

La memoria perduta

di Michelangelo Zurletti

Roma. Dieci anni fa, quando Flavio Emilio Scogna scrisse **La memoria perduta** su libretto di Gina Lagorio, le carrette albanesi avevano già sbarcato in Puglia i primi profughi. In questi anni ne sono arrivate tante altre, e non solo albanesi. **La memoria perduta** acquista un valore di preveggenza singolare. E insieme documenta l'incapacità, o la non volontà, di risolvere il problema dei profughi: promesse non mantenute, illusioni, parole di speranza e di fede, prigionia, brutalità. I due tempi dell'opera, che ha aspettato dieci anni prima di arrivare al Brancaccio per il Teatro dell'Opera che pure l'aveva commissionata, ci offrono immagini di angoscia quotidiana e di inattività politica e si concludono con una processione di madri che mescolano alla tragedia dei profughi un'altra tragedia, diversa ma ugualmente dolorosa. La musica di Scogna accompagna gli avvenimenti del primo atto con un flusso continuo, denso, opprimente, mentre si alleggerisce nel secondo liberando momenti più lirici e avvolgenti, spesso bellissimi. Il problema, però, in queste opere nuove, non è la musica quanto il libretto. Non ci sono più librettisti (perché manca la ragione della loro esistenza) e quelli che decidono una *tantum* di darsi a quel mestiere (come qui fa, anche bene, la Lagorio) hanno perduto la capacità di raccontare "operisticamente" cose che vengono operisticamente musicate. Il libretto ormai può essere solo un pretesto, scomponibile e ricomponibile a piacere, non un testo, fatalmente inattuale. Donde una frizione continua tra il linguaggio verbale, attuale, e le forme musicali che *recuperano la memoria* delle forme storicizzate. Come fa benissimo Scogna, con un linguaggio denso ma sempre comunicativo. Oppure si aprono a espressioni volte verso la retorica, e anche qui la musica, dritta per la sua strada, non le recepisce. Eccellente l'esecuzione diretta da Scogna con le masse encomiabili dell'Opera e solisti interessanti, tra i quali ricordiamo Mina Tasca, Claudia Nicole Bandera, Luca Canonici, Roberto Abbondanza. Allestimento assai bello di Pier'Alli, con proiezioni regolate al computer, trasparenze, ombre, movimenti coreografici anche in sala, bellissime luci.

Memoria perduta

di Sara Zurletti

Che bella sorpresa, che soddisfazione e, ancora meglio, che sollievo quando un'opera contemporanea si rivela all'altezza dei tempi e raccoglie la sfida, che sembrava perduta da tempo, di pronunciare nuovamente una parola precisa sul presente: per quanto doloroso e offensivo si mostri tale presente, o proprio perché i dolori e le offese hanno oggi più che mai bisogno di essere nominati. Perché Gina Lagorio, autrice del libretto della *Memoria perduta* (andata in scena il 25 ottobre al Teatro Brancaccio di Roma su commissione del Teatro dell'Opera) e il compositore Flavio Emilio Scogna hanno scelto per la loro opera proprio la tragedia dei «profughi», di fronte a tante altre tragedie ugualmente possibili? Perché il «profugo» è quasi un emblema della sofferenza contemporanea, perché le masse di derelitti sbattuti lontano da casa sono testimonianze viventi della perenne inconciliabilità fra massa e potere e, allo stesso tempo, dell'insopprimibile diritto di ognuno a aspirare alla pace, alla libertà e al lavoro. La vicenda ideata dalla Lagorio è difficilmente collocabile geograficamente – ogni profugo assomiglia a tutti gli altri – ma è invece, e forse al di là delle intenzioni esplicite della Lagorio, abbastanza connotata in senso cronologico: cioè in un passato prossimo databile tra gli anni Venti e Trenta. Sarà anche per merito delle bellissime scene di Pier'Alli, dei suoi costumi sobri e espressivi, delle citazioni cinematografiche (una schermata ricorda inequivocabilmente (*Metropolis*) e dell'inesauribile repertorio dell'estetica totalitaria fra le due guerre. Ma è soprattutto il profilo drammatico dei personaggi – Uri, capo dei profughi (Luca Canonici), Vera, la sua compagna (Mina Tasca), Alina, sorella di Vera (Claudia Nicole Bandera) e degli altri personaggi (per la prima: Antonio Pannunzio, Roberto Abbondanza, Carlo Cigni, Giuliano Di Filippo) – a evocare un periodo in cui folle di idealisti e anarchici si battevano contro la montata dei regimi totalitari e accendevano l'Europa di una breve stagione di battaglie in nome della libertà, della fratellanza e dell'uguaglianza. C'è un'eco di passione civile nei profughi della *Memoria perduta* e una consapevolezza delle radici politiche del loro stato che filtra dai dialoghi e inserisce l'opera nella migliore tradizione dell'arte impegnata: non a caso Gina Lagorio parla di «rigore stilistico e di eticità necessaria a chi fa arte», e la tensione morale che anima il libretto ne è un fedele riscontro. Intensa, condotta in modo sapiente, bella e a tratti bellissima la musica di Scogna, che ha dovuto misurarsi con un testo che non fa concessioni alla seduzione musicale della parola poetica, ma pretende dalla musica un'identica carica drammatica e un'assoluta identità di obiettivi. Così, di fronte al problema di un canto che deve dispiegarsi su una parola non preventivamente addomesticata, si apprezza la consonanza delle scelte musicali al tracciato del testo: la musica di Scogna si vale di timbri puri, interamente acustici, è tradizionale e comprensibile in rapporto a una vicenda di tradizione che presuppone tanto la tensione morale e la posizione verso il sociale dell'avanguardia storica, quanto la ferma decisione di restare, comunque, arte, senza poter mai divenire fucile, sasso o barricata. Scogna assume anche nell'occasione la responsabilità di dirigere l'orchestra e il coro del Teatro dell'Opera (quest'ultimo sdoppiato in una parte su scena e un'altra che canta ai lati del pubblico), e permette di apprezzare la preparazione di tutti, e particolarmente

