

L'AFFARE MAKROPULOS

Commedia politica...

«Per quanto io possa giudicare, il signor Shaw [nel suo lavoro Back to Mathusalem] vedrebbe, nella possibilità di vivere diverse centinaia d'anni, l'ideale della condizione umana – una sorta di paradiso a venire. Il lettore si renderà conto da se stesso che, nella commedia che leggerà, il problema della “longevità” è affrontato in modo del tutto differente, e rappresenta in fin dei conti una condizione molto poco ideale e ancor meno auspicabile», scrive Karel Čapek nell'introduzione alla sua commedia *L'affare Makropulos*. Nella prefazione l'autore si prende cura anche di mettere la discussione su un piano filosofico e anche politico: *«Gridare ben forte che fra qualche anno non ci saranno più malattie, non ci sarà più miseria, più lavori degradanti per l'uomo, ecco un atteggiamento sicuramente ottimista; ma credere che questa vita che noi viviamo, con un corteo di malattie, di miseria, di lavoro degradante non possa essere orribile, e che vi sia qualche cosa in essa che ne faccia un premio inestimabile, che cosa è questo? Del pessimismo, veramente? Io credo di no.»*

L'affare Makropulos innegabilmente una commedia politica. Se essi rappresentano delle generazioni distinte, i dodici personaggi del lavoro appartengono innanzitutto a classi sociali differenti: donna delle pulizie, notaio, artiste (Emilia, Krista), borghesi (Vitek, Gregor), aristocratici (Prus e suo figlio) o emarginati (Hauk). Sotto il segno della satira, la commedia fustiga di volta in volta la giustizia (*«Io sono un truffatore, un bandito di reputazione universale. Mi chiamano Arsenio Lupin»*), dichiara l'avvocato Kolenatý alla fine del secondo atto), la lingua tedesca (lingua del potere) o il comportamento dei rappresentanti delle classi elevate (ed es. il comportamento di Prus con suo figlio o i suoi scarti di lingua). Quanto al famoso dibattito sulla longevità, è soprattutto un luogo dove si affrontano le ideologie più opposte, come il socialismo di Vitek, l'ultra-liberalismo di Prus o il “costituzionalismo” di Kolenatý.

Ora, né l'aspetto satirico, né la questione politica, né il problema della longevità sembrano avere preoccupato Janáček, attirato, sembra dal solo personaggio di Marty.

...e dramma umano

«Questo è stato un lavoro difficile. Sono stato obbligato a riscrivere tre volte il libretto prima di arrivare a quello che mi ha soddisfatto... Ci ho lavorato per un anno. Prima, lo portavo dentro me stesso...», confessò Janáček in occasione di un colloquio con Adolf Vesely. Non stupisce più di tanto vedere il compositore, autore dei libretti delle proprie opere, trovare difficoltà ad adattare il lavoro di Čapek. La commedia infatti rompe con lo schema tradizionale *esposizione/ svolgimento/ conclusione* a favore di una progressione continua dove emergono

continuamente elementi di informazione. Quanto all'azione, essa progredisce su piani a volte distinti, a volte indissolubilmente legati: la causa Gregor/Prus, la personalità di Emilia Marty o la riflessione finale sulla vita e sulla morte.

Čapek moltiplica inoltre le prospettive. Il lettore può così leggere *L'affare Makropulos* come una favola sul comportamento umano, considerare il lavoro come una semplice storia fantastica, o spigolare qua e là qualche riflessione sulla paura della morte o sulla funzione dell'arte («*Guardate, l'arte ha senso che perché noi non sappiamo; ma quando si sa tutto, quando si è appreso tutto, ci si rende conto che tutto questo è inutile*», spiega Emilia nel terzo atto). Più affascinanti ancora sono i legami psicoanalitici che uniscono i diversi personaggi: conflitto edipico e sadomasochismo sono alla base della relazione Gregor/Marty («*Voi mi trascinate sotto terra e io vi trovo una voluttà... io vi ucciderò forse un giorno*», confessa Gregor alla fine del secondo atto) e Prus/Janek, i desideri libidinosi del macchinista, la creazione di un doppio giovane e ancora ingenuo di Emilia Marty (Krista) e, simmetricamente, di un doppio invecchiato di Prus o anche di Gregor (Hauk, un vecchio conte)...

Tutti questi elementi si trovano nell'opera – confinati, tuttavia, allo sfondo. Lungi dall'interessarsi alla speculazione filosofica sulla longevità o l'aspetto satirico e politico dell'*Affare Makropulos*, Janáček concentra l'intreccio sul solo personaggio di Emilia Marty. A parte qualche taglio senza incidenza (dialogo del macchinista e della donna delle pulizie all'inizio del secondo atto, reincontro Krista/Prus alla fine dello stesso atto), il compositore sopprime in modo rivelatore passaggi fondamentali, come l'appassionata discussione di Prus, Gregor, Vitek e Kolenatý sull'immortalità, l'esclamazione cinica di Marty proprio alla fine del lavoro («*Ah! Ah! Ah! Finita, l'immortalità!*») o ancora le affermazioni sarcastiche sulla giustizia e i suoi rappresentanti.

Il cambiamento di scena al terzo atto (una sala di tribunale, adornata di un crocefisso, una bibbia, dei ceri accesi e un teschio!) è volontariamente ignorato, a profitto di un continuo gioco sulle illuminazioni. L'ingresso in scena di Marty è così sottolineato da «*una luce strana*». Il secondo atto comincia con una luminosità rossastra e il terzo si conclude su una luce smorta dopo che Marty è apparsa «*splendente di luce*» (duetto con Gregor, primo atto). Non contento di far sparire l'eroina alla fine dell'opera (!), il libretto trae inoltre la sua forza da un paradosso: quello creato dal contrasto esistente fra l'apparente freddezza di Emilia («*Ella è fredda come la tomba*», dichiarano a loro volta Gregor e Prus) e le diverse e varie emozioni provate dal personaggio: violenza, disprezzo, compassione, disperazione, voglia di piacere, stanchezza. Ma forse è più commovente ancora vedere un compositore di più di sessant'anni identificarsi con un personaggio che sente nello stesso tempo paura della morte e stanchezza della vita.

Psicologia e musica

Se il primo ascolto dell'*Affare Makropulos* dà la certezza di avere scoperto

un capolavoro, molti ascolti dell'opera sono necessari se si desiderano scoprire tutte le finzze. L'opera affascina, ma non cerca la seduzione: non ci sono arie, né duetti, né ensemble, né cori, né interludi orchestrali sviluppati, né particolari volontà di effetti. Ci sono solo una recitazione rapida e continua, una parte orchestrale ricca, dei dialoghi a volte fluidi a volte lapidari fondati su una notazione melodica del linguaggio parlato e un lavoro ritmico particolarmente elaborato.

