

## *Le vie del comporre* di Luca Lombardi

Vorrei cominciare con un omaggio a Giuseppe Sinopoli, per il quale scrissi una composizione nel 1983, che per ragioni varie lui non ha mai ascoltato. Secondo una prassi che uso spesso, il materiale musicale è derivato dalle lettere del suo nome, alle quali, in questo caso, ho aggiunto le mie.

*\* La Notte di San Silvestro. Ouverture per orchestra (1983)*

Grato agli organizzatori di questo convegno per avere fornito una serie di riflessioni per orientare gli interventi, parto proprio dal primo dei tre punti, l'avventura del comporre.

Io sono ancora quel bambino di quasi dieci anni che aveva scoperto dietro una tenda della casa a Monteverde vecchio, a Roma, un pianoforte verticale, marca Harrington, regalato a mio padre da uno zio, tale Domenico Lombardi detto Mimì, mai conosciuto, che era emigrato negli Stati Uniti, dove intendeva svolgere la carriera di cantante d'opera. Quel pianoforte nascosto era diventato per me un rifugio, dove passavo molto tempo a scoprire suoni e combinazioni di suoni. Mi è capitato varie volte di raccontare che, quando insistevo con i miei genitori per prendere lezioni di pianoforte, mia mamma mi diceva che sarebbe stato come per la collezione dei francobolli: grande entusiasmo, con acquisto di lenti, pinzette, album e quant'altro, e dopo tre mesi il disinteresse più completo. È una vita intera che cerco di dimostrare, e credo di esserci quasi riuscito, che, almeno per quanto riguarda la musica, non sono una banderuola. Sono ancora quel bambino che, dietro la tenda, commentava al pianoforte i litigi dei miei genitori.

Il giorno del mio decimo compleanno composi un valzer in do minore. Nel 1994 il signor Günter Newerla, maestro di musica alla Scuola tedesca di Roma e mio primo insegnante di pianoforte, venne ad ascoltare a Francoforte la prima esecuzione della mia *Terza Sinfonia* per soli, coro e orchestra (1992/93) e la mattina dopo, durante la prima colazione, mi disse che in certi punti aveva esclamato, rivolto a sua moglie: «Ganz der alte Luca!», proprio il Luca di una volta. Nella musica di un quasi cinquantenne Newerla aveva riconosciuto gli stessi caratteri che la mia musica aveva quando avevo undici o dodici anni. E penso che non avesse torto. In fondo sono ancora il compositore di quel valzer, scritto a dieci anni. Un critico della mia musica direbbe forse: certo, da allora non hai imparato niente! Non credo si tratti di questo, ma del fatto che il carattere di un compositore – come di qualsiasi individuo – è fundamentalmente sviluppato già fin dall'infanzia. Ciò non toglie che quel bambino che inventava musiche dietro a una tenda abbia sempre pensato, e lo pensa ancora oggi, di potere imparare cose nuove. L'apprendistato per un compositore non finisce mai. In questo senso *ogni* compositore è (anche) autodidatta, perché la formazione non finisce certo una volta conclusi gli studi di conservatorio. (Spesso, si potrebbe dire maliziosamente, neanche comincia in quei luoghi...). Ogni volta che mi accingo a scrivere un nuovo pezzo, non so né voglio sapere a priori *come* sarà e *che cosa* sarà esattamente questo pezzo. Voglio essere io stesso sorpreso dalla strada che prenderà il mio lavoro. Quando parlo di

