



GIUSEPPE MONTEMAGNO

Alvis Hermanis, *Jenůfa*

*There's rosemary, that's for
remembrance: pray you, love,
remember.*

W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet,
Prince of Denmark*, IV, v.

Due note ribattute su uno xilofono, una pianta di rosmarino. Basta poco, a Leoš Janáček, per trasmettere allo spettatore le inquietudini della vita dei campi nel suo primo, tardivo capolavoro. *Jenůfa* (1904) è frutto di esigenze estetiche diverse: la ricerca sul campo, indispensabile per inscrivere la lingua ceca tra quelle del melodramma; le suggestioni naturaliste dell'omonima *pièce* di Gabriela Preissová, firma di spicco delle avanguardie praguesi di fine Ottocento; e il desiderio di trasfigurare una *tranche de vie* paesana, facendone un racconto esemplare sulla necessità di confidare nella natura e nelle sue imperscrutabili capacità di rinnovamento. *Jenůfa* si svolge infatti in un tempo immoto, quello della campagna morava, ai confini orientali della Boemia, nei dintorni di «un mulino solitario di montagna», le cui pale ruotano incessantemente, come suggerisce l'ostinato dello xilofono. Memoria del passato, speranza del futuro, gli esili rami e il profumo dolceamaro del rosmarino accompagnano le intricate vicende della protagonista, contesa da due fratellastri, proprietari del mulino: uno affascinante ma ubriaco e superficiale, da cui aspetta un figlio, l'altro irruento e violento, tanto che per ripicca la ferisce al viso. Come in un gioco di specchi, i rapporti si rovesciano alla nascita del bambino: che verrà sacrificato dalla madre adottiva di Jenůfa, seppellito tra i ghiacci dell'inverno pur di far scomparire il 'frutto della colpa', unico ostacolo ad un matrimonio riparatore con l'autore dello sfregio.

Pochi tratti servono anche ad Alvis Hermanis, ad una delle sue prime regie liriche, per sintetizzare l'opera, ancor prima che questa cominci. Un gigantesco rosone circolare, sul quale campeggiano i profili di alcune figure femminili, illustra il *rideau de scène* che sostituisce il sipario del Théâtre de la Monnaie: quasi fosse la ruota di un mulino, mossa da una società matriarcale, arcaica, senza tempo. Voce *engagée* tra le più autorevoli del panorama teatrale est-europeo, noto anche al pubblico italiano per alcune significative prove teatrali (*Le signorine di Wilko* di Jarosław Iwaszkiewicz, finora unica produzione italiana, ma anche *Sonja*, di Tatjana Tolstaja, e *Onegin Commentaries*, da Puškin, con il suo Nuovo Teatro di Riga), il regista lettone – con il supporto drammaturgico di Christian Longchamp – ha messo in scena l'opera seguendo una duplice direttrice, che forse non sarebbe dispiaciuta al compositore. Caricata l'automobile, è partito alla volta della Moravia, per approfondire la conoscenza di usi e tradizioni popolari, di un patrimonio demologico d'inusitata, strabiliante ricchezza, una tavolozza cromatica magistralmente riprodotta negli esuberanti costumi di Anna



Watkins. Chilometri di stoffe preziose nastri merletti fiori perle piume pellicce compongono queste sontuose, imponenti creazioni d'arte, eco visionaria della vita contadina nei giorni di festa: abiti che assolvono anche un'importante funzione drammatica, perché al tempo stesso impediscono, ostacolano, costringono i movimenti dei personaggi, soffocati in bozzoli di folgorante bellezza, oppressi sotto il peso di condizionamenti sociali parati d'orpelli d'ogni sorta.

Ma un altro viaggio, questa volta nel tempo, ha permesso a Hermanis di ricostruire la temperie artistica in cui è immerso Janáček all'epoca della composizione dell'opera,



quel movimento *Art Nouveau* che trova uno dei suoi padri fondatori in Alfons Maria Mucha, pittore boemo noto in tutta l'Europa per i suoi sensuali ritratti femminili. Passionali e fatali, languide e sognanti, le donne di Mucha, come gli elementi decorativi delle sue opere, d'ispirazione floreale, incorniciano la scena su tre lati, animando le suggestive, ipnotiche immagini video di Ineta Sipunova. Sospesa in un'atmosfera di rarefatta, dorata nostalgia cecoviana, l'azione si svolge dunque al centro

di un caleidoscopio continuamente mutevole, una fantasmagoria d'epoca che tributa un doveroso omaggio alla tradizione sperimentale praghese – si pensi alla *Laterna magika* di Alfréd Radok e Josef Svoboda.

