

Da Saramago a Cechov: il teatro musicale di Azio Corghi e il “teatro epico” del ‘900

di Graziella Seminara

Abstract

Since his debut, in *Gargantua* (1984, by François Rabelais), and even more in the works composed in collaboration with José Saramago (*Blimunda*, 1990; *Divara*, 1993), Azio Corghi has pursued an idea of drama characterized by a marked ‘aesthetic presence’ of the author and by his vision of the world, typical of the ‘epic’ theatre of the twentieth century. In 2000, composing *Tat’jana Repina* (2000) by Chekhov, with his ‘open’ theatricality and tormented existential problems, the musician was forced to rethink his musical dramaturgy: the landscapes of History designed by Saramago are replaced by a psychological story, which takes place in a ‘community’ of individuals marked by loneliness and despair; and the choral, ‘collective’ dimension, which in *Blimunda* and *Divara* arose from History, is converted into a ‘monological’ chorus which is typically Chekhovian and shows the crisis of communication typical of the modern theatre. To convey the bleak pessimism of Chekhov, in *Tat’jana* – going beyond *Blimunda* and *Divara*’s predominant symbolism – Corghi pushed his writing to the highest level of abstraction, used only at the beginning, during his structuralist period, no more in accordance with the strict determinism of post-Webern avant-garde but according to a free choice, dictated by inner artistic necessity.

La nozione brechtiana di «teatro epico» – ripresa da Dahlhaus per definire l’esperienza teatrale stravinskiana⁹ – può ben adattarsi alla ricerca drammaturgica di Azio Corghi. Il musicista esordiva nel 1984 con *Gargantua*, «opera lirica in due atti» su libretto di Augusto Frassinetti (dal *Gargantua et Pantagruel* di François Rabelais) nella quale egli portava a compimento un faticoso itinerario di riappropriazione del teatro musicale in contrasto con i pregiudizi e i dinieghi intellettualistici avanzati dal post-webernismo nei confronti dello stesso statuto estetico dell’opera in musica. Nel capolavoro di Rabelais (letto attraverso il saggio di Michail Bachtin su *L’opera di Rabelais e la cultura*

⁹ Cfr. C. Dahlhaus, “Il teatro epico di Igor Stravinskij”, in G. Vinay (a cura di), *Stravinskij*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 81-114.

popolare)¹⁰ Corghi poteva scoprire l'esaltazione di un approccio libero e gioioso alla vita, che scaturiva dal linguaggio e dall'immaginario della cultura popolare, dal riso carnevalesco della pubblica piazza e dalle più avanzate idealità del pensiero rinascimentale, celebrate da Erasmo da Rotterdam ne *L'elogio della follia*. Questa "carnevalizzazione" del mondo e della sua rappresentazione messa in atto nel romanzo cinquecentesco dava luogo nel moderno *Gargantua* a un ilare e dissacratorio capovolgimento dei più seri procedimenti della tradizione musicale europea, dal gregoriano "tono di lezione" ai "ritmi non retrogradabili" di Messiaen: un gesto liberatorio conseguito con una determinazione insieme festosa e feroce, che tuttavia non sopprimeva del tutto i retaggi rigoristici dello strutturalismo. Sin dal *Gargantua* comunque il teatro musicale di Corghi veniva caratterizzato da una rilevante componente diegetica e da una marcata «presenza estetica»¹¹ dell'autore e della sua visione del mondo in forza di un approccio estetico più vicino al genere narrativo che a quello drammatico. Non è un caso che la sollecitazione letteraria alla sua seconda opera – *Blimunda* (1990) – sia venuta al compositore da un altro romanzo, il *Memorial do convento* di José Saramago, che racconta la colossale impresa dell'edificazione del convento di Mafra, voluta dal re Giovanni V a memoria votiva della nascita di un erede nel Portogallo dei primi decenni del XVIII secolo, dominato dalla violenza dell'Assolutismo e dai terrore dell'Inquisizione.

L'incontro con lo scrittore portoghese e con la sua disperazione filosofica è stato in primo luogo per Corghi incontro con la Storia, che Saramago contesta nelle sue versioni istituzionali e codificate e provocatoriamente "riscrive" in una sofferta meditazione sull'insanabile contraddizione tra la tensione umanistica all'utopia e la fattualità brutale e irriducibile degli eventi. Nel *Memorial* l'opacità del reale è squarciata

¹⁰ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, tr. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 1979.

¹¹ C. Dahlhaus, "Il teatro epico di Igor Stravinskij", cit., p. 83.

dalla poetica figura della giovane Blimunda, che — come la madre Sebastiana, condannata all'esilio per stregoneria — ha «occhi tutto capaci di vedere»: intitolando la propria opera *Blimunda*, il musicista conferisce centralità assoluta a questa figura femminile e viene a condividere con Saramago la rivalutazione di quelle componenti visionarie e creative della donna che la cultura occidentale ha svilito, represso e persino condannato, perché ne ha temuto la prepotente forza di liberazione e di trasformazione. Nel romanzo la “stregoneria” di Blimunda contraddice la realtà storica e fa volare un aerostato (detto Uccellaccio o Passarola), che fu veramente inventato nel 1709 dal gesuita brasiliano Bartolomeu Lourenço ma che nei fatti non si sollevò mai da terra: è la provocatoria supremazia sul reale del sogno, che nell'opera viene realizzata musicalmente da Corghi con la luministica centralità del La – la nota-simbolo di Blimunda – e che fa cantare alla protagonista il desiderio di una musica capace di sostenere l'utopia («Oh! se fosse la musica a far salire la macchina! Oh! se potessi naufragare in un mare di musica!»).

