

L'eco di un fantasma (2017) by Azio Corgi
A Preliminary Essay

Tiziana Pangrazi
tpangrazi@unior.it

L'eco di un fantasma (2017) by Azio Corgi went on stage at Teatro Lirico in Cagliari on November 3, 2018. It is a “lyric tragedy” on text by Maddalena Mazzocut-Mis and the subject is inspired by Euripides’ Trojans. I will examine the main characteristics of the composition among the concepts of opera and tragedy.

Keywords: Corgi, opera, tragedy, drama

L'eco di un fantasma (2017) di Azio Corghi

Un saggio preliminare

Tiziana Pangrazi

tpangrazi@unior.it

La tragedia lirica *L'eco di un fantasma* per voce recitante femminile, coro e orchestra di Azio Corghi, su testo di Maddalena Mazzocut-Mis e direzione di Gérard Korsten, è andata in scena al Teatro Lirico di Cagliari il 3 novembre 2017; voce recitante era Sonia Bergamasco. Commissionata dallo stesso Teatro, l'occasione era quella dell'ottantesimo compleanno di Corghi. Di questa composizione non è disponibile un'incisione discografica, pertanto il presente contributo è nato sulla base della partitura, del libretto e della rappresentazione teatrale *Elena, tragedia lirica sulla deriva del mito* del 2013¹. Lo studio che segue ha valore preliminare.

Nelle opere di Azio Corghi la presenza dell'elemento letterario è indubbiamente una costante², un elemento che indica non soltanto il genuino interesse del compositore per opere originali al netto del «pulviscolo di discorsi critici» che inevitabilmente esse portano con sé; non soltanto la «soddisfazione» per la «scoperta d'una origine, d'una relazione, d'una appartenenza» che lega in un «rapporto personale»³ il lettore-compositore con il «proprio» libro-testo; esso è, piuttosto, una spia della straordinaria capacità di Corghi di afferrare, in taluni testi, un nucleo narrativo-linguistico passibile di sviluppi nella direzione dei due livelli di articolazione richiesti dal teatro in musica: il

¹ Regia di Alessia Gennari, con Elena Russo Arman, Sara Urban e l'Ensemble vocale Calycanthus diretto da Pietro Ferrario, Teatro Elfo Puccini di Milano, Sala Bausch, dal 5 al 9 novembre 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=wArJFci2MTI>.

² Qualche esempio: l'esordio teatrale di Corghi è del 1984 con *Gargantua* mediato dalla lettura degli scritti di Michail Bachtin; del 1966 è la cantata *Gli uomini vuoti* su testo di Eliot; del 1977 e del 1985 sono rispettivamente i balletti *Actus III* e *Mazapegul* su testi tratti dal *Canzoniere italiano* di Pasolini; del 1989 è «... promenade» dans *l'île de la liberté* con testo di Edoardo Sanguineti; su poesie di Attilio Bertolucci e Salvatore Quasimodo è *La cetra appesa* del 1994; su versi di Carlo Muscetta è *Répit* per coro e orchestra del 1997; fino ad Āechov per i drammi lirici *Sen'ja* del 2002 e *Tat'jana Repina* del 1999. E potremmo ancora aggiungere i nomi di Aldo Busi, Marguerite Yourcenar, Giuseppe Ungaretti, Giovanni Boccaccio ed altri.

³ I. Calvino, *Italiani, vi esorto ai classici*, in «L'Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68, in Id., *Perché leggere i classici* (1995), Mondadori, Milano 2014, p. 9.

livello drammatico e il livello verbale. Il lungo e documentato sodalizio tra Corghi e José Saramago⁴, che a metà degli anni Ottanta ha portato alla nascita di nuovi capolavori teatrali⁵, ad una lettura concreta e speculativa al contempo, fa emergere proprio quanto appena affermato, vale a dire quell'indispensabile elemento di "congenialità", tradotto poi nei due livelli e sostenuto dall'immaginazione, tra "intenzione poetico-drammatica" del compositore, che cerca, inventa e produce, e "potenziale temporale-dinamico" dell'opera letteraria. Si può dire che tale congenialità consista nel saper pre-rappresentarsi, drammaturgicamente e plasticamente, la "vicenda narrabile", la favola, per usare un termine proprio del melodramma delle origini. Drammaturgicamente: vale a dire nell'insieme dei procedimenti artistici, estetici e pratici in cui la musica è una componente insostituibile e tanto meno eliminabile; plasticamente: vale a dire "in figure", laddove, con Auerbach (1939), il termine "figura" è traduzione latina del greco "schema", che conserva e amplia il suo originario ed eminente significato legato alla sensibilità, assumendo entro di sé anche i significati di "movimento", di "trasformazione" e di "immagine"⁶. Allora, per tornare a Corghi, si può parlare di congenialità come pre-figurazione della «scenica ragion d'essere»⁷ di protagonisti (singoli e collettivi), di situazioni e intrecci nella parola narrata, della effettiva "messa in opera" sia dell'antico «principio monteverdiano», per il quale «la musica è al servizio della parola»⁸, sia del complementare postulato saramaghiano per il quale «il testo esiste per servire la musica»⁹. Ma niente accade per caso: la «scintilla

⁴ Cfr. G. Seminara, *Lo sguardo obliquo. Il teatro musicale di Corghi e Saramago. Epistolario e testi letterari*, Ricordi-LIM, Milano 2015.

