

Jenůfa

(Její pastorkyňa / La sua figliastra)

Opera in tre atti

Libretto e musica di
Leoš Janáček

Nuovo allestimento
in coproduzione con il Teatro Real di Madrid

Produzione del Théâtre du Châtelet di Parigi

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

SOMMARIO

5	<i>Jenůfa</i> . Il libretto	
32	Il soggetto (ital. - franc. - ingl. - ted. - giapp.)	<i>a cura di Cesare Fertonani</i>
42	L'opera in breve	<i>di Cesare Fertonani</i>
44	... la musica	<i>di Franco Pulcini</i>
49	Storia e geografia di <i>Jenůfa</i>	<i>di Franco Pulcini</i>
83	<i>Jenůfa</i> : una drammaturgia di timbri	<i>di Michele Girardi</i>
123	Come si manifesta il talento musicale?	<i>di Leoš Janáček</i>
126	<i>Jenůfa</i> alla Scala nel 1974	<i>a cura di Andrea Vitalini</i>
137	Musica, regia e doppio gioco di "doppi"	<i>di Stéphane Braunschweig</i>
142	Leoš Janáček. Cronologia della vita e delle opere	<i>a cura di Lidia Bramani</i>
146	Bibliografia essenziale su Leoš Janáček e <i>Jenůfa</i>	<i>a cura di Claudio Toscani</i>
149	Discografia	<i>a cura di Luigi Bellingardi</i>
152	L'Orchestra del Teatro alla Scala	
153	Il Coro del Teatro alla Scala	

Jenůfa: una drammaturgia di timbri

Michele Girardi*

1900-1910, anni decisivi per il teatro musicale europeo: aperti e chiusi in piena simmetria da Puccini (gennaio-dicembre), con *Tosca* e *La fanciulla del West*, vedono al lavoro i maggiori protagonisti di tutte le principali tendenze, da Debussy (*Pelléas et Mélisande*, 1902) a Cilea (*Adriana Lecouvreur*, 1902) e Giordano (*Siberia*, 1903), da Richard Strauss (*Salome*, 1905, ed *Elektra*, 1909) a Rimskij-Korsakov (*Zalotoj petušok*, 1909), da Schönberg (*Erwartung*, 1909) fino a Massenet (*Don Quichotte*, 1910). Si fatica davvero a trovare un altro periodo che offra una simile varietà di stili concentrati in un lasso di tempo così circoscritto.

In questo contesto esplode sommessamente Leoš Janáček con *Jenůfa* nel 1904, e l'ossimoro è pienamente giustificato: riferiscono le cronache del tempo che, in quell'anno fatidico per il teatro musicale europeo (affatto consapevole dell'insperata fortuna), accompagnassero le voci, per la prima assoluta a Brno, appena ventinove strumentisti!¹ Se si guarda alla versione del 1908 nella partitura attualmente di riferimento,² non si può che rimanere stupefatti, visto il ruolo imprescindibile che l'orchestra riveste, a perfetta vicenda con le voci, nella definizione del dramma, sia nel suo complesso (con numerosi scorci in cui l'organico intero dispiega tutta la sua potenza), sia nelle sue singole componenti, sovente mescolate in *ensembles* cameristici, più spesso ancora isolate, seguendo una strategia che individua precisi nodi della trama ed è componente primaria nella narrazione.

Jenůfa condivide, nel segno della circolazione piena delle idee, alcuni aspetti del teatro musicale coevo. Ad esempio, appartiene al genere della *Literaturoper*, perché Janáček adattò alle sue esigenze un dramma del teatro di parola preesistente, *Její pastorkyňa* (*La sua figliastra*, 1890) di Gabriela Preissová, così come avevano o avrebbero fatto, tra gli altri, Musorgskij, Čajkovskij, Debussy, Berg, Schönberg. Non era ancora tanto comune, invece, musicare un testo in prosa, e rivolgersi per giunta a un collaboratore letterario di sesso femminile, come fece Janáček (e, dopo di lui, Schönberg con Marie Pappenheim, e più tardi ancora Pfitzner con Ilse von Stach, e Ravel con Colette). Tipico delle tendenze realiste di quegli anni, invece, era mettere in scena una vicenda avulsa dalle aureole dell'opera eroica, dove emergessero gesti passionali degni del verismo, come la coltellata che Laca infligge, nel finale dell'atto primo, alla protagonista, minandone la bellezza e, di conseguenza, la possibile felicità amorosa con Števa Buryja.