Ma l'approccio del musicista alla prosa inquieta e mobilissima di Saramago, densa di potenzialità musicali e frastagliata da continui spostamenti dei piani narrativi, ne ha provocato anche la maturazione del pensiero drammaturgico favorendo la conquista di una nuova e moderna teatralità, ormai svincolata dai condizionamenti dell'avanguardia e attinta senza più impacci, con serena spregiudicatezza. Nella reimpaginazione librettistica del romanzo, nel passaggio dal racconto alla scena, Corghi si è preoccupato di mantenerne le tecniche narrative e di sperimentare adeguate modalità di traduzione drammatico-musicale. Così ha affidato la ricostruzione degli eventi al personaggio “recitante” di un *Historicus* (Domenico Scarlatti, presente tra i protagonisti del romanzo), nel quale si confondono la “voce” dello scrittore e quella del musicista nella creazione di una manzoniana “distanza” nei confronti della “cornice” rappresentativa. E ha immaginato lo scorrimento verticale nel libretto di tre fasce parallele, pure destina-

te a giustapporsi e ad interferire l'una con l'altra: uno "spazio reale", coincidente con quello tradizionale del teatro d'opera, uno "spazio" puramente "acustico" e uno "spazio immaginario", che – come è scritto in partitura – deve venire «rappresentato visivamente *fuori* dallo spazio scenico con tecniche e artifici che lo rendono estraneo a quello reale»¹². Nello "spazio reale" Corghi fa agire – con i personaggi – il Coro, che conferisce evidenza musicale ai grandi drammi collettivi evocati da Saramago nel romanzo e dà all'opera respiro epico, riportando il tragico peso della Storia in un teatro musicale che da tempo ne aveva ignorato l'esistenza, perché costruito sul filo del "pensiero negativo" di beckettiana memoria o risolto in una dimensione metaforica ricolma di implicazioni esistenziali. La dimensione astrattamente visiva dello "spazio immaginario" e la sonorità straniata di quello "acustico" — realizzata con azioni di amplificazione e manipolazione "elettronica" del suono e affidata alle voci non "impostate" ma straordinariamente duttili dei *New Swingle Singers* — consentono al musicista di preservare dal romanzo il dilagare delle soggettività individuali, dei loro sogni e dei loro fantasmi sui resoconti della Storia ufficiale, che viene demistificata e riscoperta nei suoi dolorosi riflessi sulla vita e sui destini degli uomini. Alla pluralità di piani narrativi, determinata dalla compresenza di più dimensioni sceniche e di corrispondenti e diversi orizzonti sonori, si affianca in *Blimunda* un'organizzazione delle vicende e dei loro decorsi temporali anch'essa di natura epica più che drammatica, con la disposizione dell'intreccio in una parabola circolare che "chiude" anche musicalmente l'opera¹³ e con l'adozione di procedimenti di "montaggio" e di tecniche di collegamento tra le scene di tipo cinematografico. La

¹² A. Corghi, "Note relative alla sceneggiatura-libretto", in *Blimunda*, Ricordi, Milano 1990.

¹³ *Blimunda* è scandita da grandiose scene collettive, che la iniziano e la concludono con l'espressionistica rappresentazione delle esecuzioni dell'Inquisizione sullo sfondo convulso del Rossio, la piazza dei condannati, laddove la parte centrale è dedicata al racconto dell'immane fatica compiuta da imponenti masse umane nel trasporto della madre delle pietre, necessaria alla costruzione del convento di Mafra.

«presenza estetica» dell'autore si impone anche nella contaminazione di materiali e procedimenti linguistici disparati, che sono recuperati dalla tradizione colta come da quella popolare: mettendo in moto la memoria musicale dell'ascoltatore, con un denso gioco intertestuale che passa anche per l'autocitazione, il compositore lo costringe a riflettere sul senso dei propri ripensamenti e gli impone una decodificazione di “secondo grado” nel confronto con l'universo non solo linguistico ma anche antropologico di esperienze musicali discordi e lontane. Questa ricerca metalinguistica si sviluppa dunque sull'accostamento e sulla ricomposizione di «testi» differenti in un vero e proprio «contesto polifonico»¹⁴ e muove esplicitamente dalla lezione di Stravinskij, nel suo implicare anche «l'esibizione del mezzo artistico, l'ostentato rinvio ai metodi che stanno alla base della creazione dell'opera»¹⁵. Ma l'acquisizione di tale bachtiniana “polivocità” brechtianamente si fonda in Corghi su un alto impegno etico, ancor prima che estetico, e rende manifesto il suo approccio morale ed artistico alla realtà: la visione “carnevalescamente” anti-ideologica già rivendicata in *Gargantua* diviene in *Blimunda* rifiuto di qualsivoglia «unità di un mondo monologicamente percepito e capito» e costruzione di un alternativo «modello artistico del mondo, incomparabilmente più complesso»¹⁶, poiché le strategie compositive del musicista sempre traducono nella materiale fisicità del suono e nell'interna coerenza dei progetti formali le sue più profonde posizioni ideali ed emozionali.

La coincidenza tra queste posizioni e quelle di Saramago ritorna in *Divara* (1993), che è tratta questa volta dal dramma teatrale *In nomine Dei*, e che di *Blimunda* mantiene lo spostamento sulla protagonista femminile del baricentro poetico e lirico dell'opera musicale. Nondime-

¹⁴ L. Bramani, *Composizione musicale. Colloquio con Azio Corghi*, Jaca Book, Milano 1995, p. 41.

¹⁵ C. Dahlhaus, “Il teatro epico di Igor Stravinskij”, cit., p. 93.

¹⁶ M. Bachtin, *Dostoevskij*, tr. it. di G. Garritano, Einaudi, Torino 1968, p.13, p.355.

no 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 forza liberatoria di cui è portatore il punto di vista delle donne, che – pur impotente a condizionare il corso degli eventi – denuncia le mistificazioni delle idolatrie religiose e politiche e gli esiti insani e devastanti dell'intolleranza e del fanatismo religiosi: prima delle mogli di Jan van Leiden, il predicatore anabattista che impose a Münster tra il 1532 e il 1536 un regime teocratico crudele e sanguinario, Divara – e con lei le altre donne dell'opera – rifiuta di condividere un itinerario maschile di potere risolto in delirio di morte e disperatamente tenta di arginarlo, venendone alla fine travolta. A fronte di un intreccio di natura dissimile, Corghi mette da parte la molteplicità dei piani scenico-rappresentativi di *Blimunda* e scrive in altro modo questa femminile provocazione, contrapponendo al canto delle donne la mera recitazione dei protagonisti storici dell'anabattismo münsterita e sancendo con questa contraddizione tra il *melos* e la parola l'irrimediabile incomunicabilità tra il raziocinante e brutale universo degli uomini e quello femminile, con la sua verità e la sua ricchezza emotiva.

di là della differente impostazione drammaturgica, uno stretto legame poetico e musicale sussiste tuttavia tra *Divara* e *Blimunda*. I risvolti metaforici che già si raddensavano nella scrittura di *Blimunda* producono anche in *Divara* la costituzione di un vero e proprio simbolismo sonoro, con la creazione di «sigle distintive, alle quali viene assegnato un ipotetico valore figurale»¹⁷: tornano in *Divara* la simbologia dell'intervallo di tritono con la sua allusione al tema “tragico” del destino e l'accordo dell'assenza (Re-Sol diesis-La), che esplode in orchestra come un vero e proprio urlo di angoscia – a dire il dolore della separazione e della perdita – e che viene a chiudere tutti e tre gli atti