⁵ Lo scambio epistolare tra Corghi e Saramago si snoda lungo un ventennio, dal 16 dicembre 1984 all'11 ottobre 2004. Libretti esplicitamente a quattro mani sono quelli di *Blimunda* (Teatro Lirico di Milano, 20 maggio 1990), *Divara* (Münster, 31 ottobre 1993), *Il dissolto assolto* (Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona, 18 marzo 2006). In altri casi Corghi ha trasfigurato musicalmente passi dagli scritti di Saramago instaurando, in alcuni casi, rapporti di filiazione tra composizioni. Ad esempio, da *Blimunda* sono nati la suite per ottoni vocali *I sogni di Blimunda* (Teatro Valle, 12 febbraio 1995) e il *Poema sinfonico* (sette scene da *Blimunda*) per orchestra (Teatro alla Scala, 29 gennaio 2007). Composizioni di 'carattere sacro' sono invece la cantata drammatica *La morte di Lazzaro* (Chiesa di San Marco di Milano, 12 aprile 1995) con testi tratti ancora dal *Memorial do convento* e da *Il Vangelo secondo Gesù* e *In nomine Dei*; un'ulteriore lettura e commento del *Vangelo secondo Gesù* è *Cruci-verba* (Stadtische Bühnen di Münster, 2 luglio 2002) per voce recitante e orchestra. *De paz e de guerra* (Parco della musica di Roma, 22 febbraio 2003) nasce sull'omonima lirica saramaghiana; mentre ... *sotto l'ombra che il bambino solleva* (Teatro Goldoni di Firenze, 8 giugno 1999), ispirato al quadro di Dalí del 1950, attinge al poema *O ano de 1993*.

⁶ Cfr. E. Auerbach, *Figura* (1939), in Id., *Studi su Dante*, tr. it. di M.L. De Pieri e D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 1996, p. 179.

⁷ C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino 2005, p. 13.

⁸ Seminara (a cura di), *op. cit.*, p. 153; lettera di Corghi a Saramago del 2 novembre 2002.

⁹ Ivi, p. 207; lettera di Saramago a Corghi del 19 maggio 2004.

drammatica»¹⁰ a Corghi proviene da lontano. Se il giovanissimo Azio aveva avvertito entro di sé un primo seme teatrale già in ambito familiare-paterno («ho costruito la scena, dipinto le quinte, curato gli effetti di luce, e tutto mi è servito per capire i tempi del teatro»), con gli insegnamenti di Mario Zanfi e Bruno Bettinelli al Conservatorio di Milano, tale germe pian piano prende le forme (drammatiche e plastiche) di un «teatro narrativo, espressionista, capace di raccontare una storia». Infatti tali maestri si rivelano essere gli assi di trasmissione di «una tradizione che, insieme a quella dell'artigianato musicale», è rimasta in lui sempre «ben radicata»¹¹. Lo stesso Corghi sottolinea quanto la «memoria storica» della musica, in primo luogo come “forme in divenire”, sia centrale per il proprio comporre: «il mio è un rapporto con la tradizione come potrebbe essere quello di Stravinskij o di Britten»¹², un rapporto con il passato, interpretiamo, di tipo “genetico”. È nota la fedeltà di Britten all'armonia tonale e al dramma musicale negli anni di Darmstadt, come altrettanto nota è la posizione di Stravinskij, il quale vede nella “tradizione” «tutt'altro che un'abitudine, anche eccellente»; essa è piuttosto «un'“accettazione cosciente e deliberata”. Una vera tradizione non è testimonianza di un passato remoto [...] è una forza viva che anima e alimenta il presente [...] si riannoda una tradizione per creare qualcosa di nuovo, la tradizione assicura così la continuità della creazione»¹³. La concezione stravinskijana “artigianale” del lavoro del compositore, per Corghi trova viva traduzione e arricchimento nel magistero di Bettinelli: da questi gli proviene, più esattamente, il «pensiero compositivo strutturato», la «radice strutturale, fondamentale e tecnica» dell'esperienza compositiva¹⁴. Ora è proprio a partire da questo tipo di formazione, e dall'educazione all'immagine di impronta paterna, che in Corghi prendono ad incubare, in senso tecnico vero e proprio, gli “schemi drammaturgici”, le “leggi positive” e gli “attrezzi” di lavoro dell'attività compositiva, “dotazioni” che hanno un preciso significato: quello che non ci può essere arte senza mestiere. E, con un balzo temporale in avanti, ardito, poiché non è qui possibile ripercorrerne l'itinerario compositivo, dopo il 1984-85, l'anno di *Mazapegul* su testi di Pasolini, Corghi giunge alla nuova consapevolezza di un teatro “non più

¹⁰ Ci piace qui riferirci a Corghi con l'espressione che Alfred Einstein utilizza per l'arte di Monteverdi: cfr. *Geschichte der Musik* (1934), tr. it. di E. Pasquali, *Breve storia della musica*, SE, Milano 2008, p. 63.

¹¹ Intervista di Susanna Persichilli ad Azio Corghi: <http://www.susannapersichilli.it/azio-corghi.html>.

¹² Ivi.

¹³ I. Stravinskij, *Poétique musicale* (1946), tr. it. di M. Guerra, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1983, p. 32.