I tratti sommariamente elencati attestano il pieno diritto di Janáček di considerarsi

*Dedico queste riflessioni su *Jenůfa*, con affetto e devozione smisurati, a due grandi Amici, prima che Maestri, scomparsi a quindici giorni di distanza l'uno dall'altro: Julian Budden (28 febbraio 2007) e Harry Powers (15 marzo 2007). Sono stati studiosi sommi – straordinariamente versati nel melodramma italiano – perché amavano il teatro e la vita in tutte le loro forme.

al pari, quando non in anticipo, con le tendenze estetiche coeve, che del resto, nelle numerose critiche musicali militanti e negli scritti teorici, dimostrò di conoscere assai bene. Ma prevalgono di gran lunga le ragioni per valutare *Jenůfa* come frutto di un'originalità perseguita nel nome della rigorosa definizione di uno stile nazionale quale potente espressione di realismo musicale. Si pensi al problema delle tecniche di supporto alla narrazione, una volta caduta l'organizzazione per numeri chiusi nelle opere maggiori, e in particolare del Wagner post-romantico e del Verdi della prima maturità. Janáček aveva preso le distanze, almeno a parole, da tutti gli artifici più in voga nel teatro musicale *fin de siècle* europeo che avrebbero contraddetto la sua idea di continuità fra temi e melodie vocali e strumentali, a cominciare dall'impiego del motivo conduttore (*Leitmotiv*) o della melodia di reminiscenza (*Erinnerungsmotiv*) – provvisti dell'identità semantica data dalla parola, e riverberati in orchestra e nelle parti vocali –, che Musorgskij aveva applicato all'incunabolo della nascente opera nazionale russa, *Boris Godunov*;³ parimenti compromessa con stili operistici già radicati era l'applicazione di strutture formali 'sinfoniche' alle tradizionali unità narrative, come le scene.

La risposta di Janáček fu dettata dall'esigenza – sempre immanente a ogni slancio creativo e più volte manifestata in scritti vari – di fissare, in una sorta di "istantanee dell'anima", motivi tra loro incatenati in una sorta di flusso orchestrale e vocale, con lo scopo di aderire il più strettamente possibile alla cadenza della lingua parlata.⁴ "Quando componevo *Jenůfa* – scrive il compositore – bevevo letteralmente la melodia delle parole."⁵ Se era più importante conservare la naturalezza di questo eloquio combinato fra canto e orchestra, per dare ancor più all'ascoltatore l'impressione di un lungo discorso, con tutte le sue inflessioni (di tono alto e basso) e atteggiamenti (sentimentali, pubblici ecc.), ogni bravo drammaturgo, e Janáček è da contarsi fra i primi di tutti i tempi, sa che il teatro musicale necessita di cardini formali per la drammaturgia, che siano punti di riferimento per la ricezione della narrazione, e di unità per la scansione del tempo scenico, che aiutino a recepire l'articolazione del messaggio.

Nelle pagine seguenti vorrei occuparmi, in particolare, del ruolo del timbro nella definizione dei principali nodi della vicenda, commentando qualche esempio e traendone una conclusione provvisoria. Mi spinge ulteriormente a intraprendere questo percorso la constatazione dell'irriducibilità di questa musica allo spartito per voce e pianoforte: chi la suoni e la canti in salotto percepisce subito che in nessun momento della creazione l'autore abbia pensato in termini diversi dalla partitura, non solo per la difficoltà di sostenere credibilmente sulla tastiera i numerosi e sempre vari intrecci di motivi spesso simultaneamente appoggiati su ritmi e metri assai rari nella musica europea di allora, ma anche perché viene a mancare un colore inconfondibile, ramificato in mille rivo- li, tuttavia sviluppato in un discorso musicale continuo. Il pensiero compositivo che sostiene il teatro di Janáček, cioè, sorregge forme sempre dipendenti dalla tavolozza timbrica.

Primo nodo: bellezza contro amore vero

Si guardi al preludio iniziale, dominato da una sequenza di figure ostinate che ribadiscono ossessivamente il *Dob*, su cui si appoggiano un'assillante seconda minore

ascendente di clarinetto e viola (metafora del Lamento sin dagli albori dell'opera) e un motivo dei violini nel registro centrale, ristretto nell'ambito della quarta giusta Dob-Fab. Con pochi tocchi Janáček descrive la qualità 'morale' della sua *tranche de vie*: l'ambiente del mulino dominato dai vincoli familiari, e chiuso nelle proprie regole fino a soffocare ogni illusione, viene ritratto nel movimento per piccoli ambiti e nel circolare ossessivo del Dob, fissato anche dal pedale doppio dei corni. Questo materiale viene appena sviluppato nel preludio, e sbocca, al levarsi del sipario, nel primo di numerosi interventi del violino solo, che alza la sua voce nei cieli toccando il Re₆ posto al culmine di una successione di tre note (Si₅-Do#₆), distese su valori lunghi. Oltre a mostrare l'assoluta necessità, per intendere rettamente quest'opera, di un'orchestra all'altezza, nelle file e nei solisti, il passo in esame esibisce una drammaturgia che si articola in una costellazione di timbri; il violino solo, in particolare, getta un raggio di luce magico su Jenůfa, chiusa nella sua agitazione per l'attesa di Števa.