Il lavoro formale si rivela pertanto sconcertante: non tagli di scena o architetture predefinite, impiego appena accennato di leitmotiv, una quasi assenza di forme chiuse al di fuori dell'episodio che unisce Hauk a Marty nel secondo atto. Al contrario di Berg che chiude nella stessa epoca la sua opera *Wozzeck* in una struttura rigida, Janáček opta per una concezione formale che privilegia la flessibilità. La volontà di esprimere soprattutto le emozioni e le evoluzioni psicologiche dei personaggi lo porta in effetti a rigettare un piano tonale rigoroso a vantaggio di un principio di esplorazione e di gravitazione attorno a tonalità polari raggruppate in cicli (Si bem/Mi bem/La bem/Re bem/Sol bem magg o min). Anche il linguaggio armonico è flessibile: Janáček mescola le tonalità maggiori e minori, scale modali (lidie, otto toniche), scale per toni, accordi arricchiti da seconde o seste aumentate, seste e quarte impiegate in modo non ortodosso. Ma c'è soprattutto il lavoro tematico operato dal compositore che permette di dare vita e profondità psicologica ai personaggi. Generalmente esposto dalle voci – dunque associati a parole e dotati di un senso – i differenti temi e motivi dell'opera sono rielaborati senza sosta dall'orchestra, variati, sviluppati, frammentati, combinati – approfondendo o contrariando in sorte i propositi. Janáček genera così delle famiglie di motivi (certi appartenenti a Marty, altri a Prouš, ecc.) ai quali attribuisce dei timbri particolari, circondando così ogni personaggio da un insieme complesso (perché evolutivo senza sosta) di dati.

Ouverture

Urgenza e mistero. Questi sono i due sentimenti che si liberano all'ascolto di queste battute introduttive che disegnano così da subito i confini fondamentali entro i quali oscilla l'opera. Urgenza all'inizio per la presenza ossessionante di ostinati, l'assenza di un riposo tonale o l'esposizione di figure tematiche che si succedono rapidamente le une dopo le altre senza particolari preoccupazioni di transizione. Urgenza ancora per l'uscita delle trombe, *fortissimo*, su una figura inquieta di archi fondata su una successione di quarte, essendo l'intervallo ugualmente valorizzato dai violenti accenti della percussione sulle terze e quarte note (es. 1)



Exemple 1

Mistero d'altra parte creato dalla sottigliezza dell'armonia (glissandi cromatici del basso, enarmonia, tonalità fortemente bemollizzate), gli errori incessanti della tonalità (al punto da invertire l'arco formale: vedi tabella) o il carattere opposto dei temi. A una melodia lamentosa (curva deprimente, aromatizzazione progressiva degli intervalli) esposta dagli archi e dai fiati – immagine della stanchezza di Marty? (es. 2) – seguono anche delle fanfare lontane corni e trombe situati dietro la scena, es. 3), poi una nuova melodia parente vicina della prima (es. 4).



Exemple 2



Exemple 3



Exemple 4

Altri elementi suscitano curiosità, come i legami di parentela che uniscono i tre temi (seconda discendente iniziale, quarta o quinta centrali) o i tentativi abortiti di contrappunto (imitazioni, canoni furtivi). Inizio enigmatico ma potentemente drammatico, che prelude mirabilmente un'opera nel corso della quale gli interrogativi non fanno che crescere.

ATTO PRIMO

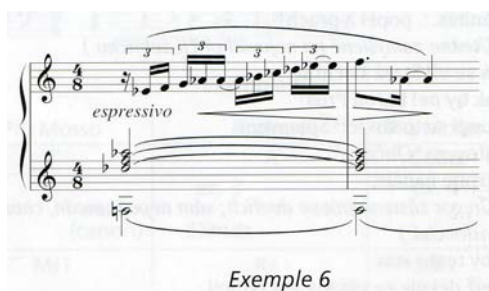
La “scena d'esposizione” dell'opera unisce tre personaggi dai caratteri e dai sentimenti opposti. Se Vitek sorprende per il suo febbrile idealismo politico, Gregor oscilla fra l'impazienza e l'angoscia – la causa che l'oppona a Prus dopo quasi cento anni dovrà pur arrivare a una conclusione! – e Krista affascina per il suo entusiasmo giovanile. Come drammaturgo sicuro, Janáček non si accontenta di dipingere le emozioni di ognuno, ma si rende cura di unificare la scena su un piano tonale solido (entrata di Vitek: la bem magg; di Gregor: mi bem; di Krista la ben min) e per la ricorrenza di un motivo che apre la scena, interviene nel suo mezzo («*Proprio come la rovina centenaria di un monumento*») poi la riconferma («*Sareste un asino*»): semplice figura di tre note, che genera a sua volta altri motivi, come le fanfare che accompagnano la triade politica infiammata di Vitek (es. 5)



Exemple 5

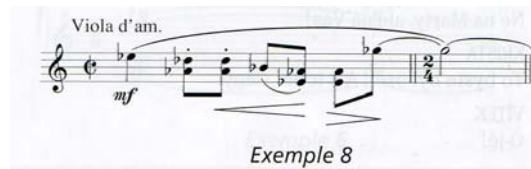
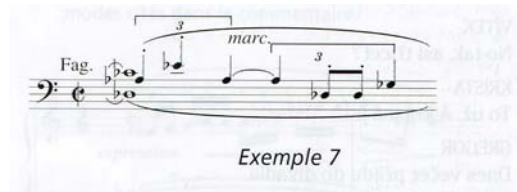
La causa Gregor/Prus possiede anch'esso un suo proprio motivo: una figura annunciata a pieni polmoni da Vitek su una robusta sesta-e-equarta, poi esplosa immediatamente dall'orchestra e sviluppata attraverso differenti tonalità (si bem, do bem, re bem...)

L'entrata di Gregor è sottolineata da un nuovo elemento che lascia trasparire a volte l'impazienza del personaggio (trattato in diminuzione, il motivo accompagnerà la conversazione telefonica) e la sua ansietà (cf. i pieni e i vuoti dell'orchestra). Solo l'arrivo di Krista autorizza un notevole cambiamento dell'espressione. Una serie di accordi solenni magicamente strumentati (assenza di viole, impiego di tre violini solisti) accompagna in effetti l'entrata della fanciulla e serve a esprimere la sua ammirazione fino all'idolatria per Marty. Messa su differenti gradi, il "corale" precede una gamma ascendente espressiva (modo acustico su Re bem, timbro raro della viola d'amore) che va ad onorare la bellezza di Emilia (es. 6). Esteso dapprima quando Krista ha pronunciato il nome di Marty, la figura domina tutta la fine della scena, generando anche un leggero canone fra violino e clarinetto – modo discreto di attirare l'attenzione dell'ascoltatore quando Gregor chiede l'età di questa donna misteriosa.



