentito tutto in precedenza), ma anche dai gemiti del morente Luka. Alla conclusione del racconto di Šiškov, Luka muore; Šiškov si avvicina al morto e scopre in lui l'odiato Filka Morozov, la canaglia della sua storia. Se questo riconoscimento melodrammatico è apparentemente poco verosimile (perché Šiškov lo identifica solo nella morte, pur essendo entrambi ricoverati nella stessa piccola stanza di ospedale?), è non di meno drammaticamente efficace e fornisce lo stesso brivido di coincidenza che rende la fine del primo atto così emozionante.

Come concludono gli altri atti? come il primo atto, l'atto secondo finisce violentemente: scoppia un alterco fra Petrovič e il bellicoso piccolo prigioniero, e va a finire che Aljeja viene ferito - egli cade a terra apparentemente morto. L'incidente stesso può sembrare crudo, ma il suo posto è precisamente calcolato. Dopo le rappresentazioni dilettantesche dei prigionieri c'è una sognante sequenza serale che ha per sfondo un nostalgico canto delle steppe, mentre Petrovič e Aljeja rimuginano sulle rappresentazioni e prendono il tè. Questo stato d'animo di quieto conversare è bruscamente rotto dal succedersi degli eventi: la violenza latente nella prigione - la casa dei morti - può erompere in ogni momento.

La fine del terzo atto è notevole anche per Janáček. È uno dei suoi pochi finali d'opera che non sia un'apoteosi, come in *Jenůfa* e in *Makropulos*, o un finale melodrammatico, come in *Kát'a*. È più vicino al finale capriccioso di *La volpe*, ma manca del suo sentimentalismo. Petrovič se ne va, le guardie gridano «March!» e si sente la automatica marcia dei prigionieri. Essa si ferma improvvisamente, ma potrebbe continuare circolarmente all'infinito. Come il lamentoso coro notturno dei prigionieri questa potrebbe ben essere la risposta di Janáček al *Wozzeck* di Berg (che egli aveva di recente citato in una intervista) con il suo finale similmente improvviso, terra-terra. Più di ogni altro lavoro di Janáček *Da una casa di morti* appartiene al XX secolo - un risultato notevole per un uomo di 74 anni.

## LA PARTITURA DEFINITIVA DI *DA UNA CASA DI MORTI*.

Janáček morì prima che *Da una casa di morti* fosse pronta per la scena, prima che la partitura vocale fosse pronta per la stampa, e prima ancora - si sostiene - che l'opera fosse completamente finita. C'è una differenza cruciale nell'aspetto della partitura autografa di Janáček dell'opera, che la distingue dai manoscritti delle altre opere. Tutte le sue opere precedenti erano state composte su grandi fogli di carta col pentagramma stampato; *Da una casa di morti* fu scritto su piccoli fogli oblungi di carta bianca sulla quale Janáček tracciò egli stesso le linee del pentagramma, secondo le proprie necessità, interrompendo il rigo quando lo strumento smetteva di suonare, e creandone uno nuovo quando lo strumento riprendeva a suonare. Le linee del pentagramma, inoltre, erano tracciate a mano libera, ciò che dava al manoscritto un aspetto di difficile leggibilità. Il metodo di Janáček di disegnarsi in proprio il pentagramma non era nuovo - egli lo aveva usato in molti altri lavori a partire dai primi anni del secolo, compresi alcuni recenti lavori su grande scala come la *Sinfonietta* e la *Messa Glagolitica*; ma, se si eccettuano alcuni schizzi del *Brouček*, questa era la prima volta che esso veniva utilizzato in un'opera. Il risultato è sorprendente: per lunghi periodi di tempo sono chiamati in causa così pochi strumenti che è difficile credere che si tratti di una partitura completa.