¹⁴ Cfr. *Sotto la lente. Azio Corghi*, Radio3 Suite del 7 giugno 2017.

rossiniano”. Se Rossini aveva rappresentato una macchina perfetta dal punto di vista drammaturgico («conoscevo da vicino la struttura di un melodramma a forme chiuse»¹⁵), un teatro fatto di alternanza di arie e duetti stupendamente congegnati¹⁶ e ancora in azione nel *Gargantua* (1985) (in cui «non ci sono donne ed è fatto di simboli»), la messa in scena del *Memoriale del convento* (1984) di Saramago segna il “passaggio” ad un teatro «vivo», rispondente ad un «bisogno di contemporaneità», fondato sulla capacità della musica «di raccontare»¹⁷. Con *Blimunda* (1990), con la presenza di un vero personaggio da «teatro fantastico» e con i tre “spazi paralleli” della sceneggiatura-libretto, “tutto cambia”; con *Divara* (1993) il teatro «deborde» coinvolgendo il pubblico e *Il dissoluto assolto* (2006) si configura come vero e proprio «teatro d’opera»¹⁸.

L’eco di un fantasma è l’ultima creazione teatrale nata dalla collaborazione tra Mazzocut-Mis e Corghi¹⁹, un altro esito greco dopo la *Giocasta* del 2009²⁰, poggiate sulle figure di Elena e Ecuba: una «tragedia lirica» con al centro ancora una volta il mondo e la sensibilità, o, meglio, l’«occhio femminile che [Corghi] ha sempre amato»²¹. Qualche esempio soltanto: *Blimunda* ha la «capacità di guardare dentro gli altri»²²; *Divara* crede nell’«utopistica ricerca di un’assoluta libertà interiore»²³; la memoria di Tat’jana (1999) aleggia «inquietante tra la folla nel cuore della celebrazione»²⁴; *Giocasta* è «semplicemente una donna con tutte le sue colpe e i suoi difetti non sottaciuti»²⁵. Donne drammaturgicamente complesse, a volte contraddittorie, ma tutte accomunate *in primis* dall’amore nella sua dimensione universale che, come

¹⁵ E. Buroni, *Intervista ad Azio Corghi*, in I. Bonomi, E. Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell’opera italiana*, Franco Angeli, Milano 2010, p. 231.

¹⁶ È del 1973 la prima rappresentazione alla Scala di Milano de *L’italiana in Algeri* di Rossini nella revisione critica di Azio Corghi.

¹⁷ *Sotto la lente. Azio Corghi*, cit.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Cfr. anche *Tra la carne e il cielo*, per violoncello concertante, recitante maschile, soprano, pianoforte e orchestra da Pier Paolo Pasolini, prima esecuzione a Pordenone, 2 novembre 2015; *Settestella*, per voce recitante e cantante (unico esecutore), vibrafono e percussioni (unico esecutore), da un’idea pittorica di Dario Moretti.

²⁰ Tragedia lirica per voce recitante e quintetto d’archi; prima rappresentazione a Vicenza, Teatro Olimpico il 19 giugno 2009.

²¹ Cfr. *Omaggio a Azio Corghi. Intelligenza e ironia*, 17 ottobre 2017-16 gennaio 2018, per festeggiare gli 80 anni: <https://www.youtube.com/watch?v=PuyxCzY98II>.

²² L. Bramani, *Composizione musicale. Colloquio con Azio Corghi*, Jaca Book, Milano 1995, p. 65.

²³ Ivi, p. 82.

²⁴ R. Mellace, «non apre la sua bocca...». *L’afasia della sofferenza femminile in Tat’jana di Azio Corghi*, in Programma di sala di *Tat’jana*, stagione del Teatro alla Scala 1999-2000, p. 48.

²⁵ E. Buroni, *Un caso contemporaneo: Giocasta di Azio Corghi e Maddalena Mazzocut-Mis*, in Bonomi, Buroni, *op. cit.*, p. 224.

tale, per Corghi è identificabile con la stessa musica²⁶. Amore, musica e femminilità si saldano in una triade onnipresente e custode, in senso poetico, di «sogni e utopie»²⁷. Se già Agostino aveva unito nell'*ordo amoris* il tema pagano dell'armonia al principio cristiano dell'amore, all'inizio dell'*Orfeo* (1607) di Monteverdi Musica canta: «or d'amore posso infiammar le più gelate menti». Dalla *Nota introduttiva* alla partitura, sappiamo che Elena, donna degli anni Sessanta e Settanta²⁸, (ha vissuto e) ora racconta, «una vita di bellezza e di avvenenza». Lei si ispira direttamente al *Priamel* di Saffo: la cosa più bella è «ciò di cui uno è innamorato» e il potere seduttivo dell'oggetto amato è di gran lunga superiore ad ogni altra sorta di spettacolo (Saffo fr. 16 V.); il suo linguaggio è quello della bellezza che uccide («tu non hai armi contro la bellezza», «la bellezza ha i suoi rischi», «io ho le armi per conquistare il mondo», «non esiste un antidoto alla bellezza»); è il linguaggio dei sensi e del corpo («la mia bocca ti placa», «ti sfioro la guancia»); per lei vale ciò che valse per Saffo: «essa vada ricercando l'anima sua, il corpo, l'udito, la lingua, gli occhi, la pelle, quasi fosse a lei estranea e dispersa ogni parte»²⁹. Ella dispensa consigli a Ermione («un po' di fondotinta», «il segreto sono le scarpe») della quale seduce il giovane amico; è simile ad una donna qualsiasi del nostro tempo in una qualsiasi città («nella mia borsetta il costume», «il mobile della cucina è pieno di macchie brune e ruggine»), come pure è simile all'Elena vecchia, malandata e risentita con il mondo e con Menelao, che se ne sta «immobile; seduta sul letto; ingobbita» nell'«autentica provincia» di Ritsos³⁰. Gli echi tragici dell'antica chiamata a difesa della bellezza, tornano nell'appello del suo ultimo difensore, in Camus³¹. Se Elena appare come un personaggio già de-eroizzato e che, in alcuni momenti, giunge persino alla debolezza psicologica, il Coro, indipendente dall'azione, ne amplifica il patetismo. Ecuba, regina e madre di eroi che parla con il plurale maiestatis del Coro a quattro voci, si pone come «voce coscienziale» («O Elena! Elena»), descrive circostanze, richiama alla memoria momenti salienti della guerra di

