

Between structuralism and postmodernism
The musical dramaturgy of Azio Corghi in
light of his artistic collaboration with Saramago

Graziella Seminara
graziellaseminara@gmail.com

In this essay the author reconstructs Azio Corghi's path to conquest of musical theater and the importance of the confrontation with José Saramago for the development of a personal musical dramaturgy. In addition, the author investigates the main dramaturgical processes adopted by Corghi in the works *Blimunda* and *Divara* and finally, he clarifies Corghi's position towards the aesthetics of postmodernism.

Keywords: Modernism, Aesthetic presence, Multimediality, Eletronics, scenic writing

“Tra strutturalismo e postmodernismo”
La drammaturgia musicale di Corghi alla luce del
confronto con Saramago

Graziella Seminara
graziellaseminara@gmail.com

1. Verso il teatro

La formazione musicale di Azio Corghi si è realizzata nel clima dello strutturalismo di impronta darmstadtiana, contrassegnato da un radicato pregiudizio nei confronti dell'opera in musica e del suo stesso statuto estetico. Forse per questo il cammino del compositore di Torino verso il teatro musicale è stato lento e graduale.

Già in *Symbola* (1971), per voce, flauto, violoncello, pianoforte e percussioni, con eventuale impiego di nastro magnetico e sintetizzatore, la possibilità di intervento mimico o danzato prevista dal compositore in partitura rivelava la tendenza a tradurre la gestualità visiva in gestualità sonora. Questa ricerca sarebbe proseguita con *Tactus* (1974), azione scenica per voci, strumenti e nastro magnetico, con la partecipazione di attori, mimi o danzatori, e nel balletto *Actus III*, per soprano, baritono, 3 percussionisti e nastro magnetico. Se in *Symbola* e *Tactus* Corghi era ricorso a fonemi disarticolati, in *Actus III* sperimentava un timido accostamento alla parola e attingeva ai canti folklorici raccolti da Pier Paolo Pasolini nel *Canzoniere italiano*¹: facendo leva sulla profondità della tradizione etnica, aperta ai grandi temi archetipici della vita, dell'amore e della morte, il compositore intraprendeva un tragitto verso il teatro musicale che lo avrebbe condotto all'incontro con il romanzo di François Rabelais *Gargantua et Pantagruel*².

¹ Cfr. P. P. Pasolini (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Guanda, Parma 1955.

² Il romanzo di Rabelais è costituito da quattro libri: i primi due vennero pubblicati a Lione da François Juste nel 1542; il terzo e il quarto a Parigi da Michel Fezandat nel 1552. La paternità di un quinto libro, stampato nel 1564 dopo la morte dello scrittore, è tuttora controversa; cfr. J. Larmat, *Le Moyen Âge dans le Gargantua de Rabelais*, Les Belles Lettres, Paris 1973.

Composta sulla versione librettistica di Augusto Frassinetti, l'opera *Gargantua*³ ripercorre la vicenda esistenziale del gigante rabelaisiano, dalla nascita grottesca da un orecchio della madre Garganella all'educazione tutt'altro che sentimentale culminante nella mirabile invenzione del *torche-cul*, dall'incontro a Parigi con la cultura sclerotizzata dei rappresentanti della Sorbona alla fondazione dell'abbazia di Thélème, simbolo delle aspirazioni utopiche del pensiero rinascimentale celebrate da Erasmo da Rotterdam ne *L'elogio della follia*⁴. Non è un caso che la decisione di porre in musica il capolavoro dello scrittore francese scaturisse dalla lettura del celebre saggio di Bachtin *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, nel quale l'orizzonte del romanzo viene ricondotto all'immaginario popolare così come si manifestava nel tempo sospeso del carnevale⁵. Per Bachtin la temporanea impunità concessa al riso carnevalesco, il diritto transitorio a guardare il mondo con lo sguardo dissacrante dello stolto e del buffone mettevano in discussione l'ordine esistente e smascheravano le pretese assolutistiche del sistema di pensiero medioevale: la conoscenza di Rabelais attraverso Bachtin dava così a Corghi la possibilità di mettere in musica un testo che – concepito sul “rovesciamento” carnevalesco – si opponeva a qualsiasi dogmatismo ideologico e linguistico.

Non sorprende che l'opera venisse considerata una provocazione nell'orizzonte estetico dell'avanguardia e suscitasse vivaci reazioni nel pubblico e nella critica. In primo luogo l'impostazione formale appare tradizionale, configurandosi come una successione di numeri chiusi, e l'organico colpisce per la sua imponenza, poiché è costituito da soli, coro, coro di voci bianche, coro madrigalistico, mimo e orchestra, alla quale va aggiunta una banda sul palco. Inoltre il richiamo rabelaisiano alla cultura popolare si traduce nella centralità della componente corale, che dà voce a una dimensione collettiva da tempo assente nel teatro musicale del Novecento. Il trattamento musicale della coralità è realizzato da Corghi sul modello di quelle forme di polifonia del Rinascimento che non avevano disdegnato gli influssi di tradizioni meno colte,

³ Cfr. A. Corghi, *Gargantua. Opera lirica in due atti su libretto di Augusto Frassinetti da François Rabelais per voci, ottoni, coro, orchestra, nastro magnetico e live electronics*, Suvini Zerboni, Milano 1984.

⁴ Il saggio in latino di Erasmo da Rotterdam *Moriae encomium* era stato dato alle stampe nel 1511 e aveva riscosso uno straordinario successo in tutta Europa; cfr. *Morie encomium. Erasmi Roterodami declamatio*, Gilles de Gourmont, Paris s.d. [1511]; tr. it di E. Garin. *Elogio della follia*, Mondadori, Milano 1992.

