

Alessandro Roccatagliati

«No, no! Volevo dirti un'altra cosa!»: *Káťa Kabanová*,  
ossia L'inesprimibile torrido della solitudine

Quando un dramma viene preso e rifatto come testo da musicare in forma d'opera, le tappe del lavoro di trasformazione sono spesso assai significative. È compito delegato, di tradizione, a un letterato. Non così però per Leoš Janáček, su *Káťa Kabanová*. Fu lui stesso a procurarsi *Groza* (*L'uragano*, 1860) di Aleksandr Nikolajevič Ostrovskij nella nuova, prima traduzione in ceco di Vincenc Červinka (1918); a selezionare, condensare e rimontare parti a suo piacimento (inverno 1919-20: l'edizione coi suoi interventi autografi si conserva ancora); a stenderle infine direttamente in partitura con le parole già fattesi note canore (senza cioè l'usuale preliminare confezione d'un vero e proprio 'libretto'). A maggior ragione perciò, lungo questo percorso, vale la pena distinguere le scelte compiute: vi risalta nitida, tutta e sola, la volontà drammatica del musicista.

Atto terzo, scena avanti l'ultima. Insuperato, estremo incontro fra *Káťa*, ormai perduta a sé e agli uomini, e Boris, suo dolce quanto evanescente amante. Altrove Janáček ha sistematicamente espunto, sezionato, liofilizzato dialoghi monologhi e materiali drammatici originari (al punto che interi personaggi risultano o cassati – una vecchia profeta di sventure – o ridotti a fuggevoli comparse – Fekluša – o confluiti in altri – Kuligin tecnico di paese reincarnato in Kudrjás chimico-meccanico). In questo stesso quadro ha riconfigurato e sintetizzato le due sezioni del monologo di *Katěrina*, prima e dopo l'incontro d'addio fra i due (in specie la seconda, con due diversi 'pensieri' omessi rispetto ad Ostrovskij). Eppure, nel dialogo fra gli amanti, anch'esso smagrito, Janáček intensifica e fa ridondare ben più che nel dramma, cinque volte anziché tre, un motivo: *Káťa* sente di sbagliarsi a dire, vorrebbe dir altro, non ricorda bene cosa intendesse dire, stenta a mettere a fuoco in parole il suo sentire. «No, no! Volevo dirti un'altra cosa!»: l'immagine assume peso, si imprime nell'attenzione, pervade l'atmosfera tutta. Impossibile crederla una casualità.

Anni fa è stato lo slavista Vittorio Strada a leggere in Ostrovskij una *Katěrina* che soprattutto, «gettandosi nel Volga, espia la sua solitudine, una solitudine che tanti altri [...] conoscono, cercando nella morte l'esito estremo alla propria irrealizzabile volontà di vita». D'altro canto, la critica musicale ha teso spesso a sottolineare vuoi le caratteristiche di «romantica storia d'incomunicabilità, solipsismo, rassegnazione e debolezza» (Pulcini) della *Káťa Kabanová* nel suo insieme, vuoi l'isolamento profondo che tutto grava sulla protagonista eponima («*Madame Bovary* russa [...] donna romantica che non riesce a sopportare l'oppressione di un ambiente ostile e gretto», Brod; «quasi una tragedia della indegnità, per come *Káťa* dà il suo amore a un uomo che non lo merita», Ewans). Ma la traccia qui evidenziata in una concreta scelta di lavorazione, che Janáček compie in netta controtendenza rispetto al segno generale della procedura d'adattamento, induce a scavare di più. Senso dell'inesprimibile, solitu-



Rudolf Heinrich, figurino per *Káťa*. Stoccolma (1976-1977).

dine, vero e proprio 'non detto', evasioni irrefrenabili dalla gretta realtà, torridi accessi visionari ed emotivi: l'impressione è che tutto si tenga, nella concezione teatrale dell'autore musicista. Converrà quindi ampliare lo sguardo – dal particolare d'altre sue scelte strutturali nell'opera a più generali questioni di drammaturgia e di tecniche compositive – prima di poter cogliere dappresso, in alcune pagine chiave, come la partitura da inscenarsi risolvesse quell'insieme di suggestioni in efficace riuscita drammatico-musicale.

C'è un principio di ricerca che vale, come per la storia, anche nella comprensione delle cose teatrali: per capire un fenomeno occorre cogliere la questione, la 'domanda', cui il fenomeno stesso ha dato in origine 'risposta'. Nel ristrutturare Ostrovskij ai propri fini, Janáček fece in *Káta Kabanová* un'altra doppia scelta, ben più vistosa di quella descritta, che a sua volta merita un simile esercizio d'interpretazione. Quale esigenza avrà indotto il musicista, nel quadro secondo del primo atto, a saldare una dopo l'altra senza soluzione di continuità – contrariamente alla *pièce*, ove stanno addirittura in atti distinti, con intervallo di mezzo – la scena del primo dialogo-racconto fra Katěrina e Varvara e quella della partenza di Tichon? E come mai, entro quest'ultima, invertì la sequenza, che nel dramma vedeva *prima* l'intervento coercitivo della Kabanicha e *poi* le presaghe implorazioni della moglie al marito? Certo, la risposta che spesso si dà è quella più ovvia (al limite però della tautologia): a Janáček necessitava la sintesi. Quanto all'inversione, è stato sottolineato giustamente come essa generi il violento paradosso di un Tichon che infine esegue, su ordine della madre, proprio ciò che ha appena rifiutato di fare su fervida richiesta della moglie (cioè ordinarle di non vedere alcun estraneo, uomini in specie, durante la sua assenza). La sensazione è però che si rischi di essere riduttivi, a leggere in questi interventi del musicista mere scelte di funzionalità scenica, piccole buone trovate giovevoli a plot e fulmineità teatrale. Assai improbabile, per un creatore uso ad individuare proprio nel 'quadro drammatico' l'unità formale significativamente primaria (anzitutto per la composizione musicale), che il disegno artistico stesse tutto lì.

Torna utile guardare ad Est. Le inclinazioni culturali panslave e in particolare filorusse del moravo Janáček sono note, ma forse non sempre soppesate e considerate a dovere. Fondatore del circolo di cultura russa di Brno e suo presidente per più d'un decennio (1909-1921, salvo la chiusura negli anni bellici decretata, con gli zaristi sul fronte opposto, dal governo austro-ungarico), il musicista aveva fatto più viaggi in Russia (dove il fratello František visse per anni), ne conosceva la lingua e ne amava la letteratura; varie volte vi si ispirò nel suo stesso lavoro: Ostrovskij a parte, basti menzionare Gogol' (la rapsodia sinfonica *Taras Bulba*), Dostoevskij (*Da una casa di morti*) e Tolstoj (*Primo quartetto* per archi; gli abbozzi per un' *Anna Karenina* opera, concepita in russo). All'altezza del 1920-21 peraltro, con repubblica cecoslovacca e stato dei soviet fattisi realtà, la lezione del grande Realismo russo di fine e inizio secolo era ormai consolidata e radicata anche in Occidente, nonché già base praticabile per ulteriori acquisizioni in campo estetico (si pensi solo alla *Teoria della prosa* di Viktor Sklovskij, o alla stessa restituzione espressionistica della dostoevskiana *Casa di morti* da parte di Janáček). È dunque plausibile che anche la trasposizione operistica d'un dramma ormai di repertorio come *L'uragano*, frutto precoce di quella stagione letteraria, potesse essere segnata da quanto era trascorso di mezzo sul piano della recezione culturale.



Ilja Efimovič Repin (1844-1930), ritratto (1882) della celebre attrice Pelageja Strepetova (1850-1903), che eccelleva nel ruolo della protagonista dell'*Uragano* di Aleksandr Nikolajevič Ostrovskij. Mosca, Galleria Tret'jakov.

