

GIOCASTA DI AZIO CORGHI

Ad eccezione dell'opera d'esordio, *Gargantua* (1984), la figura femminile è sempre stata centrale nel teatro musicale di Azio Corghi: si pensi ai personaggi eponimi di *Blimunda* (1989), *Divara* (1993), *Tat'jana* (2000), *¿Pia?* (2004); ma si potrebbero ricordare anche le donne in vario modo antagoniste di Don Giovanni nel *Dissoluto assolto* (2004), o, effettuando un'incursione nella musica non melodrammatica, le voci cantanti di *Fero dolore* (1993) e *La cetra appesa* (1995) e quelle recitanti de *La morte di Lazzaro* (1995) e di *Cruci-verba* (2001).

In quest'ultimo lavoro, l'Autore fa della madre d'Edipo la protagonista assoluta dell'azione drammaturgica: alla sola regina di Tebe è infatti affidato il compito di ripercorrere le truci vicende che, spesso suo malgrado, hanno segnato la sua vita privata e pubblica. Coerente con il proprio cammino compositivo e artistico, che l'ha talvolta visto in controtendenza rispetto alle realizzazioni e agli intendimenti di altri musicisti novecenteschi e a lui contemporanei, Corghi fa esprimere Giocasta tramite la recitazione pura, integrata e sostenuta dall'accompagnamento musicale in un connubio che richiama molto da vicino il genere del melologo.

Una scelta dettata non solamente dalla volontà di rendere perspicuo il testo verbale – obiettivo sempre perseguito dall'Autore –, ma resa forse ancor più cogente dalla particolarità del testo medesimo: Maddalena Mazzocut-Mis ha infatti concepito gli episodi del monologo di Giocasta con uno stile semplice, piano, sincero eppur estremamente controllato, quale si addice a una madre che parla al proprio figlio prima ancora che non una sposa al proprio consorte; parole calde, comunicativamente immediate, personali e, del resto, spesse volte già in se stesse musicali.

Ed è appunto la musica a dover sopperire con la propria potenza evocativa al non detto, all'implicito, all'alluso che talvolta contraddistinguono le parole di questa madre travagliata dal ricordo di ciò che ha subito e di ciò a cui ha assistito. Ben consapevole delle risorse della propria Arte, Corghi scandisce i momenti e le sezioni della partitura con una serie di elementi tematici variamente alternati o tra loro intrecciati. Ecco dunque, a puro titolo esemplificativo, la «violenza» quasi icastica resa dal fendente in fortissimo degli archi – a loro volta preceduti dall'attacco dei fiati – costruito sulla successione scalare discendente comprendente il totale cromatico (ispirato agli studi del musicologo Marius Schneider e già presente in *Blimunda* e, retrogradato, in *De paz e de guerra*): così Giocasta rammenta ad esempio i misfatti compiuti dal suo primo consorte, il re Laio. Oppure si consideri il tema del «destino», che chiude l'opera dopo aver già fatto la sua comparsa in altri momenti del racconto della protagonista: i quattro suoni che lo compongono, e che procedono a distanza intervallare progressivamente aumentata di semitono nell'ambito di tritono, sono uno stilema tipicamente corghiano.

Ma anche altri moduli tematici ricorrenti percorrono le battute di *Giocasta*: la «pulsazione» del surdo con cui prende avvio questa «tragedia lirica», simile a un battito cardiaco; forse appunto quello umano di una madre che si rivolge al proprio figlio e che a lui parla dell'altra sua sventurata prole. Talvolta è il testo verbale stesso a suggerire la denominazione del tema: così si ha con «Raggio di sole» – che Maddalena Mazzocut-Mis ha tratto da un coro dell'*Antigone* sofoclea – dalla sonorità molto attutita turbata solamente da alcuni sforzati rapidamente attenuati; anche in questo caso ci si trova per altro di fronte a uno stilema caratteristico del Maestro (compare già in lavori quali *Symbola* e *Tactus*) e sempre riconducibile alle teorie schneideriane: si tratta della successione delle armoniche sulla nota fondamentale *re bemolle*, che caratterizzerebbe il «suono primordiale» delle antiche cosmogonie.

Queste differenziazioni tematiche vengono inoltre realizzate mediante un'attenta e consapevole ricerca di soluzioni timbriche che, al contrario di altri lavori precedenti pensati per una compagine orchestrale più ampia, sfruttano e valorizzano le sonorità specifiche dei singoli strumenti e le loro reciproche interazioni: un organico semplice, ridotto, composto da un Quartetto di legni (flauto, oboe, clarinetto, fagotto), un Trio di ottoni (corno, tromba, trombone), Percussioni varie più o meno tradizionali,

un Quintetto d'archi (due violini, viola, violoncello, contrabbasso). Assente è, significativamente e coerentemente con simile impostazione, la componente elettronica, pur tanto cara e ampiamente sfruttata da Corghi in altri suoi precedenti lavori.