Ma in questo contesto emerge anche un altro strumento, lo xilofono, che nelle prime ventitré battute esegue una sequenza ostinata in ottavi (Dob₃, ai limiti gravi della tessitura), imprimendo al discorso musicale un carattere nervoso, come di una pulsazione ossessiva e sotterranea. Si è scritto, autorevolmente, che lo xilofono eserciterebbe un ruolo molteplice: *trait d'union* fra diverse scene dell'atto iniziale, mimesi del ruotare vorticoso delle pale del mulino sull'acqua (l'autore prescrive che il suono debba provenire da dietro l'edificio che campeggia in scena) e simbolo della scansione inesorabile del tempo, ma anche del coltello, al quale viene associato quando Laca fra brillare la lama, accingendosi a sfregiare la protagonista.⁶

Un ruolo sfaccettato che non si fatica a riconoscere, ma si guardi con più attenzione agli scorci in cui Janáček prescrive lo strumento, a cominciare dalle battute finali di questa prima scena. Lo xilofono scende qualche gradino nel grave (Sol#₂), incrementando una sorda tensione e conferendo rilievo allo scambio iniziale del dialogo successivo: Stárek (Capomastro), che osserva Laca mentre incide il legno col coltello per ricavarne un manico di frusta, quest'ultimo si lamenta che l'attrezzo sia smussato (I.2), e quando il mugnaio prende ad affilarne la lama, il ticchettio risale a Dob, accompagnando l'azione aggressiva del giovane che, con il manico di legno, fa saltare il velo di Jenůfa e protesta per l'attenzione che lei nutre nei confronti di Števa e non per lui. La replica della protagonista è secca: "Pensa ai fatti tuoi!", e subito il ticchettio riappare (scendendo nuovamente, a Sol₂) come per conferire rilievo negativo alla sarcastica osservazione di Laca nel colloquio con Stárek: "Sarà una cognata carina, mi preparerà tante cose buone".⁷

Dopodiché lo strumento tace per riapparire dopo il grande sfogo corale nella canzone nostalgica, avviata da nonna Buryja sul finire della scena quinta, quasi a rispondere ai versi intonati dal popolo del mulino, un lascito di saggezza contadina ch'è anche, al tempo stesso, una sorta di anticipazione della peripezia e un monito diretto a Jenůfa e Števa, in aperta lite per le intemperanze del giovane irresponsabile; ma quell'osservazione varrà anche, e soprattutto, per la coppia che dovrà ancora nascere, fra la giovane e Laca (il nodo sciolto dopo la confessione di Kostelnička nell'atto conclusivo): "Každý párek si musí svoje trápení přestát." ("Ogni coppia deve superare delle prove"). Il battito dello xilofono torna all'origine, Si (= Dob per enarmonia), intrecciandosi a lacerti della melodia, e seguita a pulsare quando Jenůfa trepidante si rivolge a Števa, una vol-

ta soli, per raccomandargli di non far infuriare la matrigna proprio quando lo hanno scartato dal servizio militare (“Lo so che l’hai fatto [ubriacarsi, *n.d.t.*] per la gioia”), permettendo così a lei di tener viva la speranza di coprire la propria colpa.

A coronamento di questa strategia, il Si ostinato dello xilofono torna a cavallo fra due scene, la sesta e la settima. Števa si è appena congedato da Jenůfa sciogliendo un inno enfatico alla sua bellezza, e subito due battute del suono metallico proveniente dal mulino puntano i riflettori su Laca, che butta il manico di frusta che stava intagliando e s’avvicina alla ragazza con il coltello in mano. Lo scambio è duro, e il giovane ne esce umiliato nuovamente; nel momento in cui si avvicina a lei, la pulsazione dello xilofono (stavolta mezzo tono sotto, Sib) torna a farsi sentire, e pone in enfasi la frase di Laca rivolta alle guance di Jenůfa, metonimia della sua bellezza che la rende inavvicinabile:

Tenhle křivák by ti je mohl pokazit.
Ale zadarmo ti tu voničku nedám!

Questo coltello potrebbe rovinartele.
Ma non avrai i fiori per niente!
(Cerca di abbracciarla.)

Qui si chiarisce la funzione dell’ostinato nell’evoluzione del dramma e, al tempo stesso, si esaurisce per lasciar posto all’evento, cioè lo sfregio, che scioglie negativamente questo primo nodo dell’azione. Alla luce di queste apparizioni, emerge l’originalità di Janáček, che impegna sì un timbro su parecchi fronti, apparentemente per provocare la sensazione di una tensione generica, con tratti quasi onomatopeici, e con risvolti simbolici (brillante come la lama del coltello), ma che in realtà gli affida una funzione strutturale di carattere narrativo. Quello xilofono denuncia una concausa della tragedia, che si dipanerà sotto i nostri occhi, nell’ambiente sociale che soffoca i protagonisti (è un grande tema di Janáček, tornerà a giganteggiare in *Kát’a Kabanová*); questo ambiente, rigurgitante sensi di colpa e causa di frustrazioni, specie su Laca, prende la forma di un coltello che determinerà non solo la sorte della protagonista, sottraendole traumaticamente quella bellezza in grado di scardinare le barriere sociali, ma anche quella delle persone che la circondano, a cominciare dalla matrigna Kostelníčka, che combatte i pregiudizi di cui è vittima imbracciando le stesse armi.