²⁶ Cfr. Bramani, *op. cit.*, pp. 68-69. Sul tema eros e musica, cfr. M. Mazzocut-Mis, *Il pungolo di un amore. Incontro con Azio Corghi*, in S. Zecchi (a cura di), *Estetica 1994. Scritture dell'Eros*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 211-233.

²⁷ Bramani, *op. cit.*, p. 67.

²⁸ Cfr. *Omaggio a Azio Corghi. Intelligenza e ironia*, cit.

²⁹ Pseudo-Longino, *Del sublime* (1991), RCS, Milano 2005, X, 2, p. 181; cfr. Saffo fr. 31 V.

³⁰ G. Ritsos, *Quarta dimensione. Crisòtemi, Ismene, Fedra, Elena, Persefone*, tr. it. di N. Crocetti, Crocetti Editore, Milano 1993, p. 99 e p. 117.

³¹ Cfr. A. Camus, *L'exile d'Hélène* (1948), in Id., *L'été*, Gallimard, Paris 1959: «Nous avons exilé la beauté, les Grecs ont pris les armes pour elle»; «la guerre de Troie se livre loin des champs de bataille».

Troia («dall'alto delle mura di Troia, i colpi di spada dei tuoi amanti») oppure emette giudizi (similmente ad Euripide)³²; esso finisce con il prendere il sopravvento su Elena. Inoltre svolge anche il ruolo di *Historicus*, una figura essenziale nel teatro di Corghi.

Sfogliando la partitura de *L'eco di un fantasma*, alle strutture portanti e allo spirito della composizione, fa da “ossatura trasparente” la “moderna” tragedia di Euripide. Non soltanto perché le due protagoniste Elena e Ecuba sono tratte direttamente dall'episodio della loro contesa nelle *Troiane*, o in quanto non legate da un rapporto di causa ed effetto, o piuttosto perché esse scandiscono le diverse fasi della tragedia dove ciò che acquista sempre più rilievo è il crescente dolore di Ecuba destinato a rimanere senza ricomposizione finale. Tenendo presente il definitivo avvertimento formulato da Carl Dahlhaus, per il quale, in materia di confronto tra tragedia antica e “opera” (cioè lo spettacolo teatrale in cui l'azione si porta all'evidenza principalmente mediante la musica e l'espressione canora dei personaggi), ciò su cui vale la pena di riflettere non è «l'ipotetica affinità della tragedia all'opera», ma, al contrario, è, eventualmente, «la palese affinità dell'opera alla tragedia»³³. Nel caso de *L'eco di un fantasma*, pur non trattandosi di “opera”, *mutatis mutandis*, ci sembra possibile istituire, crediamo senza forzature, alcune analogie morfologiche tra l'antica tragedia e la composizione corghiana (fig. 1). Nel suo impianto generale, la composizione consta di dodici monologhi «con la voce» recitante, giornate di un diario saltuario (dal 2 aprile 1964 al 3 maggio 2015), prismi di ricordi, allusioni, sovrapposizioni temporali, in cui Elena racconta il proprio dramma “della” (propria) bellezza. I monologhi si alternano con le sezioni «a tempo» del Coro e dell'orchestra, per cui quando c'è Elena non c'è Ecuba, e viceversa: un'equilibrata operazione di «separazione del testo dalla musica» volta a far «fuoriuscire il corpo del suono», il «divenire musicale». Qui «la parola significante diventa musica»³⁴. Ridestandosi da un racconto mitico e storico allo stesso tempo, senza alcuna convenzionalità (il rischio insito in una materia “usurata” dal tempo e dalla sovrabbondanza di interpretazioni come è quella dei fatti di Troia), con un parlare

³² Cfr. A. Corghi, *L'eco di un fantasma*, partitura, Ricordi, Milano 2017, p. III.

³³ C. Dahlhaus, *Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera. Sul problema della ricezione dell'antico nella storia della musica*, in Id., *Vom Musikdrama zur Literaturoper* (1983), tr. it. a cura di M. Giani, *Dal dramma musicale alla Literaturoper*, Astrolabio, Roma 2014, p. 211; lo stesso saggio, in una precedente traduzione, era comparso in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 281-308.

