Luigi Pestalozza

(estratto dal libretto di sala del Teatro dell'Opera di Roma – ottobre 2002)

Ha un senso preciso per conoscere Scogna compositore, dire che come direttore d'orchestra -affianca da tempo le due attività -, dedica particolare attenzione alla musica del Novecento fino a quella di oggi (della quale ha diretto in questi anni quasi duecento prime assolute), ma mentre nella musica storica di un Haydn come di un Wagner, di Mozart, come di Mahler, si muove fuori o anzi contro ogni abitudine esecutiva, ricercando e trovandovi, con la capacità critica di chi è parte della vera cultura alternativa, non solo musicale, del nostro tempo, i caratteri linguistici finora inediti che la fanno significare in maniera nuova, del tutto attuale. Ma questo appunto per capire lo Scogna compositore, o quello che da gli anni Ottanta della svolta compositiva che attraverso lavori importanti come *Quadri* per orchestra o *Musica riservata* per archi o l'opera *Anton*, arriva a riguardarci oggi con *La memoria perduta*: Scogna, in sostanza, che ha costruito la sua identità compositiva inventando una musica senza riferimenti o derivazioni, nella quale però suona e viene comunicato come un'idea dello stare in generale nel presente, il rapporto con il "pluralismo musicale" che a suo stesso dire contrassegna la musica di oggi, ma quindi anche con le avanguardie storiche e con la stessa musica del passato, che però nella sua musica sta all'orizzonte, da dove suona, quasi anamorfosicamente, come attuale. Salvo che allora si capisce perché Scogna parli con soddisfazione di sua artigianalità, cioè di esercizio proprio, fuori da quello conformistico e anonimo della normalizzazione musicale oggi neoliberalisticamente dilagante, della sua tecnica compositiva che definisce "mista"; ma evidentemente soprattutto riferendosi a quello che questa tecnica diventa nel suo comporre in ogni genere in cui si eserciti, un poliforme "narrare" musicale che sta in contatto con l'ascoltatore per portarlo a contatto con la situazione non solo musicale, essa per prima poliforme, del nostro tempo.

di Renzo Cresti (2005)

La figura del direttore/compositore è di particolare importanza, è però assai rara, anche storicamente. Per ciò che riguarda la cosiddetta “musica contemporanea” italiana la memoria corre subito a Maderna, grande compositore e grande direttore d’orchestra, oltre che attivissimo organizzatore, anche Berio ha diretto spesso, non così gli altri compositori importanti da Nono a Donatoni a Clementi. Alcuni sono stati eccellenti pianisti, come Togni e Castiglioni, ma non è la stessa cosa. Anche nella generazione successiva, quella di Sciarrino per intenderci (che pur qualche volta si è esibito come direttore d’orchestra) o di Sinopoli (ch’è stato un’eccezione), la doppia figura del compositore e del direttore è stata pressoché assente. Da questo punto di vista la duplice attività che Flavio Emilio Scogna ha svolto e sta svolgendo riveste un’importanza davvero eccezionale, nel senso etimologico del termine, che fa eccezione rispetto alla prassi normale che prevede la divisione del lavoro, un settorialismo che purtroppo scarta la possibilità di una formazione completa, a 360 gradi, dove le varie competenze si esaltano a vicenda, come avviene nel vero musicista, nel quale convivono l’esecutore strumentale, il compositore, il direttore d’orchestra e l’uomo di cultura, come in Flavio Emilio Scogna.