¹⁷ A. Corghi, “Blimunda, polifonia come metafora della libertà” (intervista a cura di Lidia Bramani), *Sonus*, 1, 1990, p. 18.

dell'opera, assumendo la funzione linguistica di vero e proprio accordo referenziale. Ancor più che in *Blimunda*, con il ricorso a queste “sigle figurali” e ad altri diversi *Leit-motive* strumentali¹⁸, Corghi mette in atto in *Divara* una complessa rete di connessioni interne al percorso drammaturgico e ripropone una partitura di polisemica complessità nella ricchezza dei suoi molteplici riferimenti al passato musicale. Egli inoltre introduce a conclusione dell'opera la figura di Franz Liszt, che esegue all'organo – visibile alla scena – la propria *Fantasie und Fuge* sul corale “anabattista” di Meyerbeer *Ad nos, ad salutarem undam*¹⁹, e attraverso questa presenza metatestuale immette *dentro* il proprio teatro musicale la problematica tutta novecentesca della destinazione della musica e la propria personale riflessione sulla possibilità e sul senso della sublimazione artistica. Il finale di *Divara* attinge infatti una gestualità ampia e grandiosa con il canto femminile di un *Agnus Dei*, che si fa straziato lamento nella metaforica identificazione della donna con il biblico agnello sacrificale, vittima nel suo disarmato potere della cieca violenza degli uomini. Questo grido di rabbia e di disperazione era già in *Blimunda*, ma si solleva in *Divara* ai toni dolenti e maestosi della trenodia antica dispiegandosi sulla costellazione degli armonici del Re bemolle, il suono primordiale delle antiche cosmogonie indagato da Corghi nelle composizioni giovanili²⁰: il pianto delle donne si converte

¹⁸ Tali *Leit-motive* puramente strumentali si ripresentano meccanicamente per definire i personaggi maschili, ai quali è negato il canto e che vengono così fissati in una monicità non suscettibile di trasformazioni. Di contro a queste monadiche figure maschili e alle loro rigide “sigle” sonore, le figure femminili di *Divara* sono contraddistinte dall'impiego di un medesimo materiale musicale, che — risaltato dai timbri caldi degli archi e dei flauti — viene a rimarcare i vincoli di solidarietà che si stabiliscono tra loro.

¹⁹ Il corale *Ad nos, ad salutarem undam* fu scritto da Meyerbeer per la propria opera *Le prophète*, dedicata anch'essa alla figura di van Leiden e alla sua vicenda münsterita, ed è ripreso da Corghi più volte in *Divara* per contrassegnare l'avventura anabattista.

²⁰ In *Symbola* (1971) e *Tactus* (1974) Corghi aveva lavorato sulla scomposizione e ricomposizione del Re bemolle e dei suoi primi sedici “ipertoni” muovendo da M. Schneider, *Il significato della musica*, tr. it di A. Audisio, A. Sanfratello, B. Trevisano, Rusconi, Milano 1970.

così in canto di dolore e di salvezza e la sua parabola dall'innalzamento della trasfigurazione lirica alla caduta abissale nel campo armonico dell'assenza (sul quale con la morte di Divara si chiude l'opera) non cancella, insopprimibile, la speranza.

Con *Tatjana* Corghi passa da Saramago a Cechov, dal romanziere portoghese cantore di collettive epopee ma anche delle alienazioni e della perdita di identità dell'uomo contemporaneo allo scrittore russo che operò alle soglie del '900, anticipandone le tormentate problematiche esistenziali ed i temi legati alla tragica complessità dei rapporti umani. Tuttavia è possibile riconoscere delle linee di continuità con le precedenti esperienze, che risiedono in primo luogo in una sostanziale contiguità tra la concezione del mondo del musicista e quella dello scrittore tardo-ottocentesco: anche in Cechov possiamo riscontrare un atteggiamento morale fondato sulla rivendicazione della «libertà dalla forza e dalla menzogna, in qualunque forma queste si manifestino»²¹ e sull'affrancamento intellettuale da tutti i dogmatismi ideologici e da qualsiasi acritico fideismo. Non per caso quest'audace «anormatività, che non è il 'nichilismo' estetizzante del decadentismo ma un 'anarchismo' etico fondato sulla libertà e sulla responsabilità dell'individuo»²² consentì a Cechov una non facile autonomia dalla temperie culturale e politica del suo tempo e lo tenne al riparo tanto dalla mitologia populistica dell'*intelligencija* di matrice tolstoiana quanto dalle proiezioni utopistiche della nuova *intelligencija* rivoluzionaria, che lo scrittore seppe raffigurare in ritratti penetranti ed implacabili²³. Quel che più importa è *come* l'«agnostico»²⁴ atteggiamento cechoviano si risolvesse

²¹ Così Cechov in una lettera del 4 ottobre 1994 a Plesceev (citato in V. Strada, *Le veglie della ragione*, Einaudi, Torino 1986, p. 109).

²² Ivi, p. 107.

²³ Basti pensare Serebriakov dello *Zio Vanja* o al Trofimov del *Giardino dei ciliegi*, rappresentanti l'uno dei vecchi intellettuali progressisti tesi all'idealizzazione del mondo contadino e l'altro dei nuovi intellettuali radicali, impegnati nel vagheggiamento di un futuro di estremistiche rivoluzioni sociali.

²⁴ Cfr. V. Strada, *Le veglie della ragione*, cit., p.106.

nella scrittura letteraria, determinando uno sguardo in apparenza impassibile e indifferente nei confronti del mondo rappresentato ed una rinuncia al “giudizio” che Tolstoj reputava “immorale”, poiché vi leggeva il rifiuto di consegnare risposte assolute alle più alte questioni esistenziali e metafisiche affrontate da tutta la grande letteratura russa dell’800. L’agnosticismo di Cechov si fa nei suoi testi narrativi e drammatici percorso “conoscitivo”: smascheramento della falsità e della violenza delle istituzioni sociali e “illuminazione” lucida e disincantata delle miserie e delle sofferenze degli uomini, guardate con un’ironia che non è mai sarcasmo perché reca con sé «la commozione, la pietà e il dolore»²⁵. Tale scandaglio spietato ed amaro, che pure è disgiunto dall’imposizione di una “personale” lettura del mondo, si esprime in una drammaturgia di tipo nuovo, che sui contemporanei suscitò stupore e disorientamento nei suoi strappi dalle convenzioni sceniche del passato.