L'episodio più sviluppato del primo atto – non dura che una dozzina di minuti! – la scena che unisce Marty, Kolenatý e Gregor fornisce alla fine allo spettatore gli elementi di informazione che gli permettono di afferrare la complessità della causa Gregor/Prus. Janáček sceglie per quella una maniera semplice di *mettere in musica*: una recitazione sobria e ostinata di Kolenatý su una sola nota, lasciando il ritmo alla discrezione dell'interprete. Semplicità sconcertante, non potendo l'ascoltatore sintetizzare le parole dell'avvocato, tanto la velocità di svolgimento della musica si vuole elevata! Ma i meandri oscuri della causa Gregor/Prus sono veramente importanti? La struttura della scena rivela in effetti lo slittamento dell'intreccio dall'affare di giustizia verso la personalità di Emilia. Divisa in quattro sezioni (una lunga esposizione di Kolenatý seguita da una più concisa di Emilia, essendo separate le due da dialoghi rapidi), la scena non oppone che due personaggi, mentre Gregor qui non ha che un ruolo defilato. Così il razionalismo metodico dell'avvocato, ma anche la sua "passività", contrastano tranquillamente con la passione con la quale Emilia carica ognuna delle sue repliche – uno dei tratti principali del carattere della giovane donna essendo di un tipo abilmente schizzato.

Il tono è quello di una conversazione (mondana) in musica. Cercando una scrittura vocale volontariamente vicino al parlato, Janáček evita accuratamente di ritagliare il testo in unità melodiche e metriche regolari e fa inoltre in modo che l'orchestra reagisca con prontezza agli scambi di parole. Nello spazio di tre battute si fanno sentire almeno tre motivi fondamentali che arriveranno ad assumere la caratteristica di leitmotiv. Il primo, affidato ai fagotti e costruito sull'intervallo prediletto dell'opera (la quarta), è legato al personaggio di Kolenatý (es. 7); il secondo, sorprendente tanto per il suo profilo (una curva dolcemente discendente, inverso dell'esempio 6?) che per il suo timbro (la viola d'amore) sembra descrivere il mistero della personalità di Marty (es. 8). Il terzo è stato già ascoltato: quello che sottolinea la bellezza di Marty (es. 6). Variato e condensato, sovrapposto al motivo di Kolenatý (i due personaggi entrano insieme), il motivo è alla base della maggior parte delle repliche di Emilia, associate a un altro elemento – un bilanciamento di terze armonizzate in seste sui violini che evocano senza dubbio il personaggio di Ferdinand Prus (es. 9). La figura ritorna in effetti in aumentazione quando Marty apprende con stupefazione la morte del Barone... avvenuta cento anni prima!



L'esposizione di Kolenatý – una sobria recitazione interamente sostenuta dal motivo dell'avvocato – occupa la seconda parte della scena. La parlata monotona dell'uomo di legge viene regolarmente interrotta dalle appassionate domande della cantante. Una nuova figura, ascoltata sotto le parole «*Lasciate che lo decida il Signore*», viene ben presto a contrappuntare il suo racconto, come se Marty mettesse in dubbio le conoscenze del dottore. Ne saprebbe ella più di lui? (es. 10)



Poiché l'esposizione monotona dell'avvocato potrebbe far sorgere la noia, Janáček moltiplica le iniziative che permettono di rilanciare il discorso: introduzione di nuovi elementi tematici, seduzione di timbri (gioco sulla presenza o l'assenza degli archi, introduzione del glockenspiel), modulazioni verso tonalità rare (do bem mag: «*Item pro secundo*»; Re bem min: «*Pardon*»), lirismo esacerbato di Marty, la cui voce monta irresistibilmente verso l'acuto («*Ma questo è un fraintendimento*»).

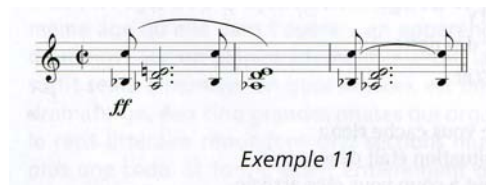
Dopo che Kolenatý ha finito la sua esposizione, è Emilia che va ad occupare il centro della scena, rivelando all'avvocato e a Gregor dei dettagli che essi ignorano. I due motivi di Marty, sentiti in precedenza si impadroniscono ormai del tessuto orchestrale, affidato a un corno inglese e a un violoncello (es. 8) l'uno, e l'altro (es. 6) agli archi, al flauto... poi alla voce. Emilia annuncia allora il nome di Eliana McGregor e lascia così presentire qualche legame di parentela con quest'altra donna.

A volte disilluso e irritato, Kolenatý abbozza in modo meccanico su una figura disgiunta di archi che mescola diatonismo e cromatismo e il cui solo sviluppo possibile sembra essere una caduta di tre ottave. Tema che rivela l'impotenza dell'avvocato? La figura ritorna infatti ogni volta che Kolenatý contesta le soluzioni proposte da Marty...

Gregor, che è rimasto silenzioso fino a quel momento, interviene, esasperato. La scena si conclude su una disputa dei due uomini, interamente basata su una figura rapida degli archi – una quintina di crome armonizzate su una scala tonale. Le voci restano bloccate sull'acuto mentre i bassi dell'orchestra si vaporizzano. Ma, malgrado la collera, Gregor è tormentato dalla sua ammirazione per Marty – si sentono qua e là alcuni frammenti del motivo dell'es. 6.

Né peripezia né duetto convenzionale, la scena che vede assieme Gregor e Marty propone un ritratto in azione di quest'ultima. All'immagine di una giovane donna «*arrivata Dio sa da dove, famosa, meravigliosa, misteriosa*», secondo le parole di Gregor, si sovrappongono presto i lineamenti di una persona ambigua. Desiderosa di mantenere il suo potere di seduzione ma rifiutandosi di assumerne le conseguenze, Marty si rivela volta a volta arrogante (insulti, tono imperioso), materna e condiscendente (gli dà del tu) alla considerazione di Gregor, personaggio tenuto ad avere la stessa età di lei nell'opera – in apparenza molto meno! Su un piano strettamente musicale, la scena da sola è sufficiente a mostrare in che modo Janáček sia un grande drammaturgo. Alle cinque grandi fasi nelle quali è organizzato il racconto letterario corrispondono cinque sezioni musicali, più una coda, essendo la forma interamente dedotta dal testo. Ma il compositore aggiunge alle parole di Čapek una tensione che nel teatro non esiste, conducendo gradualmente l'episodio verso un punto culminante terminale. Il culmine aggiunge grazia a uno stretto controllo del tempo nel corso delle cinque parti (vedi tabella) e a un lirismo sempre più teso.