⁵ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979. Sullo scritto di Bachtin cfr. G. Macchia, *Bachtin e Rabelais. Il riso e il romanzo*, in “Francofonia”, I (1981), pp. 45-49.

come le frottole, le villotte e le canzonette e soprattutto il madrigale rappresentativo di Striggio, Vecchi e Banchieri, che a sua volta si ispirava alla commedia dell'arte. L'andamento sillabico, la prevalente omoritmia, le movenze di danza restituiscono la semplicità e l'immediatezza comunicativa di quella tradizione popolareggiante; a queste tecniche Corghi affianca il ricorso al parlato (senza intonazione, ma dispiegato sui registri suggeriti dalla posizione delle note sul pentagramma), il mormorio e persino le grida dei venditori e dei ciarlatani, che evocano i suoni della folla e della piazza. Sollecitato dalla felice traduzione da parte di Frassinetti della versatile lingua comica rabelaisiana, il musicista si abbandona anche al divertimento dei giochi onomatopeici e si serve, oltre che delle tecniche polifoniche della commedia madrigalesca, dell'esempio del Rossini buffo, conosciuto a fondo con l'edizione critica dell'*Italiana in Algeri*⁶. Al tempo stesso il plurilinguismo del romanzo induce Corghi ad avvalersi di una molteplicità di riferimenti musicali, che sono sottoposti a operazioni di capovolgimento e di semantica rigenerazione simili a quelle perseguite da Rabelais: nella trasposizione dell'opera la contestazione rabelaisiana di tutte le verità costituite acquista una forte carica antiaccademica e si traduce in un divertito e dissacratorio ribaltamento carnevalesco dei più seri procedimenti della tradizione colta europea.

Ritroviamo così il gregoriano “tono di lezione”, la tecnica dell'*hoquetus*, praticata nell'*Ars antiqua*, la “cadenza del Landini”, una formula cadenzale ampiamente impiegata nell'*Ars nova* italiana del Trecento, che viene ripresa al sintetizzatore con l'intento di produrre – come è indicato in partitura – un “effetto organo di gatti”. E ancora, Corghi trasforma l'incipit del monteverdiano *Lamento di Arianna* “Lasciatemi morire” in “Lasciatemi ridere”, introduce allusioni ironiche a Wagner e Puccini e giunge all'impiego burlesco dei ritmi non retrogradabili (cioè uguali nei due sensi di lettura) teorizzati da Messiaen nel trattato *Technique de mon langage musical*, che ha costituito un punto di riferimento per i giovani musicisti di Darmstadt⁷. È quanto avviene nel Quartetto “della regola delle Telèmiti”, nel quale Gargantua detta le norme della futura abbazia: il riferimento simbolico all'eternità, che contrassegna il ricorso del compositore francese al palindromo ritmico, viene ancora una volta capovolto verso il

⁶ Cfr. G. Rossini, *L'Italiana in Algeri*, in A. Corghi (a cura di), *L'Italiana in Algeri*, Fondazione Rossini, Pesaro 1981, partitura.

⁷ Cfr. O. Messiaen, *Technique de mon langage musical* (1944), in L. Ronchetti (a cura di), *Tecnica del mio linguaggio musicale*, tr. it di L. Ronchetti, Leduc, Paris 1999.

basso ed è accostato al ribaltamento rabelaisiano dei divieti imposti dai monasteri “di questo mondo” nel vagheggiamento di un utopico mondo altro, ricreato nel carnevale e immaginato dalla filosofia umanistica.

Scrivendo il *Gargantua* Corghi sembra dunque compiere una sorta di liberazione dai pregiudizi e dai dinieghi dell'avanguardia post-weberniana, che si condensa nell'immagine suggestiva – appresa anch'essa da Rabelais e introdotta nel Prologo dell'opera – delle parole gridate durante una battaglia nel mar glaciale che, congelate durante tutto l'inverno, con il tepore primaverile “piovono dal cielo”. L'immagine delle parole gelate che si sciolgono al sole e ritornano in vita acquista un'evidente valenza simbolica e trasmette la riscoperta del valore significante della parola, che viene ritrovata dal compositore con tutte le sedimentazioni che su di essa si sono accumulate nel corso della storia.

2. Da Rabelais a Saramago

Con la complessità della sua scrittura, *Gargantua* risente per molti aspetti dei retaggi dello strutturalismo ma presenta al contempo elementi di novità che inducono Corghi ad andare *oltre* questa prima esperienza: non è un caso che dopo Rabelais egli si volga a tutt'altro soggetto letterario, il romanzo *Memorial do convento* del contemporaneo José Saramago⁸. Questa scelta sollecita il musicista a cercare un contatto diretto con lo scrittore portoghese, con il quale darà inizio a uno dei sodalizi più fecondi della storia della musica d'arte; e soprattutto lo costringe a orientare la propria ricerca teatrale in direzioni impensate e a sviluppare una personale drammaturgia musicale.

L'incontro con Saramago si rivela decisivo in primo luogo perché consente a Corghi di riportare sulla scena musicale la Storia e con essa le storie dei vincitori e dei vinti con i loro gesti e i loro discorsi, che erano stati del tutto rimossi dal teatro modernista. Inoltre, sotto la spinta di un serrato confronto artistico e umano, il musicista può mettere a punto le istanze etiche e intellettuali condivise con lo scrittore portoghese: la lettura critica del passato, volta a illuminare i problemi del presente; l'interrogazione sui grandi

⁸ Cfr. J. Saramago, *Memorial do convento* (1982), in R. Desti, C. M. Radulet (a cura di), *Memoriale del convento*, tr. it. di R. Desti, C. M. Radulet, Feltrinelli, Milano 1984.

temi dell'esistenza umana e sulle loro implicazioni filosofiche e metafisiche alla luce di una visione tragica del mondo; l'esaltazione della prepotente forza di trasformazione e di liberazione posseduta dalle donne, presentate come depositarie dei sogni degli uomini.