Se si scorre il Catalogo delle composizioni di Scogna, che inizia nel 1980 con una Toccata per chitarra e va avanti fino al numero d’opera 61, toccando ogni tipologia di forme e di organici, teatro compreso, si rimane impressionati dalla mole di spartiti e partiture scritte da un ancor giovane musicista, ma se si ha avuto la fortuna di ascoltare gran parte delle opere in Catalogo si rimane ancor più colpiti dalla qualità dei lavori, dalla loro originalità e freschezza, dalla loro musicalità (un termine che anni addietro non era possibile usare perché sembrava contraddire l’impegno strutturale). Musicalità e senso della forma si ritrovano anche – ovviamente – nello Scogna direttore d’orchestra, impegnato quanti altri mai a diffondere la musica italiana degli ultimi anni. L’elenco delle prime assolute è lunghissimo, a dimostrazione dell’impegno costante di Scogna nel valorizzare la musica d’oggi, un elenco diversissimo per gli stili compositivi, evidentemente Scogna è bravo non solo a padroneggiare tecnicamente partiture d’impianto differente, ma anche a entrarvi dentro emotivamente, a partecipare all’atto comunicativo. Le prime esecuzioni riguardano Maestri storici quali Petrassi, Berio, Clementi, Donatoni, Pennisi e ancora Vandor, Guarnieri, Manzoni fino a compositori di generazioni più recenti quali Pisati, Fedele, Molino, Mencherini e ancora Perezani, Landuzzi e molti altri, a dimostrazione che Scogna non si ferma a uno stile consolidato ma ama attraversare la musica italiana d’oggi, tanto che col suo catalogo di prime esecuzioni si potrebbe fare una storia della musica italiana dal primo Novecento a oggi!

A tale livello viene in mente solo la straordinaria figura di Boulez, ovviamente con le dovute distanze generazionali; comunque la personalità di Scogna, con la sua preparazione e il percorso fatto, si sta stagliando al di sopra del panorama nazionale e oltre, proprio in virtù di quel suo *essere musicista* totale, una rarità di cui si sente sempre più il bisogno nell’asfittico panorama dei “professionisti” della musica e quindi rarità/qualità assai apprezzabile.

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

Quale didatta e quale musicista ha avuto maggior ascendente su di Lei, maestro Scogna, all'epoca della Sua formazione e in che senso?

E' una domanda alla quale rispondere mi crea un certo imbarazzo, non tanto per ingratitude o mancanza di memoria, ma semplicemente perchè ritengo che al di fuori della formazione puramente accademica (per la quale il mio pensiero va ai miei maestri diretti, ormai noti dalle biografie in circolazione), la mia gratitudine vorrei ora indirizzarla a quei musicisti "virtuali" che indubbiamente hanno avuto nel corso di questi anni un forte ascendente sulla mia formazione...e allora non posso far altro che citare Gesualdo da Venosa, Monteverdi, Bach, Haydn, Brahms e Mahler, senza però omettere Joyce e Proust in letteratura, Gustav Klimt e Paul Klee in pittura. Questo perchè, secondo me, il pensiero musicale è la scoperta di un discorso coerente che si svolge e si sviluppa su diversi piani.

Il Suo linguaggio, definito in passato come situato al di fuori delle ideologie, è andato occupando nel panorama compositivo recente una sua precisa posizione. Cosa pensa di questa valutazione? Può meglio illustrarla agli ascoltatori?

Gli indirizzi seguiti nei miei lavori sono, credo, abbastanza chiari e delineati e si possono rilevare attraverso alcune opere che, indubbiamente, hanno avuto almeno per me un certo peso e fortunatamente una certa diffusione sia in campo concertistico, sia in campo discografico. "Quadri" (1983) per orchestra, "Come un'onda di luce" (1985), "Cadenza seconda" (1986) per pf, "Anton" (1984-88), "Musica reservata" (1990), "Diaphonia" (1991), "La memoria perduta" (1991-93), arrivando a "Concentus"(1995) e "Amadeus, mio caro" piccolo aforisma del 1998. Tenga presente che i titoli pubblicati sino ad oggi sono 54 e ognuno di essi rappresenta una precisa tessera nel mio mosaico compositivo; da questa congerie di lavori non mi sento di effettuare questa scrematura che Lei mi chiede, "scrematura" che ho comunque già operato distruggendo o riscrivendo gran parte dei miei lavori, soprattutto quelli composti tra il 1983 e il 1989.