Piuttosto che costituirsi in consequenziali sequenze drammatiche la teatralità cechoviana si rivela “aperta” nel suo presentarsi come disordinato succedersi di eventi, che sembra cogliere il fluire stesso della vita e che lascia «un senso di spazio oltre l’intreccio, un’apertura incompiuta sul mondo»²⁶: «Cechov aveva – ci ricorda Natalia Ginzburg – un modo straordinario di introdursi in una storia, un modo brusco e leggero, fulmineo e imperioso, come chi di colpo spalanchi una finestra o una porta: offrire così allo spettatore i tratti d’una figura umana, o di un gruppo di figure umane, farne udire il suono delle voci, darne a intuire i vari stati d’animo, il servilismo o il sussiego, la pazienza o la prepotenza, e poi di colpo richiudere quella porta o quella finestra dinanzi allo spettatore assorto, divertito e stupefatto»²⁷. Parimenti lo spazio tea-

²⁵ N. Ginzburg, “Profilo biografico”, in *Anton Cechov. Vita attraverso le lettere*, tr. it. G. Venturi, Einaudi, Torino 1989, p. XIX.

²⁶ V. Strada, “Tra naturalità e astrazione”, in A. Cechov, *Atti unici*, tr. it. di V. Strada, Einaudi, Torino 1982, p. 102.

²⁷ N. Ginzburg, “Profilo biografico”, cit., p. XVIII.

trale si estende *oltre* gli angusti confini del salotto borghese. Non più luogo di collisioni drammatiche tra individualità definite, diviene scenario di vicende molteplici e variegata, vissute da “antieroi” confusi in una folla anonima e indistinta: proprio quella “folla” viene a costituire la peculiare “comunità” messa in scena da Cechov, «una comunità unita da un’unica atmosfera e da un unico destino, ma composta da monadi individuali e senza finestre»²⁸. La pluralità “acentrica” delle azioni e dei personaggi risolve così in una vera e propria “coralità”, un concertato di “voci” che sembrano uscite dalle pieghe della nostra stessa esperienza esistenziale e che — chiuso il sipario — continuano a risuonare dentro di noi, determinando la qualità stilistica principale del teatro cechoviano. Di questa qualità “fonica” – una “sonorità” che Majakovskij interpretava come riduzione ad una teatralità meramente “verbale” – Mejerchol’d seppe cogliere il ruolo centrale nell’arte di Cechov e così scriveva al drammaturgo a proposito de *Il giardino dei ciliegi*: «La sua commedia è astratta come una sinfonia di Ciaikovskij. E il regista deve coglierla con l’udito prima di tutto»²⁹.

Nel dialogo dunque – nella musicalità di un dialogare pervasivo e ininterrotto e al tempo stesso ricco di pause e di silenzi – c’è tutto Cechov. È in quel parlare fitto, ricolmo di inezie e futilità, che si disvela la natura “psicologica” del realismo cechoviano, la cui ricchezza “documentaria” – gremita dei più infimi e insignificanti reperti di realtà – attinge ad una dimensione che la realtà trascende, volgendo la nostra attenzione agli abissi delle anime e alle verità profonde dell’esistenza: sempre in Cechov la ridda di banali accadimenti e di dettagli fortuiti si spalanca al “senso”, perché d’improvviso vi irrompe «il soffio di una realtà *autre*, sfuggente e inquietante, il respiro di una dimensione me-

²⁸ V. Strada, *Tra naturalità e astrazione*, cit., p. VIII.

²⁹ Così in una lettera a Cechov dell’8 maggio 1904. Ivi, p. XI.

tafisica»³⁰. La complessità di questo realismo viene ad incidere anche sul parametro teatrale del tempo, che appare di primo acchito “corto” di contro al «campo lungo, per usare una metafora cinematografica»³¹ del dilatato spazio cechoviano e che è trattato in realtà con novecentesca modernità, acquistando una valenza non più univoca e rettilinea ma discontinua e multiforme. Il tempo di Cechov è infatti «il tempo quotidiano, un particolare ritmo di esistenza che distrugge le tradizionali gerarchie tra il centro e la periferia, il principale e il secondario, il sublime e il banale, il tragico e il comico, stabilendo tra queste serie di opposti nuovi rapporti di coesistenza, contiguità, commistione».³² D'altra parte da questa temporalità si irradiano il passato e il futuro e si intersecano con il presente e ci riportano – con i grovigli inestricabili di vite e di morti individuali – all'inesauribile avvicinarsi della morte e della vita, a quel «punto di vista cosmico»³³ che in Cechov non si fa mai superiore certezza ma che lo scrittore condivide con lo spettatore, regalandogli un'inedita visione della realtà.

Questo teatro così novecentesco e così “teatrale” — pur nella sua distanza dal tradizionale “dramma” europeo — ha imposto al musicista una sfida nuova e affascinante e lo ha costretto a ripensare la propria drammaturgia musicale. Tanto più grande si è rivelata quella sfida per l'unicità nella stessa produzione cechoviana del dramma in un atto *Tat'jana Repina* (1889), sul quale ancora una volta il compositore ha concepito un «libretto-sceneggiatura» che coniuga la sostanziale fedeltà al testo originale con l'adattamento a personali e specifiche esigenze drammaturgiche. Il dramma – estremamente teso e conciso – si svolge sullo sfondo di una cerimonia religiosa, il matrimonio tra la ricca Ole-nina e Sabinin che, oppresso dai debiti, ha abbandonato l'attrice

³⁰ R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1999, p.123.

³¹ Ivi, p. 122.

³² V. Strada, *Tra naturalità e astrazione*, cit., p. VIII.

³³ R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., p. 125.