La trasposizione musicale del *Memorial do convento* dà luogo all'opera *Blimunda* (dal nome della protagonista del romanzo), composta da Corgi su libretto proprio e dello stesso Saramago e andata in scena in prima rappresentazione assoluta al Teatro lirico di Milano il 20 maggio 1990⁹. Nel romanzo Saramago ricostruisce la storia del Portogallo nei primi decenni del secolo XVIII con i terrori dell'Inquisizione e la violenza dell'Assolutismo, che poteva costringere grandi masse umane a imprese colossali come la costruzione del monumentale convento di Mafra, disposta da Giovanni V a memoria votiva della nascita di un erede. In questa storia si insinua la commovente vicenda dell'amore di un soldato monco della mano sinistra, Baltasar, e della giovane Blimunda che – come la madre Sebastiana, condannata all'esilio per stregoneria – ha “occhi tutto capaci di vedere”. Grazie alla capacità di catturare le volontà degli uomini che stanno per morire prima che ritornino all'etere, Blimunda insieme a Baltasar aiuta il gesuita brasiliano Bartolomeu Lourenço, inventore nel 1709 di un aerostato detto “Uccellaccio” o “Passarola”, a far volare questa macchina che nei fatti non si sollevò mai da terra. È la provocatoria supremazia sul reale del sogno, che tuttavia non può sconfiggere la spietata crudeltà della Storia: padre Bartolomeo morì pazzo a Toledo, spinto alla follia dalla persecuzione del Santo Uffizio, e nella realtà romanzesca Baltasar viene bruciato nella medesima piazza di Lisbona – il Rossio – nella quale era sfilata tra i condannati la madre di Blimunda.

L'ampio respiro narrativo del romanzo e la simultanea compresenza di molteplici e contrastanti punti di vista pongono a Corgi rilevanti difficoltà sul piano del taglio drammaturgico. Il musicista le risolve realizzando una teatralità che si può definire “epica” per la vastità e la complessità dell'impostazione drammatico-musicale, contrassegnata dalla sovrapposizione di più livelli scenico-rappresentativi ai quali corrispondono differenti piani sonori. La sceneggiatura prevede la coesistenza di tre spazi indicati nel libretto da tre colonne accostate, che rendono visibile lo scorrimento

⁹ Cfr. A. Corgi, *Blimunda. Opera lirica in tre atti da “Memorial do convento”, Sceneggiatura e libretto – tratti dalla traduzione italiana di Rita Desti e Carmen M. Radulet – di Azio Corgi e José Saramago*, Ricordi, Milano 1990.

ora alternato ora sovrapposto, i parallelismi e le interferenze delle tre differenti dimensioni drammatiche e sonore dell'opera: uno spazio reale, in cui si svolgono gli eventi raccontati nel romanzo e che è consegnato alle voci e agli strumenti tradizionali; uno spazio acustico, che accoglie la presenza puramente sonora di voci sottoposte a interventi di amplificazione e manipolazione elettronica; uno spazio immaginario, che ha natura visiva e – come prescrive il musicista – deve venire rappresentato *fuori* dallo spazio scenico con tecniche e artifici che lo rendono estraneo a quello reale. Mentre nello spazio reale si svolgono gli eventi da rappresentare, lo spazio acustico con la sua sonorità straniata e lo spazio immaginario con la sua dimensione puramente visuale trasmettono le prospettive soggettive dei personaggi e riverberano sulla vicenda drammatica riflessi fantasmatici e visionari.

Nello spazio reale agiscono le voci recitanti e le voci dei quattro protagonisti, che solo in parte corrispondono al quartetto vocale classico: perché – accanto alle parti di tenore (Baltasar) e baritono (Bartolomeu Lourenço) – Corghi predilige per i registri femminili i timbri scuri del contralto e del mezzosoprano, per rilevare musicalmente il legame di Sebastiana e di Blimunda con la stregoneria, evocata anche dagli interventi solistici dei violini e delle viole, strumenti dalla tradizione associati ai poteri occulti e al diavolo. Ma nello spazio reale agisce soprattutto il Coro, che appare lontano dai toni umoristici del *Gargantua* e conferisce evidenza scenica e musicale ai grandi drammi collettivi evocati da Saramago nel romanzo. Con i suoi unisoni scossi da salti inquieti come sussulti, con i movimenti omoritmici o imitativi agitati da intricate sovrapposizioni ritmiche, con il sostegno di un'orchestrazione livida e aggressiva, la coralità dell'opera è investita di una tensione espressiva nuova, memore della lezione espressionista, e scandisce le grandi scene di massa sulla base di un percorso circolare, che «dalla scena iniziale dell'autodafé giunge al punto culminante, rappresentato dal trasporto della madre delle pietre per fare ritorno al Rossio, la piazza dei condannati»¹⁰. Le due scene collettive dedicate alle esecuzioni dell'Inquisizione sono dunque poste ad apertura e a chiusura dell'opera e vengono ricongiunte con modi di collegamento propri delle tecniche cinematografiche: se la convulsa processione dell'autodafé si chiude nella seconda scena con un bagliore accecante che la blocca come in un foto-flash, da questa stessa immagine trasformata in fotogramma (i roghi dei nuovi condannati, tra i quali

¹⁰ A. Corghi, *Blimunda, polifonia come metafora della libertà*, in "Sonus", I, 1990, pp. 15-16.

adesso brucia Baltasar) muove la scena ultima che, dispone il musicista, dalla immobilità silenziosa del primo istante gradualmente si anima fino a raggiungere il massimo dinamismo con il ballo improvvisato.

Alla presenza fisica del grande Coro sulla scena fa da contraltare la presenza puramente sonora di un otetto vocale madrigalistico (dato anche come doppio quartetto), che risuona esclusivamente nello spazio acustico senza sostegno strumentale ma con l'ausilio dell'amplificazione elettronica. Le parti di questo ristretto coro a cappella sono concepite a partire da frammenti di composizioni del '500 già adoperate da Corghi per le *Musiche di scena per La piovana del Ruzante*¹¹ e sono trattate con una scrittura polifonica che dà vita talvolta a pagine di tersa trasparenza – come l'etereo sogno di Sebastiana, che vagheggia “nel cielo uomini che volano con ali di stoffa” (atto I, scena 2). Altrove invece Corghi ricorre a giochi di disarticolazione fonemica del testo, che producono esiti di straniamento coerenti con la dimensione fantastica consegnata allo spazio acustico.