La meraviglia di Gregor all'indirizzo di Marty è rivelata da un ambiente sonoro particolarmente accurato: fondo permanente di trilli nel grave (violoncello, clarinetto basso, fagotto), mentre i propositi elogiatori del giovane uomo sono valorizzati da un motivo melodico espressivo, armonizzato da quinte e seste parallele (viola, clarinetto e risposta del corno). Iridescenza costante del timbro, traiettoria tonale cangiante senza sosta, presenza furtiva di leggeri canoni sulle frasi chiave («*Quanti anni avete?*»), assenza o presenza di risposta del corno, nemmeno una volta il motivo si sente identico. Ma più che a questi giochi sottili di variazioni, l'ascoltatore deve prestare attenzione alla linea vocale di Gregor. Janáček in effetti modella questa sul motivo precitato quando le parole pronunciate si rivelano importanti («*Io ho sempre contato su qualche avvenimento miracoloso*»; «*voi siete così immensamente bella, bella*»), e passa sottilmente dal recitativo al lirismo quando Gregor si lascia trasportare dalla sua fiamma («*Siete arrivata voi*») – l'armonia derivante allora dalla tonalità impiegata nella scala tonale. Una semplice risata di Emilia (es. 11) seguita dal suo leitmotiv mette fine alla febbrile dichiarazione di Gregor...



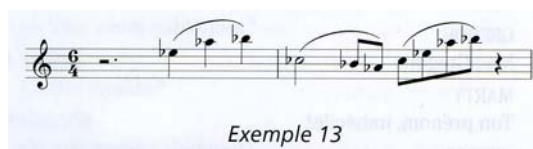
La seconda parte della scena è rappresentata dall' "interrogatorio" tenta di imporre – invano – a Emilia: dialogo conciso, interamente dominato dal motivo di Marty e da quelle della sua risata (es. 11), i due temi che riassumono di volta in volta l'ascendente che la giovane donna esercita su Gregor, e il suo rifiuto di rispondere alle domande.

La terza parte («*Com'era Ellian Gregor?*») inaugura un cambiamento notevole di tono dopo la ripresa della tensione precedente. Su una quarta e sesta in la bem min, i flauti fanno sentire un nuovo motivo, contrappuntato dagli arpeggi ascendenti del clarinetto basso (es. 12), semplice esposizione di una battuta che, per la sua ripetizione e la sua estensione, arriva a formare una frase melodica completa: Emilia si degnò di rispondere ad alcune domande, quelle che evocano (lo si apprenderà solo alla fine dell'opera) un passato felice per lei.

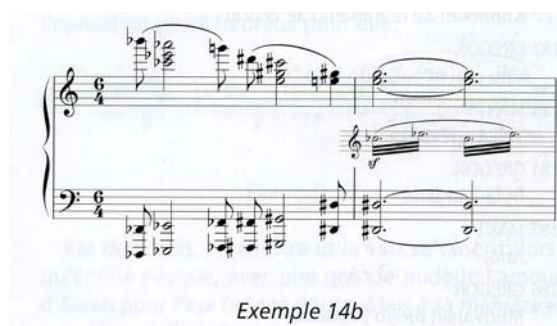
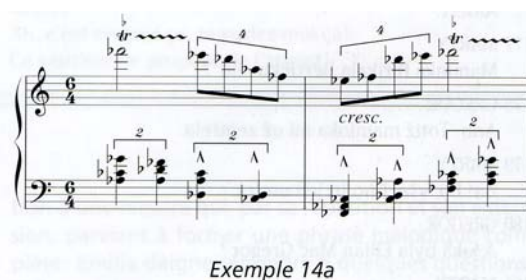


Per due volte l'orchestra e la voce tacciono: quando Emilia evoca, con grande pudore, l'amore di Eliana per Pepi («*Sì. Suppongo di sì. Anche se a proprio modo*»), poi quando si rifiuta di nuovo di rispondere, probabilmente per l'emozione («*Basta così, Bertie. Un'altra volta*»). Gregor sceglie questo istante per dichiararle ancora una volta i suoi sentimenti. L'orchestra espone una nuova

figura (es. 13) che va ad alimentare le parte vocali come quelle strumentali. Sovrapposto alla sua aumentazione («*Provate ad immaginarvi che io non vi debba nulla*»), annunciato dolcissimo nell'acuto del flauto o trattato in canone («*Ascoltate*»), il motivo esprime la passione di Gregor. Interrotto dal leitmotiv di Emilia («*Non ridete di me*»), deformato dai trilli o esposto in dinamiche instabili («*Avete mai visto versare del sangue?*»), diventa inquietante. Le parole d'amore allora lasciano il posto a delle parole crudeli, celando qualche metafora dell'atto sessuale («*richiamo di battaglia*», «*versare del sangue*», «*alla pazzia*»).



Il tono della conversazione è ormai abbandonato a vantaggio di una scrittura più lirica ma anche più tesa. I bassi slittano in cromatismo («*Non posso capire perché nessuno vi abbia mai ucciso*»), mentre il motivo (es 13) subisce della variazioni continue. Janáček lavora sulla testa del tema («*Questo mi brucia come una fornace*») come sulla sua desinenza («*Voi siete bella*») a seconda che il testo esprima gli eccessi di Gregor o la sua passione amorosa. Un semplice sguardo sulle metamorfosi subite dal motivo dà, del resto, un'idea dell'esaltazione del giovane. E si noterà a questo riguardo l'ultima apparizione del motivo, cromatizzato e sovrapposto al suo inverso.



La fine della scena (quinta sezione) è sorprendente oltre che concisa. Mentre la donna si è mostrata fino a quel momento indifferente alle dichiarazioni del suo innamorato, ora arriva a mostrare una passione accanita per ottenere l'oggetto della sua richiesta. Il tempo si impenna (*con moto/presto/prestissimo*), e la voce sale fino al do bem («*dovete averli!*»), e le frasi non consistono che in semplici interiezioni mentre la materia tematica si dissolve a poco a poco.

Il primo atto si conclude su un doppio colpo di teatro: la scoperta dei docu-

menti nel secretaire di Prus e il problema posto della loro autenticità. Janáček chiude inoltre questa prima parte con un tocco di umorismo (che non si riprodurrà più) e definisce meglio il ritratto di Marty svelando un altro aspetto della personalità complessa dell'eroina: la sua combattività può virarsi in violenza. Se Emilia prima si è rifiutata a Gregor, al contrario ora ella cerca di servirsi del giovane: il motivo che in altre occasioni ha accompagnato il rifiuto («*Io non sono Emilia per voi!*», es 15) ora è presente in tutta la fine dell'atto. La conclusione è rapida: il movimento continuo iniziato dai clarinetti al momento del ritorno di Kolenatý, molte volte interrotto, si stabilizza definitivamente dopo il contrattacco di Prous («*Manca solo una cosa*»). La tensione non si attenua più, e le ultime battute trascinano nella loro scia, il motivo dell'avvocato e quello del rifiuto (es. 15), sentito fino a sazietà nelle tonalità più diverse prima che la tonica finale, re bem, non si sia finalmente affermata.