Perché Janáček cambiò il suo metodo di scrittura nella sua ultima opera? È possibile che egli lo abbia fatto consapevolmente per ottenere l'aspetto di una partitura 'da camera'; ogni strumento aggiunto richiedeva il laborioso disegno di un nuovo rigo. Ma vi è forse anche un'altra causa. L'ouverture comincia la sua vita nel 1926 come concerto per violino, e come altri lavori strumentali di Janáček fu abbozzata su fogli di carta allungata con pentagramma tracciato a mano. Quando divenne l'ouverture (non è chiaro quando), Janáček continuò il resto dell'opera con lo stesso formato di carta.

Qualunque siano state le ragioni, l'aspetto radicalmente diverso della partitura autografa di Janáček, e del suo stile di partitura 'da camera', trassero in errore gli allievi Bretislav Bakala e Osvald Chlubna, che ne dedussero che la partitura non fosse terminata. E questa impressione era rafforzata dalla natura discorsiva dell'intreccio e da alcune bizzarrie del testo. Il risultato fu che quando il lavoro fu eseguito per la prima volta a Brno sotto la direzione di Bakala il 12 aprile 1930, fu eseguito in una versione preparata da Chlubna e Bakala, nella quale il testo verbale era stato corretto da Ota Zitek, che pure aggiunse alcune parole per riempire alcuni dei passaggi più rarefatti del dialogo. Decisamente più dannoso fu il rafforzamento romantico dell'orchestrazione fatto da Chlubna, con l'aggiunta di strumenti a fiato e di un arpa persistente; e ancora più di cattivo gusto, un nuovo finale nel quale la fine concisa e intransigentemente cupa disegnata da Janáček fu sostituita da una ottimistica 'apoteosi' del coro dei prigionieri "svoboda, svobodicka" (libertà), arrangiato contrappuntisticamente contro il tema motto di Janáček. Fu questa versione che fu pubblicata sia nella partitura vocale che in quella completa dalla Universal Edition, e questa fu la versione che fu eseguita fino agli anni '60, come per esempio al Festival di Edimburgo del 1964, dove l'Opera Nazionale di Praga diede la prima inglese dell'opera (anche se, almeno, con il finale di Janáček recentemente ripristinato).

Da allora sono cominciate a circolare alcune critiche. Nel 1958, il 30° anniversario della morte del compositore, l'Universal Edition ripubblicò la partitura vocale con il finale di Janáček aggiunto come appendice; e Osvald Chlubna, ora più avanti negli anni, scrivendo a proposito dell'opera nel programma del Festival di Brno del 1958, si levò a difendere la sua versione, stampando una lunga lista dei suoi cambiamenti nell'orchestrazione. Fu all'inizio degli anni '60 che la Universal Edition stampò una nuova versione della partitura completa preparata da Rafael Kubelik, dove molte, ma non tutte le aggiunte furono eliminate incollandovi sopra delle strisce bianche, e quindi ritipografando. Kubelik diresse la sua versione in una esecuzione concerto a

Monaco nel 1961. Fu la versione Kubelik che Charles Mackerras portò a Londra per la prima produzione teatrale inglese del lavoro al Sadler’s Wells nel 1965, anche se, come Mackerras spiegò nella nota di programma, la sottigliezza della partitura risultava troppo trasparente per il teatro, e un piccolo discreto raddoppio era necessario. Questa versione, nondimeno, fu una rivellazione per i critici, e molto più aderente alla natura sostanzialmente non romantica del pezzo. Non fu che 10 anni più tardi, nel 1974, che la nativa Brno di Janáček fu in grado di ascoltare il suo finale capolavoro in una forma finalmente autentica.

Se questa versione fu una rivendicazione delle intenzioni di Janáček, ne risultò una forte evidenza di fatto per considerare il lavoro di Janáček sull’opera come virtualmente completo.