Queste operazioni di disgregazione e desemantizzazione delle parole richiedono una vocalità diversa da quella tradizionale e sono immaginate dal musicista per le voci non impostate ma straordinariamente duttili dei *New Swingle Singers*. Le loro variegata modalità di emissione vocale vengono ancor più esaltate dalle azioni di amplificazione e manipolazione del suono praticate da Corghi con il ricorso alle più avanzate tecnologie elettroniche, per ottenere effetti sonori di spazializzazione e direzionalità. Ma al trattamento *live electronics* delle voci si aggiunge in *Blimunda* l'inserzione di diversi frammenti di elettronica pura, preregistrati con la collaborazione dei tecnici del centro di ricerca acustica Agon. Queste sezioni su nastro magnetico sono impiegate come semplice sfondo alle sonorità tradizionali o come eventi sonori autonomi, costruiti in forza di principi linguistici e strutturali diversi da quelli adottati nella scrittura vocale e strumentale. Più che con intenti di generazione di nuove sonorità sintetiche, il compositore le concepisce come strumenti fondamentali del proprio progetto drammaturgico e le disegna quasi sempre sulla base di materiali già dati: come i fonemi cantati dagli *Swingle Singers* per rendere la tempesta di vento che si abbatte su Mafra, o

¹¹ Si tratta di un frammento della canzone di Adriano Willaert *Zuogia zentil* e di tre frammenti di una villanella di Vincenzo Belaver, *Semo bel'e desperai*. Tali frammenti vengono adoperati per organizzare i campi armonici sui quali sono costruiti gli interventi del coro madrigalistico.

come i suoni “concreti” delle campane che accolgono l’arrivo del corteo reale al convento.

Allo stesso modo del *Gargantua*, anche in *Blimunda* Corghi ricorre a una pluralità di materiali eterogenei, desunti dalla musica d’arte e dai più disparati repertori etnici. Ad esempio, quando la Passarola si leva in volo il musicista inserisce tra le maglie del Coro madrigalistico il canto popolare brasiliano (della terra natale di padre Bartolomeu) *Ofulû lorêlê ê*¹², che simboleggia la forza riproduttiva della natura e ben si adatta all’associazione avanzata da Saramago tra la terra e il corpo femminile (“Terra, mia terra, ti riconosco”, atto II, scena 10). Alla religiosità popolare rinviano le formule litamiche della corale invocazione all’Angelo custode (atto II, scena 19), ma Corghi recupera anche la salmodia gregoriana, che acquista nell’opera contrastanti connotazioni: dalla biblica afflizione del *Miserere*, che accompagna i racconti esistenziali degli operai piegati dalla fatica, alla rude preghiera del Coro femminile, che – enfatizzata dalla minacciosa risonanza di timpani e ottoni – si dà come amara denuncia di una tragica condizione di afflizione (“Che mancanze sono le nostre, le tue, le mie, se noi siamo, noi donne, veramente, l’agnello che toglierà il peccato del mondo?”), atto III, scena 8).

Ancor più rilevante è la presenza in partitura della musica di Domenico Scarlatti, che fu maestro di cembalo dell’infanta Maria Barbara (figlia di Giovanni V) e che nel *Memorial* è testimone e custode del segreto della macchina per volare di padre Bartolomeu. Nell’opera invece Scarlatti non agisce come personaggio intradiegetico ma è presente esclusivamente nello spazio acustico, assumendo la funzione di *Historicus*, di narratore onnisciente che conosce il corso degli eventi e lo commenta. Le due sonate per clavicembalo citate da Corghi – la K. 206 in Mi maggiore e la K. 208 in La maggiore – vengono a informare l’intera partitura di *Blimunda* già nella determinazione di una relazione dialettica tra il *mi* e il *la*, che acquistano la funzione di suoni referenziali tra loro collegati e come tali compaiono nelle diverse scene dell’opera. La Sonata in La maggiore è associata al desiderio di un mondo affrancato dal male e dal dolore attraverso il potere della musica: sostiene il sogno di Blimunda di librarsi in volo e – filtrata e riorganizzata al sintetizzatore – evoca l’immagine di Scarlatti che suona il

¹² Detto anche *Canto di Oxalà*, questo brano fa parte di una raccolta di musica popolare brasiliana; cfr. O. Alvarenga (a cura di), *Musica popolare brasiliana*, Sperling&Kupfer, Milano 1953.

clavicembalo per alleviare l'infinita stanchezza della protagonista. La Sonata in Mi maggiore (tra le più inquiete composizioni scarlattiane per il suo spesso cromatismo) è proposta già a incipit di *Blimunda*, quando Maria Barbara bambina siede al clavicembalo, e si ripresenta al flauto a conclusione dell'opera, laddove – sottratto alla scena e spostato nello “spazio acustico” – ritorna l'iniziale intreccio delle voci della famiglia reale (il solenne voto del re, l'angosciata rassegnazione della regina, le ansiose domande di Maria Barbara alla madre sul senso del nascere e del morire). La Sonata impronta inoltre i due temi principali di *Blimunda*: l'amore della protagonista per il soldato Baltasar e l'urto violento della Storia. Risuona infatti nel grido di fanatismo della folla che assiste all'autodafé (“Bruciate, fustigate, strangolate”), ma frammenti della sonata affiorano ancora al centro dell'opera, nel Coro che racconta il trascinarsi del massiccio blocco di pietra destinato al portico del convento di Mafra. E quando alla fine di *Blimunda* ritornano le esagitate invocazioni della folla, rivolte ai nuovi condannati del Rossio, il compositore utilizza lo stesso materiale musicale della scena dell'autodafé e viene così a ribadire l'organizzazione simmetrica della parabola drammatica dell'opera.