Tat'jana Repina, determinandone il suicidio. L'antefatto è in realtà "raccontato" in un'omonima commedia di Aleksej Suvorin, direttore del quotidiano *Tempo Nuovo* ed editore per alcuni anni dello stesso Cechov, che a lui dedicò la sua *pièce*. L'atto unico cechoviano è tutto racchiuso invece nello svolgersi della cerimonia nuziale e come sempre nello scrittore russo l'apparente assenza di azione «nasconde una complessa azione interiore»³⁴: la staticità dell'intreccio è lacerata e agitata dall'intermittente risuonare del lamento di una Signora vestita di nero, che alla fine della celebrazione si suiciderà anch'essa per amore di Sabinin. Il confuso smarrimento che come freddo brivido attraversa i partecipanti alle nozze, animati da sentimenti diversi e contrastanti, viene ad incrinare la rassicurante rigidità della ritualità liturgica che in Cechov si fa ancora una volta "parola", ritmata dalla monotona ed esasperante ripetitività delle sue formule antifonali. L'osservanza religiosa, socialmente imposta e condivisa, manifesta come per sortilegio il suo volto esteriore e formalistico e nella percezione soggettiva dei personaggi si trasforma in esperienza coercitiva e opprimente, acquistando quei caratteri di inquietante estraneità che Freud ha studiato nel suo saggio sul "perturbante"³⁵; di rimando l'ampia spaziosità della chiesa – ben più vasta di un "interno" tradizionale – si capovolge in scenario angusto e ristretto, angosciosamente vissuto dalla "folla" cechoviana «come condanna, come sorta di assurda prigione aperta»³⁶.

³⁴ In tal modo commentava la drammaturgia cechoviana il regista Stanislavskij, che nel 1904 mise in scena per il Teatro d'Arte di Mosca *Il giardino dei ciliegi* e che così proseguiva: «Cechov ha dimostrato meglio di tutti che l'azione scenica deve essere compresa nel significato interiore e che solo su questo, purificato di tutto il pseudo-scenico, si possono costruire e fondare in teatro le opere drammatiche. Mentre l'azione esterna sulla scena diverte, distrae o eccita i nervi, quella interna contamina, afferra la nostra anima e se ne impadronisce...» (citato in R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., p. 126).

³⁵ Cfr. S. Freud, "Il perturbante", tr. it. di S. Daniele, in S. Freud, *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1977, vol. 9.

³⁶ R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., p. 122.

Questo inedito itinerario teatrale impone al musicista perentori mutamenti di rotta rispetto al proprio passato. Ai paesaggi della Storia disegnati da Saramago, con le loro sconfinite parabole diacroniche, subentra una vicenda tutta psicologica, sincronicamente compressa in una temporalità condensata, nella quale il tempo della rappresentazione viene a coincidere con il tempo rappresentato. E la coralità “popolare”, che in *Blimunda* e in *Divara* dalla Storia scaturiva, si converte in quella coralità “monologica” – luogo di accatastate solitudini – che è tipicamente cechoviana e che racconta già quella crisi della comunicazione propria del teatro moderno. Corghi parte da qui, dalla resa di queste “voci” solitarie che si inseguono e si accavallano: mentre le affida ad un cantato-parlato prevalentemente sillabico, concepito *sugli* accenti delle parole, egli ne tradisce la sterile ripetitività, rimarcando e reiterando intere frasi³⁷ o singoli vocaboli e riducendo spesso questi ultimi a insulso ed insensato balbettio. Desemantizzato e denunciato nella sua alienata inutilità, il linguaggio dei personaggi cechoviani è in tal modo forzato dal musicista in direzione del novecentesco teatro dell’assurdo con esiti talora di allucinata ironia: come nell’assillante intercalare del Viceprocuratore, «Ssst! Signori contegno!», un preoccupato richiamo all’ordine affidato ad ondegianti precipitazioni vocali, a metà tra il parlato e il cantato; o ancora nell’«eco ironica» (come è indicato in partitura) con la quale Matveev, la Prima e la Seconda Attrice riprendono la sconsolata constatazione della Kokoskina («Sulla scia della Repina...») e ne risaltano le movenze di valzer, conferendo a quel lontano

³⁷ È ad esempio il caso della frase di esasperata stanchezza — «prima l’Epistola, adesso il Vangelo... come vanno per le lunghe!» — pronunciata dallo Studente e replicata più volte da Corghi sulla cantilenante recitazione salmodica dei Padri celebranti. La frase si ripresenta sempre sul medesimo tracciato ritmico, ma con mutamenti del decorso melodico che sembrano riprodurre — come su di un sismografo — le sfumature dei movimenti interiori del personaggio. Sul modello linguistico e musicale di questa frase, che si trova nella seconda sezione musicale dell’opera, il compositore ne costruisce specularmente un’altra, affidandola alla prima attrice, nella sezione quarta — «Prima la Repina, adesso l’Olenina... Qui si muore!» — congiungendo l’attenzione alla trama psicologica con il complessivo progetto formale dell’opera.

ricordo di danza – associato adesso al tragico propagarsi dei suicidi femminili – un’inflessione di abbacinante visionarietà, al tempo stesso corrosiva e struggente. Tuttavia Corghi (come già Cechov) non rinnega del tutto la funzione antropologica della “parola”. Proprio negli intrichi polifonici dei concertati l’incalzante rimbalzare da un personaggio all’altro di certune frasi e parole, che nella loro stessa vacuità acquistano significato drammaturgico, enfatizza da un lato la desolata vanità del “dialogare” e giunge a lambire l’afasia: ma fa anche emergere le ansie e le ossessioni che opprimono la sofferente umanità cechoviana, i fantasmi di un immaginario collettivo che è il collante della comunità raffigurata dallo scrittore, già sgretolata al suo interno ma ancora unita da un comune patire e da una sorte comune. Per questa dialogicità così aggrovigliata e contorta il musicista rifiuta l’espansione melodica e lirica che ci era dato riscontrare in *Blimunda* e nella stessa *Divara* e adotta per ciascun personaggio o coppia di personaggi delle “sigle” distintive, che ne qualificano il carattere: basti accennare all’agitato esprimersi di Sabinin, con i suoi acuminati picchi melodici, o al nervoso rincorrersi di battute tra Kokoskin e la Kokoskina, sostenuto da un non meno irrequieto disegno strumentale fatto di picchiettanti semicrome, una sorta di moto perpetuo che sempre qualifica la coppia e la sua “pettegola” disposizione alla vita.