Secondo nodo: innocenza contro perbenismo

La psicologia individuale di Jenůfa è estremamente complessa, ma Janáček vuol far percepire con la massima immediatezza che sia donna incinta e prima ragazza-madre che calca un palcoscenico.⁸ Al tempo stesso la identifica come l’unica, vera forza positiva nella costellazione dei personaggi, e per questo il suo canto è quello che più ricorre all’apporto concertante degli strumenti. Si è detto poc’anzi della minuscola ascisi al Re₆ del violino solo in coda al preludio, ma lo strumento conquista subito un ruolo preminente quando Jenůfa cerca di sciogliere l’agitazione iniziale per le sorti di Števa, in attesa dell’esito della chiamata a coscritto, implorando la Madre delle madri (“Ó Panno Maria, jestlis mne oslyšela” – “Vergine Maria, se non hai esaudito la mia preghiera”).⁹ All’attacco della supplica oboe e clarinetto duettano mesti con la voce, che si

muove sottomessa per gradi congiunti fino all'invocazione di pietà conclusiva, quando, esile in *pianissimo*, il violino solista sostiene la cantilena dell'oboe, prima che la voce disegni un arpeggio di nona per terze, frase languida che dona un tributo di sensualità innocente all'oggetto di venerazione. L'immagine fissata qui in pochi tratti accompagnerà lo spettatore fino alla conclusione, come di un fiore di purezza che cammina diritto per la sua strada, attraversando un mondo avvelenato senza compromettersi.

Ed è così, provata ma ancora spiritualmente incontaminata, che ritroviamo la protagonista nella sua seconda vita di madre 'colpevole' e di bellezza oltraggiata, rinchiusa nella stanza di Kostelnička all'inizio dell'atto secondo, dove il sentimento bigotto della matrigna le ha condotte per celare il peccato agli occhi del mondo ostile. Il salotto in stile slovacco di Kostelnička rigurgita di oggetti di culto; al centro, appoggiata al tavolo, scorgiamo Jenůfa, pallida, stanca, con la cicatrice sulla guancia ben visibile. L'idea di una colpa oscura è tema sonoro dei fagotti per terze che sorge dal preludio, su cui torneremo, e in questo clima torbido è ancora uno strumento puro che squarcia le tenebre per regalarci qualche istante di autentica serenità ch'è premessa indispensabile allo sviluppo ulteriore della trama. Ai lamenti di Kostelnička contro il figlio indesiderato, la puerpera risponde improvvisamente con l'istinto materno; le pare che il piccolo si sia lamentato, e il clarinetto, appoggiato sopra la fila delle viole, sale di slancio e ripiega dolcemente, dando voce alla sua dolcezza:

Esempio 1

The musical score for Example 1 consists of two systems. The first system features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Meno mosso (♩ = 63)'. The vocal line begins with a 'SOLO 1°' marking and includes the lyrics: 'za-hý - bí! / wach geworden! / Ste - va cry!'. The piano accompaniment includes markings for 'pp' and 'dolce, con espress.'. The second system continues the piano accompaniment with similar markings.

È come sentire la nenia dell'innocenza, il brivido di un valore positivo dentro a una stanza di espiazione ch'è più simile a un inferno in terra: un effetto così potente è ottenuto con mezzi semplicissimi, grazie proprio alla contrapposizione fra questo timbro luminoso e il movimento sordido dei fagotti. Né sfugga, in quella quarta ascendente e discendente, un ricordo dell'ouverture di *Tannhäuser* (la melodia del coro dei pellegrini), che allarga la sfera dei significati.

Seguono poi i grandi confronti fra Kostelnička e i due maschi del mulino, entrambi caratterizzati da una formidabile carica drammatica. La donna cerca di piazzare quel bimbo innocente come fosse una merce al vile Števa, fidanzatosi nel frattempo, che scappa a gambe levate proprio quando la voce di Jenůfa si leva dalla sua stanza, lamen-

tando di avvertire la testa pesante come macigno, con effetto di rafforzare l'impotenza affettiva dei due. L'ombroso Laca, al contrario, sarebbe disposto a sposare la ragazza sfregiata, ma vacilla quando apprende della maternità dell'amata, causata per giunta dal suo eterno rivale: la memoria di quel clarinetto spira come luce e verità sopra a ogni miseria umana, ed è lo spettro che aleggia mentre la matrigna riflette sulla situazione nel successivo monologo (in realtà un confronto con la sua 'coscienza' prima che prevalga nella sua mente contorta lo statuto di figlio della colpa, spingendola alla soluzione di uccidere il bambino), un brano intensissimo che va annoverato tra i pezzi di teatro più shakespeareiani del teatro lirico d'ogni epoca.¹⁰