Le scelte operate da Janáček in *Káťa Kabanová* rispetto alla stesura drammatica originaria si possono allora forse ripensare alla luce di una visione 'classica' di quale sia stato l'apporto degli scrittori russi al Realismo letterario europeo fra Otto e Novecento. La parola ad Erich Auerbach (dal suo fondamentale *Mimesis*):

La nota più essenziale di questo moto interno, quale è documentato dal Realismo russo, consiste [...] nell'illimitatezza e nella veemenza degli uomini rappresentati. [...] Una forte vibrazione morale o spirituale scuote subito i loro istinti più profondi, e in un istante essi cadono da una condizione relativamente tranquilla, talvolta quasi vegetativa, negli eccessi più mostruosi sia nel campo pratico, sia in quello spirituale. Sembra che il pendolo del loro carattere, delle loro azioni, dei loro pensieri e delle loro sensazioni, oscilli più ampiamente che nel resto d'Europa [...]. Spessissimo questi cambiamenti avvengono nello stesso uomo quasi senza trapasso, con fluttuazioni violente e imprevedibili, e con ciò i personaggi si offrono interi, sicché nelle loro parole e nei loro atti si rivelano caotiche profondità dell'istinto, che certamente non erano ignorate nemmeno nei paesi occidentali, ma che in questi si rifuggiva dall'esprimere per freddezza scientifica, per senso della forma e del decoro. Quando vennero conosciuti in Europa i grandi scrittori russi, e specialmente Dostoevskij, la tensione enorme di quelle anime e l'immediatezza dell'espressione fece nei lettori l'effetto d'una rivelazione, che sembrò portare a compimento per la prima volta la mescolanza del realismo e del tragico.<sup>1</sup>

Gran parte del lavoro di ristesura attuato da Janáček punta a far sì, è stato notato da molti, che i riflettori si concentrino massimamente sulla protagonista femminile. La stessa riconversione del titolo è emblema del fatto che quanto soprattutto muoveva l'intenzione creativa dell'autore – una volta rimossi tutti i riferimenti all'oppressivo contesto sociale della provincia russa, ridotte quando non tolte le parti drammatiche che ad esso davano corpo, mantenute negli altri personaggi principali le sole funzioni essenziali al nucleo della peripezia di Katěrina – era la tragica figura centrale, come testimoniano fra l'altro le lettere inequivocabili inviate dal sessantaseienne musicista all'amata, giovane, già coniugata signora Kamila Stösslová durante la composizione dell'opera.

Ma se appunto si concentra l'obiettivo sul diagramma interno del secondo quadro dell'atto primo, per come esso vien fatto risultare da Janáček con quei due interventi di rimontaggio e adattamento, ci si accorge che il personaggio di Káťa è venuto ad assumere una fisionomia ben più fratta, con «cambiamenti [...] senza trapasso» e con «fluttuazioni violente e imprevedibili», più di quanto non avesse originariamente concepito Ostrovskij. Lungo l'inedita sequenza di scene 'montata' in quadro unico, già nell'assetto solo verbale, il sismografo emozionale – tutto davvero imperniato sulla protagonista – registra, quasi senza stasi, picchi ad amplissimo spettro. Katěrina passa infatti dalla fantasia naturalistica al dolce ricordo della spensieratezza infantile, dalla religiosità rivissuta sotto mistica luce dorata alla visione terrificata di spaventevoli abissi e cataclismi, dalle suggestioni notturnamente sensuali d'un amore inconfessabile alla vergogna del peccato; e poi via via di seguito all'implorazione del coniuge,

<sup>1</sup> ERICH AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1949; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1956, rist. 1999, II, p. 300.

al soccombere sotto le umiliazioni della suocera, al ribellarsi tutto espressivamente concentrato nel secco e pur eloquentissimo «No! Ora va'!» rivolto a Tichon, al mutuo abbraccio dell'epilogo. Del resto, combinati con la radicale riorganizzazione del duplice confronto Katěrina-Tichon-Kabanicha, contribuiscono all'effetto complessivo anche ritocchi più minuti, di impatto scenico però non trascurabile. Ad esempio, mentre nell'*Uragano* bastava a Varvara un solo richiamo per ricondurre alla realtà una Káťa trascesa molto meno nel visionario, e mentre l'addio sottomesso della moglie al marito prendeva la foggia patriarcal-tradizionale della genuflessione dinanzi a lui (appena dopo l'altra analoga di lui verso la madre), Janáček sceglie invece di rimarcare con la massima energia l'estasi paurosa di Katěrina (scossa tre volte dall'interlocutrice prima di riaversi) e di omettere il suo inginocchiarsi finale, concentrando l'effetto visivo ultimo su un disperato abbraccio tacito al marito (la cui emozione non mancherà di scolpire in forma sonora). Anche grazie a ciò, nel personaggio, il «pendolo di [...] carattere [...] azioni [...] pensieri [...] e sensazioni» giunge a descrivere, in stringatissima successione, archi assai più ampi e tesi. Un risultato, vien da dire, fortemente voluto.

Con questo connotato drammatico la Katěrina di Janáček agisce per tutta l'opera (si pensi, ancora, ai sussultori trasalimenti suoi nella scena della chiave o durante il primo incontro con Boris). Lo stesso carattere distintivo genera però anche, là dove si coniuga con ulteriori scelte del musicista nell'adattamento di Ostrovskij, l'altra impronta indelebile che il personaggio di Káťa reca su di sé e scolpisce nell'immaginario dello spettatore: il senso d'una sua profonda solitudine umana, nutrita soprattutto di incomunicabilità con chi la circonda, di torrido tormento interiore per una condizione al fondo inesprimibile poiché agli altri, in fondo, incomprendibile.

Numerosi, a considerare di nuovo la riduzione del dramma nel suo insieme, gli elementi rilevanti in questo senso. Se l'impossibilità di comunicare con la suocera stolidamente violenta già era motivo fondante dell'*Uragano*, è un fatto che alcune delle scelte poco sopra citate – ad esempio la rimozione di tematiche e personaggi di contorno sociale – contribuiscono ad accrescere l'impressione d'una protagonista femminile dalla vita tutta a sé. Anche i dialoghi coi suoi interlocutori, per la maggior parte resi privi d'ogni divagazione e al minimo della funzionalità di plot, scontano rarefazione negli scambi e impoverimenti tematici, il che accentua la sensazione d'una Káťa intenta soprattutto a parlare con e su se stessa. Le sue scene a solo, d'altra parte, appaiono attentamente condotte da Janáček verso un'elevazione tragica del personaggio, integrale e dai marcati tratti solipsistici: lo si può osservare bene là dove nelle frasi che ella pronuncia viene eliminato ogni tratto o argomento più 'plebeo' (ad esempio nel momento in cui la sconvolge e insieme la tenta il possesso della chiave d'accesso alla possibile alcova d'adulterio); oppure nei frangenti in cui la sua fralezza d'essere umano derelitto sconfinava in vertiginoso sgomento di fronte ai segni concretati del soprasensibile (le 'voci' lontane, poi sonorizzate dal coro) o del grandioso naturale (l'uragano, il fiume Volga). Né va ovviamente dimenticato quanto si constatava all'inizio sul senso di confusa 'inesprimibilità' dei sentimenti, di quasi afasia emozionale che pervade la scena dell'addio a Boris; segnata fra l'altro, nella prima sezione a monologo, dalla smarrita e desolata constatazione di Káťa fra sé e sé – già in Ostrovskij ma ora, nell'insieme, ancor più struggente – della propria incapacità di rammentare persino cosa l'amante le dicesse durante le loro poche felici ore d'amore rubato.