Janáček nelle sue opere di solito scriveva tre separati abbozzi. Il primo era una improvvisazione grossolanamente spontanea (anche se in partitura completa), con scarsa relazione con il prodotto finito. Janáček allora lasciava riposare il lavoro e dopo un certo tempo vi ritornava. Con il secondo abbozzo cominciava ad emergere qualche cosa di simile alla forma finale: alcune pagine con poche correzioni avrebbero potuto trovar posto nella versione finale. Ma questo non impediva che nuove sezioni potessero essere aggiunte alla versione finale, di nuovo scritta dopo un lungo intervallo. Il metodo di Janáček era allora di dare il manoscritto ai suoi copisti, che facevano una bella copia che Janáček poteva così correggere (saltuariamente - era uno scadente lettore di bozze) e, cosa più importante, vi faceva anche delle aggiunte: usualmente qualche aggiustamento alle parti vocali o qualche occasionale raddoppio. La partitura era così pronta per essere licenziata per la pubblicazione, e veniva fatta una partitura vocale e quindi copiata. Qualche volta vi erano modificazioni che vi venivano apportate al tempo della prima esecuzione, sia nel corso delle esperienze di Janáček alle prove (alle quali lavorava con entusiasmo), sia dal direttore, o anche dall’accoglimento da parte di Janáček di suggerimenti da parte del traduttore tedesco della *Kát’a*, Max Brod. Ma tutte queste erano modificazioni di poco conto che interessavano solo dettagli. Una volta che il lavoro era in bella copia e corretto, Janáček lo considerava terminato.

In *Da una casa di morti* tutti i processi di base furono rispettati. Janáček scrisse il suo normale abbozzo preliminare che via via diede luogo alla partitura autografa finale, che fu quindi ricopiata simultaneamente da due fedeli copisti: Václav Sedlacek (atto primo e prima metà dell’atto secondo) e Josef Kulháněk (seconda metà dell’atto secondo e l’atto terzo). Il lavoro di base dei copisti fu completato il 23 maggio 1928, e Janáček allora cominciò a correggerlo con i copisti a portata di mano per riscrivere certi passaggi o fare aggiunte. Il 19 giugno poté scrivere a Kamila che i copisti avrebbero finito il giorno successivo. Janáček continuò ad armeggiare attorno alla partitura, forse durante la sua visita o alle terme di Luhacovice (per i suoi reumatismi) in luglio, e scrisse aggiunte ai primi due atti di propria mano. In agosto andò a risiedere nella sua casa di vacanza di Hukvaldy nella Moravia settentrionale, prendendo con sé il terzo atto dell’opera. Era alla sua scrivania, quando morì, inaspettatamente di polmonite il 12 agosto. Se Janáček fosse vissuto un altro anno avrebbe fatto poche aggiunte al terzo atto, e forse avrebbe aggiunto qualche raddoppio una volta che avesse sperimentato in teatro la difficoltà di un lavoro da camera (Janáček comunque con riluttanza usualmente accoglieva consigli pratici dagli esecutori, come aveva fatto quell’anno, per esempio, durante le prove del suo secondo quartetto d’archi). Non vi sono motivazioni che giustifichino la riorchestrazione di Chlubna e di Bakala, e tanto meno per il finale romanticizzato.

\* \* \*

È un mistero perché la copia di Sedlacek-Kulhanek con le aggiunte di Janáček abbia finora attirato così poco l’attenzione. Le aggiunte di Chlubna e Bakala vi sono scritte a matita,

ma le mani dei copisti e le aggiunte per mano di Janáček (tutte in inchiostro) sono chiaramente distinguibili. È fuori di dubbio lo stato finale dell’opera, più autorevole perfino della partitura autografa di Janáček. La versione di Kubelik fu basata sull’autografo di Janáček, ma non su questa copia autorizzata. La nostra partitura per questo disco è basata invece sulla copia, con ricorso al manoscritto solo in caso di dubbio.