Ma, dopo tensioni drammatiche laceranti, incalza il confronto con la realtà che Jenůfa attua dolorosamente, in modo progressivo, al suo risveglio dai torpore della droga propinatagli dalla bigotta per potersi scaricare la coscienza nei vapori gelidi del fiume. Dopo che Kostelnička è uscita per compiere il delitto, Jenůfa entra senza quasi soluzione di continuità (II.6), ed ecco che si ode nuovamente il violino solo che entra liberamente, con una grande cadenza in Mi♭ minore, per poi seguire con amore il malesere fisico della protagonista, fissandosi in figure di lamento (seconde maggiori). Jenůfa si guarda intorno con affanno, cerca, come regredendo, la mamma, si muove a fatica, e prima che realizzi di trovarsi nella camera devota della Kostelnička, sono i fagotti del preludio iniziale che, muovendosi per terze, le ricordano il groviglio della colpa. È un incubo che il violino seguita a combattere, intonando una cadenza ancor più ampia della precedente per poi arpeggiare una settima ostinata, carica di mestizia, echeggiata da corno e fagotto e ottavino mentre l'arco solo, con piglio rapsodico, intreccia la sua voce con quella di Jenůfa, a volte come il suo unico sostegno, a volte come fosse la sua personale fissazione. Il monologo seguita con sfaccettature sempre nuove, e quando il violino lascia per un attimo la protagonista, tornano ancora i fagotti che le parlano, in un'ulteriore allucinazione, di un'ossessione di cui è vittima. Ma non appena il pensiero del figlio si riaffaccia e s'impone nella sua mente, il violino torna a cadenzare e si fissa su un Sol♯ grave, quasi invitandola a pregare; Jenůfa torna a rivolgersi, come all'inizio, alla Madre delle madri, ma stavolta non innalza una supplica, bensì una preghiera: intona l'*Ave Maria* come Desdemona, un gesto che, già di per sé, è un chiaro segno dell'orizzonte culturale del compositore moravo, consapevole del percorso storico dell'opera moderna poiché chiama in causa un'opera ancora giovane come *Otello* (1887), sia evocando l'innocenza della Desdemona verdiana che trasmigra nella giovane ceca, sia utilizzandola per stringere ancor più il nodo drammatico, visto che in entrambi i casi la preghiera non sortirà l'effetto sperato. Il dramma incalza, Kostelnička bussa alla porta, le scene s'intrecciano ancora (*enjambements*, come l'uscita di Števa e l'ingresso di Laca: attribuisce a questi personaggi il ruolo di comparse in destini giocati a un livello più alto, come il bene assoluto e come il male assoluto).

Non resta che il compimento di questa parte della peripezia nell'ultima scena di questo terribile atto secondo: il bambino è stato tolto di mezzo, e Laca è pronto a sposare Jenůfa. Tutto avviene con la rapidità del vento: l'uomo è rientrato, annunciato da una scala per toni interi dei flauti (che getta un'ombra gelida sulla situazione), Jenůfa è ancora sconvolta per aver appreso della morte del figlio, e Kostelnička guarda da gran cerimoniera al suo operato: in fondo ha agito per il bene della *sua figliastra*. Nel momento chiave della vicenda, dove il nodo conserva ancora la sua inestricabilità, vale a

dire la profferta di un matrimonio riparatore che la matrigna sostiene con tutte le sue forze, torna ancora il violino solo a sostenere l'estraneità totale di Jenůfa dal mondo corrotto che la circonda, e ad affermare la sua conquistata maturità umana: com'è possibile sposarsi, dopo quello che è successo? Ecco la sua risposta ("Le parole della mamma sono così ingenuë! Come potresti sposarmi? Pensaci bene!"):

Esempio 2

114 Adagio (♩=58)

Ob. *JENŮFA*
JENŮFA
Ma-mi-čka tak dě-tin-sky ho-vo-ří tak by sis mne to vzal? Ó, roz-važ si to dobf!
Mat-ěry tak spoví-ka ma-neh-mat kře - dísch! Jst dáš vře Mnou, fůr mŕch? Ó, ú-ber-ty's dŕ, Láca!
Moth-er, you talk sometimes so child-ish-ly! How could you mar-ry me? Oh, think it o-ver well!

114 Adagio (♩=58)
SOLO senza sord.
g'li altri con sord.
con sord.

Viol. I
Viol. II
Vio.
Vic.
Cb.