Marty *f*
Pro te-be ne - jsem E - mi - li - e.
Exemple 15

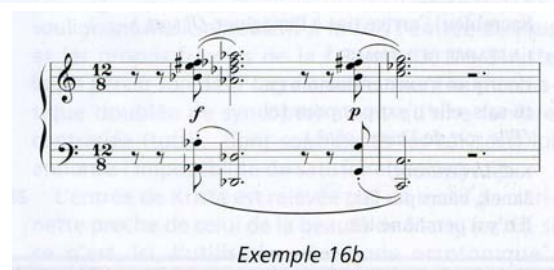
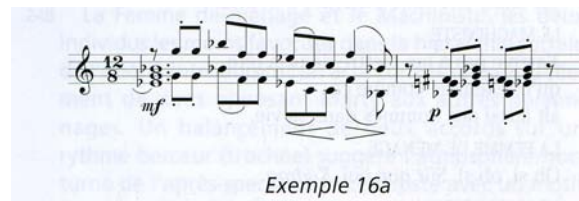
ATTO SECONDO

La donna delle pulizie e il macchinista, le due persone meno favorite nella gerarchia sociale dell'opera, introducono un atto costituito essenzialmente di duetti che oppongono Marty agli altri personaggi. Un'oscillazione di due accordi su un ritmo cullante (trocheo) suggerisce l'atmosfera notturna del dopo spettacolo e contrasta con un motivo più leggero (come staccate su legni e archi) sottolineando maliziosamente da un parte l'ingresso di Prus e dall'altra i discorsi frivoli della donna. Il macchinista lascia trapelare il suo desiderio (accelerando, ascesa cromatica doppiata da sincopi) prima che una fanfara contrastata (tutti... dai quali sono esclusi gli ottoni!) gli annuncia l'impossibilità di soddisfare il suo appetito...

L'entrata di Krista è segnalata da un motivo al clarinetto vicino a quello della bellezza di Marty (es. 6), se questa ne è, qui, l'utilizzazione in modo ottonico. Janáček collega così le due donne. Tutte e due impiegano infatti un vocabolario comune («*cattivo*», «*bambino*», «*sciocco*»), e giocano sulla debole personalità di Janek, che esse attirano o respingono a seconda dei loro desideri.

Due elementi generano la prima parte la duo fra Krista e Janek. Alle repliche che esprimono il desiderio amoroso è associato il motivo del clarinetto ascoltato preventivamente – motivo la cui curva melodica e la varianti continue si prestano a meraviglia agli slanci di cuore... come ai suoi soprassalti. Una seconda figura

corrisponde a ciò che appartiene all'ordine del rifiuto («*No – non baciarmi*»). Crudeltà di Krista (o semplice civetteria amorosa?), sua resistenza alle carezze di Janek («*Sono giunta a una decisione [...] Tutto questo si frappone fra noi, e dobbiamo finire per bene*») si effettua sul primo motivo, reso ancora più sensuale dal comportamento del corno inglese e la reiterazione per gradi di terze discendenti... Ma Krista non è Marty, e il suo amore per Janek è sincero. Una scala discendente degli oboi e del corno inglese (es. 16a) in un metro addolcito (12/8) e un'armonia in maggiore arricchita di seconde e di seste aumentate («*Vieni, sciocco*»: seconda parte del duo) rivelerà i sentimenti precisi della fanciulla, anche se rimane il fascino che su lei esercita Emilia, espresso da una figura più misteriosa (es. 16b).



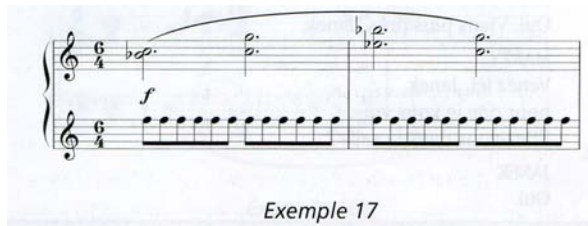
I due motivi – quello della voluttà e quello del fascino – si fondono ben presto l'uno nell'altro, facendo così nascere uno dei più bei momenti dell'opera. Nella tonalità rara di fa diesis min colorata da una modalità dorica (sesta magg.), Krista pronuncia delle parole profetiche: «*Tutti impazziscono per Marty, tutti quelli su cui pone gli occhi*». Ha ella il presentimento della caduta del suo fidanzato e del suo drammatico destino?

Se non si sa perché Prus sia venuto in teatro, la musica ce lo dice facilmente, affidando all'aristocratico una variante del motivo... della voluttà sentito prima: come il macchinista, il Barone è attirato dal personaggio di Emilia. Frammentato, trattato in eco fra archi e clarinetti, il motivo alimenta la prima parte della scena, esprimendo maliziosamente i desideri occulti di Prus («*I miei motivi sono diversi*»). È la stessa figura che accompagna il tentativo di seduzione di Marty su Janek (il motivo è allora affidato alla viola d'amore...), dopo che, deformato ritmicamente (diminuzione), sottolinea l'arroganza d'Emilia quando ella insulta quest'ultimo («*Vostro figlio è uno sciocco*»)

L'entrata di Gregor porta con sé un'altra ventata di febbre: il tempo si accelera (*con moro/più mosso*), i trilli invadono il tessuto orchestrale, le levature diventano irregolari, mentre le tonalità si scostano a vantaggio di un campo armonico delimitato dalla scala tonale. Il materiale tematico, più lapidario che ma (semplici oscillazioni di seste ai violoncelli), permette non dimeno qualche canone fra archi

e fiati quando Emilia getta via il mazzo di fiori di Gregor e poi lo minaccia di «tirargli le orecchie».

Le parole scambiate con Vitek (terza parte) permettono di introdurre uno dei leitmotiv fondamentali dell'opera, legato alla longevità di Marty (Es 17).



L'ultima parte della scena potrebbe essere la più acida (messa in questione la verginità di Krista davanti a suo padre!) se Janáček non desse alla musica un carattere non violente, e nemmeno ironico, ma profondamente espressivo. Certo, Emilia, con la sua franchezza gioca con i nervi di Krista e con quelli di suo padre («*Hanno mai goduto l'uno dell'altra?*»), ciò che l'orchestra traduce con un'alternanza di un motivo lirico – immagine dell'amore – e di un altro, più nervoso (crome staccate su una sfondo di una scala tonale). Ma la dolcezza è in gioco (tono *espressivo, legato*), e il rimescolamento dei timbri (viola, corno, corno inglese) apportano anche un tocco di malinconia. Emilia esprime, è vero, la sua stanchezza amorosa («*In ogni caso non vale un fico secco*»). E il tema della longevità esploso attraverso tutti i registri (contrabbasso, corni, violini) è ben presto sovrapposto al motivo lirico dell'amore sentito in un tono più alto.