Dopo *Blimunda* la collaborazione tra Corghi e Saramago prosegue con *Divara*, scritta su commissione dello Städtische Bühnen di Münster in occasione della commemorazione dei milleducento anni dalla fondazione della città tedesca¹³. L'opera ricostruisce uno degli episodi più significativi della storia della città, la rivoluzione promossa tra il 1532 e il 1536 dal movimento anabattista guidato dal predicatore olandese Jan Matthys e dal suo discepolo Jan van Leiden, che tradirono le tensioni messianiche dell'originaria predicazione pacifista per creare a Münster un regime teocratico crudele e sanguinario, fondato sul terrore e sconfinante in atti di atrocità e di vera e propria depravazione. Questi avvenimenti sono ripercorsi da Saramago nel dramma *In nomine Dei* sulla base di un'accurata ricognizione documentaria condotta a partire dalla *Historica narratio* di Hermann von Kerssenbroik, dalla quale sono derivati i personaggi della finzione teatrale: dai due profeti anabattisti al vescovo cattolico Waldeck, che dopo un terribile assedio rientrò rovinosamente in città; da Gertrude di

¹³ Cfr. A. Corghi, *Divara* (“*Wasser und Blut*”). *Dramma musicale in tre atti dal dramma teatrale In nomine Dei di José Saramago. Libretto di Azio Corghi e José Saramago, per voci (recitanti e cantanti), coro, coro popolare, orchestra ed elettronica*, Milano, Ricordi, 1993.

Inoltre, è possibile fare riferimento a J. Saramago, *In nomine Dei* (1993), in R. Desti, G. Lanciani, *Teatro*, tr. it di R. Desti, G. Lanciani, Einaudi, Torino 1997.

Utrecht, prima delle mogli di van Leiden (che impose a Münster la poligamia) e proclamata a suo fianco regina con il nome di Divara, a Hille Feiken ed Else Wandscherer, che con Divara condivisero la fedeltà all'idea anabattista, il rifiuto della sua deviazione nel settarismo e nel sopruso e infine il medesimo destino di morte.

Nondimeno il nuovo testo di Saramago non conosce gli utopici voli del *Memorial*: lo scarto polemico dalla Storia è stavolta tutto interno alla Storia stessa e viene dalla visione profondamente anti-ideologica di cui è portatore il punto di vista delle donne. Divara, Hille, Else e le altre donne dell'opera rifiutano di condividere un itinerario maschile di potere che risolve in delirio di morte e disperatamente tentano di arginarlo, venendone alla fine travolte. Il loro sguardo – pur impotente a condizionare il corso degli eventi – disvela le mistificazioni delle idolatrie religiose e politiche e afferma la forza del dubbio e del dissenso. Mettendo da parte la molteplicità dei piani scenico-rappresentativi di *Blimunda*, in *Divara* Corghi scrive musicalmente questa liberatoria provocazione contrapponendo al canto delle donne la mera recitazione dei protagonisti storici dell'anabattismo münsterita e con questo contrasto tra il melos e la parola sancisce l'irrimediabile incomunicabilità tra l'universo degli uomini con il suo linguaggio falsamente raziocinante e quello femminile con la sua verità e la sua ricchezza emotiva.

La presa di distanza dalla Storia ufficiale è definita in *Divara* anche dalla speculare introduzione negli atti estremi – il primo e il terzo – di un Preludio e di un Postludio nei quali “risuona misteriosa la parola biblica”, pronunciata dalla “voce recitante infantile” del profeta Daniele. Amplificata e irradiata dal fondo cupo della vibrazione subsonica, questa voce si manifesta come epifania del sacro e come profezia di apocalittica sciagura e si interseca con il corale luterano *Christ lag in Todesbanden*, foneticamente disgregato tra le voci del Coro maschile, e con uno “jubilus alleluiatico” eseguito da una voce di basso, snaturato dall'adozione dei quarti di tono. Non si tratta dei soli richiami alla tradizione liturgica: il musicista intesse tutta la partitura di *Divara* con citazioni tratte dal repertorio sacro, che riprende fedelmente o sottopone ad azioni di variazione, permutazione o di distorsione sonora. Ad esempio il tema del corale luterano *Auf ich, Herr, trau ich* è presentato dal corno inglese solista a inizio del terzo atto (con le due prime quinte ascendenti capovolte in quarte discendenti) ed è poi cantato dal Coro popolare, che in processione – disposto in due gruppi provenienti da “opposte

direzioni”, sì da determinare “convergenze e divergenze spaziali delle rispettive masse sonore” – si volge ad incoronare van Leiden re di Münster. Con amara ironia il musicista fa risuonare le prime note del tema (questa volta nella versione originale) ancora nell’assolo penetrante del corno inglese quando van Leiden è catturato e torturato dai cattolici e la musica che aveva celebrato la sua incoronazione si trasforma in immagine sonora della vanità del potere (atto III, scena 2). La confessione anabattista è invece contrassegnata da un altro corale, *Ad nos, ad salutarem undam*, che il musicista riprende dall’opera di Meyerbeer *Le prophète*, ispirata anch’essa alla figura di van Leiden e alla sua avventura münsterita¹⁴. Il corale è cantato a bocca chiusa dal Coro mentre van Leiden sceglie con biblica ritualità i dodici uomini destinati a governare la città dopo la morte di Matthys (atto II, scena 6); e ritorna ai registri gravi di clarinetto basso, fagotti, controfagotto e contrabassi quando Waldeck irrompe con il suo esercito a Münster, mutandosi da canto religioso in annuncio terribile della catastrofe che sta per abbattersi sugli anabattisti (atto III, scena 9). Il riferimento alla musica sacra investe infine il tragico finale di *Divara*, nel quale le voci femminili dell’opera sono sovrapposte in varie combinazioni spezzate e battenti nell’esaltazione di tutte le risorse proprie della scrittura polifonica: il dolente lamento delle donne riprende da *Blimunda* la figura biblica dell’agnello sacrificale e – mentre trasmette la drammatica interrogazione di Corghi e Saramago sul silenzio di Dio – solleva il dramma di Münster a metafora di tutte le tragedie della Storia.