Ancora una volta Janáček ricorre a un timbro puro per far brillare un concetto con la vivezza di un'immagine drammatica: l'armonico sulla corda vuota produce un suono cristallino, quasi un momento pietoso di regressione all'infanzia nel momento in cui la madre ha perso il figlio, e il violino solo seguita a dialogare con l'oboe e il corno inglese fino a quando Jenůfa non pone, rassegnata, la domanda: "Mi vuoi anche così?". Ora il dramma può lasciare la componente privata e volgersi a quella pubblica, terzo e ultimo nodo prima della conclusione che aspetta la coppia, che non si sta formando per libera scelta, ma nel segno della rassegnazione.

Terzo nodo: perbenismo contro rimorso

I due percorsi tratteggiati sin qui sono fra i tanti che mostrano con quale strategia Janáček percorresse strade alternative a quelle dei suoi contemporanei.

A dimostrazione di quanto distassero i suoi argomenti da quelli del verismo valga l'uso assai parco della musica di scena (canzoni, brindisi), di prammatica ovunque si volesse imitare la vita reale con i mezzi dello stile (da *Carmen* a *Cavalleria rusticana* fino a *Il piccolo Marat*). Janáček salta a piè pari questi modelli, e la impiega alla maniera di Verdi, per ingigantire, come sonorità di festa, il contrasto fra l'allegria collettiva e i drammi individuali. Così si regola per la canzone dei coscritti dell'atto primo, in onore

di Jenůfa (“Daleko široko do těch Nových Zámků” – “Lontano, lontano a Nove Zamky”): di foggia popolare, monta selvaggiamente fino a un postludio ch’è quasi un ricordo della frenesia cui perviene la *chanson bohème* di *Carmen*, e in quest’ultimo scorcio Števa, con gesto passionale velleitario, trascina Jenůfa nel vortice della danza. Quando la foga raggiunge il culmine, irrompe Kostelnička, che con piglio autoritario fa cessare il baccano (viene in mente l’ingresso di Scarpia nell’atto primo di *Tosca*, “Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!”),¹¹ e rievoca la sua triste vicenda personale, come schermo a quella della figliastra. Il contrasto non potrebbe essere maggiore.

Pur rifuggendo dall’impiego del *Leitmotiv*, come si diceva, Janáček non esitò a riutilizzare del materiale musicale riconoscibile come elemento adatto a pertinentizzare una situazione emblematica. È il caso della musica del preludio all’atto secondo che, come l’ostinato dello xilofono, svolge un ruolo molteplice, ma incarna piuttosto un nodo drammatico, vale a dire l’ossessione della colpa che non lascia mai la sagrestana e la spinge verso il baratro. Lo scorcio sorge da un movimento per terze dei fagotti, che si staglia su un Do# ostinato degli archi, su cui si scaricano terzine rabbiose dei timpani: non c’è parola che possa esprimere quel che la musica dipinge in modo tanto icastico:

Esempio 3

The image shows a musical score for Example 3, which is the prelude to Act 2. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of quarter note = 69. It features a solo for the Bassoon (Fagotti) with a 'SOLO' marking and a 'p' dynamic. The Timpani (Timpani) part is marked '6/8' and 'Allegro' with a tempo of quarter note = 69, and includes a '6/8' time signature change and a 'p' dynamic. The string parts (Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi) are marked 'sfz' and 'p'.

Anche qui l’orchestrazione comunica una tragedia immanente fatta di timbri quasi in lotta fra loro. Nello sviluppo immediato i legni propongono un nuovo motivo nel registro acuto, con l’orchestra spaccata in due, fra alti e gravi: su questo tessuto fanno irruzione i corni con una triade di Si minore, sulla quale si staglia, in *sforzando*, un La in ottava delle trombe, che lacera letteralmente nel centro l’equilibrio delle sonorità, un gesto quasi folle che sembra dar veste sonora alle farneticazioni che Kostelnička, di lì a poco, avrà modo di esprimere nel suo monologo delirante.

Il timbro oscuro dei fagotti per terze costellerà l’azione come un incubo mentre si compie l’infanticidio, apparendo nel monologo di Jenůfa, quasi a ricordarle che una forza oscura sta agendo in quel momento. Il suo effetto è ancora più forte e complesso, quando si presenta variato all’inizio dell’atto terzo:

Esempio 4

The image shows a page of a musical score for a symphony. It is titled 'Esempio 4' and is in 4/4 time, marked 'Andante (♩=76)'. The score is for a full orchestra, including Flauti, Oboi, Clarinetti (in La), Fagotti, Corni (in Fa), Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The music is in D minor (Do# minore). The score features a melodic line in the upper strings and woodwinds, with dynamic markings such as *mf*, *sf*, and *div*. The tempo is marked 'Andante (♩=76)'. The score is divided into two systems, with the second system starting with a '1^a a 2' marking. The music is in 4/4 time, with a tempo of ♩=76. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *sf*, and *div*.

