

UDK 782.1 Merku, La Libellula

Pierluigi Petrobelli LA LIBELLULA DI PAVLE MERKÙ
Parma

Non vi è forma o genere musicale che rifletta con tanta immediatezza e precisione l'humus culturale da cui proviene ed al quale si rivolge quanto il teatro in musica. Il rispecchiarsi dello spettatore in quanto avviene sulla scena può verificarsi in modo diretto, attraverso riferimenti ed allusioni precise ed esplicite, contenute nel testo, nella vicenda, nelle immagini sceniche - è il caso degli spettacoli di corte del '600 e del '700; oppure - con tanta maggiore efficacia e con una ricchezza di significati tanto più abbondante - in maniera indiretta, attraverso narrazioni e simboli non sempre a prima vista decifrabili dallo spettatore, o per lo meno senza che vi sia nell'autore la precisa intenzione che questo rispecchiamento si verifichi; ciò avviene soprattutto quando l'autore dell'opera vuole comunicare - attraverso lo spettacolo - un suo preciso messaggio, una sua interpretazione del mondo; ed è quel che accade con *Fidelio* come con *Lohengrin*, con *Pelléas et Melisande* come con *Ulisse* di Dallapiccola. Che l'opera nasca da un impulso soggettivo, da un bisogno di creazione e di comunicazione di un messaggio, oppure sia semplicemente un ben congegnato evento voluto anche da forze extra-artistiche, poco veramente importa, giacché il risultato fondamentale non cambia; in un modo o nell'altro lo spettatore potrà "leggere" la rappresentazione nella chiave a lui più congeniale, ne coglierà senza diaframmi intellettuali o di rimando il significato più autentico.

La libellula, che Pavle Merku ha composto sul libretto in due atti di Svetlana Makarovič,¹ è certamente uno spettacolo teatrale che intende proporre una interpretazione partecipe e sofferta dell'esistenza; un'inchiesta soggettiva sullo scorrere dei nostri giorni, e sul significato che ad essi si può attribuire. Il musicista ha trovato particolarmente congeniale al proprio modo di sentire la serie allusiva di immagini e di simboli che la poetessa slovena articola nella sua vicenda: un uomo ed una donna, un morto ed una sonnambula, rivivono e rievocano, attraverso un dialogo angosciato, non tanto le vicende di quella che fu la loro vita insieme, quanto

¹ *Kažji pastir - La libellula / opera / v dveh dejanjih - in due atti / libretto: / Svetlana Makarovič / glasba - musica / Pavle Merku. (Milano, Casa Editrice Sonzogno di Piero Ostali, 1976.) Klavirski*

piuttosto il continuo dilaniamento cui questa loro vita fu sottoposta, per il persistente influire di forze - per lo più esterne ad essi, ed anzi estranee - che ne distorsero le più spontanee, vere aspirazioni e tensioni. Così ai personaggi che incarnano le banalità, le piattezze, le stupidità che affliggono la vita di ogni giorno - e cioè il Coleottero, la Zia-Topa, il Coro dei Merletti - si contrappongono immagini di bellezza serena e semplice, quali sono appunto il Salice, il Ricordo-Sole, e soprattutto la Libellula, interpretata da una danzatrice, che rappresenta ciò che la donna avrebbe potuto - avrebbe voluto essere, se la sua realtà più vera avesse potuto estrinsecarsi attraverso un contatto con la natura, anzi quasi identificandosi con una delle sue forze. Tutti i simboli positivi della vicenda, infatti, sono sempre ancorati ad esseri o eventi in cui la natura agisce in piena, spontanea libertà.

Una vicenda con intenti tanto dichiaratamente simbolici non poteva essere presentata secondo uno sviluppo logicamente lineare, percorrendo una banale "storia"; ed è infatti attraverso la struttura stessa della narrazione, attraverso l'impianto del libretto, con le sue frequenti alternanze e ritorni, con i continui passaggi da evocazioni di schietto realismo ad idee e persino sentimenti (il "Ricordo-Sole"!) divenuti personaggi, che il messaggio più autentico viene comunicato allo spettatore: di questa nostra vita non possiamo cogliere - o rivivere - che momenti e immagini, in una successione che non segue in alcun modo il movimento lineare del tempo.