³⁴ *Omaggio a Azio Corghi per gli ottant'anni*, Bologna, 31 ottobre 2017, tavola rotonda con Azio Corghi, Sandro Cappelletto, Nicola Sani e Cristina Zavalloni: <https://www.apemusicale.it/joomla/terza-pagina/5274-video-omaggio-ad-azio-corghi>.

distaccato eppure vivo e persino crudele, Elena si rivolge ora a Paride, ora a Menelao, ora a sua figlia Ermione, ora ad un giovanissimo amante, fianco al vento. Sulla scena lei non agisce, non è un vero e proprio carattere; piuttosto racconta, per frammenti e per *flashback*, di azioni, eventi, impressioni, riflessioni, ma con l'accortezza di lasciar immaginare allo spettatore altri "eventi secondari", sottointesi, i quali non sono meno importanti e costitutivi del senso complessivo dei monologhi. Ed ecco che di lei veniamo a sapere fatti e circostanze pregresse, situazioni di vita, pluriamori, momenti di intimità, stati d'animo e passioni mutevoli: la sua identità di soggetto autocosciente è annullata. Lei è stata guidata da Eros («sono stata rapita») ed ora si ritrova paradossalmente prigioniera di bellezza e di morte («l'ho messa in gabbia, la bellezza»); confida che Iride-arcobaleno (*dea ex machina*) annunci il trionfo dell'ordine sul caos (esistenziale) («un arco in cielo si disegna tra la bellezza e la morte»). Ogni monologo di Elena è "funzionalmente" assimilabile all'episodio (*rhèsis*) dell'antica struttura tragica: infatti esso si presenta come scena autonoma, non dipendente da una scena antecedente o susseguente; esso non è vincolato né al tempo della narrazione, né al tempo musicale; l'unico vincolo temporale assegnatogli è rappresentato dal punto coronato, un segno che, se normalmente lascia all'arbitrio dell'interprete la durata di una nota o di una pausa, qui lascia alla scansione della voce recitante la libertà di aprirsi un "suo" proprio spazio-tempo narrativo dove tutto e tutti gli "interlocutori" di Elena sono compresenti. È questo un tipo di libertà di cui il teatro musicale in generale, salvo qualche eccezione, non gode: la libertà di annettere nel proprio tessuto drammaturgico la cosiddetta «azione nascosta», la ticoscopia, un avvenimento dell'azione drammatica che non viene mostrato in scena e che deve essere desunto dai dialoghi tra i personaggi. Al contrario del dramma recitato, nell'opera in musica tale "azione invisibile" sarebbe un «passo falso drammaturgico»³⁵, poiché nell'opera vige la "sacrosanta" esigenza di far vedere tutto quanto sulla scena; il teatro in musica vive di ciò che si vede e «il tempo presente è il solo che conti»³⁶.

La composizione di Corghi si apre con otto battute di introduzione, una sezione assimilabile al prologo dell'antica tragedia in quanto, analogamente a quel che accade in Euripide, contiene le "informazioni" necessarie allo spettatore per il prosieguo del dramma. Naturalmente, in questo caso, non si tratta di presentare personaggi, intrecci o

³⁵ Ivi, p. 217.

³⁶ Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, cit., p. 66.

antefatti (sappiamo già chi sia Elena di Troia), bensì di annunciare la “sostanza” drammaturgica in gioco. Uno degli elementi di tale “sostanza”, di natura prettamente musicale, è simbolicamente fin da subito isolabile nella terzina ritmico-melodica (quasi onomatopea) di Elena (E-le-na), nella sua formulazione “principale” (La-La-La) e nelle formulazioni “secondarie”. Nell’ordine, se è Elena ad aprire i discorsi («ci sei sempre casato», «getto l’amo», «non aver paura», «avvicinati»), vero è che l’esordio è lasciato al Coro, ancora non identificato con Ecuba eppure già espressione della dimensione iperuranica, e quindi di “fantasma”, che la regina troiana pian piano assume nel corso della rappresentazione. Inoltre, il significato e la ripetizione dell’eco della terzina di Elena ci induce, da un lato, a vedere in Ecuba un personaggio “collettivo” fin da subito “spiritualizzato”, al punto di ritenere che il fantasma della variante del mito, secondo cui Paride avrebbe condotto a Troia non Elena ma il suo fantasma, qui, sarebbe alla fine Ecuba: sarebbe costei il vero spettro. Dall’altro lato, ci induce a chiudere compiutamente il cerchio dell’analisi della composizione, laddove tale *incipit* coincide con lo stesso *explicit* (bat. 312). Prepara la parodo, il primo intervento del Coro-Ecuba, un blocco di tre episodi-monologhi di Elena (dal 3 aprile al 23 maggio 1964) (batt. 9-37). Tali monologhi sono incastonati all’interno di filigrane “armoniche” che rimandano alla “semplicità” della musica greca, e più precisamente al nucleo dottrinario e metafisico del cosiddetto sistema *téleion*: il tetracordo. Guardando alla sezione degli strumenti a fiato e della percussione, emergono in primo piano due elementi definibili, analogicamente, “tetracordi”, che qui denominiamo A e B. Non di veri e propri tetracordi, infatti, si tratta, poiché i rapporti intervallari tra i suoni non sono quelli della scala greca; si tratta piuttosto di “cellule” che modellano la condotta ritmico-melodica degli strumenti. Il tetracordo A è costituito dalla sequenza di crome: Fa diesis-La-Si-Do (bat. 10, oboe e vibrafono); il tetracordo B dalla sequenza di crome: Do-Re bemolle-Mi bemolle-Sol bemolle (bat. 12, clarinetto e vibrafono). Come si vede, soltanto idealmente tali sequenze sono assimilabili ai tetracordi; infatti, siamo in presenza di intervalli melodici di quinta diminuita – di fatto un tritono, il medievale *diabolus* in musica – (Fa diesis-Do; Do-Sol bemolle), come pure siamo in presenza di intervalli di terza minore (Fa diesis-La; Mi bemolle-Sol bemolle), di seconda maggiore (La-Si; Re bemolle-Mi bemolle) e di seconda minore (Si-Do; Do-Re bemolle). Intervalli, questi, “non” armonici per l’orecchio melodico di un greco che, diversamente, apprezzava le