Ma anche per questo particolare tratteggio della protagonista attuato da Janáček v'è ragione di chiedersi se e quanto il musicista poté ispirarsi ad esempi recentemente venuti di Russia. Il nome da evocare è stavolta quello di Anton Čechov, cui inducono a guardare sia suggestioni della critica sia un piccolo indizio forse rivelatore. Trattando del suo teatro nella *Teoria del dramma moderno*, Peter Szondi evidenzia caratteristiche sulle quali, alla luce di quanto osservato per *Káta Kabanová*, riesce qui difficile sorvolare indifferenti, considerato anche come alcuni tratti della drammaturgia čechoviana (le dislocazioni nella provincia russa, i ritratti della locale piccola borghesia, la grettezza di molte figure, ecc.) non fossero certo distanti dall'autorevole modello realistico di Ostrovskij, di appena una generazione precedente:

Nei drammi di Čechov gli esseri umani vivono nel segno della rinuncia. Soprattutto li caratterizza la rinuncia al presente e alla possibilità d'incontrarsi. [...] Rinunciare al presente significa vivere nel ricordo e nell'utopia; rinunciare a incontrarsi significa solitudine. [...] Ciò che isola gli uomini è il peso del passato e la loro insoddisfazione nel presente. [...] Il dialogo è senza peso, come un pallido colore di fondo da cui si staccano, come pennellate più vive, i monologhi [...], in cui si condensa il significato del tutto. [...] Le parole sono pronunciate in presenza degli altri, non quando il personaggio è solo; ma sono proprio esse ad isolare chi le pronuncia. Così, quasi impercettibilmente, un dialogo inessenziale trapassa in una serie di soliloqui essenziali. Essi non rappresentano monologhi isolati, inseriti in un'opera dialogica; in essi, anzi, l'opera nel suo complesso abbandona il piano drammatico e si fa lirica. [...] Quando non c'è più nulla da dire, quando qualcosa non può venir detto, il dramma tace. Nella lirica, invece, anche il silenzio diventa linguaggio. [...] Il linguaggio čechoviano deve il suo fascino a questo continuo trapasso dalla conversazione alla lirica della solitudine.<sup>2</sup>

Si tratta di spunti da maneggiare con cautela, a cavallo fra autori e generi teatrali differenti, in particolare per l'estrema delicatezza d'impiego sia del vocabolo «lirico» – inteso da Szondi letterariamente, in accezione assoluta – sia del concetto di «silenzio che si fa linguaggio», visto che essi identificano entità ben distinte nel teatro di parola da un lato e nel teatro per musica dall'altro. Tuttavia risulta difficile credere la lezione čechoviana del tutto estranea alla prospettiva di Janáček, per come egli profila la sua *Káta* sulle misure di una «attitudine rassegnata e dolente di fronte a un ineluttabile sempre sottinteso» e di una «sorta di estraniamento che [...] rende incapaci di parlarsi» (sarà un caso che le definizioni si possano trarre da un altro compendio critico su Čechov?), nel comune approccio realistico poggiato «sul tragico quotidiano, cioè sulle minute pene dell'esistenza umana». Né manca, vi si accennava, un piccolo episodio di lavorazione all'opera forse rivelatore d'una trama di riferimenti tale da riaffiorare anche in maniera banale e irriflessa.

Capitò infatti che nell'ottobre 1921 Max Brod, precocemente alle prese con la traduzione tedesca per le edizioni di partitura e 'libretto' di *Káta Kabanová* (andata in scena la prima volta a Brno il 23 novembre seguente), facesse osservare a Janáček che v'era un'inelegante ripetizione là dove nell'ultimo quadro dell'opera Varvara e Kudrjáš compaiono di sfuggita e dichiarano l'intenzione di abbandonare insieme il paese. Scri-

<sup>2</sup> PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956; trad. it.: *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 24-25.

veva il traduttore al compositore: «“Fuggiamo” è ripetuto quattro volte. Suggerimento: “Fuggiamo!” Varvara: “Ma dove?” Kudrjáš “A San Pietroburgo” Varvara “Sì, verso una vita nuova, più felice!”». Janáček accolse l'osservazione, per un piccolo episodio col quale s'era voluto differenziare, ponendolo in scena, da Ostrovskij (che della fuga dei due solo narra). Salvo un particolare: in partitura definitiva scelse di porre, invece del suggerito accenno alla capitale degli zar, «V Moskvu matičku», ossia le diverse sei sillabe «Andiamo a Mosca!»; cosa che sarebbe ben bizzarra coincidenza non avesse proprio nulla a che fare con l'insistito vagheggiamento di Irina e Olga nelle *Tre sorelle* di Čechov, visto fra l'altro che in entrambi i casi le invocazioni sono metafora della medesima speranza di futura pienezza vitale e di libertà dalle costrizioni dell'ottusa provincia russa.

Ci si è soffermati sin qui solo su aspetti della confezione del testo verbale di *Káta Kabanová*, col rischio di eccedere in una distinzione fin troppo laboratoriale, soprattutto dinanzi a un artefice teatrale come Janáček che nel riconfigurare di persona, come s'è visto, la traduzione di Červinka da Ostrovskij già concepiva gran parte di quelle parole incarnate in ritmi, toni e disegni musicali. Ma forse non è inutile ragionare il più a fondo possibile su come si sostanziasse, anche nei modelli letterari di riferimento, quella dimensione di moderno realismo che sempre è stata riconosciuta nel teatro del compositore moravo. Tanto più che giusto di 'realismo musicale' si dovrà discorrere di qui in poi, quale aspetto nodale della sua drammaturgia, alla base della quale, innanzitutto, sta proprio il trattamento musicale su misura dei testi librettistici in prosa – affrancati cioè dalla stilizzazione da impianto metrico verseggiato, necessario alle tecniche della composizione operistica dalle origini a fine Ottocento – secondo quel modello di cosiddetta *Literaturoper* che egli seppe coniugare in accezione tanto personale.

È infatti l'insieme delle soluzioni compositive da lui messe a punto per servirsene sulla scena che appare, oggi come allora, peculiare e di personalissima ideazione. Lo caratterizzarono certo gli elementi che un qualsiasi dizionario menziona, sotto la voce Janáček: la cosiddetta «prosa musicale», le cellule motiviche derivate dalle flessioni parlate della lingua ceca, l'originale invenzione melodica (dai tratti spesso modali), i motivi ricorrenti-caratterizzanti (e non *Leitmotive*, chi parli dei quali dimostra superficialità). Ma l'approccio interpretativo più proficuo, quando si tratta di musica per il teatro, è sempre quello che si chiede e mostra come i mezzi compositivi siano stati resi funzionali alla comunicazione drammatica; e non tanto in generale, quanto nello specifico di scopi teatrali che variano di opera in opera e come tali richiederanno ogni volta una specifica 'piegatura' o calibratura dei mezzi stessi. Tre perciò le domande da porsi. Alle opzioni drammatiche particolari innescate nel nuovo testo *Káta Kabanová*, delle quali s'è detto, come diede corpo Janáček in musica? *Che cosa*, sul piano dei procedimenti compositivi, usò? E per ottenere *che cosa*, in termini di resa scenica?

Le risposte non possono che venire da letture di dettaglio di alcune pagine musicali, che è quanto si farà di qui a poco. Un quadro di riferimento cui ancorare le analisi puntuali è però necessario. D'ordine drammaturgico, prima di tutto, poiché furono certo le visioni di Janáček teatrate a guidare la mano di Janáček compositore. Di fatto, esse appaiono contrassegnate in *Káta Kabanová* – ma non nella *Volpe astuta*, per dire, o nella giovanile *Šarka* – da un atteggiamento d'impronta strutturalmente realistica, nettamente antiromantico per come ritrae le soggettività dei personaggi,

modernissimo e tutto novecentesco nella maniera in cui ottiene il coinvolgimento emotivo dello spettatore. A venire adottato è infatti un registro espressivo che tende alla oggettività, ad un «far parlare da sé le cose che accadono» senza commenti o interventi d'autore, ad una sorta insomma d'osservazione precisa e distaccata che appositamente vuole distanziare l'artista creatore dalle sue creature. La qual cosa però – come sa bene ogni estimatore di Flaubert e Zola, per non dire ancora di Čechov – non smorza affatto nell'animo di chi assiste, o ascolta, o legge, l'emozione da partecipazione e compassione, ma piuttosto le appicca scabri incendi, la trasduce ad alti voltaggi proprio per via di potentissima 'nudità'.

Quali mezzi musicali il musicista ponesse poi al servizio d'un tal tipo di drammaturgia, l'ha spiegato magistralmente anni fa Carl Dahlhaus, nel suo libro *Il realismo musicale* (che non a caso quasi culmina nel capitolo dedicato al teatro di Janáček). Alla base del tutto sta l'impiego congiunto della «prosa musicale» (ossia della «accumulazione di frasi musicali di lunghezza irregolare e costantemente variabile [con] rinuncia alla 'quadratura ritmica'») e di un tipo di «costrutto compositivo coerente e saldo» che, muovendo «da una melodia operistica basata sulle cadenze della lingua parlata», la fa trapassare e propagare in «tutta la struttura formale» (ritmica, armonica, dinamica delle parti, ecc.), tanto da venirne caratterizzato e rendersi così funzionale per intero ai contenuti drammatico-narrativi che la melodia stessa, là dove si fa parola, a mano a mano veicola. Per via di questi presupposti, ed in particolare di questo idioma compositivo che per la prima volta sa rendere la scrittura orchestrale intrinsecamente omogenea ad una melodia vocale strutturalmente 'prosastica', e non più ad essa solo complementare (qui anche la differenza fondamentale fra il realismo musicale di Janáček e quello di Musorgskij), risorse inedite divengono disponibili per l'uso teatrale.