Questo modo di intendere il teatro in musica ha una sua giustificazione storica nel contesto culturale da cui l'autore della partitura proviene; di padre sloveno e di madre italiana, Pavle Merku ha vissuto e vive in Trieste, "nella strana inquietata città dove confluiscono tre culture e tre civiltà", per usare le parole di Dallapiccola.² Ed è ben evidente che le visioni dell'espressionismo tedesco, le allucinate e insieme lucidissime costruzioni narrative di Kafka stanno a monte tanto del libretto come della partitura. Devo poi confessare che l'ignoranza mi impedisce di identificare con esattezza la ascendenze di origine culturale slovena, che indubbiamente in quest'opera esistono.

Come nella concezione teatrale e culturale, così quest'ascendenza composita, mitteleuropea da un lato, slava dall'altro - cui si accompagna una innegabile componente italiana - si verifica ed è identificabile nel linguaggio musicale in cui la partitura si realizza, e nella sua organizzazione.³ Il risultato più spettacolare di questa simbiosi culturale sta nel fatto che le parti vocali sono state concepite

izvleček - riduzione per canto e pianoforte. Anche il libretto nelle due lingue, sloveno e italiano, è stato pubblicato dalla medesima casa editrice.

² L. Dallapiccola, Prefazione alle lettere di F. Busoni alla moglie (1955), in *Parole e musica*, Milano, Il Saggiatore, 1981, pp. 300-305: 302; già pubblicato come prefazione a F. Busoni, *Lettere alla moglie*, a cura di F. Schmapp, traduzione e prefazione di L. Dallapiccola, Milano, Ricordi, 1955.

³ Durante la discussione che è seguita alla lettura di questa relazione, l'autore dell'opera ha tenuto a precisare l'influenza esercitata su di lui da Monteverdi nell'essenzialità della dizione e nel valore attribuito alla declamazione della parola, e da Verdi nell'economia

per venire cantate indifferentemente nell'una o nell'altra lingua, sloveno o italiano; un vero *tour de force* di declamazione, che tale forse può apparire più allo sprovveduto studioso di lingua italiana che non al bilingue autore. Inoltre questa complessità culturale si ritrova ancora nell'articolazione del linguaggio musicale, nella sua funzionalità drammatica. Ai differenti piani drammatici che ho cercato di identificare corrispondono altrettanti piani linguistici e stilistici nella partitura, chiaramente discernibili e ben individuabili lungo tutto il corso dell'opera. Il piano brutale, negativo, delle forze avverse all'uomo si incarna in gruppi di suoni adiacenti, presentati verticalmente attraverso secche interiezioni, spesso realizzate attraverso *clusters* sul pianoforte. Tipica, mi sembra, da questo punto di vista l'entrata in scena della Zia-Topa, le sue prime frasi:

Atto I, batt. 401-405.

① $\text{♩} = 84$

A

Jaz!
lo!

Jaz sem le pre-
ti ho con-

šte-la,
la-to,

mi-sli-la si, da mi boš u-šla,
se pensavi di poter sfu-gir-mi

pa si se ušlela!
ti sei sbagliata!

dei mezzi musicali impiegati e la loro organizzazione (con particolare riferimento alle analisi verdiane contenute nel saggio di L. Dallapiccola, *Parole e musica nel melodramma*, cfr. *Parole e musica cit.*, pp. 86-93).

In totale contrapposizione si trova il linguaggio che individua le immagini positive, serene, il mondo insomma che si identifica nella libellula; questo linguaggio si realizza attraverso timbri isolati di strumenti a fiato (oboe, clarinetto) che si incarnano in semplici linee melodiche di ampio respiro, presentate isolatamente, e muovendosi entro un ambito tonale essenzialmente diatonico; come esempio tipico citerei l'evocazione dell'immagine della libellula da parte dell'uomo:

Atto I, batt. 168 - 177.

