

Luca Lombardi: ebraismo e musica.

1. Premessa.

Cosa significa o meglio cosa può significare per un musicista essere ebreo ed essere cosciente del proprio ebraismo, comunque questo possa poi essere vissuto? Domanda non semplice, che esige una risposta articolata. Anzitutto, ci si chiede, quale può essere il rapporto e può esserci un rapporto tra musica ed ebraismo? Nella storia ci sono stati numerosi musicisti ebrei ma non ci sono risposte univoche al nostro interrogativo. Ogni caso è un caso a sé, ogni musicista ha vissuto il proprio ebraismo in modo diverso e i suoi riflessi non sempre si rivelano nella propria musica e tantomeno all'ascolto della musica. Ma tutto ciò ci riporta ad un problema più vasto e più generale: in che misura l'ebraismo, in quanto esperienza spirituale, intellettuale e comportamentale può essere *visibile*, riscontrabile nel tessuto linguistico di una composizione musicale? Probabilmente non c'è una risposta univoca a questo interrogativo e la traducibilità di un'esperienza intellettuale nella musica è da verificarsi di volta in volta e può assumere aspetti molto diversi da compositore a compositore. Comunque sempre tale esperienza, intellettuale e musicale al tempo stesso, deve essere vista anche alla luce delle vicende biografiche del compositore, di eventuali suoi scritti, dei titoli delle proprie opere, dei testi letterari che possono accompagnare le opere musicali, della ricezione della sua musica da parte del pubblico e probabilmente di tanti altri fattori che possono emergere di volta in volta quando ci si pone di fronte ad un compositore.

In ogni caso si tratta di un problema assai complesso: Luca Lombardi, musicista ed ebreo non sfugge a questa complessità e il rapporto tra il suo ebraismo e le sue composizioni esige un'analisi attenta di molti fattori. Un'analisi della sua musica non è sufficiente dal momento che anche la sua biografia intellettuale concorre con la sua musica a definire e a chiarire in che misura e secondo quali modalità il suo ebraismo è penetrato nella sua opera di compositore.

2. Cenni biografici.

Luca Lombardi nasce da madre ebrea, Iole Tagliacozzo, e da padre non ebreo, Franco Lombardi, importante filosofo nel panorama della cultura italiana del Novecento. Le vicende della sua vita per molti anni lo hanno portato lontano dalle sue radici ebraiche. Cresciuto in una famiglia laica, non particolarmente legata ai problemi dell'ebraismo, anche Luca per tutta la sua giovinezza,

influenzato dall'ambiente familiare, non ha mostrato interesse alle tradizioni ebraiche. I genitori, socialisti e cosmopoliti, lo mandarono con i suoi fratelli alla Scuola Tedesca di Roma già nel 1955, a soli dieci anni dalla fine della Seconda Guerra Mondiale. Presero questa decisione insieme ai comuni amici Altiero Spinelli e Ursula Hirschmann, che iscrissero alla stessa scuola le loro figlie.¹ Alla Scuola Tedesca, dove prese le sue prime lezioni di pianoforte dal suo maestro di scuola elementare, che era anche insegnante di musica (Guenter Newerla), rimase fino al conseguimento della licenza liceale.

A 19 anni, volendo seguire il suo insegnante (Armando Renzi) all'Istituto Pontificio di Musica Sacra, ebbe problemi per poter iscriversi perché non battezzato, ma alla fine vi fu ammesso in quanto ebreo. Era il 1964/65, quando con Papa Giovanni XXIII e il Concilio Vaticano II era iniziato un nuovo rapporto con gli Ebrei che portò alla prima visita di un Papa in una Sinagoga. Ma, come afferma Luca, la sua professione di ebraismo in quell'occasione fu solo strumentale, volta solo all'ammissione alla classe di Renzi.

La prima volta in cui Luca entrò in una Sinagoga – dopo un primo tentativo non riuscito, quando abitava a Milano, perché, a quanto afferma, non erano “né il giorno né gli orari giusti” e ne fu respinto quasi in malo modo – fu nel 1994 a San Paolo del Brasile. Ci entrò insieme a Miriam Meghnagi, la sua futura moglie, e sicuramente fu una tappa fondamentale verso il suo avvicinamento all'ebraismo e allo stesso Israele, di cui diventerà cittadino alla fine del 2008, mentre Miriam, che pure ha da sempre legami con Israele (vi vivono tre dei suoi fratelli con le loro numerose famiglie) non ne è tuttora cittadina. I suoi primi contatti con l'ebraismo però risalgono a parecchi anni prima: nel 1982 aveva conosciuto negli Stati Uniti una cantante ebrea, interprete di musiche ebraiche, Isabelle Ganz, che gli aveva regalato un disco di canzoni sefardite, ascoltato solo quattro anni dopo, quando aveva già cominciato a lavorare alla composizione *Ai piedi del faro*, in cui entrò con una importanza e una funzione particolare, una delle canzoni di quel disco, “*Mama mia, mi querida, salvadera de mi vida*”. Solo dopo parecchi anni Luca si rese conto che l'utilizzazione di quella canzone era stato un implicito e inconsapevole omaggio alla madre e al suo ebraismo.

Il suo interesse per l'ebraismo e quindi per le sue radici ebraiche data dagli anni Ottanta al tempo del suo primo viaggio negli Stati Uniti; sino ad allora Luca aveva gravitato soprattutto nell'ideologia della sinistra italiana e nella cultura tedesca di cui era stato un assiduo frequentatore

¹ Altiero Spinelli è stato in Italia uno dei più attivi propugnatori dell'idea dell'unità europea; la moglie, Ursula Hirschmann, ebrea tedesca, aveva sposato in prime nozze Eugenio Colorni, altro noto antifascista, amico di famiglia dei Lombardi.

avendo anche studiato molti anni in Germania. A partire dagli anni Ottanta il suo interesse per l'ebraismo è stato via via crescente, come si può evincere anche dalle sue composizioni, dalle sue scelte di vita e testimoniato dai suoi stessi scritti.