3. Teatro “epico” e simbolismo musicale

Benché diverse per impostazione drammaturgica, *Blimunda* e *Divara* condividono lo statuto proprio del “teatro epico”: una nozione elaborata da Carl Dahlhaus per definire la teatralità di Stravinskij ma che può venire utilizzata per spiegare altre esperienze

¹⁴ Composta su libretto di Eugène Scribe ed Émile Deschamps, *Le Prophète* andò in scena all’Opéra di Parigi il 16 aprile 1849; cfr. R. Letellier, *Meyerbeer, Le Prophète. A parable of Politics, Faith and Transcendence*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2018.

drammaturgiche del XX secolo, a indicare l'affermazione della responsabilità estetica dell'autore *dentro* il testo drammatico-musicale¹⁵.

La "presenza estetica" di Corghi si manifesta anzitutto con l'inserzione nelle proprie opere di figure di musicisti, che egli pone quali *alter-ego* di se stesso: in *Blimunda* Domenico Scarlatti, in *Divara* Franz Liszt, che non fa parte della vicenda rappresentata e che compare soltanto nell'ultima scena dell'opera. Corghi prescrive che il personaggio del compositore ungherese sia "reso visibile in uno spazio interno o esterno al palcoscenico", mentre esegue all'organo la *Fantasie und Fuge* composta nel 1850 proprio sul corale *Ad nos, ad salutarem undam*, impiegato in *Divara* come sigla della fede anabattista. In tal modo il compositore può introdurre un'ulteriore citazione di secondo grado e al tempo stesso può conferire alla figura di Liszt una funzione metatestuale: sovrapponendosi alla straziata preghiera del Coro femminile, la perorazione organistica lisztiana si carica di una riflessione tutta novecentesca sul ruolo e la destinazione della musica e sul senso stesso della sublimazione artistica, che troviamo attinta nei toni maestosi e solenni di questa grandiosa trenodia finale. Se la terribile violenza della Storia si impone della dimensione reale della rappresentazione, l'intenso struggimento del canto delle donne e l'eloquenza della musica di Liszt consentono a Corghi di trasporre la brutale rappresentazione della morte di Divara in una superiore prospettiva contemplativa e suggeriscono la possibilità di una ricomposizione morale ed estetica attraverso la forza trasfiguratrice dell'arte: come a ricordarci «che l'unica forma possibile di riscatto dalle aporie dell'essere è la loro rappresentazione; che è dal gesto di chi narra che tutte le storie sono salvate; che non c'è orrore che rimanga integralmente tale dopo esser stato pronunciato»¹⁶.

Ma Corghi manifesta la propria presenza estetica anche attraverso l'ostentazione dei propri procedimenti drammaturgici e musicali, che sollecita l'ascoltatore a condividere la densità del processo compositivo e a coglierne le stratificazioni di senso. Alla polisemica complessità delle partiture concorre inoltre la costituzione di un vero e proprio simbolismo sonoro che – con la creazione di «sigle distintive, alle quali viene

¹⁵ Cfr. C. Dahlhaus, *Il teatro epico di Igor Stravinskij*, in G. Vinay (a cura di), *Stravinskij*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 81-114.

¹⁶ A. Baricco, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, Il Melangolo, Genova 1988, pp. 67-68.

assegnato un ipotetico valore figurale»¹⁷ – attraversa entrambe le opere composte su testi di Saramago. Tra i simboli musicali ricorrenti vi sono “altezze” isolate come il *fa* diesis, concepito quale nota della maledizione; singoli intervalli come il tritono, il *diabulus in musica* della dottrina medioevale, associato al destino e alla fatalità; veri e propri “campi armonici” come quello costituito dalle note *re-sol* diesis-*la*, che in *Blimunda* compare come figura sonora della separazione al termine del secondo atto quando Scarlatti, afflitto per la partenza degli amici in fuga sulla passarola, fa precipitare il suo clavicembalo in fondo a un pozzo (“Tutte le corde del clavicembalo gridano”, nota il musicista in partitura). Mentre l’accordo si propaga dagli ottoni e dalle percussioni agli altri strumenti dell’orchestra, il nastro magnetico riprende e amplifica lo schianto del clavicembalo e lo stridore delle sue corde, che lentamente estinguono le loro vibrazioni; la deflagrazione sonora e la sua lunga risonanza producono sulla pagina di partitura una vera e propria immagine visiva, riconducibile a un figuralismo presente sin dal ‘400 nella tradizione musicale europea e recuperato da diversi compositori del XX secolo. Lo stesso campo armonico ritorna in *Divara* come sigla sonora dell’assenza,¹⁸ ma vi assume una più ampia funzione strutturale: è impiegato sia orizzontalmente che verticalmente e chiude tutti e tre gli atti dell’opera, alla stregua dell’accordo referenziale del *Wozzeck* di Berg.

In *Blimunda* e *Divara* suoni, intervalli, aggregati armonici sono dunque investiti di densi risvolti simbolici, collegati ai temi fondamentali della poetica del musicista – l’amore, il dolore, la perdita, l’utopia. La fitta trama intertestuale che collega le due opere si trasmette anche alla produzione da camera di Corgi ispirata a Saramago – dalla cantata *La morte di Lazzaro* per voce recitante, cori e strumenti, al quartetto per archi ed elettronica *Animi motus* – e produce uno specifico immaginario musicale, che diventa parte integrante della sua autobiografia compositiva.

¹⁷ A. Corgi, *Blimunda, polifonia come metafora della libertà*, cit., p. 18.

¹⁸ Dopo aver chiuso il secondo atto di *Blimunda*, l’accordo *re-sol* diesis-*la* apre l’atto III mentre nello spazio acustico risuonano le parole di Scarlatti “Non c’è niente di più triste di un’assenza” (*Blimunda*, atto III, scena 1, bb. 1-5).