sorpresa non intendo certo qualche sonorità più o meno inedita, o qualche artificio tecnico-strumentale; né intendo il “significato” della composizione, che in genere sfugge allo stesso compositore, ed è giusto che sia così. Mi riferisco al percorso musicale che svolgerò con la composizione, e la composizione con me, giorno dopo giorno, senza sapere in anticipo dove esattamente questo percorso mi porterà. Per quanto possibile, cerco di non attivare formule già sperimentate. Sarebbe certamente più facile battere sentieri già ampiamente conosciuti, ma lo riterrei un lavoro “burocratico”. In questo senso comporre è per me proprio un'avventura. E così vorrei che rimanesse. Naturalmente poi si riesce a cambiare meno di quanto si vorrebbe. Per quanto mi riguarda, non mi sono mai posto il problema dello stile personale. Il fatto che le mie composizioni, anche le più diverse, abbiano, come è stato rilevato, una loro riconoscibilità, un loro particolare “colore”, è questione che non mi compete e che non mi deve interessare, e certamente non faccio nulla per favorire questa riconoscibilità. Preferirei che si riconoscessero le singole composizioni, piuttosto che una eventuale cifra del loro autore.

Perché ho cominciato a comporre? Non certo perché era la cosa che mi riusciva più facilmente. Alle volte la troppa facilità è controproducente, ciò che risulta facile, può portare alla superficialità. Ho sempre preferito misurarmi con qualcosa che opponesse degli ostacoli. La composizione è stata – ed è tuttora – per me una sfida. Ogni nuovo pezzo pone problemi nuovi. Ma se non era la cosa che mi riusciva più facilmente, probabilmente era quella che più mi gratificava. Da un lato, come già dicevo, il pianoforte dietro la tenda era un rifugio, una sorta di arca nella quale mi sottraevo alle tempeste domestiche. Dall'altro mi piaceva che le mie composizioni suscitassero interesse, di mio padre, che le registrava e dava loro dei titoli, o di Newerla, che diffondeva alla Scuola tedesca la notizia che ero stato presentato a Hindemith – allora il massimo compositore tedesco vivente – come il più giovane compositore italiano (effettivamente lo aveva fatto Amedeo Baldovino, il non dimenticato violoncellista del Trio di Trieste, amico dei miei genitori, il quale, nelle discussioni che avevo con mio padre, prendeva le mie difese).

In gioventù mi sono esposto alle esperienze più diverse, e ne sono contento. Quando studiavo a Vienna, nel 1964/65, discutevo nella classe di composizione di Karl Schiske con un collega più grande, il compositore ceco Petr Kotik, di Cage. Lui pro, io contro. A quei tempi, dopo avere sperimentato già anni prima con serie penta-, epta- e dodecafoniche, il mio idolo era Bartók. Ma tre anni più tardi, nel 1968, decisi di andare a studiare con Stockhausen a Colonia. Da Colonia nel '73 passai a Berlino per fare una ricerca su Hanns Eisler e per studiare con Paul Dessau. A dire il vero, l'interesse per Eisler era originato da motivazioni più politiche che musicali. Le mie posizioni politiche di allora (primitivi anni Settanta) mi portarono a polemizzare con l'avanguardia musicale, che vedevo come espressione del cosiddetto “elitarismo borghese”. Realizzai presso il Westdeutscher Rundfunk di Colonia un *pamphlet* radiofonico, dal titolo *Nuova musica: perché, per chi, come*, che spinse Stockhausen a protestare con Willy Brandt, allora Cancelliere tedesco! Lo seppi una decina di anni più tardi da un biografo di Stockhausen, Michael Kurtz, il quale, con il beneplacito dello stesso Stockhausen, mi fece avere lo scambio di lettere tra i due. Io stesso, però, non rinnegavo l'interesse per la musica cosiddetta “avanzata” e, nonostante la diffidenza per una visione musicale che privilegiava il discorso sul linguaggio e la tecnica, rispetto ai problemi dei contenuti e della comunicazione, non mi consideravo estraneo ad essa. Come persona politicamente impegnata, sentivo dolorosamente la frattura tra musica nuova e musica che si voleva rivolgere a un pubblico popolare. Così, pur scrivendo canzoni politiche o partecipando alla composizione collettiva *Streik bei Mannesmann*

(Sciopero alla Mannesmann) con Henze e alcuni compositori della mia generazione, nello stesso 1973 scrivevo una composizione dedicata a Eisler, in un linguaggio tutt'altro che eisleriano.

