

La memoria perduta di Flavio Emilio Scogna

(presentazione dell'opera- libretto di sala – Teatro dell'Opera ottobre 2002)

Disseminato lungo tutta la storia della musica e della teatralità musicale, il tema del conflitto tra poteri reciprocamente irriducibili e al tempo stesso prevaricanti verso una moltitudine di inermi che subiscono la storia mostra all'ascoltatore di oggi una valenza ideale dai connotati universali e particolari al tempo stesso. Universali per la ricorrenza inesauribile, tragica e ineluttabile di sottomissioni e intolleranze. Particolari per le distinte modalità in cui i fatti si manifestano e le differenti strategie che l'arte, la musica, il teatro si sono scelte per dare forma rappresentativa al tema. Vengono in mente, di questa storia di ritorni universali e particolari, almeno tre casi che qualificano la tematica secondo altrettante, diversissime zone di estetica musicale e di concezione del dramma. Molti Oratori settecenteschi, naturalmente, ma su tutti vale la pena di ricordare quella straordinaria *Theodora* di Händel, datata 1749, non molto eseguita né nota al grande pubblico, dove tuttavia le precise dinamiche del popolo perseguitato e del potere prevaricante si snodano intorno al principio di una fede inconciliabile, trovando nello scavo musicale profondo del compositore tedesco e nel dispositivo specialissimo della forma oratoriale, potenzialità drammaturgiche attualissime per capacità espressiva e comunicativa. In secondo luogo, lungo l'asse della storia musicale e teatrale, viene in mente il riferimento forse più diretto e ovvio al tema dell'esilio, della persecuzione, della dispersione di un popolo sottomesso: il *Nabucco* di Verdi, naturalmente, con tutto il denso serbatoio di dispositivi stilistici e drammatici, melodici e formali, orchestrativi e vocali del melodramma ottocentesco, aderente alle sensibilità e alle richieste di allora ma a sua volta facilmente disposto a intercettare le richieste emotive di oggi, capaci di trovare facile attualizzazione non solo al tema, ma allo stesso vestito musicale e vocale previsto da Verdi. Infine, per scivolare nella contemporaneità del Novecento, il *Moses und Aron* di Arnold Schönberg, naturalmente centrato sulle figure principali dell'azione teatrale e su una questione diversa come quella del verbo e della comunicazione, mosse tuttavia sullo sfondo di un popolo inquieto che ricerca un'identità religiosa e che sperimenta su di sé i nodi dell'idolatria passiva e alienante oltre del conflitto tra visioni teistiche differenti e inconciliabili. Come per i precedenti casi, anche nelle regolazioni novecentesche del motivo trasversale alle diverse epoche, viene emergendo il senso di una necessità rappresentativa e scenica, linguistica e musicale, timbrica e vocale, orchestrale e armonica. Così le opzioni schönberghiane, orientate al rigore e all'integralità dodecafonica, alla visionarietà timbrica, e alla differenziazione vocale su moduli cantati, parlati, o parlati-cantati insieme, mostrano l'aderenza di questa musica al contesto dell'epoca, alle sue stringenti necessità di espressione e di raffigurazione musicale.