Sul palcoscenico vige una rigorosa divisione degli spazi. Atteggiati con pose a metà tra la coroplastica antica e il teatro kabuki riletto da Bob Wilson, i personaggi si muovono unicamente al proscenio. Sullo sfondo, un gruppo di danzatrici dai colori di ghiaccio fanno da corona alla vicenda, nelle stilizzate coreografie di Alla Sigalova, visibilmente ispirate a quelle di Vaclav Nižinskij per il *Sacre du Printemps*: da qui si fa strada l'intuizione che la ritualità sacrificale pagana, l'adorazione della terra e il sacrificio dell'eletta non appartengano unicamente alla drammaturgia musicale di Igor' Stravinskij, ma investano un movimento ben più vasto e radicale, cui così *Jenůfa* viene ad apparentarsi, agli albori della stagione modernista.

Di questa *koinè*, di questa lingua comune all'Europa orientale di primo Novecento, Ludovic Morlot, direttore musicale della Monnaie, si mostra interprete entusiasta ed entusiasmante, anch'egli pronto a cogliere lo spirito del tempo. Per questo il teatro è letteralmente inondato da un vibrante, impetuoso fiume in piena di suoni, la cui densità potrebbe far pensare all'orchestrazione straussiana mentre le asperità a quella stravinskijana: l'una e l'altra in realtà concorrono a definire una



ricerca sonora volta ad assecondare una prosodia costruita per frammenti verbali, l'ostinato di brevi cellule ritmiche, cuore pulsante di un magmatico flusso sonoro che dà spessore, vita e anima al rutilante altorilievo che si compone sulla scena. La *Jenůfa* di Sally Matthews, artista di luminosa musicalità, fronteggia con fraseggio limpido l'arco emotivo del secondo atto – la casa vuota, il bambino scomparso, la preghiera alla Vergine. Nel lungo, adamantino soffio che anima l'invocazione risuona il dolore di una donna, la sofferenza di tutte le donne nell'ora



della prova.

In aperta rottura – drammaturgica, non meno che estetica – con il primo e l'ultimo atto, nella seconda parte Hermanis rinuncia alla finzione scenica e precipita l'azione tra le mura slabbrate di un interno descritto con acribia iperrealista, dove si pelano le patate e ci si riscalda sul fuoco di una sgangherata cucina a gas, mentre la luce intermittente di una televisione in bianco e nero, perennemente accesa, si alterna a quelle colorate che aureolano le icone sacre appese alle pareti. Da un arrugginito frigorifero emana un freddo che invade la camera e i cuori giungendo fino alle finestre, dietro le quali s'intravede una teoria di figure femminili, cristallizzate nel gesto di passarsi di mano in mano un bambino dal berretto rosso, ibernato tra i ghiacci dell'anima, più che della natura. Ecco perché questa preghiera di Jenůfa diventa indimenticabile, supplica di tutti gli «esuli figli di Eva», figli di Moravia e di Boemia, dell'Est e dell'Ovest, dell'Europa di ieri e di oggi.

<http://www.lamonnaie.be/en/mymm/related/event/339/media/1934/Video/>

Si ringrazia per le foto Karl und Monika Forster – La Monnaie, Bruxelles

Jenůfa

Opera in tre atti sulla vita contadina morava

Libretto e musica: Leoš Janáček

Direzione musicale: Ludovic Morlot

Regia e scene: Alvis Hermanis

Drammaturgia: Christian Longchamp

Costumi: Anna Watkins

Luci: Gleb Filshtinsky

Coreografie: Alla Sigalova

Video: Ineta Sipunova

Maestro del coro: Martino Faggiani

Con: Sally Matthews (Jenůfa), Charles Workman (Laca Klemeň), Nicky Spence (Števa Buryja), Jeanne-Michèle Charbonnet (Kostelnička Buryjovka), Carole Wilson (Stařenka Buryjovka), Ivan Ludlow (Stárek), Alexander Vassiliev (Rychtář), Mireille Capelle (Rychtářka), Hendrickje Van Kerckhove (Karolka), Beata Morawska (Pastuchnyňa), Chloé Briot (Jano), Nathalie Van de Voorde (Barena), Marta Beretta (Tetka).

Orchestra sinfonica e coro del Théâtre royal de la Monnaie di Bruxelles.

Produzione: Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, Teatro Bol'šoj di Mosca, Teatro Comunale di Bologna.