*\* Non Requiescat. Musica in memoria di Hanns Eisler (1973)*

In Germania, dove allora gravitavo (ma la stessa cosa valeva anche per altri paesi del nord Europa), non era infrequente che compositori della mia generazione polemizzassero, in nome dell'impegno politico e di una musica accessibile alle "masse", con l'avanguardia. Si ripeteva un po' la storia di Eisler, il quale aveva voltato le spalle al suo – per altro venerato – maestro, Schönberg, per scrivere una musica "di lotta". In Italia, viceversa, Luigi Nono cercava di coniugare le due cosiddette avanguardie, quella politica e quella musicale. Quanto a me, sono stato attratto, a corrente alterna, dalla musica nuova e sperimentale e dalla musica che usava un linguaggio più tradizionale, in senso lato tonale. Dovevano passare molti anni prima che accettassi un compositore come Shostakovich. Più anni ancora prima che scopriessi la bellezza di molta musica di Britten. E ancora più a lungo ho dovuto aspettare per apprezzare un compositore come Bernstein, del quale *West Side Story*, per fare un solo esempio, è un capolavoro. Per lunghi anni ho portato avanti questi due filoni – musica nuova e musica più tradizionale – con quella che mi appariva una certa schizofrenia, finché mi sono reso conto, o mi sono forse arreso al fatto che il mio universo musicale non poteva non essere composito e comprendere, all'interno di una "tinta" unitaria, tanti modi diversi di affrontare musicalmente i temi della vita. Quando dico "temi della vita" intendo cose diverse e opposte, ma che fanno tutte parte della nostra esperienza esistenziale – dalle domande "ultime" (sul dolore e la morte), alla gioia di vivere, al puro e semplice svago. Apprezzo quei compositori che hanno questa curiosità e apertura a tutto campo verso i tanti diversi aspetti della vita.

Sfido chiunque a indovinare di chi è questo pezzo.

*\* Una delle Pop song di Takemitsu (1994/1995)*

Tutti invece conoscono questo valzer di Shostakovich.

*\* Suite for Variety Orchestra: Waltz (dopo 1956)*

Amo Shostakovich anche perché è in grado di passare dalla leggerezza di brani come questo alla profondità di tante sue composizioni, vere e proprie meditazioni sul dolore, la morte, il senso della vita. Come – ma gli esempi potrebbero essere tantissimi – il *Largo* dal *Trio* op. 67

*\* Largo dal Trio op. 67 (1944)*

Interpreto in questo senso la frase di Berio citata da Matteo e Michele:

*La possibilità della musica di vivere in prospettive diverse: un privilegio che va salvato, sviluppato e insegnato. La gente deve educarsi a queste traiettorie simultanee che vanno un po' in tutte le direzioni.*

Facendo un passo indietro, vorrei inserire qui una breve riflessione su musica e impegno politico. Negli anni Sessanta e Settanta volevamo cambiare il mondo in senso socialista e attribuiamo alla musica un potere che essa non aveva, né potrà mai avere. Tuttora però io penso che ogni persona sia corresponsabile del mondo in cui vive e per questa ragione ognuno dovrebbe, con i mezzi di cui dispone – il musicista con la musica – dare un suo contributo e prendere posizione, pur senza farsi illusioni sulla capacità della musica di influire sull'animo umano. La musica è potente, nonostante non sia in grado di trasformare le persone. Per dare un esempio concreto di come un musicista possa operare, vorrei citare l' Orchestra del Divano occidentale-orientale, di Daniel Barenboim, che ha come sua finalità principale il dialogo fra israeliani e arabi.