Per un verso, ad esempio, la 'melodicità' declamatoria della parte vocale può in quel contesto assumere tanta flessibilità da generare una serie di motivi atti a configurarsi come altrettante – sono parole di Janáček stesso – «istantanee di un'anima»; il che del resto equivaleva a rendere proficuo mezzo operistico, nella trasfigurazione che il musicista non manca mai d'attuare, le suggestioni di quelle 'melodie parlate' da lui raccolte accanitamente per ogni dove e per tutta la vita (trascrivendosele all'impronta, in note, via via che le 'udiva' nelle cadenze di frasi pronunciate da chiunque, per strada o durante lezioni universitarie, letture di poesie, colloqui). D'altro canto – e meglio di Dahlhaus è di nuovo difficile dire – «il procedimento di trasporre inflessioni vocali nell'ambito strumentale è [...] un mezzo di straniamento tangibilmente connesso a quell'obiettività nella rappresentazione musicale dei processi interiori da sempre ammirata nella musica di Janáček»; il quale infatti, a differenza dell'ultimo Wagner (onnipresente «commentatore partecipante» della vicenda svolta in melodie cantate, tramite la scrittura orchestrale a *Leitmotive* simbolico-strutturali), di norma «lascia che il dramma musicale si dipani senza intervenire di persona, senza far sentire la propria voce, comportandosi piuttosto come un osservatore che si cela inavvertito dietro una realtà descritta così come essa si presenta».

Lungo questo percorso, fu naturale per lo studioso tedesco giungere ad una conclusione che a questo punto non potrà stupire il nostro lettore:

Nella situazione postwagneriana degli anni '90 [il riferimento specifico è a *Jenůfa*, n.d.a.], la differenza fra l'identificazione sempre evocata da Wagner e il distacco mantenuto da

Janáček è così vistosa che non pare né astratto né arbitrario parlare di un'intima affinità di stile fra Janáček e i realisti francesi e russi.<sup>3</sup>

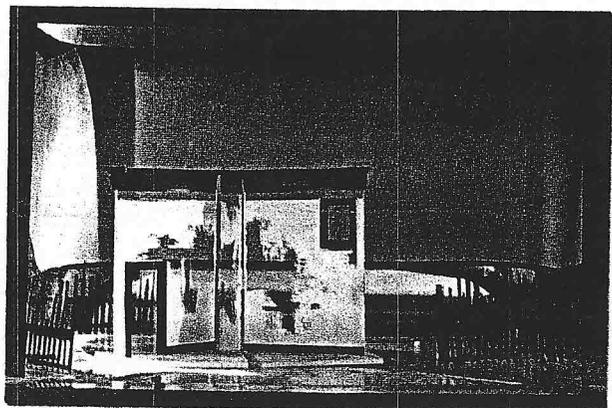
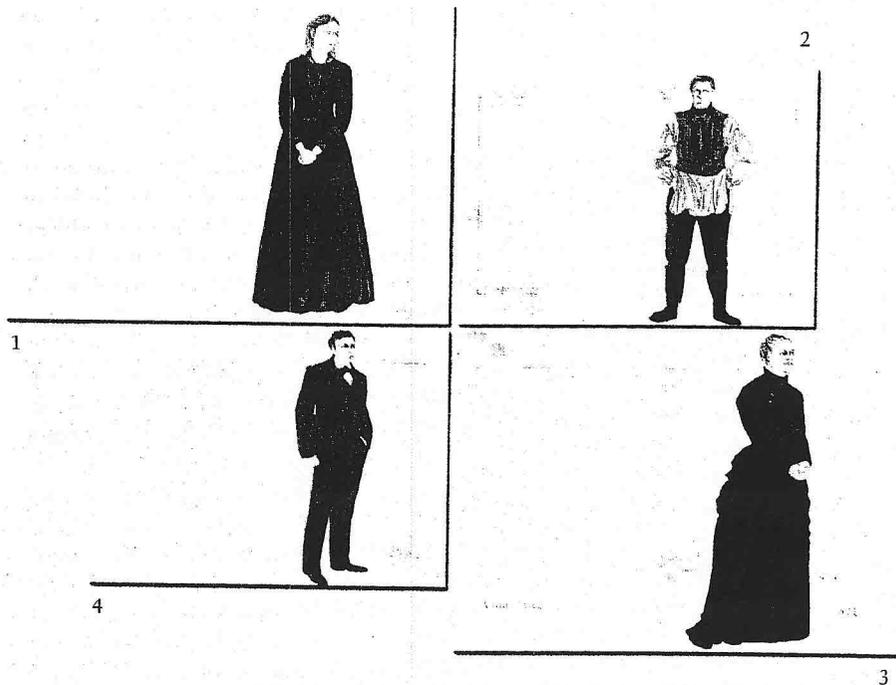
Resta solo da osservare, rileggendo alcune fasi cruciali di *Káta Kabanová*, come certe visioni drammatiche del compositore v'assumessero, in musica, concreta veste teatrale.

Indagare soprattutto il nucleo tragico di *Káta Kabanová*, cioè i momenti chiave in cui tumulto di passioni e solitudine umana conducono via via la protagonista al suicidio, è quanto fatto sin qui e quanto va fatto anche guardando alla musica. È indubbio però che nell'opera agiscano anche altre componenti, certo complementari ma non per questo meno significative, né sul piano contenutistico né per ciò che riguarda l'interesse delle relative soluzioni drammatico-musicali. Sarebbe infatti sbagliato trascurare quanto Janáček volle conservare sia di ritratto sociale circa i soffocanti costumi d'una provincia russa piccolo-borghese e mercantile (ciò che tanto era stato a cuore di Ostrovskij), sia di schietta tinta popolare slava legata all'altra, più tradizionale dimensione della ruralità est-europea (da lui conosciuta a fondo durante le campagne etnografico-musicali d'una ventina d'anni prima in Moravia). Concentrò quasi per intero l'un aspetto nelle figure di Kabanicha e dello zio di Boris, l'avaro mercante Dikoj, l'altro nel secondo quadro dell'atto II, la scena appena fuori il retro del giardino domestico dei Kabanov (dove col favore della notte le due coppie, Varvara e Kudrjáš sereni *habitués*, Boris e Káta lacerati novizi, fanno l'amore).

A volerla definire con due parole sole, la sgradevolezza della Kabanicha e del Dikoj di Janáček è miscela di violenza e petulanza. Confezionata in musica, ovviamente. Soprattutto con dispositivi di tre tipi: linee vocali presso che sempre ancorate a disegni e scansioni 'parlanti'; estrema concisione delle cellule strumentali d'accompagnamento; loro impiego sequenziale in forma di ostinati, insistiti o spezzati. Il discorso vale un po' per tutte le apparizioni dei due personaggi. Dirompente il primo alterco fra zio iracondo e nipote giocoforza arrendevole, appena iniziata l'opera, su un omogeneo 6/8 *Con moto* letteralmente martellato dall'impennarsi e scalpitare delle figure puntate in orchestra. Ossessiva poi la nevrosi della Kabanicha verso figlio e nuora fin dal suo primo apparire, tutta annidata com'è fra le fulminanti frasette da lei intonate e il loro involucro ritmico-orchestrato su unica battuta, di sedicesimi rapidi a salti accentati discendenti/ascendenti; né la sua fisionomia vocale muta, su diversa ma omologa cellula d'accompagnamento, là dove tramite Tichon maramaldeggia di perbenismo su Káta, nel finale dell'atto primo. Basta perciò appena di più, nella scena un po' squallida che ritrae i due anzianotti soli e forse lubrificati (a fine primo quadro atto II, inserita da Janáček all'ultim'ora), per profilare meglio la pochezza se non altro del personaggio maschile: mentre pulsa in orchestra, canonico, un motivetto ostinato, le rare increspature melodiche di frasi canore poco più articolate servono a scolorire un'ubriachezza piagnucolosa quanto misera.