Sinceramente non ho mai pensato al mio linguaggio come fuori dalle ideologie; se però l'ideologia si deve intendere come "maschera di comodo" o come "enfatismo di gesti" che poco hanno a che fare con la musica, allora la mia persona e la mia musica sono fuori dal coacervo di ideologie. Ho piena coscienza di tutto ciò che mi ha preceduto e in particolare delle avanguardie storiche e penso di essere impegnato a 360 gradi nel "campo musicale"; allo stesso tempo non nego di aver preso le distanze da quello che considero uno sterile ecumenismo fatto di parrocchiette varie. Ogni processo creativo ed intellettuale deve nascere dall'impegno totale, dal duro lavoro quotidiano e dalla costanza senza pregiudiziali di sorta.

Le è stato spesso riconosciuto un evidente "piacere di narrare", sempre regolato da meticolosa consapevolezza e abilità artigianale. Anche nelle Sue opere più recenti tiene fede a questa attitudine?

Credo fortemente nell'artigianato, nel musizieren che sono sicuramente una costante granitica nel mio modus operandi e mi riferisco anzi e soprattutto all'attività direttoriale di lavori non miei dove percepisco la responsabilità del totale rispetto del testo e della migliore e trasparente realizzazione di esso. Per quanto riguarda la "bolla" del piacere narrativo, riconosciutomi dalla critica penso si tratti di una qualità innata, come il colore degli occhi,... forse una caratteristica del mio essere "mediterraneo" (non è casuale che la mia intera produzione sia caratterizzata da titoli rigorosamente in lingua italiana o latina; è un'ulteriore prova di fornire una possibile chiave di lettura del pezzo). Penso alla mia mente come a un teatro virtuale in cui la forza di un linguaggio è la sua stessa capacità di rappresentazione: suscitare, cioè, attraverso la musica lo spazio interiore...il teatro della mente.

Quali sono le tecniche che predilige e di cui si nutre la Sua artigianalità?

"Tecnica mista" La risponderai se fossi un pittore. Credo che dopo molti anni di lavoro, di ricerca e di studio (soprattutto sulle partiture del passato) sono giunto ad una personale tecnica che si avvale appunto dell'uso e trasformazione di alcune forme storicizzate e che, naturalmente, ometto di spiegare dettagliatamente per il conseguente tedio che ne deriverebbe. Cerco, comunque, di costruire e reinventare sulla storia (non ho scoperto l'acqua calda, in quanto è stato fatto già da altri compositori... non era Verdi che raccomandava ai suoi detrattori di tornare a Palestrina per poter andare molto più avanti...).

Lei svolge regolarmente attività direttoriale indirizzata alla diffusione della musica d'oggi. Quali sono gli autori ormai "storici" che predilige affrontare e a cui Le piacerebbe dedicare un intero concerto?

Oggi, la direzione d'orchestra (indirizzata non più solo alla diffusione della musica d'oggi) occupa circa l'80 % della mia attività; ho diretto circa 154 prime esecuzioni assolute, oltre al repertorio. Comunque un autore a cui mi piacerebbe rendere giustizia è Bruno Maderna, cosa che ho già iniziato a fare lo scorso 14 novembre in occasione di un concerto che ho diretto all'Accademia di S. Cecilia nel venticinquennale della sua morte. Sono rimasto colpito nel vedere dei musicisti non propriamente a proprio agio in quel repertorio dare il meglio e realizzare ciò che chiedevo loro...alla fine del concerto poi i loro applausi verso me sono stati un bellissimo regalo e la prova tangibile che sono arrivati a capire e suonare Maderna così come si capisce e si suona Brahms. Questo è sicuramente il risultato che un interprete deve ottenere; la più grande disgrazia della musica di questo secolo che ormai va concludendosi è la precarietà e approssimatività delle esecuzioni. Io cerco di mettere in condizione chi ascolta di ascoltare il testo riprodotto il più fedelmente possibile. Così è cominciata la mia attività di direttore, una decina di anni fa, quando ad un ennesimo scempio di un mio lavoro, mi ricordo ero all'Auditorium del Foro Italico a Roma con l'orchestra sinfonica della Rai diretta da un tale che non aveva la minima cognizione di quello che andava eseguendo, non accorgendosi nemmeno che diversi strumentisti non suonavano la loro parte...praticamente un vigile urbano in una mattina romana di caos automobilistico!