consonanze perfette, con un'unica eccezione dove il tritono pure era ammesso nel sistema: nell'intervallo tra la *paramese* (Si) e la *parhypate meson* (Fa). Tali intervalli interni a tali tetracordi, invece, sono perfettamente noti al nostro orecchio armonico, ancor più laddove, con spirito combinatorio, si sovrappongano “verticalmente” i due tetracordi così da ottenere, rispettivamente: un intervallo di quinta diminuita (quarta aumentata), due intervalli di terza maggiore, e uno di quinta diminuita (quarta aumentata); un blocco compatto di bicordi con al centro due consonanze, intervalli di riposo. Ulteriori allusioni simboliche al sistema *téleion* consistono nella congiunzione per sinafé (batt. 14-15) e per scambio enarmonico (batt. 17-18) dei tetracordi A e B, come pure sono da considerarsi altrettante allusioni i *membra disiecta* nelle sezioni strumentali del tetracordo A, allorché tutti i pezzi “risolvono” nel Do₅ del vibrafono (bat. 20). Nelle battute successive i tetracordi tornano “in brandelli” tra gli strumenti a fiato e ad arco, in vista del *rush* finale (bat. 35) segnato da un principio di abbellimento, una acciacatura che imita il «brivido» che «fa vivere» e che, però, «non esiste» in provincia (Elena). L'uso di tali esoterismi ritmico-melodici costituisce una cifra delle composizioni di Corghi, ed è lo stesso compositore a parlare, a questo proposito, di «tema del destino». Questo “tema” compare in quasi tutte le sue opere «fin dalle prime battute» e consiste in «quattro suoni che procedono a distanza intervallare progressivamente aumentata di semitono nell'ambito del tritono»³⁷.

Con il Coro I-Ecuba si entra con decisione *in medias res*: analogamente ai canti corali della tragedia, che erano fortemente polimetrici e ricchi di ritmi diversi, ora il fantasma Ecuba si materializza negli effetti ritmici e angoscianti dell'“eccedenza” della quintina e dell'instabilità (emotiva) della sincope (batt. 38-39, 44-45) nelle voci maschili («eco di fantasma non versi lacrime»). Testimoni della tenzone tra Paride e Menelao, con un salto di ottava ascendente, sorretto dal glissando dei due corni, le voci femminili spostano per tre volte lo sguardo «dall'alto delle mura di Troia» (batt. 39-40, 45-46, 53-54) sui «colpi di spada dei tuoi amanti» (bat. 41): si odono i «gemiti» (bat. 47) dei due contendenti come pure i loro ferri acuminati che vibrano secchi nella quintina di semicrome. Ma la ricchezza ritmica del Coro si esprime anche nell'uniformità omoritmica del «fiore della sfida» (batt. 50-51), nella “meiosi” (speculare) dei valori di durata della «madre e la figlia» che giocano alla morte (batt.

³⁷ Buroni, *Intervista ad Azio Corghi*, cit., p. 236.

57-58), per raggiungere l'apice drammatico (e onomatopeico) nel *dripping* sulle «gocce di sangue» (batt. 60-61), una figurazione che ritorna ancor più efficacemente nel Coro V (batt. 143-152). Al coro resta soltanto la domanda intorno alla “falsa” Elena: «sei mai stata a Troia, spartana?», «avresti aperto gli occhi» (bat. 64). Il Coro II-Ecuba agisce da lontano e sorprende per tre volte con un bisbiglio (batt. 66, 68, 71) Elena dagli «occhi umidi di mare», trasformandola infine in una Sirena (bat. 75). Segue l'attacco del quinto episodio: 12 anni dopo (20 maggio 1976); intanto è apparsa Ermione, ragazza «selvaggia, ispida e crudele» senza neppure «una briciola, di bellezza». E improvvisamente, in tempo ternario, nel mormorio del Coro III-Ecuba che narra le metamorfosi di Callisto e Taigete, il tenore irrompe con la melodia ben riconoscibile dell'antico Epitaffio di Sicilo (II a.C.-I d.C.), sopravvissuta frigia che circola nelle voci e negli strumenti (batt. 82-85, 90-93) senza nascondersi, per estinguersi in un finale che ricorda lo stile concitato. Ma la «frenesia» e il «sapere istintivo» del corpo, rivendicati da Elena, improntano i Cori IVa e IVb, laddove i monologhi della voce recitante sono rivolti «al giovanissimo amante» sensualisticamente evocato nelle «spalle ruvide e gonfie» e nel «profumo aspro». Le quattro voci, per lo più con andamento omoritmico e “quadrato”, si lasciano di tanto in tanto andare a momenti di dolcezza: le figure ritmico-melodiche di “A-mo-re” (batt. 124-134), per la presenza del semitono, sono degne della migliore tradizione del lamento e, in generale, della dottrina degli affetti. Aria di lutto, morte, e pure di suicidio, è distribuita *alternatim* nelle voci del Coro VI-Ecuba («vuoi un cappio», «bellezza non si appende»), mentre il «fantasma di vento» prende forma di larva nei semitoni della batt. 175. Infine, nel Coro VII-Ecuba, la consistenza aerea del “corpo” del fantasma si tramuta alchemicamente nell'acqua incolore trasformandosi così in puro “divenire” («il vento non ha spessore», «l'acqua non ha colore»). Con il rosso «porpora» e il «sole che sanguina» (Coro II) la mente retrocede verso *Wasser und Blut* di Divara. Con il Coro VIII-Ecuba c'è la svolta verso la conclusione: ne è segno anticipatore il ritorno, nella tenebra, della “terzina di Elena” (batt. 220, 238). L'ultimo monologo di Elena è ormai smembrato in tre pezzi, incalzato dall'imminente riapparizione dell'identica eco iniziale “E-le-na” (batt. 240-241 e 243-244), preannuncio del vero e proprio finale. Elena ha concluso gli episodi, bellezza è stata temporaneamente messa a tacere («la bellezza è fantasma, può tornare»), e, quasi come per Didone, il suo destino è affidato all'arcobaleno-Iride. Ormai tutto è accaduto e il