Più accentuato non potrebbe essere, dunque, lo scostamento espressivo che si viene a creare coi canti popolareggianti di Kudrjáš e Varvara, a melodie spiegate sfrontatamente strofiche e simmetriche, che risuoneranno in palcoscenico di lì a poco. (Un

<sup>3</sup> CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982; trad. it.: *Il realismo musicale*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 134.



1-4. Sue Willmington, figurini di Káťa (1), Tichon (2), Kabanicha (3), Boris (4) (*Káťa Kabanová*, Venezia, PalaFenice, gennaio 2003), © M. Crosera.

5. Ralph Koltai, modellino per *Káťa Kabanová*, (Venezia, PalaFenice, gennaio 2003), © M. Crosera.

effetto forse non casuale, se si considera come Janáček preferisse pensare i quadri dell'opera senza soluzioni di continuità intermedie, e ci tenesse ad evitarle: chiese e ottenne indicazioni in merito nelle edizioni a noleggjo, compose tre nuovi interludi orchestrali per dare più tempo ai cambi di scena che auspicava fulminei, fu contentissimo quando nel 1928, per la ripresa di *Káťa Kabanová* al Teatro Tedesco di Praga, il direttore d'orchestra Steinberg riuscì addirittura a rappresentare di seguito primo e secondo atto interi.) D'altro canto, la critica è da sempre concorde sul fatto che l'eccezionale riuscita dell'incantevole quadro degli amori dipenda proprio dal felice accostamento, per contrasto, fra la matrice musicale etnica dei brani dei due giovani più spensierati e il pieno, lussureggiante 'stile Janáček' – frasi canore di taglio variabile, omogeneità dei materiali fra voci e orchestra, variazione continua – che caratterizza schermaglia e idillio erotici di Katěrina e Boris.

Ora, proprio qui sta il punto, qui risiede la valenza generale d'una lettura pur di volo delle scene ove il personaggio di Káťa non grandeggia su tutti. Di fatto anche in esse, come ovunque in quest'opera, il linguaggio compositivo di Janáček pretende d'essere interpretato a partire sempre e principalmente da un livello: la logica che governa l'invenzione melodica e ritmica, ossia che regola la concezione lineare d'una musica pensata – spesso muovendo dalle parole – prima nel tempo (via via che si svolge dipanandosi nelle voci come nello strumentale) e poi, di conserva, nel suo insieme (con l'uso delle dimensioni armoniche utili a scandire tensioni e distensioni, continuità e fratture). È logica che ha per fondamento soprattutto tre componenti del bagaglio tecnico di Janáček, messe a frutto appieno, in complementarità, dalla sua scrittura teatrale.

Per un verso, in un contesto ove la «prosa musicale» è divenuto principio base al posto della tradizionale «quadratura periodica» regolare delle frasi musicali (vocali e/o strumentali), la dialettica fra i medesimi due principi diviene impiegabile come mezzo di effetti drammatico-musicali: optare per una maggiore o minore articolazione simmetrica delle frasi, o per una loro regolarità metrica più o meno accentuata, è scelta di notevole incidenza, in particolare ove si accostino i procedimenti. (È stato notato da Tyrrell, ad esempio, che la diversità irriducibile fra nuora e suocera viene scolpita con tali mezzi appena le due escono sulla scena: Janáček giustappone a contrasto l'eloquio canoro frammentario della Kabanicha e le frasi metricizzate, su battute a coppie, di Katěrina.) Una seconda risorsa ha invece a che fare con la maestria del musicista nella tecnica della variazione tematico-motivica continua, tramite la quale è in grado di derivare, apparentare o combinare le proprie diverse invenzioni melodiche sia nel giro di pochi momenti sia su tempi più dilatati, e che risulta arricchita dalla correlata capacità di infondere con pochi tocchi – d'ordine intervallare, timbrico, ritmico, ecc. – caratteri ben distinguibili in materiali anche strettamente omologhi; e questi divengono mezzi teatralmente utili tanto alla concatenazione realistica degli eventi sul piano della temporalità quanto al trapasso fra stati e stati dei personaggi, graduale o repentino che sia. Su un terzo piano infine (che s'interseca, va da sé, col precedente) sta la somma sensibilità di Janáček per il trattamento del particolare vocale minuto, per ogni dimensione melodico-ritmica dell'umano intonare: che egli derivava, è chiaro, dalla pluriennale pratica d'ascolto-annotazione delle 'melodie parlate', ma che soprattutto gli consentiva di differenziare con precisione e gradualità sismografiche un enunciato melodico dall'altro, trasformando le diversità stesse in raffinate risorse d'espressione drammatica.

Se dunque nella situazione fuori dal giardino sopravviene presto la prima canzone-serenata di Kudrjáš a tipizzare un termine di confronto, con la regolarità plebea del suo unico motivo di quattro battute reiterato (e inconfondibilmente slavo, nel minore modale e nell'omogenea circolarità ritmica), è emblematico del modo di procedere di Janáček com'egli, appena prima, apra la scena in tutt'altra temperie, su uno spunto tematico-variativo che avrà forte ruolo poco più avanti. Ancora a sipario chiuso, l'atmosfera è infatti segnata da un motivo di nemmeno una battuta – quasi uno spasmo – che s'avvolto su sé in valori uguali, entro l'estensione d'una quarta diminuita percorsa digradando, ma all'insù prima aperto e poi chiuso rispettivamente da un semitono e una terza diminuita. In pochi attimi tuttavia la cellula s'intensifica, trasportata all'acuto in accelerando e crescendo, fino a trasfigurarsi: acquista quadratura, col profilo ritmico articolato su frase distesa in quattro battute; e insieme acquista diatonismo, con effetto sonoro rifulgente, dato dalla trasmutazione della curvatura melodica, che 'apre' gli intervalli primo e ultimo – ora un tono e una terza minore – del medesimo profilo ascendente-discendente-ascendente, e lo corona chiudendolo su possente cadenza una quinta sotto, a perorare un chiaro *La bemolle* che è lampo tonale momentaneo (destabilizzato di nuovo appena un attimo dopo). Sarà questo stesso procedimento trasformazionale, poco più in là, a caratterizzare la dimensione emotiva del primo incontro di Katěrina e Boris, tutta differente da quella beatamente carnale dei rotondi canti di Kudrjáš e Varvara: il motivo spasmodico iniziale torna e ritorna assillante per tutta la prima fase d'approccio, fra Boris che trabocca intimidita passione e Káťa ancora chiusa su sé; e il rigoglio della trasfigurazione tematica, quando giunge, ha in sé qualcosa di fatale: sta là dove la donna apre il primo varco e più non respinge Boris, volgendosi a lui con domande che sono fenditura donde filtra percepibilmente, appena prima di prorompere, quella passione ancora per lei indicibile. La quale si palesa invece di lì a poco, prima di tutto, in gesti vocali: al tenore e poi al soprano Janáček dà soprassalti melodici qui finora 'inauditi', per come s'imperniano, in particolare, su isolati ed ampi salti all'acuto recuperati più gradatamente a scendere. Ma quanto più conta è che questo gesto melodico, assumendo un abbrivo ritmico gravitante sui controtempi d'un metro in 4/2, da canoro si fa subito orchestrale e diviene la fibra principale del tessuto strumentale; ed è per via della sua continua riproposizione cangiante – attraverso trasposizioni, diversificazione delle ampiezze del salto, all'acuto, timbrico trascolorare fra archi legni e ottoni, e infine riduzione al solo inciso caratteristico – che viene reso man mano incandescente il deliquio nel quale infine, su poche decisive parole ma con due intensissimi abbracci silenziosi, i due amanti sprofondano. Risultato magnifico di Janáček è poi che, per buona parte del resto del quadro, l'azione manifesta (Varvara e Kudrjáš in primo piano a far trascorrere un po' di tempo) e quella evocata in suoni (Katěrina e Boris s'amano fuori scena e l'eco dei loro languori prende forma per noi udibile) si fondono su un'orchestra che combina, senza strutturazione apparente, lacerti del tema caratteristico di Varvara e una versione del motivo estatico-amoroso resa quasi trascendente (tremoli «al ponticello» e armonici negli archi, compresa la viola d'amore). E quando da questo sonoro magma notturno emergono articolati e corposi, e pur in piena atmosfera, lo struggente spunto melodico dell'estremo darsi reciproco degli amanti e l'ultimo canto popolareggiante con cui gli altri li richiamano, la diversità dei destini dei quattro pare farsi plasticamente musica: non sarà un caso se

quando la nuova coppia riappare, muta, per subito lasciarsi, è già tempo che l'emblema sonoro del peccato appena goduto riecheggia incombente mentre Káťa, sola, «si avvia con passo pesante», quasi subito distante da quel Boris cui altro non è dato che restarsene, immobile, indietro.