②

Ti si ka-čji pastir. Ple-ši ga, de -
 Tu sei la li - bel - lu - la, Danza la,

4 3

4 2 3

kle, ple - ši kačje - ga pa - sti - rja, od - ple - ši, iz - ple - ši se ven.
 donna, dan - za, danza la li - bel - lu - la, dan - zan - do tu li - be - ra sa - rai.

Tra questi due piani stilistici opposti si trova quello che raffigura l'ambiente fondamentale della vicenda, cioè il mondo dei morti, il mondo dove il tempo non esiste più, e dal quale la donna-libellula cerca disperatamente di uscire. Le battute iniziali dell'opera serviranno a dare un'idea di questo terzo livello stilistico:

Atto I, batt. 1-10.

$\frac{4}{4}$
♩ = 60-66

③

Zastor: Tema.
Sipario: Bub.

Luč na Mrtveca.
Luce sul Morto.

Luč na Mesečnico.
Luce sulla Sonnambula.

Ma la differenziazione dei piani stilistici non avviene soltanto nella loro successione temporale, attraverso la loro contrapposizione. Molto spesso, anzi il più delle volte al livello stilistico secondo il quale si muovono le voci fa contrasto un altro nell'orchestra, sì che il senso di tensione, di profonda amarezza e solitudine che permea tutta l'opera si attua compiutamente proprio attraverso questo contrasto di stili, attraverso insanabili aporie musicali. Lungo tutto l'arco della partitura si ha la costante sensazione di un divario fisico tra le voci dell'uomo e della donna, la loro disperata volontà di superare la solitudine e l'atemporalità in cui sono immersi, e la impassibile crudeltà della parte orchestrale; alla ricca flessibilità ritmica delle due voci si contrappone la violenza accentuativa dell'orchestra; forse la sensazione più agghiacciante di vuoto, di grigiore, di tristezza in questa partitura si realizza proprio nei momenti in cui una disperata volontà di canto, di movimento libero ed individuale viene continuamente frustrata, elisa, delusa da una scrittura orchestrale densa, che non riesce a portarsi sul medesimo piano stilistico, ed anzi lo contraddice continuamente:

Atto I, batt. 297 - 317.

④ $\text{♩} = 92$ Poco più mosso

S

p *cresc.*

p *cresc.*

Kril-ca me bo - li - jo, kakor da jih še i - mam.
Mi dol-go - no le a - li, come se le a-ves-si ancor.

p

mp

Rada imam son - ce,
Godo del so - le,

dim.

3 *riten.* 4

ko da še si - je.
come se splendesse.

B

Zdaj pa je
O - ra la

riten.

cresc.

lu — na y te - bi, hladna ti sre-bri vr-bo-ve o -
lu — na è in te, e ti i-nar-gen-ta gli oc - chi di

2 3 *f*

či sul - ce. La Lu - na te kli - če ven, mo - ja pri -
lu - na ti chia-ma fuo - ri, la mia a-

Con lo stesso procedimento stilistico viene felicemente risolto il problema drammatico forse più complesso, quello di caratterizzare musicalmente il "Ricordo-Sole"; la linea melodica dispiegata della parte del tenore trova un continuo freno, un costante contrasto nella ripetizione ossessiva, più un

"ostinato" che un "ground", nella frase in orchestra:

Atto II, batt. 83-91.

⑤

8 Cas je. Od - ha - ja v svet - lo - boiz te - me. Cas
Il tempo c'è. Rag - giunge la lu - cè dal buio Il tempo

8 je. Snehijaj menja - va z bo - le - či - no. Cas je.
c'è. Cambia il so - ri - so in do - lo - re. Il tempo c'è.

* Pri slovenskih predstavah je takt in orkester izpusti pavzo.