E proprio agli strumenti viene affidato il compito di portare sulla scena, almeno a livello evocativo ma non per questo privo di una sua fisica concretezza, altre *dramatis personae* che popolano i ricordi e il racconto della regina di Tebe: così avviene per il flauto che simboleggia Antigone, figlia nella quale la protagonista vede una creatura pura, generosa, innocente, per certi versi quasi un *alter ego* verrebbe da dire "edipico" proprio di se stessa («Antigone, bambina, è madre. / Di tutti noi. / Madre lei, più di me. [...] Antigone: voleva essere madre, generare la vita nella luce, ed è morta per un morto, sepolta. / Ha insegnato a me la vita»); e per il clarinetto che invece richiama la presenza dell'altrettanto infelice sorella, Ismene. Più complessa e più enigmatica è, in questo senso, la funzione della Viola solista (tra l'altro, Corghi aveva già realizzato proprio per Anna Serova una riduzione di *Fero dolore*): a lei spetta il compito di raccordare le Sezioni di *Giocasta* con tredici brevi Intermezzi di «commento» cadenzanti, e inoltre il suo suono si fonde alla fine dell'opera insieme agli altri nel tema del «destino».

Completa questo quadro al femminile la voce del mezzosoprano, una parte tutta giocata su una tessitura molto grave, da contralto. Unica cantante solista, questo personaggio evanescente è sostanzialmente un doppio della protagonista, un suo rafforzamento, un suo completamento, una manifestazione più espansiva del suo esprimersi; e nella sua peculiarità il mezzosoprano funge talvolta da "timbro" al pari degli altri strumenti, quando vocalizza su semplici consonanti, oppure viene sfruttato per raggiungere una maggiore *mimesis* quando si intona la ninna nanna. E proprio questo genere non è nuovo agli studi e alle realizzazioni di Corghi: si ricordi in particolare *Ninnios* (1976), un brano per voce e Trio d'archi su testi dialettali appunto di ninne nanne dell'Italia meridionale. Nella cantilena culante di *Giocasta*, l'Autore ha dato poi particolare risalto alla consonante nasale, ritenuta, sempre secondo le teorie di Schneider, evocatrice di erotismo; un erotismo che, in questo caso, va naturalmente interpretato secondo un'ottica prevalentemente materna.

La ricchezza "polifonica" dei piani drammaturgici e sonori di cui Corghi è abile inventore (basti ricordare gli esempi emblematici di *Blimunda* e *Tat'jana*) si completa in *Giocasta* con un'altra presenza importante: quella del Coro madrigalistico a otto voci; naturalmente, in un soggetto tratto dalla tradizione della tragedia greca, tale presenza era forse d'obbligo. Il coro è per certi versi un contraltare della protagonista: mentre, come detto, quest'ultima si esprime nella sola recitazione e in una modalità che rende sempre comprensibile il testo verbale senza stravolgerlo, gli interventi corali sfruttano varie modalità esecutive che fanno del significante quasi un pretesto per valorizzarne appieno – certo sempre in coerenza col significato di cui esso è latore – i vari elementi fonici e fonemati che lo compongono, con particolare attenzione alle sibilanti, alle nasali, alle liquide. L'esecuzione è pensata per gli Swingle Singers, formazione specializzata e con la quale, non a caso, Corghi collabora fin dai tempi di *Mazapegul* (1985).

Una sottolineatura delle singole componenti sonore della lingua che furono proprio ciò che, nel testo di Rabelais, attrasse l'attenzione del Maestro e lo convinse a intraprendere la via del teatro musicale; e non per niente questo elemento è tornato ripetutamente nelle sue composizioni: per fare solo due ultimi esempi si ricorderanno la "parafrasi fonetica sul titolo dell'opera" nel *Dissoluto assolto* o, ancor prima, la ricchezza delle ricerche timbriche che compaiono nella composizione cameristica *a' nsunnari...* (1998) su testi dialettali meridionali. *Giocasta* si configura dunque in ultima analisi come la coerente e logica evoluzione del teatro musicale di Corghi: un teatro fatto di drammaturgia evidente, di parola perspicua eppur all'occorrenza sezionata, di "polifonicità" scenica e musicale, di sperimentalismo saldamente legato alla tradizione; e al centro, ancora una volta, una donna.

Edoardo Buroni