quella dei cantanti che cantano a memoria e con ammirabile adesione un testo spesso vocalmente molto difficile. Garante della compenetrazione funzionale della musica col libretto è la bella regia di Pier'Alli, cui si devono anche le scene e i costumi. La capacità evocativa del testo, il carattere emblematico di personaggi e situazioni vengono assolutizzati da Pier'Alli fino a strutturare il dramma come un'ininterrotta catena di metonimie. I soldati in tenuta antisommossa, per esempio, portano elmetti, stivaloni e manganelli che nella memoria collettiva stanno in un paradigma associativo che comprende anche violenza, sopraffazione e vigliaccheria: ogni singolo elemento della serie proposto in scena rievoca così metonimicamente tutti gli altri e ordina gli eventi secondo fasce omogenee. Una di queste fasce è quella relativa al «potere», e nell'idea di Pier'Alli il potere si carica di tutte le sue insegne e persino, col *Governatore*, di quella più sinistra, il silenzio, che l'autocrate esibisce come simbolo della sua estraneità dalla parola come veicolo di confronto aperta e leale con gli altri. Colorata e chiassosa è invece la *Corte* intorno al *Governatore* (bellissimi i costumi di *Funamboli*, *Acrobati* e *Clown*), ma còlta dal libretto mentre volta le spalle al tiranno che sta per essere deposto, e prepara i vezzi e le genuflessioni per colui che lo sostituirà. Sventurato un paese che ha perso la memoria, suggerisce l'opera di Lagorio/Scogna, ma fortunato, forse, se la ritrova grazie al teatro. I ricordi che occorre ricordare sempre sono in fondo abbastanza pochi, e la *Memoria perduta* suggerisce che una ragione lucida e vigile verso il presente è una ragione che ha imparato dal passato per non doverlo più ripetere: «*nulla sulla terra è nuovo; gli uomini hanno vissuto altre decadenze. Per questo, perdere la memoria, rimuoverla, è un crimine senza soluzione. Il futuro nasce qui. Per popoli liberi non riconducibili a greggi, ricordare, ricordare, ricordare*».

camera Benedetto Marcello, direttore
 Flavio Emilio Scogna X
 TACTUS 740208
 DDD 45:42



A

Delle innumerevoli «sequenze» - o inni extra-canonici - che il medioevo produsse, solo quattro sopravvissero al Concilio di Trento con qualche residua funzione liturgica (fra cui la più nota è il *Dies Irae*, parte della messa di Requiem). Ma, come in ogni eliminazione che si rispetti, anche qui entrò in azione un ripescaggio, sia pure a distanza secolare. In pieno Settecento, papa Benedetto XIII ripristinò una quinta sequenza, legata alla ricorrenza della Vergine Addolorata del 15 settembre. Si tratta dello «Stabat Mater», inno mariano risalente al XIII secolo, proveniente da ambiente francescano e attribuito a Jacopone da Todi. A partire dal tardo medioevo una vera e propria processione di musicisti si è confrontata con l'antico testo per volgerlo in musica, e fa parte del novero anche Boccherini, che musicò il proprio *Stabat Mater* nel 1781 per soprano e orchestra d'archi con violoncello obbligato, trascrivendolo poi vent'anni dopo per adattarlo a più solisti. Ma è spesso la prima ispirazione la più felice: la versione originale rimane la più significativa e la più eseguita. Non certo celebre quanto quella di Pergolesi; ma anche relativamente poco considerata nell'ambito della produzione boccheriniana. Boccherini dedicò scarsa attenzione alla voce umana, in confronto alla quantità di musica strumentale che costituisce il grosso del suo lascito. Eppure, non ci sembra di esagerare affermando che ignorare il suo *Stabat Mater* significherebbe contentarsi di un'immagine parziale e lacunosa del compositore lucchese. In parole semplici, lo *Stabat Mater* è un capolavoro: di Boccherini e della musica sacra del suo secolo in senso lato.