Non è facile ripercorrere questo suo faticoso e intricato itinerario che si sviluppa e matura nel corso di oltre vent'anni e di cui ampie tracce sono riscontrabili nelle sue composizioni a partire da *Ai piedi del faro* per contrabbasso e otto strumenti del 1986, da lui stesso definita come 'la mia prima composizione ebraica'. Il suo esplicito interesse per l'ebraismo, è stato preceduto da una ricerca interiore e da un processo intellettuale con uno sguardo che andava a ritroso per ritrovare le radici ebraiche sin qui dimenticate ma forse solo in apparenza.

3. Prime composizioni 'ebraiche'

Su *Ai piedi del faro* Luca ebbe a scrivere più volte e la riflessione a posteriori su questa sua importante composizione lo portò a *scoprirne* i segreti. Ecco quanto ne scrisse parecchi anni dopo la sua stesura:

Eine andere, existentiell genauso wichtige Erfahrung machte ich mit einem Stück, das ich 1986 für Kontrabass und acht Instrumente schrieb und dem ich den Titel „Ai piedi del faro“ („Am Fuße des Leuchtturms“) gab. Ich entnahm den Titel einem Satz von Ernst Bloch: „am Fuße des Leuchtturms ist kein Licht“. Gemeint ist, so verstand ich den Satz, dass wir die Jetztzeit *jetzt* nicht begreifen können; wir können von ihr aus die Vergangenheit beleuchten, doch was wir jetzt tun, muss größtenteils für uns selber unbegreiflich bleiben. In diesem Stück benutzte ich – wie schon andere Male vorher und nachher – eine Tonleiter, mit der sich auch eigentümlich orientalisierende musikalische Gestalten konstruieren lassen. Warum? Was habe ich mit dem Orient zu tun? Mehr als mir bewusst war, wie sich zeigen sollte. Während ich an dem Stück arbeitete, legte ich eine Schallplatte mit sephardischen Gesängen auf, die mir bereits vier Jahre früher eine jüdisch-amerikanische Sängerin geschenkt, die ich aber nie gehört hatte. Die Lieder gefielen mir gut, besonders eines, in dem im klagenden Ton, mit eng sich umeinander windenden Intervallen gesungen wird: „mama mia, salvadera de mi vida“. Das ist in Ladinisch, die Sprache der spanischen Juden, und bedeutet „Mutter mein, Retterin meines Lebens“. Bei der Weiterarbeit an dem Stück ergab es sich wie von selbst, dass ich das Lied in die Partitur einbaute. Warum hatte mich besonders dieses Lied angezogen? Und warum habe ich es in meinem Stück zu verwendet? Geschah dies nur aus musikalischen Gründen, oder hatte es etwas mit meiner jüdischen Mutter zu tun? Bewusst war es mir auf jeden Fall nicht, und ich hatte überhaupt nicht daran gedacht – jedenfalls, wie gesagt, nicht bewusst –, das Stück in Verbindung mit meiner Mutter zu bringen. Als ich das Lied in das Stück einbaute, merkte ich, dass die Intervalle des Liedes den von mir bisher benutzten erstaunlich ähnelten, und zwar nicht nur die engen,

„orientalischen“, sondern auch ein Quintintervall, das sowohl in meinem Stück als auch im sephardischen Lied eine wichtige Rolle spielt. Ich konnte also das Lied ohne Schwierigkeiten in das Stück integrieren, ja das Stück endet sogar mit einem Fragment jenes etwas wehmütigen Liedes: Die Instrumentalisten verlassen nacheinander, und zwar jeder unabhängig voneinander spielend, die Bühne und versammeln sich wieder am anderen Ende des Saales oder in einem Nebenraum. Auf der Bühne bleibt nur der Kontrabassist zurück. Von dem anderen Ort aus stimmen die übrigen Spieler das jüdische Lied an, und der Kontrabassist versucht einzufallen. Doch die Kommunikation gelingt nicht: Die übrigen Spieler antworten nicht. Der Kontrabassist insistiert auf einen Ton, fast ein unbeantworteter Ruf, bis er schließlich resignieren muss und verstummt. Erst Monate später, beim Lesen eines Buches von Primo Levi (*I sommersi e i salvati*), ging mir auf, wie in einem „insight“, inwiefern dieser Schluss etwas mit dem insgesamt jüdischen Charakter des Stückes, der mir inzwischen auch klar geworden war, zu tun hatte. Levi erzählt von einer jüdischen Familie aus Libyen, die auf dem Transport ins Konzentrationslager jeden Abend eine Totenfeier veranstaltete: Sie sang Klagelieder und gab damit dem Schmerz über den sich immer wiederholenden Exodus Ausdruck. Ich konnte es nicht fassen: Offenbar existiert das Unbewusste und das Komponieren war für mich ein Weg, es ans Licht zu bringen. Mir wurde klar, dass das Horn, das am Anfang des Stückes alleine spielt und die einzelnen Spieler nach und nach zu sich ruft – gleichsam eine rufende Stimme in der Wüste –, das Shofar ist, das uralte hebräische Horn, das die Gemeinde zusammenruft, jene Gemeinde, die sich am Schluss des Stückes in alle Winde verstreut. Dabei hatte ich damals das Shofar noch nie gehört, so wie ich auch noch nie in eine Synagoge eingetreten war. Ich tat es erst acht Jahre später, im brasilianischen Sao Paulo, mit meiner damals neuen Freundin und jetzigen Frau, die übrigens, seltsam genug, selbst aus einer jüdischen Familie aus Libyen stammt. Auch die orientalisierende Tonleiter, die ich seitdem immer öfter benutzt habe (sie enthält die Tonfolge kleine Sekunde – große Sekunde – kleine Sekunde – kleine Terz, und nochmals, absteigend: kleine Sekunde – große Sekunde – kleine Sekunde – kleine Terz) bekam plötzlich einen Sinn, einen sehr privaten, der auf eigentümliche Weise kulturelle Stränge meines Vaters und meiner Mutter verband. Mein Vater, Philosoph aus Neapel, hatte als musikalischer Laie neapolitanische Lieder komponiert, auf die er sehr stolz war. Diese Lieder verwenden oft einen für den Mittelmeerraum typischen orientalisierenden Modus. Für mich war dies als Kind bestimmt ein Ausgangspunkt gewesen, von dem ich mich dann, je ernsthafter und professioneller ich mich mit Musik beschäftigte, immer mehr entfernt hatte. Mit der Zeit kam jedoch offenbar diese frühe Prägung wieder an die Oberfläche. Mir gefällt die Vorstellung, dass der orientalische Einschlag der von mir verwendeten Tonfolge, sowohl mit dem neapolitanischen Ursprung meines Vaters zu tun hat, als auch auf die Herkunft meiner Mutter verweist, deren Vorfahren vor 2000 Jahren aus dem heutigen Israel nach Italien gekommen waren, deren Banden mit dem Herkunftsland doch bei aller Assimilation nie vergessen wurden und von mir auch nicht vergessen werden.²

²Luca Lombardi, *Vom Sinn der Musik*, in: *Construction of Freedom and other Writings*, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 2006, pp. 598-600.