In effetti le diverse sigle vocali sono associate a sette definite tematiche musicali, che nella loro sostanziale fissità rinserrano ancor più i personaggi «nella gabbia dei loro degradati universi di linguaggio, dalla quale non possono sfuggire e attraverso le sbarre della quale si manifestano»³⁸. Il primo di questi temi strumentali è collegato alle battute iniziali del dramma («Qui si muore!», «Manca l’aria!», «Che caldo!», «Non si respira!»), sviluppate da Corghi con integrazioni che rafforzano la soffocante sensazione di “mancanza d’aria” subita da tutti i parteci-

³⁸ V. Strada, “Tra naturalità e astrazione”, cit., p. XXV.

panti alla cerimonia e manifestano l'ottica privilegiata con cui egli interpreta il testo cechoviano. Come suggerisce lo stesso musicista nelle *Note introduttive* alla partitura, a questa interpretazione è da ascrivere il particolare organico strumentale da lui scelto in *Tat'jana*, privo di "fiati" e costituito principalmente (soprattutto nelle prime cinque delle sette sezioni dell'opera) dal suono percussivo dei due pianoforti e degli idiofoni. Quel suono rude e spigoloso, determinato da «transitori d'attacco netti seguiti da immediato decay»³⁹, dona alla *Tat'jana* un colore duro e scuro e sembra perciò lontano dalla lettura stravinskiana delle *Noces*, alla quale potrebbe rimandare di primo acchito la somiglianza della strumentazione. In Stravinskij i molteplici significati antropologici delle nozze (da quello etnico, legato alla cultura contadina, alla «dimensione cosmica»⁴⁰ del riprodursi del ciclo vitale) danno alla sonorità antiromantica dei quattro pianoforti e delle percussioni un travolgente bagliore orgiastico; in Corghi al contrario (sulla falsariga di Cechov) il tema delle nozze perde qualunque connotazione positiva e disvela quanto nell'uomo e nelle consuetudini sociali si oppone alla vita e porta con sé tragici riflessi di morte. Alla cupa monocronia del "timbro" dominante in *Tat'jana* si affianca poi l'adozione di un linguaggio atonale e in parte seriale, che privilegia gli intervalli di seconda minore, tritono e settima maggiore e le loro aspre sovrapposizioni accordali: una scelta linguistica che conferisce alla resa corghiana del dialogo di Cechov una tinta espressionista alla quale concorre anche la densità delle sovrapposizioni polifoniche e dei giochi contrappuntistici, con la complicata polimetria che scaturisce dall'«indipendenza e trasparenza nel continuo movimento delle parti»⁴¹.

³⁹ A. Corghi, "Note introduttive", in A. Corghi, *Tat'jana*, Ricordi, Milano 2000, p. 9.

⁴⁰ N. Ruwet, *Linguaggio, musica, poesia*, tr. it. di M. Bortolotto, Einaudi, Torino 1983, p. 45.

⁴¹ A. Corghi, "Note introduttive", in A. Corghi, *Tat'jana*, cit., p. 6.

Diverso è il trattamento musicale riservato da Corghi alle “voci” del rito liturgico. Ricorrendo a una soluzione drammaturgica già adottata in *Blimunda*, il compositore giustappone i colloqui-soliloqui dei personaggi al concreto dispiegarsi della cerimonia e impagina il libretto su due colonne, che scorrono parallelamente e reciprocamente interferiscono tra loro. In *Blimunda* questa scelta drammaturgica consentiva di accostare al piano delle vicende rappresentate un diverso piano onirico e fantasmatico, contenuto nel testo letterario di partenza ma difficilmente recuperabile in una drammaturgia di tipo tradizionale. In *Tat’jana* invece la compresenza nel libretto delle due bande di scorrimento è determinata prima di tutto dalla possibilità – offerta dalla musica – di produrre in una reale contemporaneità ciò che nel testo recitato può svolgersi soltanto in successione cronologica: ed è intuizione geniale, che consente a Corghi di costruire un paesaggio sonoro di estrema complessità linguistica e strutturale. Il compositore lascia ai Padri celebranti la semplice recitazione, coordinata alla gestualità richiesta dalla funzione religiosa, e mette in musica i testi “rituali” di Cechov – tratti dalla liturgia slavo-bizantina e assegnati ai due Cori del Vescovado e della Cattedrale – richiamandosi alla *Liturgia di S. Giovanni Crisostomo per coro a cappella* op. 41 di Ciaikowskj, nell’intento di collocare storicamente e culturalmente la vicenda rappresentata consegnandole «uno sfondo acustico di colore tipicamente russo e popolare»⁴². Il carattere consonante – tra tonalità e modalità – dei Cori, anch’essi “a cappella”, è però sempre “sporcato” dall’intervento di idiofoni in legno (frusta di legno, log drum, tamburo di legno a fessura, mazza percossa su cassa di legno): l’effetto di «porte sbattenti» che ne deriva restituisce il “rumore” della calca che pressa per entrare in chiesa, rafforzato dalle grida concitate delle “voci esterne”, e musicalmente traduce la deformazione cechoviana dell’evento religioso,

⁴² Ivi, p. 5.

l'insinuarsi nella sacrale atemporalità del rito dell'ombra straziante di umane passioni e di umani dolori.

Corghi dunque accosta e contrappone i due piani musicali e drammatici del dialogo e della liturgia e al tempo stesso li collega per il tramite dell'Elettronica, che – con le amplificazioni, le manipolazioni dal vivo e i vari interventi di spazializzazione – gli consente di creare uno spazio sonoro fragoroso, denso di echi e riverberi, corrispondente acustico della chiesa gremita e straripante di gente. Grazie all'Elettronica egli può inoltre integrare questi due piani con altri eventi drammatico-musicali, che si caricano di una «diretta ed esplicita responsabilità estetica del compositore»⁴³ nella consapevole abdicazione alla scelta cechoviana di imparziale, distaccata obiettività. Corghi afferma la propria presenza autoriale in primo luogo nella resa musicale del lamento della Signora vestita di nero. Il suo profilo melodico deriva dal tema principale della *Tat'jana*, che nella sua fisionomia originale appare alla fine dell'opera sulla disperata invocazione della donna («Salvatemi!») e che viene dato in diverse varianti ma con costante predilezione per la dilatazione intervallare, che ne accentua il carattere sconnesso e lanciante. In concomitanza con il gemito lo stesso tema è inoltre ripreso (per lo più “letteralmente”) dagli archi, che cominciano a “suonare” dalla prima comparsa del lamento e che – gradualmente (per progressiva espansione dai registri acuti ai gravi, dai soli violini fino all'intero organico con i contrabbassi) e con varie e composite suddivisioni interne – acquistano crescente peso fonico fino a prevalere, nelle ultime due sezioni dell'opera, sulla sonorità dei pianoforti e delle percussioni. Sempre agli archi Corghi intreccia contrappuntisticamente il tema di *Tat'jana* con i temi principali delle due opere precedenti – *Blimunda* e *Divara* – e questa costellazione semantico-musicale è completata dal sostegno armonico al basso di un *cantus firmus*, preso anch'esso da

⁴³ L. Zoppelli, *L'opera come racconto*, Marsilio, Venezia 1994, p. 17.