Questo significa che noi siamo stati in grado di incorporare molti cambiamenti fatti da Janáček con l’aiuto di suoi copisti fra il 23 maggio 1928 (quando la prima copia dei copisti dell’autografo finale di Janáček fu completata) e il 20 giugno (quando egli finalmente li pagò dopo un mese di intenso lavoro fatto assieme), più i cambiamenti che egli fece di propria mano ai primi due atti. Gli innumerevoli aggiustamenti strumentali che abbiamo incorporato non possono naturalmente essere elencati in questa sede. In molti casi la nostra versione è di fatto più spessa della versione di Kubelik perché molte delle aggiunte post-autografe erano raddoppi, anche se non così numerosi o appesantiti come nella versione di Chlubna-Bakala, che nervosamente cercarono (ad esempio) di gettare un ponte sulla distanza fra gli acuti ottavini e i bassi tromboni, che è una caratteristica del lavoro. In alcuni casi Kubelik chiaramente condivise i dubbi di Chlubna e Bakala sulla fattibilità di alcuni passaggi. Diversamente da lui noi abbiamo ripristinato per esempio le tube di Janáček - piuttosto che i più convenzionali bassi fiati dell’editore - per dare un basso a una parte della discussione fra il prigioniero alto e il prigioniero basso, poco dopo l’inizio del primo atto. La versione dell’ouverture che ritorna suonata da due violini solisti per interrompere la narrazione di Luka nel primo atto è suonata qui sui pericolosi armonici del violino come Janáček specificò.

Oltre all’omissione del finale apoteosico del terzo atto, da tempo buttato a mare dalle esecuzioni moderne, noi abbiamo eliminato anche alcune più brevi aggiunte di Chlubna e Bakala - per esempio una estensione di tre battute al coro dei prigionieri mentre vanno al lavoro nel primo atto, e un passaggio orchestrale di otto battute inserito subito prima di questo coro. La meravigliosa giustapposizione fatta da Janáček del duro “Do práce, do práce” (“Al lavoro, al lavoro”) della guardia, e l’altamente pulsante versione del tema motto (Es. 1), può essere udita



ora come l’aveva intesa il compositore. Un altro piccolo ma eloquente dettaglio è la ripristinata inversione della figurazione degli archi durante la tortura di Petrovič (Es. 2a e 2b).

Janáček, original version

Ex. 2a

Janáček, revised Chlubna and Bakala

Ex. 2b

La versione di Kubelik della partitura completa concerneva solo l’orchestrazione, lasciando com’erano le parti vocali. La differenza più immediatamente impressionante fra la versione qui registrata e tutto il materiale stampato disponibile deve perciò essere trovata nelle parti vocali. In molti posti parole, frasi o anche intere proposizioni sono molto differenti; poichè gli editori originali alterarono la collocazione temporale delle parti vocali (occasionalmente

anche il tono) rispetto all’orchestra. Alcune frasi vocali nella nostra versione cominciano in anticipo o in ritardo rispetto alla partiture stampate; e alcune completamente scompaiono, se risultava che erano state aggiunte dall’editore.

Ota Zitek, responsabile dell’edizione del testo vocale, non tentò di eliminare tutte le parole russe della sua versione - ne lasciò alcune senza dubbio per colore locale - ma sembra che sia stato particolarmente infelice con la prima parte del racconto di Luka nel primo atto, con le sue molte espressioni ucraine. Questo testo fu uno dei più manomessi, e di conseguenza è uno di quelli che suona più differente nella nostra versione.

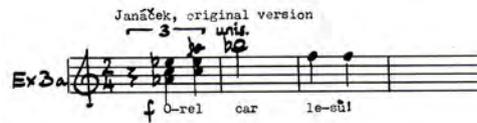
Zitek non solo cambiò le parole, ma anche la scansione temporale dei versi. Questo può essere visto per esempio nell’incontro del primo atto fra Luka e Skuratov. Janáček spesso faceva interrompere una prima voce da una seconda, o anche le faceva cantare simultaneamente; il suo editore nell’interesse della chiarezza qualche volta ha rielaborato questi passaggi. Questa è forse la ragione per cui omisero alcune delle grida che si sentono prima della storia di Šiškov nel terzo atto, per esempio, perchè Petrovič sta tentando di calmare Aljeja.