Ed ancora in una lettera del 1987 ad un amico in cui già esponeva i concetti espressi nel brano sopra riportato così conclude

Was ich da komponiert hatte, symbolisierte, ohne dass ich es mir vorgenommen haette, den Exodus. Mir scheint das alles so logisch, dass ich selber staune und mich frage, ob ich das nun nicht alles konstruiere und hineininterpretiere. Ist es vielleicht nur der Wunsch im nachhinein eine Schliessigkeit in dem, was man tut, zu finden? ³

L'uso della scala a cui Luca accenna nel suo scritto su *Ai piedi del faro* non si limita a questa pur importante composizione ma è diventato una specie di *firma*, un po' come una sigla ricorrente in molte sue composizioni degli anni seguenti, in particolare nelle composizioni a sfondo ebraico. Come lo stesso Luca racconta, in questa scala, sua creazione, è presente un chiaro profumo di Oriente (intervalli minori e seconde eccedenti); non gli era a quel tempo del tutto chiaro il motivo per cui aveva usato questa scala che rimanda a ricordi di melodie sefardite che aveva avuto occasione di ascoltare in quegli anni, in cui venivano usati scale e intervalli simili alla scala usata per la sua composizione. Ascoltando *Ai piedi del faro* si rimane indubbiamente colpiti dalla melodia quasi lamentosa con cui si apre la composizione, più volte ripetuta con ampie volute e variazioni, che s'intreccia quasi polifonicamente con altri temi, ma che mantiene sino alla fine intatto il suo forte potere emotivo. Indubbiamente la matrice di questa composizione è il canto sefardita che viene ripreso liberamente ma conservando sempre nelle ampie volute melodiche il carattere tipico e distintivo di questo fraseggio melodico. Ovviamente, come riconosce ora a molti anni di distanza da quella composizione, riflettendo sulle sue prime composizioni *ebraiche*, l'eredità della madre, "i cui antenati si trasferirono circa duemila anni fa dall'odierno Israele a Roma", era viva ed operante nel suo spirito e ritorna in superficie anche se trasformata e rivissuta originalmente secondo una nuova esperienza culturale ed esistenziale.

Tale scala, usata dapprima forse inconsapevolmente, poi coscientemente ha rappresentato un richiamo, un omaggio alla sua famiglia, alla madre e al padre e alla duplice identità da essi ereditata; infatti la scala richiama evidentemente gli intervalli della musica e del canto ebraico, in particolare di quello sefardita, ma richiama anche gli intervalli spesso usati nelle canzoni napoletane

³ Da una lettera all'amico Azzo Rezori, 20 luglio 1987, riportata in op. cit., p. 176.

e quindi all'eredità paterna. Questa doppia eredità si fonde in un unico richiamo ad un clima ed ad un'atmosfera musicale che potremmo chiamare mediterranea.

4. *La riscoperta delle 'radici'.*

La sua crisi degli anni Ottanta che lo portò ad allontanarsi dalle esperienze della sinistra marxista e ad accostarsi alla spiritualità e alla tradizione ebraica, pur senza mai diventare un *osservante* e neppure un *credente*, come lui stesso più volte ebbe ad affermare, ebbe una traduzione e un esito soprattutto musicale. Così affermava in una lettera ad un amico già citata:

Trotzdem ist mir dieser Wunsch geblieben, mehr von mir zu verstehen. Es ist natuerlich nicht gesagt, dass dazu die Psychoanalyse der beste Weg ist. Ein Weg ist, vor allem in den letzten Jahren, die Musik, die ich schreibe, geworden. Nicht alles, denn es gibt Stuecke, bei denen mir der technisch-formale Aspekt zu ueberwiegen scheint. Ich koennte aber wenigstens zwei Faelle nennen. Vor ein paar Jahren habe ich ein Stueck geschrieben, das ich aufgrund seiner formalen Struktur (eine Folge von Intervallen, die immer wieder von vorne beginnt – um es schematisch zusammenzufassen), 'Sisyphos' genannt habe, einfach weil mich der Vorgang an das Schicksal der mythischen Figur denken liess. Zu dieser Zeit spitzte sich die Krise meines bisherigen Weltbildes zu, es mehrten sich die Zweifel an einer linear erfolgenden Verbesserungsmoeglichkeit der menschlichen Verhaeltnisse. Der Titel meines Stueckes brachte mich auf den Aufsatz con Camus ('Der Mythos des Sisyphos'), und ich konnte mich mit Vielem von dem, was er geschrieben hatte, identifizieren. So merkte ich, dass ich, ohne es zu wollen und ohne es zu wissen, mein sich veraendertes Weltbild musikalisch reflektiert hatte.⁴

Una delle componenti del suo avvicinamento all'ebraismo trova il suo fondamento e forse la sua origine proprio in questa sua inquietudine esistenziale che ha molte affinità con un atteggiamento religioso in senso lato di fronte al mistero della vita e del mondo. Tale inquietudine si ritrova spesso nella sua musica e nel distacco che ha sempre dimostrato nei confronti delle mode linguistiche che si sono alternate in questi ultimi decenni, con il conseguente lancio di anatemi da parte di molte *avanguardie* contro chi non era disposto a seguire gli ultimi dettami del momento. Curioso e aperto a tutte le possibilità offerte dal linguaggio musicale, si è sempre *servito* dei ritrovati delle avanguardie con spregiudicatezza, quando riteneva che potesse essere utile ai suoi fini espressivi; non ha avuto problemi ad allontanarsi dalle avanguardie del dopoguerra quando riteneva gli fosse

⁴ Lettera all'amico Azzo Rezori, 20 luglio 1987. riportata in op. cit., p. 175.

più congeniale accostarsi al folklore o ai classici anche in chiave post-moderna. Il non aver mai eletto un linguaggio come portatore della *verità* ma l'aver sempre preferito la ricerca e l'esplorazione dei tanti linguaggi al plurale offerti dalla tradizione musicale di oggi e del passato è forse anch'esso un indice di quella continua ansia di approfondimento e di ricerca propria della tradizione ebraica.