Coro IX-Ecuba funge da esodo “sopportando” la “trasfigurazione” di Elena («cammini sulla corda dei sette colori», «luminosa come l’aria nel vento d’inverno», «non lo sai, ma hai abbracciato l’arcobaleno»). Il Coro inizia con una “anomalia”, quella del ritmo quinario (5/8) in precedenza mai impiegato che, però, non gli impedisce di dispiegarsi in una policoralità che, per dilatazione spaziale, effetti di eco, sottile complessità ritmica, sezioni isoritmiche, “integrazioni” di vocali, vivacità di contrasti, richiama alla memoria la quella “coloristica” dei due Gabrieli. Anzi, a ben vedere, il quinario “vanta” sul Coro la propria ascendenza franco-fiamminga. È proprio all’interno di questo tipo di mentalità nordica che Corghi fa circolare l’antica “melodia intervallare” dell’*Inno al sole*³⁸ (batt. 248-253, 261-263): frasi della melodia passano variamente dal contralto, al tenore e al soprano, mentre le altre voci con procedimenti ritmici attingono allo stesso materiale. Il risultato è quello di una sorta di *tromp-l’oreille* in finale d’atto (unico) che assolve almeno ad un paio funzioni: l’una era già insita nell’invocazione a Zeus nelle *Troiane* di Euripide, cioè quella di “riconduurre” l’intera azione là dove essa dovrebbe stare se vuol essere convincente, vale a dire nella relazione tra umani e divini; l’altra è quella della composizione del “tempo della rappresentazione” con i “tempi rappresentati”, della concordanza simultanea del «decorso temporale formale e contenutistico»³⁹. *Dulcis in fundo*, ingegnosamente e delicatamente “preparata” da acciacature “eufoniche”, torna l’eco di Elena nella “sua” propria terzina (batt. 311-313).

Più sopra, si è sottolineato come la struttura della tragedia antica faccia da “ossatura trasparente” a *L’eco di un fantasma*. Ora, alla fine di questo scritto, occorre precisare meglio questa espressione aggiungendo, a questa ossatura, la “carne”: il “dramma per musica”. La relazione tra tragedia e dramma per musica è stata piuttosto tormentata ed è vecchia di qualche secolo. Sui motivi di tale contraddittoria relazione alcuni elementi li abbiamo anticipati, ma ora occorre aggiungere, da un lato, che, tragedia e dramma sono sempre stati “categoricamente” distinti (il melodramma non è nato dalla tragedia, ma dalla pastorale); dall’altro lato, già dalla seconda metà del Novecento, e tanto più oggi, tale distinzione “categorica” è da ritenersi superata. Tuttavia può essere utile riflettere

³⁸ Attribuito a Mesomede, dell’*Inno al sole* si era già occupato Vincenzo Galilei che, nel suo *Dialogo della musica antica e della moderna*, Marescotti, Firenze 1581, ne aveva pubblicato il testo e la melodia (p. 97). La melodia viene da Corghi ripresa dal volume di Fr.-Aug. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l’antiquité*, Annot-Braeckman, Gand 1875, vol. I, p. 446.