Janáček non aveva paura di lasciare lunghe pause nelle parti vocali, mentre l’orchestra suonava. Questo sembra avere interessato gli editori particolarmente nei punti culminanti, dove essi spesso aggiungevano righe in più - per esempio alla fine del secondo atto durante l’aggressione ad Aljeja. Noi abbiamo ripristinato questo passaggio nella versione originale di Janáček, omettendo la ripetizione della reazione di Petrovič, e la reazione corale dei bassi “Zabil jej!” (“Lo ha ucciso!”) che gli editori aggiunsero due volte alternandola con l’ “Ubijstvo!” (“Assassino!”) del tenore. La morte di Luka, e la sua identificazione come Filka Morozov, è stato un altro di questi passaggi. Noi abbiamo ripristinato la reazione di Aljeja, ed oMESSO le reazioni corali aggiunte in diverse parti.

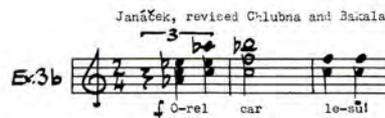
Un esempio particolarmente impressionante dell’intolleranza degli editori alle lunghe pause vocali è nella scena dell’interrogatorio del primo atto. Alla spiegazione di Petrovič di essere un prigioniero politico il comandante reagisce “Jak? Ty drzy!” (“Come? Impudente!”) e quindi solo dopo 4 lunghe battute in 9/4, nelle quali il canto vocale tace, egli dà l’ordine per “sto metel” (“cento frustate”). L’intenso, bruciante commento orchestrale durante le quattro battute giustifica il fatto che esso venga sentito da solo - potrebbe per esempio descrivere il fatto che il Comandante perde la parola, che il suo stato d’animo sta ribollendo dall’ira - ma gli editori aggiunsero due frasi vocali sopra l’orchestra, che in questa esecuzione sono state doverosamente omesse.

Come la maggior parte delle opere di Janáček, *Da una casa di morti* contiene numerose ‘canzoni’ della vita reale, o almeno brevi episodi di esse. Questa fu un’altra area di interventi editoriali. Alla canzone di Skuratov nel primo atto “Beze mne me ozenili” (“Non ero là quando mi sposarono”) furono cambiate le parole (noi le abbiamo ripristinate); la danza di Skuratov alla fine della sezione è accompagnata da una canzone senza parole che gli editori tagliarono dopo due battute, lasciando che l’orchestra suonasse da sola. Noi abbiamo ripristinato l’intera canzone. Le canzoni dei prigionieri, sia quella prima che quella dopo le recite teatrali, sono state modificate. Una situazione che non abbiamo riportato all’originale di Janáček, comunque, è la risata in coro fra le due rappresentazioni teatrali. Noi abbiamo ripristinato la parte introduttiva al coro (piuttosto che a solo), come specificato da Janáček, ma la prosecuzione della versione di Janáček è uno dei pochi passaggi che realmente sembrano essere alla stato di abbozzo, così che la aggiunta delle voci di Chlubna e di Bakala è stata qui conservata.

Un ulteriore piccolo, ma impressionante cambiamento nelle voci del coro può essere riscontrato nella scena dell’aquila nel primo atto. La frase del coro “orel car lesu” (“aquila, zar della foresta”) aveva, nell’originale di Janáček, tutte e tre le voci tenorili fuse su un alto si bemolle all’unisono sulla sillaba “les” (es. 3a), un effetto audace che dà un meraviglioso senso



di altezza e di spazio. Gli editori lo cambiarono in un accordo a tre voci (es. 3b). Noi abbiamo ripristinato questo accordo, e l’imitazione dei bassi tre battute dopo, nella versione originale.