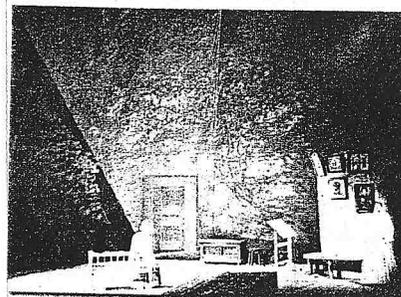
Questa immagine che chiude l'atto secondo rimanda, quasi ovvio dirlo, al nucleo tragico dell'opera e all'isolata centralità che vi ha il profilo della protagonista, la cui sfaccettata foggia musicale diviene più semplice osservare ora sulla scorta di quanto mostrato sin qui. Nel farlo, del personaggio Káťa vanno appunto considerate le tre caratteristiche che prima, indotti dalle scelte librettistiche di Janáček, si lumeggiavano: l'inclinazione al trapasso emozionale vertiginoso, la profonda solitudine, l'incomunicabilità causa ed effetto dell'isolamento stesso. Luoghi elettivi dell'indagine, va da sé, le due grandi pagine che il musicista più manipolò rispetto a Ostrovskij, per tagliarle a misura propria.

Durante i venti e più minuti del secondo quadro dell'atto primo Katěrina non solo è ininterrottamente in scena ma è fulcro d'ogni passaggio drammatico. In particolare, fino all'arrivo della *Kabanicha* (che avviene non molto prima dell'epilogo) sono soprattutto le sue espressioni a dettare il passo degli accadimenti, per lo più, d'ordine emotivo. Le singole fasi, già alla lettura del libretto, risultano ben distinte, e non stupisce perciò che la scelta musicale fondamentale di Janáček sia tutto sommato lineare: abbassata l'intensità d'applicazione della reiterazione variativa dei motivi, i diversi momenti vengono fatti scandire da nuclei tematici via via ben differenziati, nonché ideati, tipicamente, in modo da potersi attagliare insieme a voci e orchestra. Li accomuna, fra l'altro, una peculiarità della raffigurazione musicale di Káťa: le sue espressioni si articolano non di rado su coppie, quaterne o comunque sequenze regolari di battute musicali, giacché la sua parte è certo quella in cui Janáček fa maggiormente uso d'una certa 'liricizzazione' della prosa musicale. Detto questo, i particolari sono però ciò che più conta.

È vero, ad esempio, che materiali distinti contrassegnano le prime tre confidenze che Káťa fa a Varvara, quelle più innocenti che riguardano il suo sogno ingenuo di poter volare (risuona in orchestra insistito un rapido e frastagliato motivo quasi naturalisticamente imitativo), lei stessa bimba di campagna spensierata ed entusiasta di poter essere in chiesa a pregare (su una sequenza di frasi ove voce e corni cantano in intima scambievolzza su lunghi pedali dei bassi), il suo spontaneo commuoversi dinanzi a Dio fino alla genuflessione piangente (reso dal culminare d'una melodia di grande intensità ai violini e poi ai violoncelli). Va colto però come Janáček sfoderi repentinamente la tecnica variativa per rendere appena dopo l'infervorarsi di Katěrina sul filo di propri pensieri, fino ad una sorta di visione mistico-estatica: prendendo forse spunto da suggestioni che accomunano quei ricordi – Káťa torna più volte sia sull'idea del «volare» sia su immaginati canti di voci sovranaturali – il musicista combina materiali sonori provenienti da tutte e tre le fasi, in crescendo dinamico e d'organico, fino allo zenit da cui Varvara fatica a scuotere l'interlocutrice. Più rilevanti ancora sono però i contrasti che si danno subito dopo. Visioni sfolgoranti e visioni spaventevoli si sono come toccate, al culmine di quella specie d'allucinazione. Da lì, l'animo di Káťa precipita sul versante opposto. Pensieri tormentati, suggestioni impure del maligno, inesplicabili nostalgie trovano ora tutt'altra foggia sonora: quanto aperti e solari erano i motivi precedenti, tanto umbratile e chiusa su se stessa

è la frase che spicca due volte nel timbro del corno inglese. Un nuovo soprassalto viene però alla donna da qualcosa o qualcuno d' indefinito che nella veglia la incanta, seduce, trascina a farsi seguire; e qui ad imporsi non è già più il motivo tornito, che pure si staglia in *Adagio* Si maggiore, bensì il suo frammentarsi che s'intensifica via via fra voce e strumenti, crescendo e accelerando, fino ad un acme ulteriore. Subitaneo di nuovo il ripiegare, appena però il tempo – dichiaratesi ambedue peccatrici – perché Katérina perda ogni freno nella confessione che più brucia: «Amo un altro uomo» canta, mentre violino acutissimo, e poi flauto, e incalzando clarinetto e oboe, in assoli dei primi, sgranano un ennesimo folgorante spunto melodico di quattro battute, che pare bruciare nel volgere di brevi attimi. È Varvara ad evocare sorniona – lo dice il suo motivo balzellante, accennato ma caratterizzatissimo – una soluzione pratica che spenga tanto incendio, ossia un possibile incontro con l'amato; e un'ultima impennata emotiva Káťa l'ha sotto forma di reazione fin troppo sdegnata, mentre già il marito Tichon sta entrando nella stanza.

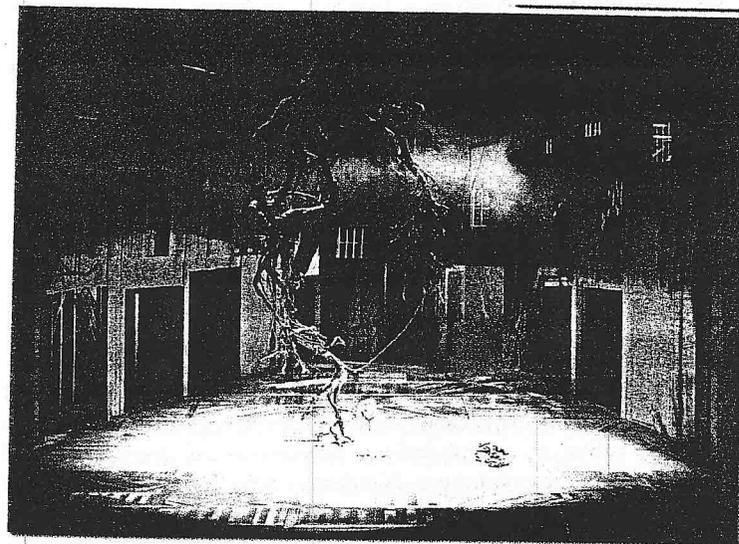
Anche nel dialogo col nuovo interlocutore, più equilibrato del precedente per importanza dei rispettivi ruoli, l'altalenarsi radicale di emozioni in Katérina non viene certo meno. Ma altro sembra ora premere di più a Janáček, e mezzi musicali altri che non la discrepanza tematica gli tornano utili. Di fatto, il nocciolo drammatico, intorno al quale ruota tutto il resto del quadro, è la progressiva perdita di comunicabilità dei sentimenti fra moglie e marito, e si direbbe che il musicista abbia voluto corrispondervi agendo soprattutto su un ordine di congegni musicali: la maggiore o minore compiutezza fraseologica delle idee melodiche via via impiegate, coniugata sia con una taratura più o meno torrida della loro espressività sia con la presenza o assenza di canto e parole. Se infatti il tono di fondo della scena lo fissa, subito e coi suoi puntuali ritorni, il tintinnante tema che sembra sonorizzare i preparativi del viaggio cui Tichon s'accinge – e dal cui inizio su doppia ripercussione di quattro valori uguali a distanza di quarta ascendente deriva il principale tema ricorrente dell'opera (inserito da Janáček in punti chiave come le fini d'atto primo e terzo sulla partitura già quasi terminata, nonché reso protagonista dell'ouverture) – ben udibili rispetto ad esso risaltano a sbalzo, grazie a quei dispositivi, le peripezie sentimentali dei personaggi e di Káťa in particolare. Che dapprima è in grado di dare piena voce alla propria debolezza di moglie: Tichon non sa rispondere che in frenetico 'parlante' alle sue richieste di seguirlo (mentre appunto pulsa il motivo d'una partenza preta di destino), prima in improvviso *Adagio* lei gli chiede conferma del suo amore su un arco melodico dolcissimo di due battute (subito echeggiato da violoncelli e corni nelle due seguenti), poi addirittura, per implorare il non distacco promettendogli ogni bene, scioglie l'unica sua melodia d'otto battute continue e compiute (quasi di taglio ottocentesco, per come dispone internamente antecedenti e conseguenti nonché per la stessa dilatazione terminale sull'acuto). Ma presto, là dove la sordità d'animo di Tichon suscita il timore d'una prossima disgrazia e il desiderio di giurargli fedeltà, anche il canto di lei si fa spezzato e teso su corda recitativa, mentre la stessa orchestra prende a saettare icastici motivi, tanto nelle rapide cellule *fortissimo* in levare-battere del *Poco più mosso* quanto, e soprattutto, nel livido porsi dirimpetto, sul *Largo* 6/4, d'uno stesso inciso di cinque note a due opposte facce: ossessiva quando si dà per quarti accentati a ottoni e viole, inquietante quando su celesta e primi violini in quintina fulminea. C'è tempo ancora per un tentativo estremo, e l'implorazione ulti-