In questo Andante non si vive in realtà un'onesta preparazione alle nozze, ma si prolunga l'incubo dell'atto precedente, nonostante l'azione abbia luogo due mesi dopo. Il gesto segnala che il rimorso non ha ancora sciolto il nodo del perbenismo, anzi: il modo in cui viene variato il materiale musicale indica piuttosto, con sottigliezza, che si sono prodotte nuove complicazioni. L'ostinato per terze che caratterizzava il preludio all'atto secondo è ora passato agli archi gravi, corni e viole fissano la medesima tonalità (Do# minore), mentre violini e oboe traducono in un profilo melodicamente più marcato l'ambito che i fagotti percorrevano per terze fino al Re# per poi appoggiarsi sulla dominante. Ma il tempo è doppio, cambiano gli accenti e la stessa funzione della melodia, come se la sovrapposizione dello stesso atteggiamento traducesse una sorta di sdoppiamento nell'animo di Kostelnička. È poi lei stessa che identifica la funzione della musica, mentre scorre il frammento: "Och, bývají to muka!" ("Oh, è un vero tormento!").

Ma ecco che la redenzione si affaccia improvvisamente: la suggerisce il violino solo, strumento puro di Jenůfa che ora sorregge pietoso la vera 'peccatrice', levando una cadenza verso l'acuto quando Kostelnička, straziata dal rimorso, si pone un interrogativo che suona retorico: "Una lunga vita sarebbe terribile, terribile... e dopo?" (bella prolessi d'un tema che sarà al centro del *Věc Makropulos*).

Entrano le contadine per far festa, non sono invitate, occasione perfetta per una musica di scena ch'è ultimo cuscinetto prima del funesto epilogo. È il tempo della festa tragica, verdianamente intesa: le ragazze cantano in onore degli sposi piombando in un clima modale stretto (Re lidio), che fa ammalare l'allegria (il modo implica la quarta aumentata, *diabolus in musica*, densa di presagi oscuri); portano un *bouquet* di rosmarino, la stessa pianta cui Jenůfa badava all'inizio dell'opera ("E se mi si secca, vedete, nonna, si dice che svanisce la felicità del mondo intero..."), oramai tutto è pronto per ricevere la benedizione in chiesa, fissata per le nove del mattino; quella familiare tocca

alle donne, prima la nonna Buryja, poi la matrigna Kostelnička, la vera autrice del matrimonio.

Allora è nuovamente il tempo dell'azione: siamo in primavera, il ghiaccio si scioglie e scopre il misfatto, l'ingiuria tocca il culmine quando i paesani vorrebbero lapidare Jenůfa: è necessaria la confessione lacerante di Kostelnička, per sciogliere l'ultimo nodo, su cui s'infrange anche il matrimonio fra Števa e Karolka. Ora è il tempo della nuova coppia, che nasce dopo che la festa nuziale è piombata nel lutto.

Verso lo scioglimento: la conquista della felicità?

Nello stupore generale, Jenůfa fa alzare in piedi la matrigna, e la perdona: comincia il primo finale, per la prima volta in un limpido Do maggiore ("Aji na mne Spasitel pohlédne!" – "Anche a me il Salvatore volge il suo sguardo!"), ed è l'arpa, strumento di preghiera, che fornisce l'emblema di quest'attimo intensamente prolungato, nel segno dell'elevazione. Quando gli ospiti escono seguendo la rea confessa, l'orchestra attacca un crescendo spasmodico, sei battute pesantissime che suonano conclusive, anche per l'apporto determinante dei timpani.¹²

L'opera non finisce qui, dove si scioglie l'ultimo nodo nel segno dell'espiazione: quasi in linea con le regole della *pièce à sauvetage* (come *Fidelio* o *I puritani*), Janáček scrive un finale ultimo di straordinaria intensità poetica, denso d'implicazioni, a livello di significati, che ci rendono palese quanto fosse consapevole di avere scritto un capolavoro. Le nubi si diradano, si riode l'arpa che percorre la gamma accompagnando la solitudine di Jenůfa e Laca, rimasti a contemplare le macerie della loro vita. Ma la tonalità, Sib maggiore, la stessa della melodia innocente del clarinetto (cfr. es. 2), parla di speranza, così come la base armonica su due quarte ascendenti (Do-Fa-Sib), sormontate da un Re acuto dei violini con sordina che ritarda l'attacco della melodia. "Odešli. Jdi také!" ("Sono andati. Vai anche tu!"), è un invito nel segno del distacco necessario (e della morte: basterebbe continuare con "fingevo di dormire", visto che la melodia rivive l'addio alla vita di Mimì nella *Bohème*, nel segno del ricordo di *un tempo felice nella miseria*), ed esprime un congedo concreto, che si richiama al grande arco del finale ultimo del capolavoro pucciniano. Jenůfa sa che Laca l'ha sfregiata apposta, ma si è resa conto che era un gesto d'amore, così come anche lei ha peccato per eccesso d'amore, e lo ha perdonato da tempo; Laca la segue contro ogni pregiudizio, la sua educazione sentimentale è finita, sono pronti per ricominciare un'altra via nel segno della speranza: "Ogni coppia deve superare delle prove".