Ciaikowskij e precisamente da un celebre frammento del balletto *Il lago dei cigni*.

Il lamento diviene così il luogo privilegiato di intrusione in *Tat'jana* dell'autore che vi intesse una fitta rete di relazioni intertestuali, da un lato riacciandosi alla propria stessa opera e dall'altro facendo esplicito riferimento all'intensa espressività della musica ciaikowskiana e in particolare al suo "patetico" si minore — tonalità del frammento adottato come *cantus firmus* e tonalità di impianto della Sesta Sinfonia. Inoltre esaltando la sua valenza di sordo grido "metafisico", generatore di disagio e sgomento ma anche di interrogativi morali e di angosce nascoste, Corghi fa del lamento il solo varco concesso in *Tat'jana* al lirismo — un lirismo peraltro livido e disperato — a fronte di un universo reificato e privo di aneliti spirituali, qual è quello di tutti i vaudeville-schi atti unici cechoviani: va forse inteso in tal senso il rilievo dato alla calda «risonanza del legno»⁴⁴, propria degli strumenti ad arco, in contrapposizione a quella "sbattente" degli idiofoni in legno, segnale "sonoro" della violenza e del disordine dell'esistenza e del loro irrompere nella sacralità della celebrazione ecclesiastica.

Il complesso tematico che designa il lamento della Signora vestita di nero è completato infine da un Coro madrigalistico, invisibile alla scena e immaginato come «eco liturgica dilagante»⁴⁵ del lamento stesso. Affidato ancora una volta agli *Swingle Singers*, il coro scandisce — in più tempi e con un'estrema ricchezza di combinazioni timbriche tra le otto voci "a cappella" — i sette versetti di un testo salmodico che proviene dal Rito della preparazione della liturgia ortodossa e che corrisponde all'*Agnus Dei* della liturgia cattolica. Ancora una volta il musicista ritorna alla figuralità biblica dell'agnello sacrificale, a cantare il dolore del mondo incarnato nelle donne («Nella donna hanno offeso Dio...») fa dire Cechov alla Signora vestita di nero), e dà rilievo all'immagine della

⁴⁴ A. Corghi, "Note introduttive", in A. Corghi, *Tat'jana*, cit., p. 9.

⁴⁵ Ivi, p. 7.

vittima che «non apre la sua bocca», differenziandola musicalmente dalle altre: il testo liturgico nella sua integralità è intonato su di un *Canto dei Cherubini*, appreso anch'esso dalla ciaikowskiana op. 41, e viene sottoposto ad amplificazione riverberante risuonando sullo sfondo; il frammento salmodico «non apre la sua bocca» – semanticamente collegato al tema del “soffocare” e ripetuto ad ogni versetto – è realizzato sui materiali musicali, polifonicamente intrecciati, connotanti il lamento ed è affidato ad un'amplificazione direzionata, che lo pone acusticamente in primo piano e lo rimarca espressivamente. Letteralmente quindi l'eco liturgica amplifica e riverbera il lamento e lo fa dilagare nel caotico spazio sonoro della scena, accentuando la dilatazione psicologica della durata del rito (che per i partecipanti «non finisce mai») e incrinando la coincidenza drammaturgica tra tempo della rappresentazione e tempo rappresentato: il musicista li fa collimare per esaltare ancor di più la distorsione soggettiva del tempo già presente in Cechov e per ricreare l'irreprimibile tensione emotiva che i personaggi avvertono con il procedere della cerimonia e che si dispiega in ondate drammatico-musicali successive senza condurre a nessuna risoluzione e a nessuna catarsi.

Ancora, il lamento «trova la sua mostruosa deformazione nel mugolio-gemito del Muto»⁴⁶, un “mimo” che è assente in Cechov e che Corghi inventa – forse su sollecitazione della filmografia bergmaniana – come a condensare materialmente nell'imperfezione fisica del personaggio le tragiche aporie del reale, che il pianto della Signora vestita di nero traumaticamente denuncia a un'umanità che le elude, rifiutando di affrontarle. Non per caso il Muto si muove in scena insieme con Kuz'ma, il guardiano della chiesa, il cui “sguardo” agnostico appare “esterno” alla comunità che segue il rito nuziale e si attaglia invece alla concezione del mondo di Cechov, che il compositore accoglie e fa pro-

⁴⁶ Ivi, p. 4.

pria. Anche il tema di Kuz'ma, costituito da tre seconde minori discendenti, emerge nella sua integralità alla fine di *Tat'jana* sulle parole-chiave dell'opera («Eh, sì...è tutto senza senso...»), ma – come musicale proiezione della “visione” del guardiano della chiesa – attraversa l'intero dramma traslato nella sonorità cupa del flauto contrabbasso, che è trattato con elettronica dal vivo. A quel timbro plumbeo Corghi associa il colore da organetto di una fisarmonica “amplificata”, che nell'atmosfera chiusa e asfittica del dramma sembra rendere con il suo ritmico succedersi di aperture e chiusure del mantice la presenza costante di un respiro. Che i due strumenti – entrambi aerofoni – svolgano una funzione metatestuale è rivelato dal loro impiego nel Preludio di *Tat'jana*, che nella stesura definitiva il compositore ha scritto soltanto alla fine e che – come l'Ouverture del mozartiano *Don Giovanni* – dell'opera è al tempo stesso incunabolo e sintesi musicale. Qui il flauto contrabbasso rapsodicamente espone – a più riprese ma in versioni diverse (in Originale, Retrogrado, Inverso, Retrogrado dell'Inverso) – il tema di Kuz'ma e lo alterna con quelli di *Blimunda*, *Divara* e *Tat'jana*, che verranno ripresi contrappuntisticamente in corrispondenza del lamento. La fisarmonica a sua volta presenta a specchio le formazioni accordali principali e secondarie legate agli stessi temi di *Tat'jana*, *Blimunda* e *Divara* e i medesimi accordi riproporrà nel corso dell'opera: sicché il dramma tutto nel suo sviluppo verrà ad essere trasversalmente illuminato da tematiche musicali collegate alle due aree semantiche del “biblico” destino di afflizione della donna e del “non senso” dell'esistenza, che racchiudono e condensano l'intero itinerario teatrale del compositore. Interessante è inoltre l'inserzione nel Preludio di un riferimento intratestuale, la citazione alla celesta del canto dell'Alleluia che si ascolterà alla fine della prima sezione e che – ridotto qui a fatua sonorità da carillon – sembra anticipare la sferzante degradazione del sacro messa in atto nel dramma da Cechov. Sempre alla celesta questa citazione ritornerà nella penultima sezione di *Tat'jana* sot-

to il ricordo – da parte di Padre Ivan – di lontani coinvolgimenti esistenziali («Anch'io un tempo mi sono fidanzato e sposato e ho preso una dote, ma ormai tutto è dimenticato nel vortice del tempo»), in un gioco di richiami interni alla partitura che è perseguito a più riprese da Corghi: l'Amen del Coro della Cattedrale, che collega il Preludio all'*incipit* del dramma, è ad esempio elettronicamente alterato con un «effetto moviola» che scopriamo riutilizzato a distanza su un altro Amen, con cui si conclude – insieme alla cerimonia – la quinta sezione della *Tat'jana* e con essa la prima parte dell'opera.