Se si scorrono le sue composizioni, nonché i suoi numerosi scritti anteriori a quegli anni di svolta non si può non notare come le esperienze musicali e intellettuali di Luca Lombardi si differenziassero da molti suoi colleghi: le sue scelte non sono mai state unilaterali, ma caratterizzate sempre da un'assenza di dottrinarismo e da una precisa volontà di non sclerotizzarsi in un unico stile *avanguardistico*, pur avendo frequentato le avanguardie di quegli anni e in particolare Stockhausen. Un ampio ventaglio di esperienze musicali mette in evidenza un'inquietudine di fondo; il suo dichiararsi come 'non credente' si mescola con il senso di smarrimento di fronte al mistero dell'uomo e dell'universo. Così ebbe a scrivere in un saggio del 1988: "Wer sich nicht auf die Kruecken stuetzt, die ihm der Galube – sei er religioes oder weltlich – liefern, muss ein Schwindelgefuehl empfinden"⁵, mostrando così un vivo senso di quella che potremmo chiamare *religiosità laica*, il senso di stupore e di continua interrogazione di fronte al mistero dell'uomo e dell'universo. Ed ancora in un importante scritto *Vom Sinn der Musik* del 2003 così scriveva:

Das Problem fängt damit an, dass ich leider nicht gläubig bin. Nicht gläubig, aber nicht a-religiös. „Religio“ heißt doch Verbindung, Zusammenhang – und ich bin der Meinung, dass alles Lebendige und Nichtlebendige auf irgendeine Art zusammenhängen. Ich fühle – möchte ich sagen –, dass es zwischen allen lebendigen und – vielleicht nur anscheinend? – nicht lebendigen Dingen unserer Welt fließende Grenzen und eine grundsätzliche Einheit gibt. Jemand, der keiner der vielen – natürlich auch alle wesensverwandten – uns zur Verfügung stehenden Religionen angehört, steht unter Umständen noch mehr unter dem Drang sich zu fragen, was eigentlich der Sinn seines Tuns und der menschlichen Existenz überhaupt ist.⁶

E' difficile dire se in queste affermazioni sia presente un sentimento religioso; ma è indubbio pertanto che esse rivelano un'inquietudine e un porsi domande esistenziali fondamentali che sono assai prossime agli interrogativi che si pongono tutte le religioni cosiddette rivelate. Sappiamo bene che l'ebraismo non è solo una *religione* nel senso più letterale del termine ma è anche appartenenza a un popolo e ad una millenaria tradizione culturale, ed ancora legame con una terra: tali elementi

⁵ Luca Lombardi, *Tra preistoria e postmoderno*, in Quaderni di M/R n. 16, Ed. Unicopli, Milano 1988, p. 27, riportato nel già citato volume *Construction of freedom and other Writings*, p. 479.

⁶ Riportato in op. cit. p. 587.

non sono così nettamente separabili e distinguibili e definirsi ‘credenti’ o ‘non credenti’ per quanto riguarda l’ebraismo sono concetti assai vaghi, che non comportano certe divisioni nette all’interno dell’ebraismo stesso.

Gli anni sessanta e settanta segnati dalla sua adesione al partito comunista e alle poetiche dell’impegno, con la tipica prospettiva escatologica propria dell’ideologia marxistica, hanno forse rappresentato una via *laica*, seppur intrisa di profonde venature religiose in senso lato, nell’ambito delle sue esperienze culturali; pertanto questa appartenenza non è mai stata rinnegata ma piuttosto *tradotta* nella prospettiva ebraica. Questa riappropriazione dell’ebraismo è sempre stata vissuta in una chiave *laica*, cioè non come adesione ad una religiosità ortodossa, ma tuttavia non meno profonda e sentita: il che non può non aver avuto forti riflessi anche nella sua musica. Luca riflettendo su una sua composizione del 1999, *Vanitas?* per soprano, contralto, tenore, basso e orchestra, si poneva il problema se la religiosità e spiritualità del testo dell’*Ecclesiaste* avesse potuto in qualche modo influenzare la musica composta per quel testo e così significativamente concludeva: “L’unica cosa che posso dire è che ho tentato di compiere un passo... in direzione di una musica che vuole rinunciare a ciò che è esteriore - superficiale, vacuo, puro ornamento o fronzolo- per essere, per quanto possibile, sempre più ‘essenziale’. Una musica che mi piace immaginare nuova e antica allo stesso tempo”.⁷

5. Le composizioni ‘ebraiche’

Le numerose composizioni apparse in questi ultimi due decenni, che dimostrano come l’ebraismo sia diventato un elemento centrale nella sua esperienza culturale ed esistenziale, si muovono in varie direzioni: da una parte alcune composizioni si riallacciano in modo diretto al testo biblico come il sopra citato *Vanitas?* con il richiamo all’*Ecclesiaste* e così pure *Un tempo per distruggere – Un tempo per costruire* (2000) o la più recente *Storia di Giona* (2009); un altro filone ebraico si riferisce a temi che ricordano in modo più o meno diretto la Shoà, come *Hurbinek* su testo di Luciano Violante, ispirato a *Se questo è un uomo* di Primo Levi (2001). (Questa composizione fa parte di *Quattro Melologhi*, che a loro volta sono entrati a far parte di *Memoria* e fanno parte anche della sopra citata composizione non ultimata *Un tempo per distruggere – un tempo per costruire*), ed infine *Warum?* (2006) una delle sue più importanti e significative composizioni di cui si parlerà più avanti. Ancora riconducibili al filone ebraico l’affascinante composizione *Ein Lied* (1989) per

⁷ Op, cit., p, 586

soprano, flauto, clarinetto e piano su testo della poetessa E. Lasker-Schüler, dal tono delicato e sofferto e *Corona* (1999) per baritono e pianoforte su testo del poeta Paul Celan.