Questo preambolo per introdurre adeguatamente un lavoro così denso e problematico come *La memoria perduta* di Flavio Emilio Scogna, su testo di Gina Lagorio, dove si riuniscono e proiettano molti dei tracciati predisposti da queste storie prese qui appunto per la loro esemplarità. E per dire che oggi – non più di ieri ma tanto quanto ieri – registrato nei diversi passati della storia dell'umanità, esiste un fattore attualizzante, continuamente riaggiornato, del tema del potere politico e religioso, di popoli oppressi e di lotte rivendicative, di intolleranze e di soprusi, di ruoli e posizioni, nella tragica rappresentazione del conflitto, che perdono stabilità, orientamento, memoria. Per cui non è difficile ritrovare capovolgimenti e alternanze, paradossali sostituzioni e contorte riletture del dramma umano. La dispersione del popolo resta, la frammentazione e la condizione di profughi si reitera nei diversi scenari possibili, confermando in ultima istanza il dato stabile in una geografia variabile: oppressi e oppressori si riproducono, la memoria riallaccia, deve riallacciare, se non perduta, i fili di queste traiettorie ricorrenti per l'invenzione di un nuovo mondo, di un uomo nuovo. Così le parole conclusive, belle, scolpite ed essenziali di Gina Lagorio, mostrano allo spettatore di oggi il senso di questa universalità e l'inesausto progetto di una variante, di un'alternativa alle storie già scritte, possibile solo attraverso l'attivazione lucida e presente della memoria: "Umane maree si spostano, / come oceani sotto la luna. / Nulla qui è nuovo / il futuro nasce qui. / Ricordare, ricordare, ricordare...". Ma se questa è dunque la strada che il libretto di Gina Lagorio lascia intravedere, quella di un popolo di profughi che non trova asilo, rifiutato da un altro popolo o strumentalizzato da diverse zone del potere, se il piano narrativo dell'opera mostra in altre parole questa sequenza di fatti, di nodi, di tensioni, di risoluzioni, occorre rilevare subito una posizione del tutto originale del teatro musicale di Scogna sulla scena contemporanea e degli ultimi decenni, per una scelta di deliberata, esplicita narratività. Non a caso, notiamo, la sua scelta librettistica è caduta su una scrittrice dedita alla letteratura, al romanzo, al racconto. E in particolare su una scrittrice come la Lagorio, così

essivamente orientata al suo scavo psicologico e introspettivo, praticato tuttavia su un terreno di fedele e solido realismo. E su una scrittrice, aggiungiamo, così determinata a cercare il senso della verità nelle coscienze individuali e a disegnare in modo particolarmente efficace proprio le figure femminili. Così che la drammaturgia stessa della *Memoria perduta*, si costruisce intorno a personaggi chiave, che sono il capo dei profughi, Uri, ma poi soprattutto o in modo paritetico le due presenze decisive, femminili, di Vera, compagna di Uri, e di Alina, sorella di Vera, portavoce dell'ultima, utopistica frase dell'opera prima citata. Ma ancora, la drammaturgia ricava una sorta di riflesso dal titolo, dalla vicenda, dal posizionamento rispetto ai corsi e ricorsi della forma teatrale in musica.

La scelta optata da Scogna, di un libretto lucidissimo e quasi aforistico, ma al tempo stesso densamente narrativo e d'azione, mostra un'idea di teatro musicale che supera una sorta di *impasse* generazionale ed epocale, quello dell'incomprensibilità, della criptica autoreferenzialità di un discorso ermetico destinato al dissolvimento e alla penitenza afasica. Naturalmente, si tratta di contestualizzare e non di revisionare la storia. Così che ancora, valgono le parole conclusive dell'opera, dove per Scogna, evidentemente, non si tratta di virare revisionisticamente verso un teatro di tradizione o di ripiegamento discorsivo, post-moderno, neo-romantico, ma nemmeno di ambigua intersezione delle due formule capovolte, neo-moderno o post-romantico insieme. "Nulla qui è nuovo" viene perciò da dire, ma "il futuro nasce qui": per il rapporto avanzante, innovativo, di aggiornamento comunicativo che Scogna determina fin dalle scelte della forma di rappresentazione letteraria e librettistica; per la seria considerazione e appropriazione di quel nulla di nuovo, di quel passato che nella prassi artistica del compositore si presenta come terreno di continua informazione e caratterizzazione espressiva. Così non sarà difficile capire il trasparente reticolo di riferimenti ai fatti dell'attualità, dell'oggi in cui la *Memoria perduta* è stata composta, ovvero quell'inizio anni Novanta che mostrava al mondo l'insorgere di nuovi drammi, di nuove entità socio-culturali messe nella drammatica necessità dell'esilio, della fame, del conflitto e della sopraffazione intollerante per una endemica, tragica tendenza dell'uomo a crearsi l'idea insidiosa dell'estraneità, del perturbante, dell'altro da sé.