### COSTRUZIONE TEMATICA.

Molta della musica di Janáček è costruita sul principio del tema con variazioni. Una nuova sezione è costruita su un nuovo tema, che quindi viene variato secondo lo stato d’animo e lo stato emotivo richiesto, un uso che può essere chiaramente adottato nella maggior parte delle narrazioni. Lo stesso tema, quando variato, è così capace di suggerire situazioni differenti, e il tentativo di interpretazione sulla base di leitmotiv porta spesso a risultati ridicoli. Il caso classico in questa opera è il cosiddetto ‘tema di Skuratov’ (es. 4). Esso è usato (in varie forme) nell’epi-



sodio di Skuratov nel primo atto, ed è brevemente richiamato nel terzo atto durante la breve sortita di Skuratov. Questi usi infatti suggeriscono un’associazione con Skuratov. Il più lungo assolo di Skuratov, comunque, è nel secondo atto, la storia di Luisa, che è costruita su materiali tematici differenti (es. 5), una delle più affascinanti invenzioni di Janáček, con una insistente



inflessione modale (la naturale). Una ragione ovvia del perchè Janáček non fece qui uso del ‘tema di Skuratov’ è che la canzone originariamente doveva essere cantata da un altro prigioniero, Baklušín, che fu eliminato dal cast e la sua parte fusa con quella di Skuratov. Ma questo non risolve tuttavia il problema della coda del primo atto, una tremenda perorazione basata inequivocabilmente sul ‘tema di Skuratov’, nonostante il fatto che Skuratov ha perso i sensi da tempo e non ha alcuna parte nell’azione. Non è giusto però incolpare Janáček, come fanno alcuni commentatori, di disattenzione. Poichè in una precedente versione dell’opera Janáček terminava originariamente con il più coerente ‘tema motto’, è chiaro che questa decisione successiva di costruire una coda sul materiale tematico ‘di Skuratov’ era perfettamente consapevole. Noi dob-

biamo semplicemente accettare il fatto che Janáček non usa temi sulla base di associazioni con personaggi o fatti precedenti, ma piuttosto per lo stato d’animo e le emozioni che essi evocano ad ogni momento. Con la propulsione ritmica emozionante che il ‘tema di Skuratov’ assume alla fine dell’atto, esso chiaramente va ben oltre Skuratov.

Un tema che sembra essere usato consistentemente in una forma riconoscibile è il ‘tema motto’ (es. 1). Esso apre l’Opera (dopo l’ouverture) e ricorre nei momenti di tensione nel corso del primo atto, per es. quando Petrovič viene frustato, al culmine dell’episodio di Skuratov, e nei tre culmini nel corso della narrazione di Luka. In ciascun caso sembra essere associato al dolore, una interpretazione rafforzata da una mordente dissonanza degli accordi. Mentre mantiene intatta la sua linea melodica, Janáček la presenta con una varietà di differenti orchestrazioni: per esempio nelle molte versioni che lo alternano con il coro dei prigionieri in partenza nel primo atto. Nello stesso tempo oltre a questi usi chiaramente riconoscibili, le note del tema permeano il pensiero musicale di Janáček in modo da offrire altro materiale nel corso dell’atto. L’accompagnamento al felice canto di Skuratov (a metà del triste coro di partenza degli altri prigionieri) è fatto di accordi del ‘tema motto’: il tema sentito in connessione col Comandante è similmente collegato.

Il ‘tema motto’ è assente dal secondo atto (nonostante la possibilità che il culmine del racconto di Skuratov, o l’aggressione ad Aljeja potrebbe darne l’occasione) e ritorna solo nell’atto finale. Qui è udito nei toni bassi verso la fine della storia di Sapkin; in una versione impressionante contro un ostinato di xilofono martellante dopo l’esplosione di Skuratov; al culmine del racconto di Šiškov; e finalmente in una versione ‘maggiore’ trasformata nell’interludio fra le due scene del terzo atto, e quando Petrovič e Aljeja si dicono addio.