Infine un altro filone importante riguarda Israele. Questo tema è diventato per Luca tanto più importante da un punto di vista non solo ideologico ma soprattutto esistenziale in seguito alla sua decisione nel 2008 di acquisire la cittadinanza israeliana, di passare buona parte dell'anno nella sua nuova patria e d'imparare l'ebraico. Alcune composizioni riguardano ancora l'impegno civile e il ricordo dei drammatici eventi della guerra di liberazione in Italia. *Gilgul* per tromba e organo è una composizione recente per ricordare l'eccidio nazista a Sant'Anna di Stazzema nel 1944. Una melodia aspra e dura, portata avanti dalla tromba, quasi un canto funebre, costituisce il nerbo di questa composizione che dimostra come Luca non abbia dimenticato i grandi temi civili legati alla guerra e al recente passato del suo paese d'origine.

Le composizioni *Terra* per grande orchestra (2007) e *Italia mia* per Voce recitante, Mezzosoprano, Baritono e Orchestra (2011) dimostrano quanto il suo attaccamento, seppur problematizzato, alla terra d'Israele sia profondo e come la decisione di fare l'*aliah*⁸ abbia rappresentato un evento chiave nella sua vita, con ampi riflessi nella sua produzione musicale. Queste due composizioni sono importanti non solo per il loro grande valore musicale ma anche per i temi musicali che compaiono in essi. *Terra*, scritta dopo un viaggio in Israele nel 2007 si ispira a due melodie molto popolari *Gur ba-arets hazot* (*Abita in questa terra*) e l'inno nazionale *Hatikvâ* (*La speranza*). Entrambe risuonano in questa composizione anche se filtrate e impastate in un complesso quadro musicale. L'*Hatikvâ* emerge dal contesto musicale ma in modo sommesso e con un accento per nulla trionfalistico, un delicato richiamo a emozioni e sensazioni condivise.

Nella composizione *Italia mia*, in cui le voci intonano testi che vanno da Dante a Quasimodo, il contesto armonico musicale è in gran parte tonale anche se la tonalità è sempre trattata con grande libertà. E' importante ai fini del nostro discorso la parte finale e conclusiva in cui accanto all'Italia, patria indubbia del musicista, emerge la sua nuova e seconda patria, Israele, che pure si affaccia sulle acque del Mediterraneo, ed in queste battute conclusive emerge un libero uso della tonalità. In tutta la composizione di *Italia mia* vi sono parti tonali e spesso accordi maggiori o minori, utilizzati al di fuori di una logica tonale come ad esempio in quella sorta di passacaglia che accompagna l'enumerazione delle vicende italiane dall'unità ai nostri giorni.

E' opportuno riportare qui testualmente le parole, scritte dal musicista, con cui conclude l'opera:

⁸ Termine ebraico che significa *salita* ovviamente in senso spirituale e viene usato per coloro che decidono di trasferirsi in Israele e acquisirne la cittadinanza. Tutti gli ebrei del mondo, per la legge israeliana, possono pertanto trasferirsi in Israele acquisendo tutti i diritti dei cittadini israeliani.

Il mare è calmo, ci è
amico e nemico.
ma come è bello il mare quando è
calmo e l'aria mite.
su una spiaggia di Israele, mia antica
e nuova patria – anzi “matria” –
ascolto il rumore della risacca,
sempre uguale e sempre diverso, e
scruto l'orizzonte.
Immagino che dall'altra parte del
Mediterraneo, qualcuno, come me,
sieda in riva e scruti
l'orizzonte.
Anche noi, come il mare, siamo calmi
e agitati, amici e nemici.
Ma com'è bello quando, sereni,
sediamo in riva al mare, e il mare è
calmo.

Queste parole conclusive di *Italia mia* sono importanti perché rivelano un tratto specifico, di grande rilievo, della personalità di Luca Lombardi: in questi versi, così come in tutta la sua musica, emerge quello che potremmo chiamare il tema delle *identità multiple*, tema che vale tanto per la sua personalità musicale quanto per la sua personalità spirituale e in essa è compreso ovviamente il suo ebraismo e il significato che ha assunto per lui la *alià*. Occidente e Oriente, Israele e l'Italia, la cultura occidentale e quella più specificamente ebraica, militanza politica e impegno esistenziale, sono tutti elementi che hanno arricchito la sua vita, compresenti, senza che nessuno di essi sia stato accantonato e tanto meno rifiutato o che appaia oggi in contraddizione con il cammino percorso in questi anni.

In queste composizioni, ma anche in numerose altre composizioni, come già si è detto, gli inserti tonali sono frequenti, così come le citazioni di canti jiddish o di canti sefarditi o ancora di altre melodie popolari a cui spesso l'autore ricorre, e che si sposano perfettamente in un contesto musicale atonale, plurimodale e a volte persino dodecafonico.

Luca rivendica spesso nei suoi numerosi scritti il diritto e anche il dovere per il musicista di conservare una piena libertà di scrittura di fronte alle mode imperanti, ai dogmatismi di ogni tipo e di ogni scuola. Si tratta però di una volontà di ricerca mai fine a se stessa, mai limitata ad uno sterile sperimentalismo, ma sempre volta a prender forma in un organismo musicale denso di significati.

Questa libertà di ricerca, di *lettura* e d'interpretazione del reale rivendicata e praticata da Luca non solo a parole ma di fatto esercitata nelle sue composizioni è stata una costante nella sua vita di musicista ma si è approfondita e soprattutto ampliata in questi ultimi decenni parallelamente alla sua ricerca 'ebraica'

Il suo impegno politico e ideologico degli anni '60 e '70, non è svanito nella sua essenza e si può affermare che la presa di coscienza delle sue radici ebraiche ne ha rappresentato in qualche modo una *sublimazione* attraverso il lento e sicuro percorso che l'ha portato sino alla *conquista* della terra d'Israele. Il tema dell'esilio e della nuova e antica patria, Israele, ritorna in molte sue composizioni, anche anteriori a *Terra* e a *Italia mia*. *Yedid Nefesh (Canti di amore e di assenza 1994-1996)* per Soprano e Chitarra su testi tradizionali e di Miriam Meghnagi e l'opera in fieri *Unterwegs* del 1997 (*In viaggio*) che ne rappresenta l'ampliamento, per due voci femminili e quindici strumenti ancora su testi tradizionali, di Miriam Meghnagi e di Primo Levi, sono tra le più importanti da questo punto di vista. *Yedid Nefesh* (1994) così come *Unterwegs* sono tra le prime composizioni consapevolmente e intenzionalmente ebraiche.