Così, lo stesso impianto stilistico che ritroviamo nella musica di Scogna, conferma questo specifico posizionamento non revisionistico ma di avanzata ricerca di nuova comunicazione attraverso il patrimonio dei riferimenti molteplici. E molteplice, molteplicità, mistilinguismo, pluralità nel senso delle differenti aperture e convergenze di stili e di modi di dire, sono naturalmente, nella produzione di Scogna, i termini imprescindibili di riferimento. Dove il risultato non dirime una strategia conservativa, eclettica o revisionistica. Ma mostra, nella cospicua produzione scognana, la misura di un artigiano fortemente solido e consapevole dei riferimenti, delle origini, delle continue illuminazioni che il passato artistico e musicale riportano nella creazione dell'oggi. Dunque un sapere di solidissimo dominio della materia da parte di Scogna, virato tuttavia non verso il recupero sovrastorico di un passato indeterminato e devitalizzato, bensì, come detto, spinto a divenire quel "futuro che nasce qui" consapevole che "nulla qui è nuovo". Verrebbe da riferirsi, se le distanze estetiche e cronologiche lo consentissero – ma il confronto non sembra poi così impraticabile – alle esperienze di inizio Novecento, e alle inconciliabili manifestazioni, per esempio in Stravinskij e Busoni, di un approccio al passato: che diviene Neoclassicismo appunto destoricizzato nel russo; e *Junge Klassizität*, giovane, rinnovata classicità proiettata verso il nuovo e verso il futuro nell'italo-tedesco.

E veniamo dunque, per chiudere, alla configurazione strettamente musicale di quest'opera, sulla sua riconcezione e riutilizzazione di molti dei dispositivi che la tradizione operistica, teatrale, vocale, strumentale consegna nelle mani del compositore di oggi. Con un approccio, ripetiamo, tutt'altro che revisionistico o consolatorio nel guardare a forme e modi di più accessibile, in alcuni casi, comprensione. In realtà il nostro preambolo sulla storicità estesa del tema dell'esilio nella storia della musica serve a posizionarci proprio rispetto a questo lavoro di Scogna, dove il recupero di formule rappresentative sembra guardare proprio a questo itinerario di precedenti e a quel nulla di nuovo da inglobare, da metabolizzare e da cui procedere per l'invenzione oggi di un futuro che nasce da qui. Il lirismo e la forte emozionalità di certe parti vocali, l'uso espressivo del coro, l'orchestrazione stessa, mostrano questa presente consapevolezza in Scogna dell'attualità del linguaggio del passato, di alcune sue forme e stilemi. Così che simbolicamente verrà da ritrovare non tanto qualcosa di Händel, o di Verdi, o di Schönberg, quanto piuttosto una riappropriazione dei dispositivi drammaturgici che i diversi linguaggi dell'opera, del teatro, della vocalità mostrano ancora vivi al musicista di oggi. Ma è poi la vocalità specifica scelta da Scogna ad iniettarsi in particolare nel corpo stesso delle parole organizzate in libretto da Gina Lagorio. Una vocalità nutrita di varie esperienze e di varie latitudini

compositive, chiamata a rappresentare quel valore aggiunto di informazione ed espressione che solo la musica porta dentro il testo, fin dai tempi di Monteverdi, nel punto nevralgico e di avvio del “drammatico” confronto tra l’arte verbale e l’arte sonora. E’ il riempimento che la specifica vocalità di Scogna compie rispetto al linguaggio verbale di Gina Lagorio, infatti, a convergere verso una linea di significazione in cui la parola conta, espressivamente, anche per come viene detta, cantata, intonata, secondo una retorica espressiva e affettiva che sembra riportare Scogna proprio alle propaggini dell’esordio melodrammatico, in una evidente e proficua ricerca delle possibili adesioni di un suono alla parola, in una interferenza-collaborazione tra due diversi campi semantici.

Con l’aggiunta pervasiva e dilagante di un oggi musicale la cui presenza viene dal magistero di Scogna, dal suo artigianato solidissimo, dalla sua conoscenza, anche giovata dall’intensissima attività direttoriale nel campo della musica novecentesca tutta, delle tecniche più sofisticate della composizione, della vocalità, della strumentazione. Così che il suono di oggi vive nella sua contiguità dinamica e proiettiva insieme alle musicalizzazioni della parola derivate e riconcepite dal passato. Sembra dirci questo, *La memoria perduta*, che il passato va ricordato sia sul piano degli ideali e delle tragedie, sia sul versante delle opzioni estetiche, stilistiche, narrative, musicali. Non per retrocedere e ripristinare. Quanto semmai per appropriarsi di questo utopico e rivoluzionario progetto di mobilitazione e riconcezione dei tempi e dei flussi della storia, per cui davvero si possa un giorno dire che “nulla qui è nuovo, il futuro nasce qui”.

Roberto Favaro