Un altro riferimento tematico ricorrente può essere trovato nel tema “svoboda, svobodicka” (es. 6) preannunciato alla fine del preludio del terzo atto, e cantato dai prigionieri più



tardi nell’atto, quando Petrovič viene rilasciato, assieme con “Orel car lesu” (es. 3b) del primo atto. Ma senza dubbio il più impressionante riferimento di questo tipo è nella parte centrale della narrazione di Luka nel primo atto. Dopo aver raccontato la sinistra storia di come uccise l’ufficiale, egli si volta adirato verso Aljeja e gli chiede dell’altro filo per il suo lavoro di cucito, e fa una pausa prima di cominciare con la similmente sinistra conclusione - come fu frustato per il suo crimine. Nel suo, romanzo Dostojevski alleggerisce la storia a questo punto con una digressione, ritornando a Luka e alla sua punizione dopo una pagina. La soluzione di Janáček qui è una delle più ispirate. Dopo il culmine strapazzoso che ha attribuito a Luka, una interruzione era chiaramente necessaria. Per questo Janáček ritorna, quasi inesplicabilmente, sembra, all’ouverture (altrimenti un movimento indipendente). Il suo tema d’apertura sui due violini soli (es. 7) è ora udito suonato da tutti i violini (che suonano sulla IV corda), e dal corno inglese.



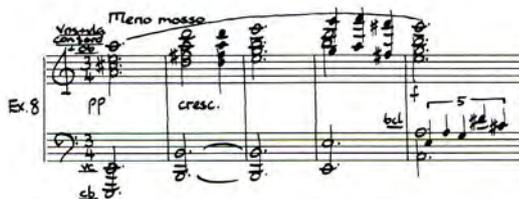
Quindi segna una versione per violini soli, ma questa volta usando gli armonici, una spettrale reminiscenza dell’inizio dell’ouverture. Avendo presentato questo tema intatto, Janáček lo sot-

topone alle usuali trasformazioni, ed è sufficiente solo un briciolo della sua abilità per volgere la reminiscenza nostalgica nella implacabile marcia che accompagna il cammino di Luka verso l'esecuzione della punizione.

Il suono militare di questa marcia, con le sue improvvise esplosioni di tamburo, è tipico del suono rumoroso della partitura. Rulli di tamburo segnalavano l'inizio e la fine del lavoro nel campo di prigionia di Dostojevskij; Janáček si impadronì di questo con entusiasmo fin dai primi abbozzi dell'opera. Anche se i temi che li circondano cambiano, i rulli di tamburo sono rimasti in molti punti della partitura, in particolar modo all'arrivo e alla partenza delle guardie, etc. Il più flagrante uso è alla fine del secondo atto dove, in risposta all'aggressione ad Aljeja, le guardie si precipitano sul palcoscenico. Il rullo di tamburo che le accompagna lentamente si affievolisce mentre cala il sipario. Similmente il primo atto finisce con uno scuotente assolo di timpani prima dell'accordo finale. Ma gli strumenti convenzionali sono solo una piccola parte delle percussioni che Janáček usa nell'opera; utensili al lavoro (una sega e un'incudine) accompagnano l'attività all'inizio del secondo atto; un sonaglino è aggiunto alle percussioni nella rappresentazione del Don Juan; uno scintillio di campane evoca il rituale ortodosso all'arrivo del prete nel secondo atto. (Questa non è l'unica reminiscenza nell'opera della *Messa Glagolitica*, recentemente composta da Janáček: il tema lirico dell'apertura del primo atto ha uno stretto collegamento con l'apertura del movimento “Gospodi Pomilu” della *Messa*).

La musica di Janáček per i due lavori teatrali è discretamente brillante. Sebbene solo il secondo sia rappresentato come una ‘pantomima’ (e il primo è una ‘opera’, quindi contenente alcuni versi cantati), l'orchestra ha il compito di mantenere la continuità fra i due lavori. Qui Janáček, con un'orchestra accuratamente ridotta evoca immaginativamente qualche cosa dello spirito della banda che Dostojevskij descrive e che Janáček ha accuratamente sottolineato nella sua copia del romanzo (due violini, tre balalaïke, due chitarre, un tamburello e due fisarmoniche). Mentre i bassi che procedono deliberatamente a stento, le melodie ingenuie e il valzer Schmalzty sono tutti elementi parodistici, di fatto tuttavia Janáček non si abbassa mai alla parodia; la musica mantiene pienamente tutto il suo valore.