Possiamo ancora lasciare la parola al compositore che illustra con efficacia la composizione sopra citata:

Unterwegs racconta la storia di un viaggio che inizia persino prima della nascita del protagonista dal momento che comprende le precedenti generazioni e continua ai nostri giorni. E' un viaggio che coinvolge tutto un popolo che, disperso nel mondo, raccoglie le tradizioni - in un mutuo e vantaggioso scambio - di quei popoli che incontra e si lascia alle spalle. Il viaggio può essere considerato una metafora dell'esilio - esilio di Dio e alienazione dell'uomo uno dall'altro. I canti esprimono gli eterni sentimenti ed emozioni degli esseri umani: amore, felicità, preoccupazioni, sofferenze, aspirazioni e speranze. Iniziando a Gerusalemme, al tempo della distruzione del primo tempio (nel primo canto in ebraico) il viaggio continua attraverso il Marocco la Spagna (con canti in arabo e in ladino) verso Tripoli, la Libia (il luogo di nascita del protagonista con canti in arabo) e l'Italia (canti in italiano)...Il filo rosso che lega insieme tutte queste esperienze, culture e canti è il tentativo far svanire le tensioni dell'esistenza, di far ritorno a Gerusalemme, città tormentata dalla storia come luogo della memoria in cui religioni e identità, Occidente e Oriente s'incontrano e vivono in armonia.”⁹.

Questo testo, scritto da Luca e da Miriam Meghnagi, ha una valenza autobiografica per quanto riguarda la protagonista che è la stessa Miriam Meghnagi, nata per l'appunto in Libia ed emigrata in Italia dopo il 1967, cacciata dal suo paese dal regime libico in seguito alla guerra arabo-israeliana come quasi tutti gli ebrei che da secoli vivevano in relativa pace nei paesi arabi. La vicenda narrata nei canti di *Unterwegs* è perciò simbolica e allusiva di una situazione di esilio

⁹ Program notes from Biennale Neue Musik Hannover: Experiment Stimme, 22.-25. Mai 1997

e di erranza e al tempo stesso è la vicenda umana e dolorosa, del tutto realistica della protagonista Miriam.

Valeva la pena riportare per intero queste righe in cui si parla di questo ‘*work in progress*’ come poteva allora essere definito *Unterwegs*, perché illuminanti per il nostro discorso. Emergono qui molto chiaramente le linee direttrici sia dal punto di vista musicale, sia dal punto di vista *ideologico* che hanno guidato Luca non solo in questa composizione ma in tutto il suo percorso, tuttora in fieri, nella riconquista delle radici ebraiche. Si tratta di vedere il futuro non come rottura con il passato ma come ricerca che rimanda ad una tradizione millenaria, la continua e l’approfondisce con gli stimoli che gli giungono dal presente. Questo vale per soprattutto per i testi su cui tesse la propria musica, testimonianza di questa cultura ebraica che ha vissuto ai confini tra tanti mondi diversi nella sua lunga storia diasporica ma che ha però sempre aspirato ad un ritorno, ad una pace messianica, ad una ricomposizione delle fratture che pur sono state feconde e apportatrici di un *humus* culturale, spirituale e religioso.

Ciò vale anche per il tessuto musicale che lontano dai dogmatismi di molte avanguardie dell’ultimo mezzo secolo, si articola liberamente tenendo conto delle tradizioni musicali a cui rimandano i testi. Questo è il caso ad esempio della bellissima composizione *Yedid Nefesh* (*amico dell’anima*) che dà il titolo all’insieme dei canti che la compongono: il titolo richiama un canto cabalistico che s’intona all’entrata dello Shabbat e che compare nel testo di Miriam Meghnagi, *Kolcha* (la tua voce). Alcuni di questi canti si richiamano a testi tradizionali ebraici e a melodie tradizionali anche se rivissute con grande libertà in chiave moderna; tali *Avinu Malchenu* (Nostro Padre e nostro Re), *Kuma Yeled Nechmad* (Alzati bel bambino) ed infine *Ya’alé Kolenu* (Salirà la nostra voce). Tutti gli altri canti sono originali ed i testi relativi sono di Miriam Meghnagi; pertanto anche questi ultimi richiamano motivi tratti dai testi tradizionali ebraici ed anche il tessuto musicale, seppur originale, ci riporta al melodicizzare sefardita. Tutta la composizione è legata soprattutto alla diaspora ebraica e al senso di toccante nostalgia che riveste il suo ricordo.

6. *Warum?*

Altre composizioni rimandano ancora a tematiche ebraiche, alcune accompagnate da testi ed altre puramente strumentali. Queste ultime, risultano le più problematiche dal momento che per l’ascoltatore è assai arduo, ma non impossibile, individuare ed estrapolare con precisione temi

ideologici, religiosi o letterari da un tessuto puramente musicale. *Warum?* (*Secondo quartetto per archi*, 2006) rientra in questa tipologia. E' indubbia pertanto l'ispirazione ebraica in senso lato di questo quartetto con l'esplicito richiamo alla *Shoà* che va ben al di là del titolo di due movimenti del quartetto stesso. Il titolo del *Quartetto* e quelli dei singoli movimenti rappresentano pertanto un'importante guida per l'ascoltatore dal momento che l'indeterminatezza semantica della musica è, come è ben noto, assai ampia. I movimenti del *Quartetto* nel loro contenuto musicale si susseguono pertanto senza alcun riferimento al seguito di movimenti del quartetto tradizionale. In due movimenti (il secondo e il quinto) dei sette di cui si compone il quartetto compare nel titolo il termine *Shoà*, nel quarto *Shir (canto)*, nel sesto *Warum? (Perché?)* che dà il titolo all'intera composizione; l'ultimo movimento porta come titolo *Shalom (Pace)*. Tutto il *Quartetto*, assai complesso dal punto di vista musicale, meriterebbe un'attenta analisi ma ci limiteremo a pochi cenni per mettere in evidenza come anche una composizione puramente strumentale può suggerire pensieri e rimandi utili per il tema in questione. *Warum?*, il titolo del *Quartetto* ci riporta anzitutto a Schumann (il titolo del primo movimento è per l'appunto Schumann) e a un brano dei suoi *Phantasiestücke* con lo stesso titolo; ma ci riporta anche a tutta la musica e alla cultura musicale tedesca che viene rivissuta anche stilisticamente nel contesto del *Quartetto* e alla luce dei titoli degli altri movimenti con tutta la sua carica di fascino e al tempo stesso di inquietudine.