4. Corghi e il postmodernismo

Introdotta da Jean-François Lyotard nel volume *La condition postmoderne*¹⁹, la nozione di postmodernismo è stata applicata anche alla musica d'arte per indicare la reazione al modernismo che si è sviluppata negli ultimi decenni del XX secolo sulla base di un polemico superamento dei principi delle avanguardie postweberniane: la considerazione del “nuovo” come valore, il rifiuto del passato, il progetto di una radicale rifondazione del linguaggio musicale, l'intransigenza puristica, l'atteggiamento elitario e conflittuale nei confronti della cultura coeva nell'orgogliosa rivendicazione della propria separatezza. A fronte di queste posizioni ideologicamente totalitarie, il postmodernismo ha rivendicato il ritorno a una musica dettata da esigenze di chiarezza e semplicità. In più l'infrazione del divieto del ricordo, che era condizione essenziale del modernismo, si è tradotta nella disponibilità ad accogliere tradizioni dislocate in tempi e luoghi distanti in una ibridazione che rispecchia la coesistenza nel nostro orizzonte sonoro di tutte le musiche possibili²⁰.

Anche se non ha espressamente parlato di postmodernismo, la critica italiana ideologicamente legata all'avanguardia post-weberniana ha guardato con diffidenza alla ricerca musicale e teatrale di Corghi e ne ha dato una lettura riduttiva, prospettando implicitamente una sua collocazione nell'ambito dell'estetica postmoderna. In effetti a uno sguardo superficiale la musica del compositore di Torino sembra condividere taluni aspetti del postmodernismo, come il recupero di figure musicali gestalticamente riconoscibili e dunque il ritrovamento di una nuova capacità di comunicazione; o come l'eterogeneità stilistica determinata dalla sistematica rivisitazione di variegati materiali storici, provenienti dalla storia musicale colta e dalla tradizione popolare. Ma la scrittura di Corghi non ha nulla a che vedere con l'ecllettismo delle esperienze musicali postmoderne: le citazioni che la innervano non appaiono deterritorializzate, svincolate

¹⁹ Cfr. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979), in C. Formenti (a cura di), *La condizione postmoderna*, tr. it. di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 1985. Sulle problematiche del postmoderno cfr. anche G. Scarpetta, *L'impurité*, Grasset, Paris 1985; G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985; C. Jenks, *What is Post-Modernism?*, Academy Edition, London 1986; AA. VV., *Postmoderne: les termes d'un usage*, Cahiers de Philosophie, VI (1988); M. Gontard, *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013.

²⁰ Su musica e postmodernismo cfr. S. Lelong, *Nouvelle musique*, Balland, Paris 1996; J. Rea, *Il postmoderno*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2001, vol. I, pp. 1207-1237; B. Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité* (1998), in M. Mazzolini, *Musica e postmodernità*, tr. it. di M. Mazzolini, Ricordi, Milano 2003.

dalle partiture da cui provengono, ma mantengono tutta la loro portata storica ed entrano in tensione dialettica con i luoghi in cui sono inserite.

Quando in *Divara* il vescovo cattolico Waldeck ritorna a Münster dopo aver sconfitto la rivolta degli anabattisti, fa propria la sequenza melodica (nella quale Milhaud ravvisava una serie dodecafonica) associata da Mozart all'intimazione del Commendatore "Non si pasce di cibo mortale, chi si pasce di cibo celeste" nella scena finale del *Don Giovanni*: nella nuova situazione drammatica, la voce del Commendatore conserva tutta la sua terribilità ma perde le originarie valenze metafisiche e si converte in espressione puramente terrena di un potere feroce e sanguinario. In una scena precedente, la degradazione orgiastica dell'ultimo dei festini organizzati a Münster dagli anabattisti per sostenere il morale dei pochi sfiniti sopravvissuti è rappresentata da Corghi con il ricorso al *pattern* ritmico impiegato da Beethoven nel primo movimento della Settima Sinfonia: la trascinate forza assertiva di tale "apoteosi della danza" (come la definì Wagner)²¹ è qui bloccata sull'iterazione parossistica dell'intervallo di quinta eccedente *la bemolle-mi* e collide con il "caos dei sensi"²² scatenato dall'eccitazione del fanatismo, trasformando il lugubre ballo di *Divara* in tragica proiezione dello straripare della follia nella Storia. Così facendo, Corghi peraltro ribalta tutta una tradizione di teatro musicale del Novecento che – dalla straussiana *Salome* al *Moses und Aron* di Schönberg – riconduceva la danza al femminile dominio di un erotismo morboso e perverso: nelle opere condivise con Saramago egli invece consegna la protezione della vita e la custodia della speranza proprio alle donne, che per questo loro disarmato potere (la stregoneria e di Blimunda, la veggenza di Divara) sono destinate a diventare vittime inerti della cieca violenza degli uomini. La riappropriazione del passato musicale non è dunque acritica ma problematica: i materiali vengono scelti in funzione della loro funzione drammaturgica e non si danno come oggetti sonori neutri ma sono messi in gioco dall'artista con tutto il loro carico di senso, acquistando un'enorme forza straniante.

²¹ Cfr. R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), in A. Cozzi (a cura di), *L'opera d'arte dell'avvenire*, tr. it. di A. Cozzi, Rizzoli, Milano 1983, p. 190.

²² Mario Vieira de Carvalho a proposito di questo passo di *Divara* scrive: «Cet *ostinato* synchronique est évidemment en rapport avec l'imposition violente d'un comportement uniforme de fête et de joie à des gens qui sont déjà au bord du tombeau. C'est la synchronie fanatique exigée par un pouvoir tyrannique [...]. L'intolérance fanatique est donc ici représenté par la tension dialectique entre chaos des sens et synchronie»; M. Vieira de Carvalho, *Danse et fanatisme religieux dans l'opéra du XX siècle*, in G. Morelli (a cura di), *Il Ballo Teatrale dal Divertimento al Drama*, Olschki, Firenze 1996, pp. 475-497; 492, 494.