Lungi dal far pensare a una parentesi, l'apparizione di Hauk rilancia al contrario il racconto rinforzando l'enigma che ruota attorno alla persona di Marty. Indifferente fino all'eccesso nella scena precedente, Emilia si mostra stranamente interessata a questo nobile decaduto che tutti considerano matto. Janáček dà a questo episodio una dimensione eccezionale tanto per la grande qualità emozionale che si sviluppa dalla musica, che per la forma stupefacente del numero. La scena adotta in effetti un piano ternario mettendo in mezzo alla parte centrale (una sezione essa stessa ternaria!) l'evocazione di Marty sotto le vesti di una gitana (vedi la tabella). La presenza di una forma chiusa – l'unica dell'opera – sembra indicare l'immagine di un passato lontano, un tempo che non tornerà più.

Due motivi accompagnano l'ingresso di Hauk: una figura incisiva degli archi (triplezze di crome, cromatismo) poi una melodia distribuita per frammenti ai violini che raffigurano le lacrime di Hauk (es. 18). La tessitura privata del basso, gli urti armonici (attriti re bem/re beq), il cromatismo a ricciolo della linea vocale rendono, loro, sensibile l'angoscia del vegliardo.

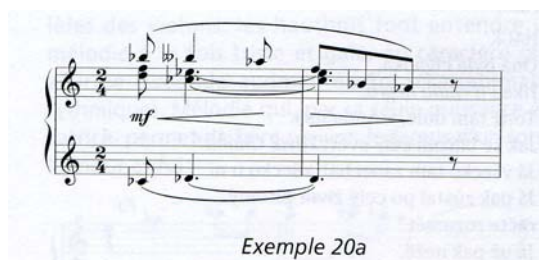


Hauk parla della donna che ha amato, la gitana per la quale ha abbandonato tutto. Sostenuti dalle castagnette e accompagnati per quinte parallele dei violini, gli oboi fanno sentire una melodia a volte triste a volte gaia, di carattere gitano (seconda aumentata sol bem/la, animazione ritmica. Melodia che per la sua sola potenza evocativa, permette di far rivivere i tempi di un sogno, l'amore fuggito (es. 19).



La ripresa della prima parte, considerevolmente variata, passa pressoché inosservata. Le lacrime del vecchio si sono infatti trasformate in un canto di passione. La velocità di svolgimento della musica è maggiore e, per la prima volta dall'inizio dell'opera, è sul punto di incominciare un vero duetto. I frammenti di melodia (es. 18) sono ripetuti ossessivamente mentre Emilia, in una tonalità di do magg. sbarazzata di tutte le impurità, chiede a Hauk di baciarlo. Il ritorno del tema gitano – vertice di emozione («*Gitana endiabla*») – precede i nuovi singhiozzi dell'uomo che si allontana come era venuto, accompagnato dagli stessi motivi riesposti nella stessa altezza.

È nel corso di un nuovo “duo” – una scena fra Emilia e Prus – che appare il misterioso nome di Makropulos, pronunciato al termine di una lunga investigazione del Barone. E, ancora una volta sono i giochi di variazioni continue sullo stesso motivo che fanno crescere la tensione. Esposto semplicemente dagli archi e caratterizzato dal suo cromatismo e dal sincopato, il motivo unificatore della scena (es. 20a) è dapprima interrotto da silenzi, con Prus che rispetta il non-detto di Marty («*Questo è evidentemente un vostro segreto*»). L'elemento conosce una prima variante – prima contrazione (soppressione della sincope a vantaggio di ritmi puntati, *più mosso*, spostamento in rapporto alla barra della battuta, es. 20b) – quando Prus, con grande stupore di Marty, lascia capire di avere scoperto altri documenti. Il Barone si prepara a rivelare il carattere “ardente” di Elliana McGregor (aggiunta di cadenze ornamentali del flauto e del violoncello), ciò che provoca l'emozione di Marty. Il motivo perde allora il suo aspetto melodico, serrando il suo ritmo e sopprimendo l'iniziale cromatismo (es 20c).



Exemple 20b

Exemple 20c

Exemple 20d

Emilia tenta di salvare la faccia: il tema ridiventa melodico («*Precisamente. Non mi riguarda affatto*») e prende l'andatura di una berceuse (es. 20d). Prus sceglie questo momento per evocare il «*tipo estremamente passionale*» di Eliana, che il compositore suggerisce aggiungendo al motivo una figura di *gruppetto* particolarmente sensuale, mentre le successioni strumentali incessanti (corno inglese, violoncello, viola, contrabbasso) favoriscono l'elaborazione di una melodia infinita. Con maggior sicurezza, Prus fa delle domande sempre più precise se non perniciose. Ognuna delle sei frasi provoca dei silenzi orchestrali pieni di senso, rendendo sensibile l'imbarazzo di Marty. La musica raggiunge un vertice («*Ma invece significa Eliana McGregor*»: ritorno del motivo dell'esempio 6). Il nome Makropulos è pronunciato (motivo della longevità, es 17, sugli archi), ciò che non sembra affatto piacere a Emilia, che tenta di coprire localmente Prus (acuto, lunga tenuta) come se non avesse capito.

Quando Marty esercita di nuovo la sua seduzione («*E allora si farà vivo, vedrete*»: cadenze del flauto, poi della viola sola), la successione di un motivo cromatico e un gruppetto lascivo affidato ai quattro contrabbassi divisi sembra immaginare il conflitto fra dovere e desiderio che agita Prus (es. 21). L'aristocratico è anche lui sul punto di soccombere al fascino della cantante.

Exemple 21

La sequenza che si apre a questo momento sembra essere la continuazione del duo Emilia/Gregor del primo atto, anche se il tono è più appassionato. La musica oscilla fra agitazione estrema e gravità, secondo i sentimenti d'amore e di odio provati da Gregor. Sentimenti a volte vicini, a volte opposti, quello che l'orchestra esprime con motivi differenti e cercando di legarli assieme, perché derivati gli uni dagli altri. Un figura melodica sorprendentemente agile e dolce (modo di la sul do, es. 22) dà cos' nascita a un assolo di flauto fluido ed espressivo, quando Gregor dichiara il suo amore, poi a un *ostinato* severo dei bassi (primo avvertimento di Gregor: «*Ti devo ammonire*») degenerando esso stesso in un martellamento brutale dei violini (bilanciamento di quarte armonizzate in settime acide) quando il giovane esprime la sua pulsione sadica.