³⁹ Dahlhaus, *Le strutture temporali nell’opera*, in Id., *Dal dramma musicale alla Literaturoper*, cit., p. 40.

su tale distinzione in termini fluidi, vale a dire mantenerla come strumento metodologico in modo tale da condurre la riflessione per via analogica. Va da sé che si tratta di una riflessione aperta e che, se la sua prima funzione è di tipo euristico, ancor più importanti sono le funzioni sintetica ed evocativa ad essa connesse. Tale via, inoltre, si manterrebbe valida anche quando non portasse a risultati. Qui, ci siamo brevemente sforzati di procedere in questa direzione, vale a dire di mettere in relazione quelli che sembrano gli oggetti “formali” e “originari” costitutivi dell’idea compositiva de *L’eco di un fantasma*: la tragedia e il principio basilare di ogni dramma musicale, quello per il quale «ogni motivazione importante ad un certo punto [...] la si deve sentire come musica»⁴⁰. Da tale principio ne derivano almeno altri due altrettanto fondamentali, e cioè che l’opera è «per eccellenza la sua stessa forma» e che «il drammaturgo è il compositore»⁴¹. Tenendo fermi questi principi possiamo comprendere in modo fruttuoso forme, generi ed epoche dell’opera in musica, ma anche “opere” che “opere” nel senso comune del termine di certo non sono. In qualsiasi caso dobbiamo frequentare le partiture e i libretti per verificare le ipotesi come i risultati. Tutto questo ci consente di capire il modo nel quale il compositore può aver compiuto certe scelte musicali, queste e non quelle, per caratterizzare una certa situazione drammatica. Quindi cogliere le strutture musicali, il dialogo, l’azione e la loro interazione, una particolare “discorsività”, nascosta o evidente che sia. Inoltre, spetta al compositore, e quindi alla musica, l’enorme potere di gestire il fluire del tempo dell’azione, del racconto per cui questo può essere dilatato o contratto o, addirittura, rarefatto; un momento può anche diventare un’eternità. Il tempo può essere vissuto come il tempo quotidiano, il tempo di una narrazione, oppure può essere “spezzato” o persino “senza tempo”; ma può essere anche un tempo che rende la simultaneità o la frantumazione delle azioni. Questi casi riguardano il tempo della vicenda, il tempo scenico, quello della rappresentazione; ma ciò è possibile in virtù di costruzioni temporali secondo le “regole” del linguaggio musicale, secondo il tempo musicale. E tra il tempo musicale e il tempo scenico si possono instaurare rapporti di contrasto, di convergenza, di sovrapposizione; comunque sia, ciò che conta è capire come la possibilità di “regolare” la temporalità sia una delle

⁴⁰ E. T. Cone, *The Old Man’s Toys: Verdi’s Last Operas*, in “Perspectives Usa”, VI, 1954, p. 191, in J. Kerman, *Opera as Drama* (1988), tr. it. di S. Melani, *L’opera come dramma*, Einaudi, Torino 1990.

⁴¹ Ivi, p. 19 e p. XV.

“facoltà” della scrittura musicale, un potente mezzo drammaturgico che si fonda esclusivamente su ragioni teatrali-musicali. Gestire il tempo, allora, è compito del compositore e questo è il segreto del teatro musicale.

Fig. 1 Piano della composizione

0 – 3	Introduzione (Prologo)	Elena (con la voce)	
4 – 5	Introduzione (continuazione)		Coro (eco) – Ecuba: terzine di Elena
6	Introduzione (continuazione)	Elena	
7 – 8	Introduzione (continuazione)		Coro (eco) – Ecuba: terzine di Elena
9 – 20	1° Giornata (Episodio) 3 aprile 1964 Monologo (Discorso)	Elena a Paride	Tetracordi A e B, sinafe
21 – 22	2° Giornata (Episodio) 20 maggio 1964 Monologo (Discorso)	Elena a Paride	Tetracordi A e B
23 – 37	3° Giornata (Episodio) 23 maggio 1964 Monologo (Discorso)	Elena a Menelao	Tetracordi A e B
38 – 64	Coro I – Ecuba (Parodo)		
65	4° Giornata (Episodio) 26 maggio 1964 Monologo (Discorso)	Elena a Paride	
66 – 76	Coro II – Ecuba (Stasimo)		
77	5° Giornata (Episodio) 20 maggio 1976 Monologo (Discorso)	Elena a Ermione	Dopo 12 anni
78 – 101	Coro III – Ecuba (Stasimo)		Epitaffio di Sicilo
102	6° Giornata (Episodio) 22 maggio 1976 Monologo (Discorso)	Elena al giovanissimo amante	
103 – 134	Coro IV a – Ecuba (Stasimo)		Figura di Amore
135	7° Giornata (Episodio) 25 maggio 1976 Monologo (Discorso)	Elena al giovanissimo amante	

136 – 141	Coro IV b – Ecuba (Stasimo)		
142	8° Giornata (Episodio) 27 maggio 1976 Monologo (Discorso)	Elena al giovanissimo amante	
143 – 155	Coro V – Ecuba (Stasimo)		
156	9° Giornata (Episodio) 28 maggio 1976 Monologo (Discorso)	Elena a Menelao	
157 – 177	Coro VI – Ecuba (Stasimo)		
178	10° Giornata (Episodio) 3 gennaio 1976 Monologo (Discorso)	Elena al vento	
179 – 215	Coro VII – Ecuba (Stasimo)		
216	11° Giornata (Episodio) 2 ottobre 1980 Monologo (Discorso)	Elena a Menelao	
217 – 238	Coro VIII – Ecuba (Stasimo)		Terzina di Elena
239	12° Giornata (Episodio) 3 maggio 2015 Monologo (Discorso)	Elena a Menelao	
240 – 241	Finale		Ecuba (eco): terzine di Elena
242	12° Giornata (continuazione)	Elena a Menelao	
243 – 244	Finale		
245	12° Giornata (continuazione)	Elena a Menelao	
246 – 313	Coro IX – Ecuba (Esodo)		Inno al sole, terzina di Elena