Che meravigliosa utopia etica ha messo in scena Janáček dai confini dell'Impero austro-ungarico. E che utopia realizzare una creazione così perfetta solo se intesa in una lingua che il teatro musicale europeo non aveva mai parlato fino a quel momento con simile coerenza e intensità. Oggi il teatro di Janáček ha conquistato, a quasi ottant'anni dalla morte, quel posto al sole nel repertorio dei grandi palcoscenici del mondo che spetta solo alle espressioni più vive della personalità di un artista. Stupisce perciò constatare che un talento simile dovette compiere cinquant'anni per vedere in scena il suo primo capolavoro! Ma alla fine, il suo sogno di imporre nei circuiti internazionali un teatro in lingua ceca, sintonizzato con quello dei colleghi che ben conosceva e amava,

fu realizzato e dal 1916, anno in cui *Jenůfa* venne consacrata a Praga, fino alla morte (1928), l'elenco dei capolavori è impressionante. Conquistare il mondo a partire da una provincia soffocante dove sono imprigionati i suoi personaggi, e in particolare le protagoniste femminili, per poi allargarsi a tutti i generi di teatro, è il segno dell'universalità del messaggio di *Jenůfa*, e della forza di una drammaturgia anticonvenzionale attuata nel rispetto di alcuni *tópoi* fondamentale della tradizione, di cui il timbro è la vera e propria anima.

¹ Franco Pulcini, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Firenze, Passigli, 1993, p. 100: numero che si ridusse a diciotto nelle repliche! Nelle voce dedicata a *Jenůfa* del *Grove Dictionary of Opera*, Tyrrell cita trentaquattro strumentisti: il numero resta comunque imbarazzante, tanto più che pare mancasse anche l'arpa, mettendo a dura prova, ad esempio, una delle pagine più riuscite e commoventi, il finale ultimo.

² *Jenůfa. Její pastorkyňa* (la sua figliastra), a cura di Charles Mackerras e John Tyrrell, Wien, Universal, UE 30145, © 1993; su questo testo è stata condotta l'analisi nelle pagine seguenti.

³ In particolare Janáček trovava gesto compositivo contraddittorio in Musorgskij, che pure deve essere considerato a tutti gli effetti forse il più vicino ai suoi ideali di compositore realista, "la discrepanza [...] fra una melodia vocale realistica e una melodia orchestrale simbolico-strutturale [il *Leitmotiv*]": cfr. Carl Dahlhaus, *Il realismo musicale*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 133.

⁴ Ivi, p. 132.

⁵ Pulcini, *Janáček*, cit., p. 101.

⁶ Ivi, pp. 115-116; cfr. anche l'introduzione trilingue di John Tyrrell nelle note che accompagnano l'incisione di *Jenůfa* diretta da Mackerras (Decca 414 483-2, © 1985).

⁷ I rapporti di parentela sono quanto mai stretti e complessi: Laca Klemeň è fratellastro di Števa perché sua madre ha sposato il mugnaio Burya, padre di Števa, e non ha quindi legami di sangue con Jenůfa, che a sua volta è cugina di Števa per parte di padre (a sua volta maritato, in seconde nozze, con Kostelnička, la matrigna di lei).

⁸ Come è stato puntualmente notato da Pulcini (*Janáček*, cit., pp. 109-110). Il riferimento più immediato va a Santuzza della *Cavalleria rusticana* di Mascagni (1890), opera che Janáček conosceva e ammirava. La sua colpa è chiarita da Turiddu nel finale: "Resta abbandonata, lei che mi si è data".

⁹ Nella melodia dell'oboe John Tyrrell (introduzione cit., pp. 37-38) individua un tema ricorrente, che si ripresenta in forma di reminiscenza in I.5, II.3, III.2.

¹⁰ L'esitazione nel momento di compiere il delitto ricorda lo Shakespeare tradotto da Piave e Verdi nel monologo del protagonista di *Macbeth* ("Mi s'affaccia un pugnale").

¹¹ Scarpa era uno dei primi mostri che il teatro d'opera metteva in scena; sempre a proposito di strane coincidenze pucciniane, non sarà inutile ricordare che, come riporta il manifesto della "prima" di *Jenůfa* a Brno nel 1904, l'opera seguente era proprio *Tosca*.

¹² Non si insisterà mai a sufficienza sul ruolo del timpano, che emerge in parecchie circostanze nelle opere di Janáček, ma qui chiude tutt'e tre gli atti con un possente ostinato, stabilendo precise simmetrie nelle altezze: Mi^b (I), Re^b (II), Mi^b (III).