Il lavoro motivico si raddoppia in un gioco sui registri e i timbri – uno sprofondamento nel grave particolarmente, quando Gregor giudica Emilia «*fredda come la lama di un coltello*». Il duo va verso la crudeltà (presto, ritorno dell'*ostinato*, voce fissata sull'acuto) quando Emilia esibisce le sue cicatrici. Ma il punto culminante una volta raggiunto («*L'unica cosa che merito è quella di essere uccisa?*») il tono si raddolcisce. Nelle sfumature di dolcezza e una tonalità maggiore ristabilita (sol bem), due nuovi motivi si sovrappongono l'uno all'altro. Il primo, cantato dalla viola d'amore, è ben presto frammentato (amputato del suo *gruppetto* iniziale e ridotto a qualche frammento di scala discendente) quando Emilia lascia trasparire la sua stanchezza e la sua disperazione. Il secondo (violini), simboleggia l'amore di Gregor. È pertanto lui che conclude la scena mischiato all'*ostinato* macabro. Ma Gregor non mostra alcuna irritazione a vedere Marty dormire.

L'atto si conclude su due duo in miniatura. Dopo avere umiliato Janek, all'inizio dell'atto, Emilia blandisce il giovane e usa il proprio fascino (linea vocale melodica, complessa, della scala tonale) allo scopo di raggiungere il suo obiettivo. Se il finale dell'opera ci permetterà di sapere quello che la cantante nasconde – il segreto del dott. Makropulos permette di ottenere la giovinezza eterna – l'orchestra ci svela già il contenuto facendo capire il motivo della longevità (es. 17). Distribuite in sequenze agli archi e ai fiati, il tema è deformato in un *ostinato* inquietante quando Marty squadra perfidamente Janek (e con quel senso di psicologia: «*Il ragazzino ha paura di sua padre*»... l'*ostinato* perdura fino all'ingresso di Prus).

È ancora una volta l'orchestra che ci indica quello che il Barone è venuto a cercare a teatro, annunciando senza discontinuità il motivo del desiderio (es. 21)

combinato alla sua inversione («*E che cosa porta voi a gironzolare qui ora?*»), declamato *fortissimo* da degli ottoni in una fanfara assordante («*Andate a prendermela!*»), poi di nuovo reversato e associato a un *gruppetto* sensuale nel momento in cui Prus cede («*È inteso*»). L'azione si chiude su questa promessa di voluttà e di abbandono futuri in un do magg. scintillante.

ATTO TERZO

Qualche battuta orchestrale permette di prendere visione dell'arredamento della scena, di accompagnare i movimenti scenici degli attori (figurazioni degli archi *staccato*) come di rivelare la loro psicologia; collera (quinte e seste in ottava isolate del grave) e rammarico (serie di accordi con i quali si apre l'atto) di Prus che ha scoperto in Emilia una partner apatica e fredda. Marty non se ne fa scrupolo, oltretutto, con un'ironia sorprendentemente crudele quando i tromboni fanno sentire dei frammenti di motivo del... desiderio («*Mi volete sputare in faccia?*»)

L'emotività della cameriera (Re bem min, motivo conciso, puntate armoniche) tutto lascia presentire che sa per verificarsi un dramma. È Prus che rivela la catastrofe (la morte di Janek) su una decorazione sonora frastornante: fondo permanente di trilli, motivo del dovere (es. 21) fortissimo ridotto a una oscillazione cromatica, salti di sesta del corno, alternanza di maggiore e minore. La sovrapposizione sinistra del motivo del desiderio e di un *ostinato* doloroso degli ottoni esprime la sofferenza mescolata al rimorso e al furore dell'aristocratico. Le settime dissonanti dei tromboni d'ora in avanti non cesseranno di ossessionare l'atto.

Archi. Fl. Ob. Cl.

f

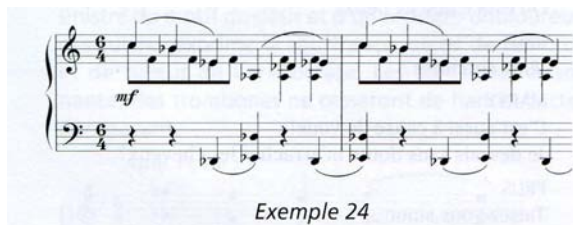
Trb. Timp

Example 23

«*È un affare noioso essere vecchi*», confida Hauk su un motivo esposto dagli archi e ripreso in canone da Emilia, che assente. La melodia non lascia più la tessitura, contrappuntando sottilmente ogni parola del vegliardo («*i matti vivono a lungo*») prima di cedere il posto al motivo dell'es. 18 quando Marty, ricordandosi senza dubbio del passato, è sul punto di cedere al castello in Spagna del conte («*Andiamo!*»). La morsa si restringe su Emilia, prigioniera del passato come del presente (entrata di Kolenatý e del suo seguito, presenza assillante del motivo della longevità). La presenza di settime negli ottoni, la pregnanza del registro grave (trombone, tuba, contrabbasso), la neutralità della scala tonale e i silenzi dell'orchestra creano un'atmosfera pesante. Un lamento del corno inglese rivela lo smarrimento di Marty quando Kolenatý la stringe di domande («*Sapete che cosa vuol dire?*»), ma la cantante si rifiuta di rispondere e resta murata nel silenzio, anche se Gregor evoca con enfasi (fanfara di ottoni) la drammatica scomparsa

di Janek («*Guarda la tua faccia da giovane donna*»).

L'episodio scivola verso il comico – o piuttosto il grottesco – quando gli uomini cominciano a rovistare nei bagagli di Emilia. A uno scherzo rapido, fondato su un equilibrio di accordi in rapporto cromatico segue un valzer strano (6/4) e cinico (settime aspre di ottoni, punteggiatura violenta dei timpani) che si carica di tristezza quando gli oboi e il corno inglese fanno sentire le lacrime di Krista (es. 24).



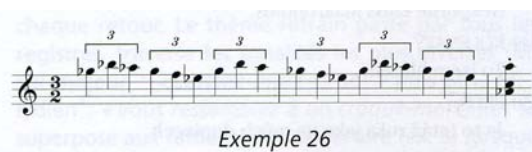
La scena che corrisponde al processo del lavoro teatrale (secondo quadro del terzo atto secondo Čapek) adotta la forma di un rondo abbastanza allentato, organizzato attorno a un tema refrain composto da diversi strati: una linea *staccato* ronzante attorno a una nota fulcro e seguente una progressione ritmica organizzata (flauti in terza), un pedale a trillo (violini), una terza ricamata di trilli (oboi, viole) sovrastante potenti accordi di ottoni (es. 25).

