

L'opera in breve

di Emilio Sala

La mitizzazione della cantante d'opera, della diva dalla voce irresistibile e irraggiungibile, è un fenomeno ricorrente nella storia del teatro musicale, ma che certo subì uno speciale giro di vite nell'età della *décadence* e della *femme fatale*. Già Jules Verne aveva legato tale figura al fantastico e alla fantascienza (si veda *Il castello dei Carpazi*, 1892), ma l'opera letteraria che più di ogni altra contribuì a diffondere l'associazione tra la voce della diva e una sorta di neofaustismo "al femminile" è senz'altro *Il fantasma dell'opera* di Gaston Léroux (1910). E a proposito di patto col diavolo "al femminile" non può non venire in mente *Rapsodia satanica*, il film di Nino Oxilia con la diva del "muto" Lyda Borelli, vero e proprio Faust trasformato in vamp, e con le musiche cinematografiche di Pietro Mascagni (1917). Per il tema delle tante identità della diva, penso invece a un racconto di Karen Blixen, *Sognatori* (una delle *Sette storie gotiche*, 1934), in cui la cantante veneziana Pellegrina Tosi si reincarna in vari personaggi diversissimi tra loro («Voglio essere tante donne», dice a un certo punto). Insomma, quando lo scrittore ceco Karel Čapek mette in scena (nel dramma *L'affare Makropulos*, 1922) la vicenda della cantante Emilia Marty, *alias* Elina Makropulos, il mito della diva metamorfica e fatale, dalla cui voce emana un fascino irresistibile e insieme un richiamo di morte, è già cristallizzato nella cultura europea. Per capire l'opera che Janáček trasse dal dramma di Čapek conviene

perciò tener presente questo contesto di mitizzazione che conferisce al loro personaggio un valore aggiunto storico e simbolico. Non che il compositore non abbia trasformato il senso della vicenda adattando il dramma di Čapek a mo' di libretto d'opera: egli è interessato soprattutto alla figura della protagonista, alla sua condizione esistenziale, laddove nel dramma il problema dell'iperlongevità (o dell'eterna giovinezza) è trattato in chiave filosofica, se non politico-satirica. Però è importante tener presente che tanto il dramma di Čapek quanto l'opera di Janáček realizzano (all'interno del loro genere specifico) un insieme tematico che vive anche di vita propria e si ritrova spesso – *mutatis mutandis* – in grandi capolavori dell'epoca come *Il ritratto di Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde (per la giovinezza fasulla che si trasforma di colpo in orrida vecchiezza) o come *Orlando* (1928) di Virginia Woolf (per le mutazioni dell'io attraverso i secoli).

Dunque *L'affare Makropulos* di Janáček andò in scena a Brno nel 1926. Alle disquisizioni filosofico-politiche e all'ottimismo ironico di Čapek il compositore preferì, come dicevamo, il dramma esistenziale della sua enigmatica eroina. Naturalmente questa opzione drammaturgica porta con sé la scelta di fare del finale il momento-chiave dell'opera. Quello in cui l'algida e cinica diva finalmente getta la maschera e in un certo senso si scongela come Turandot. Ma in nome della morte, non dell'amore. Il calore dell'umanità

ricomincia a scorrerle nelle vene soltanto quando accetta la sua natura di essere mortale. Il suo vero nome è Elina Makropulos ed è figlia di Hieronymos Makropulos, medico personale dell'imperatore Rodolfo II. È nata 337 anni fa. Sì, la gitana Eugenia Montez non era altri che lei e lo stesso vale per la scozzese Ellian MacGregor e per moltissime altre donne ancora. Ora è stanca e vuole solo morire. La diva tornata donna canta la solitudine, la nostalgia e l'assurdità dell'esistenza senza più nessun sarcasmo, senza più nessun distacco. Alcune sue frasi sono prolungate-amplificate da un coro maschile proveniente da un *aïlleur* misterioso. È in fondo uno dei pochi elementi musicali e sonori che può rinviare al genere "fantastico". L'opera resta infatti strettamente legata al realismo janáčekiano. Si potrebbe attribuire al compositore una frase di Franz Kafka (contenuta nei famosi *Colloqui con Kafka* pubblicati da Gustav Janouch): «la vera potenza del teatro è quando rende reali le cose irreali. La scena diventa allora un periscopio dell'anima che illumina la realtà dall'interno». Questa illuminazione continuamente

cangiante e ipersensibile è data ovviamente dalla musica che entra nel tessuto connettivo della vicenda attraverso un pullulare ossessivo di motivi continuamente variati, scomposti e ricomposti, in un gioco caleidoscopico di incessante mutevolezza che ci dà la sensazione di assistere alla rappresentazione, appunto, dall'interno. I motivi melodici (spesso ostinati) sono come delle tessere di un mosaico irrequieto, in cui non c'è più opposizione fra trama vocale e strumentale. Anche ogni singolo segmento strumentale, quasi sempre ricalcato su una frase, o un frammento di frase, del declamato vocale sembra essere "parola". E in questo nervosissimo tessuto complessivo accadono anche eventi sonori che sembrano dirci qualcosa di urgente e misterioso: si veda ad esempio il già citato coro maschile della scena finale oppure il suono anacronistico della viola d'amore (strumento amato da Janáček che lo usò tra l'altro anche in *Kát'a Kabanová*) oppure la fanfara lontana (da dietro le quinte) che compare già nell'ouverture come una strana evocazione, come il ricordo di un mondo perduto.