Anche la creazione di un paesaggio sonoro inedito, ottenuta con l'interazione tra il timbro degli strumenti tradizionali e la sonorità elettronica e con operazioni di vera e propria manipolazione materica dei materiali preesistenti, è stata interpretata in chiave edonistica. Al contrario l'attenzione di Corghi al trattamento del suono e alle sue implicazioni psichiche e persino somatiche è parte integrante della poetica del musicista e costringe l'ascoltatore ad adottare nuove strategie percettive, spostando la sua attenzione sulla dimensione timbrica e sulla *texture* del percorso sonoro. Talora tale *pensée sonorielle* può caricarsi di intense valenze emozionali: come nel citato Preludio di *Divara* quando la profezia di Daniele è potenziata dall'introduzione di frequenze subsoniche, cioè di infrasuoni che si pongono al di sotto della soglia di udibilità ma sono in grado di produrre una perturbante risonanza corporea.

Il teatro di Corghi è sembrato ugualmente in controtendenza per il superamento di quella visione destrutturata della teatralità che ha contrassegnato le più avanzate esperienze scenico-musicali degli anni '60 e '70²³. Nondimeno la ricerca drammaturgica del musicista non si traduce in una restaurazione della tradizione e rivela al contrario la condivisione di taluni aspetti essenziali del teatro sperimentale: l'intersezione di molteplici sistemi semiotici; la trasformazione dello spazio teatrale in spazio acustico, stereofonicamente organizzato; l'integrazione nell'evento scenico di componenti multimediali, resa possibile dal supporto delle nuove tecnologie; l'applicazione al teatro musicale dell'idea, elaborata dal coevo teatro di parola, di "scrittura scenica" nella misura in cui, per impiegare una felice definizione di Lorenzo Mango, «l'organizzazione dei materiali linguistici del teatro [...] è pensata nella prospettiva della messa in scena»²⁴.

²³ Una data fondamentale per la nascita di un teatro musicale sperimentale in Italia è il 1961, che vede la messa in scena di due spettacoli di dirompente novità: in aprile in occasione del XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale è rappresentata a Venezia *Intolleranza 1960*, azione scenica composta da Luigi Nono in collaborazione con il pittore veneziano Emilio Vedova a partire da un'idea dello slavista Angelo Maria Ripellino; in maggio al Teatro Eliseo di Roma con il contributo dell'Accademia Filarmonica va in scena *Collage*, azione musicale concepita dal pittore Achille Perilli con musiche di Aldo Clementi. Benché caratterizzata da un radicale ripensamento dello spettacolo teatrale, *Intolleranza 1960* segue una precisa traccia narrativa, consegnata a un testo estremamente stratificato e investito di una forte carica ideologica; *Collage* invece è concepito come un'opera radicalmente astratta, nella quale agiscono soltanto «sagome in movimento, sculture mobili, giochi di luce e proiezioni di lanterna magica»; cfr. S. Bruno, *L'avanguardia teatrale e la definizione di un nuovo codice spettacolare*, in G. Borio; G. Ferrari; D. Tortora (a cura di), *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2017, pp. 1-26.

²⁴ L. Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma, 2003, pp. 13-14; 37.

Quel che la critica *engagé* non ha voluto riconoscere è che non solo la scrittura teatrale di Corghi si pone in maniera affatto originale nell'ambito delle avanguardie ma presenta un'estrema complessità di concezione, che nulla a che vedere con la facilità imputata al postmodernismo e che è posta al servizio di una meditazione critica sul proprio presente. Con la sua impurità linguistica, l'impressionante versatilità stilistica, la ricchezza degli imprestiti e la costituzione pluridimensionale della drammaturgia, quella scrittura dà luogo a un testo polifonico che riflette la contemporaneità nella sua ricchezza e nelle sue contraddizioni, nella pluralità di immagini e interpretazioni irriducibili a qualsiasi pretesa di unitarietà: traslando quanto Bachtin scriveva di Dostoevskij, la polivocità della drammaturgia musicale di Corghi esclude un'idea monologica del reale e si dà come costruzione di un alternativo «modello artistico del mondo, incomparabilmente più complesso»²⁵.

In questa prospettiva viene a definirsi meglio lo “sguardo obliquo” del musicista, la sua posizione eccentrica e del tutto personale nel panorama musicale contemporaneo²⁶. Nel suo teatro Corghi racconta sì la fluidità e l'incertezza dell'odierna “società liquida”²⁷, ma ne problematizza la perdita di fondamento e il rischio dell'omologazione e dell'oblio. Non ne riproduce la frantumazione e non ne traspone la mancanza di senso in direzione esistenzialista: riscopre piuttosto il valore delle grandi narrazioni, senza mantenerne le propensioni sistematiche e totalizzanti. Ritrova la continuità temporale ma al tempo stesso la dissolve, con il dilagare dei tempi flessibili delle soggettività sulla ricostruzione oggettiva degli eventi. Contrappone al rifiuto modernista del ricordo un'«acuta coscienza del peso della storia»²⁸, ma dall'avanguardia eredita il rigore compositivo e l'attitudine sperimentale e speculativa. E soprattutto non rinuncia all'impegno civile e alla testimonianza dei propri ideali umanistici, che accoglie la sua disperazione filosofica ma anche la sua tensione alla resistenza e l'anelito all'utopia.

Mango prosegue affermando: «La scrittura scenica sarebbe l'insieme degli elementi legati alla messa in scena, considerati non più come tanti fattori collaterali alla artisticità del teatro ma come parte integrante di un progetto creativo che è “scrittura” poiché determina e compone l'opera d'arte teatrale. [...]. Dunque la scrittura scenica è complessivamente un modo di pensare l'organizzazione dei materiali linguistici del teatro nella prospettiva della messa in scena [...]. Scenico è tutto quanto accade nel luogo e nel tempo dello spettacolo [...] come testo esso stesso»; *Ibidem*.

²⁵ M. Bachtin, *Dostoevskij*, Einaudi, Torino 1968, pp. 13; 355.

²⁶ Cfr. G. Seminara, *Lo sguardo obliquo. Il teatro musicale di Corghi e Saramago*, Ricordi-LIM, Milano 2015.

²⁷ Cfr. Z. Bauman, *Liquid Modernity* (2000), in S. Minucci, *Modernità liquida*, tr. it di S. Minucci, Laterza, Bari 2011.

²⁸ B. Ramaut-Chevassus, *Musica e postmodernità*, cit. p. 42.