Ogni ritorno del refrain corrisponde a una nuova fase del processo (tabella).

La prima parte della scena è costruita alla maniera di una passacaglia – forma rigorosa corrispondente alla severità dell'interrogatorio – anche se le larghezze irregolari ostacolano la puntualità di ogni ritorno. Il tema refrain passa per tutti i registri, attraversa le tonalità più diverse (mi magg: «*Lasciatemi sola!*»; sol bem, mi bem lidio «*Sembrate un agente di pompe funebri*») e si sovrappone alle fanfare dell'ouverture (es. 3) quando Marty evoca suo padre, medico di Rodolfo II. Un tema affidato al corno inglese, armonizzato sulla scala tonale e sovrapposto agli accordi funebri degli ottoni provoca una prima rottura (prima strofa) quando Emilia rivela il suo vero nome. Un movimento continuo iniziato

dal flauto si realizza e raggiunge un punto culminante quando Kolenatý, sul suo proprio motivo, chiedi nuovamente la data di nascita di Marty: 1575!

La seconda parte della scena, una volta riesposta il tema refrain, si appoggia su un lavoro di variazioni tematiche. Emilia declina le sue diverse identità («*Io ero anche Ekaterina*», es. 26), evocando la sua discendenza («*Come diavolo potevo aver cura dei miei giovanotti?*»), poi narra la sua relazione con Pepi («*Dissi ogni cosa a Pepi*») su uno stesso motivo costantemente variato. Il tema della longevità appare ugualmente *fortissimo*, in mi magg (corno, archi), quando Emilia evoca «*la formula Makropulos*». Il leitmotiv porta verso un punto culminante, su una sesta e quarta in la bem magg, al momento in cui Emilia rivela il contenuto di questo documento, una formula che permette di vivere trecento anni (es. 26).



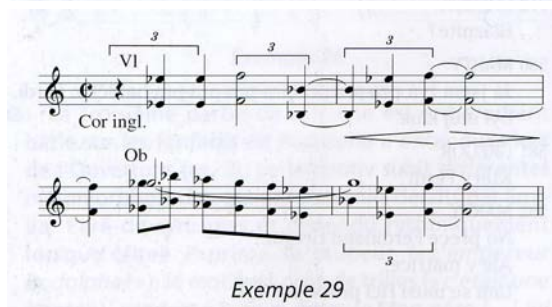
La terza parte della scena è interamente costruita sulle fanfare di Rodolfo II sentite nell'ouverture (es. 3). Il leitmotiv subisce diverse metamorfosi a seconda dei ricordi descritti da Emilia. Decorato con sincopi e disteso ritmicamente quando Vitek esprime il suo stupore («*L'imperatore Rodolfo!*»), il motivo è ornato di trilli («*era un discolo*»), condensato in due note («*mio padre [...] gli scrisse una formula magica*»), trattata in imitazione («*Ma l'imperatore ebbe paura*») poi in ostinato («*prova su tua figlia*»), esposto con accordi misteriosi e sovrapposti alla propria inversione sui bassi («*egli provò su di me*»), poi ridotto, alla fine, a una linea severa (unisoni e ottave dei flauti e del corno inglese: «*Rinchiuse mio padre in una torre*» es. 27).



All'inverso delle due parti precedenti, monotematiche, la conclusione della scena si riallaccia al pluritematismo: figure che hanno solo una funzione specifica (motivo di Kolenatý: «*Quanti anni avete?*»; motivo della longevità: «*Qual è il vostro nome?*») e temi aventi un ruolo strutturale. Due elementi contribuiscono ad ordinare la fine della scena. Il primo, esposto dalla voce e dagli archi, è collegato all'invecchiamento di Emilia («*stavo invecchiando*» es. 28) mentre il secondo, una melodia pentatonica affidata ai violini e al corno inglese, esprime la sua stanchezza («*è che ho raggiunto la fine*», es. 29).



Exemple 28



Exemple 29

Alcune munifiche battuta d'orchestra serviranno di transizione verso l'ultima scena dell'opera. Seconde eccezionali tanto per la loro bellezza (contrasto di registri e di timbri, equilibrio sereno di terzine) che per il loro significato psicologico. Il tema della stanchezza vi prende in effetti un'importanza singolare in ragione non solamente della sue ripetizioni incessanti ma anche del suo potere di seduzione sonora. Esposto dopo un cupo corale di ottoni («*Chiamate il dottore*», es. 28), il tema viene esposto dal violino solo nell'estremo acuto (su accordi gravi di ottoni), poi è ripreso dalla viola d'amore un'ottava e una quinta più in basso, sempre su lunghe tenute dei fiati. Il tutti, arricchito dal violino solo, dalla viola d'amore e dai timpani, si impossessa di nuovo della melodia in un sublime *maestoso* (sol bem, alternativamente magg. e min.), poi il tema si riveste di nuovi colori (corno inglese, arpa, viola d'amore). Il tempo rallenta (*Adagio*) mentre si apre un nuovo ciclo di modulazioni (mi bem, do magg., do bem magg.). «*Posso sentire la mano della morte sopra di me*», confessa Emilia, aprendo così in modo premonitore l'ultima scena dell'opera.

A differenza del lavoro teatrale, l'opera non è una commedia: Emilia canta la sua stanchezza, piange sulla sua solitudine e denuncia le vicissitudini dell'esistenza su una musica che non è né caustica né ironica. Al contrario: la presenza di un coro maschile, le trattenute degli ottoni o le oscillazioni permanenti di seconde sulla viola danno enfasi alle parole. Ogni frase importante è inoltre valorizzata dalla comparsa di un nuovo motivo, come se la musica evolvesse con la stessa velocità delle idee. Si può così costruire un riassunto dei sentimenti provati da Emilia semplicemente mettendo in parallelo le frasi pronunciate dalla giovane donna e la comparsa di nuovi temi (tabella).

Appena esposto, il tema del destino (es. 30) non abbandona più la partitura, spostandosi da uno strumento all'altro, sovrapponendosi alle fanfare dell'ouverture (quando evocano l'imperatore Rodolfo II), esplorando tutte le tonalità, portando verso un punto culminante («*Prendila, fanciulla*»), e saturando in questo modo lo spazio sonoro con le sue ripetizioni instancabili. Allora la morte di Emilia diventa ineluttabile. Mentre Krita fa bruciare il documento Makropulos, la "fanciulla" tri-

centenaria sviene e poi si accascia. Un *più mosso* precede un *presto* poi un *grave* finale nel corso del quale il tema del destino è declamato solennemente e senza sosta dagli archi, in *si bem magg*. Strane fanfare, di cui non si può dire se onorino e se piangano – senza dubbio le due cose di volta in volta – la scomparsa di questa donna fuori dai tempi.

Jean-Fraçois Boukobza.