Ma lasciamo la parola all'autore:

Quando nel 2006 scrissi un Quartetto d'archi, che per esplicita richiesta del committente doveva avere un collegamento con Robert Schumann, del quale ricorreva quell'anno il centocinquantenario anniversario della morte, pensai di affrontare ancora una volta i due aspetti della storia di questo paese, la grande cultura, appunto, e la barbarie del razzismo, nella particolare versione dell'antisemitismo. Ma come farlo, in particolare in una composizione senza testo? Ricorsi ad un procedimento che ho utilizzato spesso, procedimento tra l'altro caro a Schumann, quello di prendere come materiale di partenza le lettere che designano note musicali all'interno di nomi propri, iniziando, in questo caso, proprio con il nome e cognome di Schumann, e dunque con le note b (si bemolle), e (mi), s (mi bemolle), c (do), h (si), a (la). [Il primo movimento si intitola infatti roBErt SCHumAnn]

roBErt SCHumAnn Inizio primo movimento

Con il secondo movimento siamo già in pieno orrore; si intitola infatti "ShoA" (vi uso esclusivamente le note s (mi bemolle), h (si), e a(la)).

Costruire un movimento con sole tre note non è facile, soprattutto per chi, come me, non è un compositore programmaticamente minimalista e comunque questo movimento ha voluto rappresentare la ossessività, la fissità, la brutalità intrinseca in chi si fissa ossessivamente su un'idea, atteggiamento già di per sé folle, anche a prescindere dalla follia di un'ideologia come quella nazista.

Lo scritto continua con preziose indicazioni su ogni movimento e costituisce un'indispensabile guida all'ascolto e alla sua comprensione ed è utile riportarne le parti più importanti a tal fine:

Chiunque abbia studiato il pianoforte conosce il Cavaliere selvaggio *Wilder Reiter* dall'*Album für die Jugend* di Schumann. Ne ho fatto una parafrasi straniata. Se si pensasse che tra la grande cultura e la barbarie c'è un collegamento, che la barbarie è nata proprio da quella cultura, la quale non solo non è riuscita a sbarrarle il passo, ma che l'ha addirittura partorita, ci si potrebbe immaginare che la Germania, nobile cavaliere, inficiato dal *Dämon*, evocato dall'intervallo di tritono si bemolle-mi (b-e), il "diabolus in musica", contenuto nel nome roBErt, abbia spinto il suo cavallo a una corsa pazza e rovinosa.

L'atmosfera selvaggia e irrisoria cambia improvvisamente con il terzo movimento *Shir*, con un ampio canto colmo di dolore, di un lirismo disteso e straziante. Così continua nel suo scritto l'autore:

A *Wilder Reiter* segue senza soluzione di continuità *Shir*. Anche se il Quartetto non ancora concluso, né concluso è il discorso sull'orrore cui fa riferimento il secondo movimento (SHoA), sentivo il bisogno di un canto, certamente di dolore, ma che si aprisse anche alla speranza. Ho intitolato perciò il quarto movimento *Shir*, che in ebraico significa canto (e contiene a sua volta le note s (mi bemolle) e h (si), che compaiono alla fine del movimento.

Con il quinto movimento ritorna un'atmosfera tragica e la denominazione di *Scherzo (SHoA 2)*, omaggio alla tradizione quartettistica, si accompagna nuovamente alla dizione SHoA già comparsa nel secondo movimento. Tale movimento vuole essere anche un omaggio a Schönberg dal momento che è costruito tutto su una serie dodecafonica sviluppata dalle note s, h, a. L'omaggio al musicista viennese non è casuale dal momento Schönberg ha percorso una strada musicale e intellettuale che può avere qualche affinità con quella percorsa da Luca. Dall'ambiente assimilato tipico degli ebrei viennesi dell'inizio del secolo XX ha ritrovato le sue radici ebraiche attraverso un lungo percorso che l'ha portato ad un impegno esistenziale e

musicale nell'ebraismo e nel sionismo. La morte gli ha impedito il ritorno in Israele. Perciò la personalità di Schönberg ha affascinato Luca e questo movimento, che si riallaccia al secondo nel ricordo della Shoà, costituisce un richiamo alla personalità e all'*iter* intellettuale del musicista viennese e un indubbio omaggio alla sua figura anche per l'uso della serie dodecafonica. Il movimento apre con accenti fortemente aggressivi che dominano in quasi tutto il movimento, con forti strappi degli archi su accordi dissonanti e ripetuti ossessivamente alternati a brevi parentesi più melodiche e riflessive che richiamano forse la musica notturna di certi quartetti bartokiani. Il movimento si chiude con accordi ribattuti e fortemente dissonanti, quasi a ricordare l'assurdità della tragedia nella sua cieca ostinazione.

Il sesto movimento ci riporta al bellissimo e struggente *Warum?*, brano da *Phantasiestücke* di Schumann: perché questo titolo nella composizione schumanniana? Qual è il significato del *perché* con il punto interrogativo, ripreso da Luca nel penultimo movimento, che dà il titolo alla sua intera composizione? Con questo titolo Luca ha voluto indubbiamente esprimere il senso di angoscioso interrogativo di fronte a Schumann, autore da lui tanto amato. Come è stata possibile la Shoà nel paese che ha dato i natali a Schumann e a tanti altri grandi musicisti tedeschi? Il movimento si snoda pertanto in un'atmosfera di ambiguità sonora: una melodia chiaramente tonale in re bemolle maggiore, come una eco lontana, tra il piano e il pianissimo, come un debole richiamo a melodie schumanniane, più volte ripetuta con un'inesplicabile insistenza, traduce in suoni il *Warum?* del titolo, un *perché* angoscioso e senza risposta. Il breve movimento, parafrasi con alcune varianti del brano schumanniano, simboleggia attraverso questo canto, proprio il senso di dolore di fronte al *Warum?*, ripreso dalla composizione dal musicista tedesco e alla mancanza di risposta ragionevole di fronte ad esso.