Il testo latino è un inno doloroso: la Vergine è ai piedi della croce in contemplazione del figlio crocifisso; il fedele, testimone del suo strazio, le si rivolge in preghiera perché lo aiuti a essere partecipe del suo dolore e custode della Passione di Cristo fino alla gloria del paradiso. La versione in musica di Boccherini divide il testo in undici sezioni, corrispondenti ad altrettanti numeri con varie indicazioni di tempo, da adagio ad allegro. A differenza della versione di Pergolesi, che affiancava pezzi musicati

«modo antiquo» a pezzi in stile moderno, quasi arie d'opera, lo *Stabat Mater* di Boccherini, pur ugualmente vario nei tempi, appare più stilisticamente omogeneo e ispirato a una modernità che in alcuni tratti sembra già appartenere a una sensibilità romantica. Fa eccezione un movimento fugato, il penultimo, *Fac me plagis*, ossequio a una tradizione musicale che già ai tempi di Boccherini veniva da lontano. Tutta la composizione è pervasa da un sentimento intenso e commovente, probabilmente rivelatore di una sincera religiosità dell'autore, una sorta di pathos doloroso e tuttavia dignitoso e trattenuto che non porta alla disperazione ma si risolve nella contemplazione del valore soprannaturale dell'avvenimento per la salvezza dell'anima. Gli accenti toccanti raggiungono il culmine nell'incantevole larghetto *Eja Mater*, impostato su una vocalità raffinata e soavemente interpretato dalla solista o nel lento e quasi estatico andante finale *Quando corpus morietur*. Senza tralasciar di citare il mesto e trascinate andantino *Virgo Virginum*. Ma è difficile scegliere entro un'opera così uniformemente bella.

L'esecuzione, attenta e partecipe, rende pienamente i pregi della partitura. Un'orchestra cameristica di dimensioni ridotte come la Benedetto Marcello è probabilmente la più adatta a questo pezzo - talvolta eseguito come quintetto d'archi con l'aggiunta della parte di soprano - e consente di cogliere le sfumature e le minime vibrazioni della partitura. Bella e intensa la interpretazione di Barbara Vignudelli, che dà la misura dei suoi mezzi vocali ed espressivi scalando con grazia e sicurezza difficoltà di non poco conto ed è ugualmente efficace nei passaggi concitati, affrontati di slancio, che in quelli assorti e meditativi. Si fa apprezzare, fra l'altro, l'equilibrio dell'interpretazione che, pur concedendo il giusto al virtuosismo e alla coloratura, rimane lontana da atteggiamenti belcantistici di provenienza teatrale. La scrittura boccheriniana mantiene una sua specificità anche nelle parti melodiche, bastevole a farle diverse da arie d'opera: improvvise intrusioni di voci, trapassi dinamici e sottolineature strumentali che questa esecuzione coglie e valorizza con misura.

Ben fatto ed esauriente il booklet, completo di testo (ma, piccolo neo, suddiviso nelle dodici sezioni che ne fece Pergolesi!)

Giancarlo Bernacchi



PERGOLESI *Stabat Mater* soprano **Bettina Rubortone** contralto **Chiarastella Onorati** Orchestra da Camera **Benedetto Marcello**, direttore **Flavio Emilio Scogna**
TACTUS TC 711603

DDD 45:42



Accogliere senza scetticismo una nuova registrazione dell'estremo capolavoro pergolesiano non è impresa facile per chi segue il mondo della discografia: il mercato è saturo, ed alcune interpretazioni appaiono talmente rilevanti da lasciare ben poco spazio alla concorrenza, come *MUSICA* ha avuto modo di sottolineare a più riprese nell'accogliere tutte le ultime arrivate in ordine di tempo. Terminato il doveroso preambolo, se si appresta all'ascolto dell'ultima fatica di casa Tactus con serenità, si avranno delle gradevoli sorprese. Innanzitutto l'edizione è arricchita da un saggio di Giovanni Carli Ballola, che fornisce originali spunti di riflessione sull'accoglienza tributata alla Sequenza dai teorici antichi, primo fra tutti Padre Martini. In secondo luogo l'esecuzione colpisce positivamente per il passo equilibrato e solenne imposto dal concertatore Flavio Emilio Scogna, interessato alla relazione fra voce e orchestra più che all'esibizione di un mero virtuosismo strumentale. I tempi meditati favoriscono la prova complessivamente più che onorevole delle due giovani cantanti, fra cui Bettina Rubortone impressiona per il timbro caldo e luminoso.

Mario Marcarini