Il compositore ha infatti concepito il suo «dramma lirico» distaccando anche musicalmente una prima parte, costituita da cinque sezioni e corrispondente alla messa nuziale, dalle due ultime sezioni, che mettono in scena il tragico esito della *pièce* cechoviana. L'autonomia della prima parte si rivela già nella sua autosufficienza formale, con una struttura a specchio che fa corrispondere la prima sezione con la quinta e la seconda con la quarta e ne “rispecchia” i rispettivi temi (1-2-3 nella prima, 3-2-1 nella quinta; 7-5-4-6 nella seconda, 6-4-5-7 nella quarta), ripresentandoli tutti e sette nella terza sezione centrale sotto forma di “ricercare”. La separazione di questa parte dal finale è ribadita dall'inserzione di un Intermezzo, che si riallaccia al Preludio ma tiene conto al tempo stesso di quel che è accaduto in partitura e sulla scena. Questa volta il “solo” del flauto contrabbasso è cadenzato da inserti di membranofoni e idiofoni, che – avvicinandosi a specchio – fanno finalmente emergere in tutta la sua evidenza anche tonale il *cantus firmus* ciaikovskiano sotteso al lamento: la duplice dimensione prospettica della *Tat'jana* – il mondo chiuso e asfittico dei personaggi cechoviani e il punto di vista dell'autore, assegnato al lamento stesso – si sposta così definitivamente verso la personale riflessione di Corghi, che musicalmente si impone nell'ultima parte dell'opera. Nella sesta sezione il desolato commento di Kuz'ma sul “silenzio” di Dio («E cantano, incensano e pregano, ma Dio non sente») è sostenuto agli archi dal *Canto dei*

Cherubini, che viene ripreso – in Retrogrado dell’Inverso e con graduale intensificazione testurale – dai violini I e II e quindi dalle viole e dai violoncelli “divisi”, laddove i primi strumenti “soli” recuperano i materiali musicali impiegati sul frammento salmodico «non apre la sua bocca». Nella settima ed ultima sezione la Signora vestita di nero canta i temi di *Tat’jana*, *Blimunda* e *Divara* sui sette versetti del lamento, intonati in successione dal Coro invisibile. Quindi – mentre Kuz’ma «accende una candela che avvicina alla bocca aperta» della donna morente e i primi “soli” degli archi ridanno il *Canto dei cherubini* – il battito “cardiaco” di timpani e timbales “coperti” si sovrappone agli accordi di *Tat’jana* che la fisarmonica dà questa volta in affannoso susseguirsi di ispirazioni ed espirazioni, quasi a restituire il lento dileguarsi del respiro alla vita. Infine – dopo l’ultimo ripetersi del tema di Kuz’ma, seguito dalla «scura ombra sonora»⁴⁷ del flauto contrabbasso – l’opera si chiude con un violento gesto degli archi, un brusco, rabbioso sforzato sull’accordo dell’assenza di *Blimunda* e *Divara*.

Manca quindi in *Tat’jana* la proiezione utopistica che suggellava i pur tragici finali delle due opere ispirate a Saramago: il solo labile segno di speranza è in quella lingua di fuoco della candela di Kuz’ma, che rimane accesa dinanzi alla bocca finalmente “aperta” della donna suicida, “sacrificata” alle norme e ai valori di una società ipocrita ed estranea ai bisogni degli uomini. Ed è forse per “contenere” questo desolato pessimismo cechoviano che il musicista – superando il predominante simbolismo di *Blimunda* e *Divara* – ha spinto in *Tat’jana* la sua scrittura ad un livello di astrazione mai raggiunto prima se non agli esordi strutturalisti, non più in ossequio al rigido determinismo speculativo dell’avanguardia post-weberiana ma per libera scelta, dettata da interiore necessità artistica. La centralità del numero sette (7 le sezioni dell’opera, 7 le tematiche musicali, 7 i versetti del lamento, 21 gli

⁴⁷ Ivi, p. 9.

interventi delle parti elettroniche) si interseca con i calcoli più rigorosi, coltivati nella proporzionalità dei rapporti metronomici tra i sette temi strumentali e il lamento o nella disposizione stessa della materia sonora, come sin dall'inizio palesa la scrupolosa collocazione dei "respiri" nei "soli" del flauto contrabbasso. Le articolazioni strutturali a loro volta – fissate dagli interventi dell'elettronica e dalle funzioni "armoniche" predisposte nei punti nodali del dramma – sono regolate dall'imperiosa tensione del musicista ai procedimenti speculari, che Corghi aveva già adoperato in passato ma che adesso si estendono a tutti i parametri della composizione e a tutti i livelli formali – dalla macroforma ai giochi simmetrici di condensazione e rarefazione adottati ad esempio sugli accordi di *Tat'jana*, esposti dalla fisarmonica ad *incipit* della seconda sezione a preannunciare la prima improvvisa esplosione del lamento. È come se il musicista volesse dare logica e coerenza ad una materia informe e incandescente, metaforizzata dai disperati quesiti di Kuz'ma («Ma perché tutto questo? Così...per niente...») e irriducibile a qualunque consolazione: il solo varco possibile Corghi sembra trovarlo nell'atto del far musica, nella faticosa "composizione" di un discorso "estetico" «che istituzionalmente reca con sé – anche quando scaturisce dalle circostanze di realtà più soffocanti – non soltanto una illuminazione di verità ma anche un barlume di festa»⁴⁸. Al «Tutto ciò è inutile...non ha senso» del cechoviano guardiano della chiesa il compositore risponde con la sua stessa opera: cos'altro è in fondo l'operare artistico se non ricerca e costruzione di senso?

⁴⁸ F. Orlando, *Per una lettura freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. 89.