1



2



3

1. *Káťa Kabanová* allo Schauspielhaus di Zurigo nel 1973. Regia di Harry Buckwitz, scene di Josef Svoboda (1920-2002).
2. *Káťa Kabanová* al Teatro Nazionale di Praga nel 1964. Scene di Josef Svoboda.
3. *Káťa Kabanová* (protagonista Clarry Bartha). Deutsche Oper di Düsseldorf (1996); regia di Stein Winige, scene e costumi di Timian Alsaker.

ma risuona due volte con la stessa limpida frase del ricordo d'una bimba piangente e piangente, prima in canto e parole, poi dilatata del doppio, rallentando, all'orchestra sola, mentre Káťa, ammutolita, trepida. Ma Tichon continua a non comprendere – lo denuncia un grottesco sberleffo cromatico dei corni – quanto la moglie nemmeno riesce più a dirgli; e se anche lei tenta comunque, praticamente sola di fronte a sé, il giuramento che il marito non vuol sentire, la concitazione musicale su cui lui violentemente glielo impedisce è già tutta segnata dal dirompente arrivo in scena della suocera.

Già si diceva dell'usuale ossessività, in microcellule strumentali e secchi frammenti parlanti, che caratterizza anche in questo frangente la Kabanicha; ma quanto più conta è che fronteggiando il suo autoritario impazzire è ora Tichon a passare nelle sue espressioni dal frammentario all'articolato: gli adempimenti dei secchi ordini che piovono sono caratterizzati da un semplice motivo di due battute in orchestra, dalla struttura ritmica 'a specchio' ben distinguibile pur nelle varie torsioni intervallari. Non a caso, solo là dove per un attimo il succube pare volersi ribellare questo motivo viene sostituito dalla medesima accidiosa cellula della Kabanicha. Ma si tratta d'un attimo, e ciò che appena dopo accade è insieme semplice e drammaticamente potentissimo: quando Tichon compie per volere della madre quanto ha negato fino all'ultimo alla moglie, il motivo esplose, espandendosi su quattro battute per ripetizione fiorita, in *Andante*, scagliato all'acuto dei flauti; ed è ora la volta del marito a ristarsene impietrito mentre l'orchestra, sola, perora ai violini quel torrido culmine di intensità tematica, sul quale, nel perdurante mutismo, Katěrina crolla. Nulla più lei può dirgli, se non i pochi monosillabi che negano, confermandola, la catastrofe interiore avvenuta. E quando la poco festevole ridda del tema della partenza si riaccende, ed è tempo di addii definitivi, sull'ultimo, non ortodosso, censurato, sgomento, muto avvinghiarsi della moglie al marito, Janáček fa rimbombare l'emblema melodico di quanto – inesprimibile – già li ha irrimediabilmente disgiunti l'uno dall'altro. Preda, ognuno, della sua inesorabile solitudine.

Qualche critico ha creduto di dover apprezzare, in sé, come Janáček seppe sostenere con gran varietà di mezzi la presenza in scena ininterrotta di Katěrina nel quadro ultimo dell'opera, fino al suicidio. È considerazione sensata, ma anche piuttosto ingenua. La 'resa dei conti' definitiva con se stessi è scena capitale nel teatro tragico d'ogni tempo e la forma-monologo che le si attaglia contempla per tradizione l'altalenarsi di pensieri e stati emozionali aspramente 'confliggenti'. Se poi si considera che l'opera in musica ha da sempre suoi mezzi specifici – si pensi solo a certi monumentali recitativi accompagnati händeliani o verdiani – per esaltare simili diagrammi espressivi, e che Janáček pare proprio aver voluto acuire in Káťa i tratti della violenta mutevolezza emotiva, meriterà cogliere nella sua invenzione drammatico-musicale, ben oltre l'aspetto della mera varietà, quello della potenza teatrale conseguita, passo dopo passo.

Sull'argine del Volga, Katěrina fuggitiva si dibatte fra molte angosce, trapassando dall'una all'altra in una sorta di flusso di coscienza. Ma queste, a ben guardare, altro non sono che manifestazioni diverse di un'unica condizione: la sua abissale solitudine. Si seguano i passaggi del monologo. Káťa è sola per l'assenza di Boris, che va cercando e vorrebbe rivedere (da lui il pensiero muove, a lui tornerà infine). Sola di fronte alla sua coscienza: la confessione non le ha dato conforto alcuno. Sola in famiglia,

ove di notte gli altri vanno a dormire indifferenti ai suoi tormenti. Sola nel consorzio civile, fra gente che la guarda senza dire una parola. Sola di fronte al pensiero della morte, vista come liberazione. E ormai abbandonata anche da Dio, l'adorato Dio della fanciullezza, nella cui luce non sa più trovare consolazione. Ora, a queste varie dimensioni del senso d'isolamento Janáček sembra voler dare in musica massima profondità reciproca con le escursioni più drastiche. Ogni mezzo compositivo gli torna buono. C'è il passaggio dalla melodia periodata alla frammentarietà, come all'inizio, fra il pensiero che va a Boris (due volte una frase cantabilissima a violini e legni acuti echeggiata dalla voce) e lo sgomento per l'inutilità della confessione (un segmento viene derivato del tema per esser torto e ritorto, nel ritmo e poi nell'andamento intervallare). Mentre un ubriaco passa canterellando, un'inquieta cellula trafigge la timbrica scura (archi e legni gravi) per poi sostenere, passata ai violini, il pensiero che va alla notte; ma quell'oscurità, nell'immagine del letto solitario che sa di tomba, prende repentinamente le fattezze d'un motivo a scendere che, prima cantato, si reitera e a mano a mano deforma a tutt'orchestra, sempre più in forte, con l'apporto tellurico dei tromboni. Katěrina sente di nuovo, ora, voci misteriose, materializzate in un inedito tema intonato dal coro maschile fuori scena (poco importa se eco di canti di sepoltura lontani – come per Ostrovskij e Brod – o sonorizzazione del Volga, lettura invalsa). Ma subito il pensiero si sposta a come i paesani la trattino da appestata, e prende la lena d'un tema orchestrale in 6/4, *Con moto*, reso incalzante dal ritmo puntato che movimenta la sequenza di valori uguali. Tema reiterato a lungo e intensificato, fintanto che monta il relativo sgomento, per essere infine condotto ad una rottura improvvisa: in *Adagio* si dà una fulminea deviazione introspettiva, al «Non ho più bisogno di nulla (nella vita)». E quando Janáček appena dopo lo fa risuonare ancora, appesantito nel *Molto ritenuto*, è per preparare la più cospicua frattura di continuità del brano: si rimane su un lungo Mi bemolle in unisono, sforzato, che potentemente sottolinea come la donna abbia perso anche l'aiuto di Dio. Radicale, ancora, il passaggio di clima successivo – violini e oboi acuti, rarefatti, a punteggiare i frammenti canori – sul nuovo pensiero della morte che, invocata, non giunge; e poi ancora sul medesimo *Adagio*, dolente, si avvia un breve ma intensissimo dialogo melodico fra voce e strumenti, nel richiamo del dolore profondo che Katěrina ha ormai sempre in cuore.