Se il primo atto è un atto di impareggiabile atmosfera sinistra e di soffocante claustrofobia, con la musica che va gonfiandosi e colpisce duramente come solo Janáček sa fare, il secondo atto, nonostante il rannuvolamento che si apprezza nel finale, dà un completo contrasto nella sua evocazione della libertà nella immensa steppa all'inizio, nell'allegria musica del lavoro, nella colorata marcia festiva, nei toni alti delle due rappresentazioni teatrali e perfino nel lirismo del racconto di Skuratov (nonostante che il finale sia la più toccante e umana delle narrazioni). La scena dell'ospedale nel terzo atto, comunque, è di nuovo alquanto differente. In parte è febbrilmente intensa, come se fosse vista attraverso gli occhi del delirante Aljeja (la stupefacente breve scena seconda potrebbe essere infatti interpretata in questo modo); ma il resto, in particolare la narrazione di Šiškov, ha un effetto di delicato ritegno. La sua atmosfera è prefigurata dalla magica musica notturna, un assolo di violino e di clarinetto (poi anche il flauto e il clarinetto basso) in un contrappunto liberamente fluttuante, culminante nel lamento del vecchio prigioniero che non potrà rivedere mai più la sua famiglia. La narrazione di Šiškov ha una struttura a rondò ottenuta mediante l'interpunzione di un lento, nostalgico tema (es. 8) che sembra



riportare ogni cosa per un momento in un’atmosfera di calma e di infinita tristezza. E alla fine di questa narrazione, quando viene rivelata l’identità del morto Luka, il suo cadavere maledetto da Šiškov, c’è un breve momento di calma quando il vecchio prigioniero dice teneramente: “I jeho matka zrodila!” (“Anche lui è nato da una madre”). Che questa specifica battuta abbia un significato speciale per Janáček è chiaro da queste sue righe, forse una bozza per un articolo sull’opera, trovata presso di lui alla sua morte:

*«Perchè vado nelle buie fredde celle dei prigionieri con l’autore di Delitto e castigo? Nelle menti dei prigionieri, là trovo la scintilla di Dio. Questo non spazza via le loro colpe, e tuttavia non puoi domare la scintilla divina...»*

*Guarda come il vecchio prigioniero scende dalla stufa, striscia verso il cadavere, fa sopra di lui il segno della croce, e con voce rotta dal pianto recita queste parole: “Anche lui è nato da una madre!” Questi sono i momenti luminosi nella casa dei morti.»*

\* \* \*

È difficile dire perchè questa opera fu un successo. Con una trama così discorsiva, apparentemente messa assieme a caso, con proporzioni così sbilanciate (le narrazioni occupano vaste sezioni di ciascun atto), il testo compattato e qualche volta collegamenti melodrammatici, e il totale disprezzo per le convenzioni operistiche, come può tutto ciò avere ottenuto un tale effetto? Parte della risposta deve essere trovata nell’assoluto impegno che Janáček dedicò al lavoro, con il risultato di una musica più intensa, dissonante e potentemente caricata più di quanto non vi sia nei suoi precedenti lavori. La sua costruzione altamente originale, quasi cinematografica (perfezionando un modello che già aveva tentato con successo variabile in *Destino*, *Brouček* in *La piccola volpe astuta*) gli permise di assorbire in essa differenti mondi, con elementi del tutto disparati. In essa, nonostante la tessitura sinistra, si mescolano il lirismo di *Kát’a*, l’umorismo e la saggezza di *La piccola volpe astuta*, il miscuglio di moderno e di fantastico del *Makropulos*. È stato un convincente e glorioso culmine della sua vita. In anticipo sui tempi, l’opera imbarazzò i suoi contemporanei, e perfino gli allievi di Janáček, che addolcirono il suo aspro linguaggio musicale e distorsero il suo messaggio privo di compromessi. Solo oggi siamo nella condizione di ascoltarlo nella sua forma reale e forse di comprenderne la sua importanza.

John Tyrrell, 1980