L'ultimo movimento SHAlom (*pace* in ebraico) ancora intessuto sulle note S (mi bemolle), H (si), A (la), che compongono le prime lettere di Shalom, vuole concludere con una nota di speranza. Una semplice, breve e distesa melodia s'intreccia polifonicamente su se stessa riportando una nota positiva agli angosciosi interrogativi posti dal tessuto musicale di tutto il quartetto.

Indubbiamente questo *Quartetto* pone dei grossi interrogativi: lo sfondo a volte sfacciatamente tonale di alcuni movimenti o parti di movimento si alterna con un uso molto libero della tonalità o a volte dell'atonalità, creando un clima musicale che richiama di continuo l'interrogativo di fondo in cui il *perché* e il *come* da quella cultura tedesca musicale e non solo musicale, abbia potuto scaturire la barbarie senza fondo e senza fine da cui si è

generata la *Shoà*. L'uso della tonalità assume la veste di un qualcosa di usurato e di equivoco, come una falsa facilità dietro cui si nasconde, sotto le vesti di una melodia apparentemente semplice e innocente, l'inganno, quasi a coprire l'incombente tragedia. L'interrogativo può estendersi sino all'ultimo movimento, *SHalom* e l'ascoltatore può legittimamente chiedersi se di vera pace può trattarsi dopo la *Shoà*. Forse sempre per rimanere nell'ottica esistenziale e musicale di Luca, il ritorno a Sion può prefigurare se non la pace per lo meno un futuro in cui prevale il positivo sul negativo. La lenta e sommessa melodia di quest'ultimo movimento, con il suo andamento meditativo può forse suggerire questa apertura al futuro. Questo breve finale *SHalom* con il suo leggero intreccio di suoni lunghi evoca un senso di autentica pacificazione, un tentativo di risoluzione dell'atmosfera d'inquietudine e di tragedia incombente a cui si richiamano gli altri movimenti. L'interrogativo di fondo che emerge dal quartetto è ben indicato da Luca nello scritto già citato:

Il fatto che per affrontare le due facce della cultura tedesca, o meglio la cultura e la sua negazione, nella storia di questo grande paese, abbia fatto ricorso a Schumann, è in qualche modo casuale, essendo il quartetto legato all'anniversario schumanniano del 2006 e alla richiesta del mio committente, richiesta che non avrei accettato se Schumann non fosse tra i compositori tedeschi uno di quelli che amo di più. Ma questo è, direi, ovvio. Vorrei aggiungere invece una riflessione conclusiva sul fatto che la barbarie del nazionalismo/sciovinismo/razzismo/antisemitismo è, per quanto riguarda la Germania, di appena pochi decenni fa. Quando i miei genitori, entrambi attivi antifascisti, nonché mia madre ebrea, scampata nel 1943 a Roma alla cattura e alla deportazione nei campi di concentramento da parte dei tedeschi, mi mandarono alla Scuola tedesca, la guerra era terminata da appena dieci anni. Quello fu un atto di grande fiducia nella parte sana della Germania e nella nuova Europa di cui oggi siamo cittadini. Non va però abbassata la guardia, perché l'antisemitismo, oggi camuffato da antisionismo e da antisraelianismo è virulento in tante parti del mondo, e nella stessa Europa ce ne sono preoccupanti rigurgiti... ma non dobbiamo stancarci di ricordare che cosa è stato capace di fare l'uomo, anche se appartenente ad una grande cultura. Cultura che evidentemente non basta a contrastare la barbarie e che anzi – come il nazismo dimostra – con essa può convivere. La grande musica non serve a migliorare l'uomo, non è questa la sua ragion d'essere. Accontentiamoci del fatto che esiste e che dia senso alla nostra vita.¹⁰

¹⁰ Intervento al Convegno su Schumann, tenuto all'Università Sapienza, 2011, di prossima pubblicazione nel volume a cura di A. Rostagno, *An Robert Schumann, aus Italien*.

Si è appena accennato ai tre principali *temi* ebraici che emergono nelle composizioni di Luca Lombardi da oltre vent'anni. Pertanto essi non sono nettamente separabili e si sviluppano in una sostanziale unità in cui i temi focalizzati su Israele, diaspora, Bibbia, Shoà si richiamano l'un l'altro ed evidenziano con chiarezza quanto il ritorno alle *radici* abbia rappresentato per Luca un cammino complesso, vissuto in tutte le sue implicazioni intellettuali e culturali ed esistenziali. Ovviamente per un musicista che ha sempre creduto nella musica come un mezzo espressivo denso e significativo la strada intrapresa non poteva non avere delle importanti ricadute anche sul piano musicale.

7. *Un cammino aperto.*

Il cammino ebraico di Luca non è concluso, è un cammino in *fieri*: merita terminare queste pagine accennando almeno ad un grosso e significativo progetto a cui sta ora lavorando: *A un cerbiatto somiglia il mio amore (Isha borachat mi-bsorah)*, il recente importante romanzo di David Grossman, riflette forse per certi aspetti la ricerca esistenziale di Luca in quanto tutto il romanzo è imperniato su un viaggio a ritroso, compiuto da Ora, la protagonista del romanzo, per sfuggire alla notizia della morte del figlio, ripercorrendo così le tappe della sua tormentata esistenza. Il romanzo diventerà un'opera musicale ed anche la riduzione del romanzo ad un libretto operistico sarà opera di Luca. La realizzazione di quest'opera dal romanzo del famoso scrittore israeliano non sarà certo la conclusione del cammino di Luca ma una tappa importante nel suo viaggio esistenziale alla ricerca del recupero delle sue radici ebraiche e del *suo* modo di viverle.

Enrico Fubini