Nelle rappresentazioni in italiano la battuta dura e si tien conto della pausa.

Il continuo incrociarsi di piani stilistici a livello musicale trova un esatto corrispondente nel modo in cui il discorso drammatico si svolge: non già secondo un fluire "logico" e graduato da uno stile all'altro, bensì attraverso contrasti e movimenti a ritroso, attraverso continui *flash-backs* che servono appunto a creare il senso della totale atemporaneità in cui i personaggi si trovano. In questo modo la struttura stessa del linguaggio drammatico-musicale diviene portante del messaggio che è alla base dell'opera: una disperata necessità dell'individuo di non "essere contato", di essere cioè se stesso attraverso un contatto diretto ed amorevole con la natura che lo circonda. Questo a me sembra il senso profondo del simbolo della libellula, e la sua bellissima danza al centro del primo atto tutto questo insieme riesce ad esprimere: il desiderio dell'individuo di manifestarsi, e allo stesso tempo l'impossibilità che ciò avvenga, proprio perché le forze a lui avverse costantemente tendono a negarlo:

Atto I, batt. 178 -184.

⑥ *leggero*

S

Ple — šem, ple — šem
Dan — zo dan — ze di

3

zla - fo - ze - le - no in ble - šče - če mo - dro, ple - šem...
ver - de - sme - ral - do e di blu splen - den - te, dan — zo...

Il conflitto tra una realtà cruda, banale e violenta da un lato, ed un mondo di serena bellezza dall'altro trova il punto di massima tensione nella parte finale dell'opera, quando l'uomo e la donna rivivono l'episodio della tentata uccisione di lui da parte di lei; la brutale, realistica violenza giunge al suo culmine; dopo che il coro dei vicini (significativamente, non canta né pronuncia parole vere e proprie, ma soltanto conglomerati di sillabe) ha portato con sé fuori scena tanto il morto che la sonnambula, rimane sulla scena un assolo di violino. Come si deve interpretare quest'ultimo gesto musicale? Vorrei leggerlo quale estremo invito alla speranza, soprattutto alla possibilità consolatrice - o per lo meno sublimante - della

musica. Questa lettura pessimistica e triste dell'esistenza si chiude con una parola di fiducia, una parola che la voce umana non sa più dire, ma che lo strumento può ancora pronunciare.

Mi sia concesso, per concludere, di esprimere l'augurio che *La libellula*, presentata nella versione in lingua italiana a Trieste nel 1976, possa venir eseguita anche nella versione in lingua slovena; gli spettatori dell'opera di Ljubljana la potrebbero "leggere" e coglierne il messaggio secondo un'angolatura culturale differente, tanto più ricca quanto più diversa. Sarebbe comunque un'occasione eccellente per verificarne ancora una volta, e in termini diversi, la validità artistica.

POVZETEK

V operni zgodovini in sedanjosti so skladatelji skušali uresničiti prikazano dogajanje v glavnem na dva načina: ali direktno, kot v večini oper 17. in 18. stoletja, ali pa samo nakazujoče, simbolizirajoče, tako da vsakokratni gledalec ima nešteto možnosti razlage identifikacije. V tej smeri je razumeti opero Pavla Merkušja "Kačji pastir" na besedilo slovenske pesnice Svetlane Makarovič, ki razčlenjuje sodobne bivanjske stiske odnosa med moškim in žensko, mrtvecem in mesečnico; ne v obliki "fabule", ampak v sosledju brezčasnih prebliskov. Polikulturalna skladateljeva izhodišča - italijanska, slovenska in nemška, pri čemer libreto in skladateljski pristop vseskozi preveva srednjeevropsko-kafkovski nadih - so našla ustrezen odsev v kompozicijskem jeziku, ki je brezizhodno razpet med temnim in svetlim, sekundno nasičenim in diatoničnim, med grobostjo orkestralnega parta in voljnostjo vokala - svet frustracij, iz katerega ni izhoda.