Qui, non a caso, il suo pensiero torna a Boris. Qui, non per nulla, il panorama drammatico-musicale muta. Prima in orchestra prende forma, sul *Lento 2/2*, un suggestivo motivo arpeggiante (a salire e subito, con risposta, a scendere, già la terza volta impreziosito dall'arpa), e ad esso fa da *pendant* il gesto melodico memorabile della voce (raddoppiata da corni e violini) in *Maestoso 4/2*, là dove Káťa invoca la venuta dell'amato. Così, appena prima che Boris compaia davvero, viene scolpito lo smarrimento profondo del loro ritrovarsi. E sono questi materiali orchestrali, quasi sempre abbinati in sequenza, a costituire il tessuto connettivo comune – qui il massimo scarto rispetto al carattere rapsodico della sezione precedente – di gran parte della grande scena a due seguente. La qual cosa, però, non comporta linearità e assenza di soprassalti, in quel confronto. Anzi, proprio rispetto al comune 'tono medio' tematicamente così stabilito, più rilievo ancora assumono gli sbalzi teatrali fattisi musica. Quanto più importa, però, è che questi scarti seguono le oscillazioni della diversa 'traccia' teatrale che ora assume rilevanza: nevalgico, lo sappiamo, è qui il

sapere o il non saper dire, il potere o il non potere comunicare, l'enunciare o il tacere, il parlare o lo starsene in silenzio. Non stupirà dunque che, per l'ennesima volta, l'esposizione più ampliata e sinfonicamente reiterata del doppio tema chiave stia a suggellare con grande impatto – orchestralmente, in 'sonoro silenzio' – il muto e lungo abbraccio fra i due amanti. Coerente, poi, che l'unico tratto di conversazione non emozionalmente stravolta possibile fra loro – i racconti su cosa sta loro accadendo in famiglia, fra trasferimento forzato di lui e miserie della vita di lei – sia anche l'unico ad assumere un suo andamento musicale ben distinto, e precisamente conchiuso, rispetto al 'tono' tematico di fondo. Ma molto importante è come Janáček tratta i trasalimenti di Káťa là dove lei si rende conto di non riuscire a mettere bene a fuoco cosa sia importante dire o non dire (da lì si son prese le mosse, si ricordi): in un contesto ove la musica procede per lo più per frasi continue inanellate, tutti quei frangenti si staccano, come frammenti canori poco espressivi, o su incisi orchestrali brevissimi o addirittura a voce lasciata sola. Paradigmatica la scelta fatta dal musicista per dipingere il primo stacco, dal dire all'indicibile: l'orchestra prende solo la seconda metà di gradante del motivo tematico in 2/2, la isola, e soprattutto la deforma con l'inversione drastica delle dinamiche (non più dal *mezzoforte* al *piano* com'era quasi sempre stato sin lì, ma dal *piano* al *forte sforzato*). Rende un gesto netto e fratto, insomma, quella languida metà d'un cullarsi che il motivo era stato sin lì.

L'ultima sezione del dialogo, invece, vira all'epilogo tragico, e trova nerbo in altro materiale sonoro: tutto deriva ora dal motivo delle «voci lontane», reintonato dal coro, subito riforgiato in cellule apparentate che risuonano da un lato negli archi e alla celesta, dall'altro – come inciso rapido e deformatissimo – ai corni, infine ripreso anche da Boris che se ne va. Káťa è di nuovo sola, all'ultima tappa. Il suo pensiero va ora alla sua futura tomba. Che immagina ridente, e frequentata da uccellini, e ornata di fiori multicolori, e pacificamente silenziosa. L'idea sonora che Janáček trova qui è folgorante: sotto i trilli iridescenti di violini e legni chiari, il timpano pulsa continuo, e cresce d'intensità, fino alla deflagrazione del *forte* su cui Katěrina si lancia nel fiume. Ora che la morte è finalmente venuta, ora che la solitudine è ricomposta nell'abbraccio con la natura, ora che un gesto estremo ha detto a tutti tutto quanto era impossibile dire, attorno al corpo inanimato di Katěrina il suo piccolo mondo di paese ricomincia a girare come sempre. Che sia la Kabanicha a suggellare la cosa, che lo faccia su frasi di raggelante perbenismo e che Janáček impassibile, in musica, esalti l'orrore col reimpiego dell'inciso terminale del tema del viaggio di Tichon (prima vocale alla megera, poi meccanicamente parossistico all'orchestra) figura come un richiudersi delle acque su un grande naufragio umano collettivo. Rintocca, estremo, quel timpano che già più volte aveva detto del destino della derelitta Káťa.

Paul Wingfield

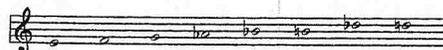
## Alla scoperta di un enigma di Janáček: le origini armoniche della canzone 'dell'attesa' di Kudrjáš\*

L'analisi della musica di Janáček si è focalizzata tendenzialmente sul modalismo e su altri elementi derivati presumibilmente dal popolare. Di conseguenza, per quanto il suo uso dell'insieme esatonale abbia ricevuto qualche limitata valutazione,<sup>1</sup> il suo sostanziale dispiegamento di quello ottatonico è stato del tutto ignorato. Il presente saggio vuole dimostrare, con particolare riferimento all'opera *Káťa Kabanová* (1919-21), che l'insieme ottatonico rappresenta di fatto un elemento cruciale di un linguaggio armonico così personale, come quello di Janáček.

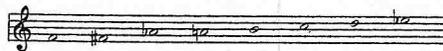
L'insieme ottatonico, che corrisponde al secondo dei modi di Messiaen di trasposizione limitata, fu inizialmente descritto in quanto tale da Arthur Berger.<sup>2</sup> Pieter van den Toorn ne ha studiato le caratteristiche, in particolare nella musica di Stravinskij,<sup>3</sup> e recenti studiosi si sono occupati della sua occorrenza in lavori di Liszt, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Skrjabin, Debussy e altri compositori tra fine Ottocento e primo Novecento.<sup>4</sup> Ci sono tre tipi di insieme, proposti nell'es. 1 e corredati delle denominazioni di van den Toorn (oggi comunemente usate) come «insieme I», «insieme II» e «insieme III»:

### esempio 1

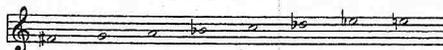
Insieme I



Insieme II



Insieme III



\* Si pubblica qui, nella traduzione di Cecilia Palandri, il saggio *Unlocking a Janáček Enigma: the Harmonic Origins of Kudrjáš's 'Waiting' Song* di Paul Wingfield («Music & Letters», vol. 75, n. 4, 1994, pp. 561-575); si ringraziano autore ed editore per aver concesso la stampa di questo scritto. Le citazioni italiane del libretto sono tratte dalla traduzione di Sergio Sablich, qui alle pp. 19-59. n.d.a.: Sono molto grato a Julian Rushton e John Tyrrell per i loro commenti ad una precedente stesura di questo saggio.

<sup>1</sup> Vedi, per esempio, ZDENĚK ŠADECĚK, *Celotónový charakter hudební řeči v Janáčkově «Lišce Bystroušce»* [Il carattere esatonale del linguaggio musicale ne «La volpe astuta» di Janáček], *Živá hudba*, II, 1962, pp. 95-163.

<sup>2</sup> In *Problems of Pitch Organisation in Stravinskij*, «Perspectives of New Music», II, 1962, pp. 11-42.

<sup>3</sup> PIETER VAN DEN TOORN, *The Music of Igor Stravinskij*, New Haven & London, Yale University Press, 1983.

<sup>4</sup> Vedi, per esempio, JAMES BAKER, *The Music of Alexander Skrjabin*, New Haven/London, Yale University Press, 1986; ALLEN FORTE, *Liszt's Experimental Music and Music of the Early Twentieth Century*,