In questi giorni sono stato molto colpito dal caso di Roberto Saviano. Ho apprezzato l'iniziativa di *Fahrenheit*, il programma di Marino Sinibaldi su Radio3, di leggere integralmente il libro di Saviano. E ho pensato che anche noi musicisti dovremmo inventarci qualcosa per testimoniare il nostro desiderio di vivere in un paese in cui non ci sia la mafia, con tutte le sue sottospecie.

Ma torno alla musica come riflessione sul dolore, la separazione e la morte.

Pochi giorni dopo la morte improvvisa di mia mamma, nel 1995, mi sedetti al pianoforte e cominciai a scrivere il primo movimento di un trio per violino, violoncello e pianoforte, in cui, per quanto riguarda l'armonia, uso quasi solo accordi di quarta e sesta. Mi sono poi chiesto il perché di questa scelta così "semplice". È forse perché, di fronte al dolore, ho voluto saltare qualsiasi mediazione culturale, scrivendo quello che in quel momento mi urgeva di scrivere e mi appariva dunque più "autentico"? Probabilmente è così. Ma mi sono ricordato in seguito che da ragazzo amavo molto quel tipo di accordi (che collegavo secondo una successione non necessariamente rispondente alle regole dell'armonia funzionale), e spesso mia madre era la prima ascoltatrice delle mie composizioni. Com'è noto, l'inconscio esiste.

#### \* *Addii* (1995)

Per quanto riguarda la semplificazione, è una questione che, in modi diversi e anche molto diversi tra di loro, mi ha occupato fin dalla mia giovinezza. Semplificazione che voleva essere anche una reazione a quello che mi appariva il cerebralismo sterile di certa musica contemporanea, e con la quale mi ponevo dunque anche il problema della comprensibilità. Quello che in tedesco si dice *fasslichkeit*, cosa che stava a cuore, da un'angolazione certamente molto diversa, a Webern, il quale usava appunto questo termine.

Così, per esempio, in una composizione del 1976 utilizzavo proporzioni intervallari "semplici", ottave e quinte:

#### \* *Gespräch über Bäume* (1976)

Ma già in una composizione del 1971, *Wiederkehr*, cercavo un'armonia nuova e diversa, che contenesse sia consonanze che dissonanze, senza però fare ricorso alla tonalità, e che tuttavia comincia con una sezione su un pedale di fa, dopo di che vengono presentati 15 accordi, che in varie "addizioni armoniche" (su cui non mi posso qui dilungare), costituiscono il materiale dell'intera composizione. La considero una delle mie composizioni migliori, ma richiederebbe un ascolto integrale.

Un altro esempio, di riduzione più che di semplificazione, sono le *Variazioni su "Avanti popolo alla riscossa"*, del 1977, dove il glorioso inno non viene citato mai, quasi delle variazioni "enigma", se non per una breve apparizione della canzone, piano e nel modo minore – quasi una premonizione, all'epoca del suo massimo successo, dei destini della sinistra nel nostro paese.

\* *Variazioni su "Avanti popolo alla riscossa"* (1977)

Agli inizi degli anni Ottanta, in un saggio intitolato *Costruzione della libertà* (che dà tra l'altro il titolo a un volume di miei scritti recentemente apparso<sup>1</sup>), dividevo la mia ricerca musicale in due grandi filoni, quello della musica "inclusiva" e quello della musica "ex-clusiva". Esempi come *Wiederkehr* o le *Variazioni*, che "escludono" tutta una serie di possibilità virtuali per concentrarsi su un materiale costruttivo estremamente ridotto, fanno ovviamente parte del filone "ex-clusivo". Un altro esempio ancora è *Klavierduo*.

\* *Klavierduo* (1978/79)

In quegli anni, anche se ogni tanto la usavo, avevo qualche problema ad utilizzare la tonalità, come quando si fa qualche cosa di non lecito e di disdicevole. La svolta avvenne a metà degli anni Ottanta, quando cominciai a lavorare alla mia prima opera, *Faust. Un travestimento*, per la quale mi sembrava assolutamente necessario utilizzare tutti i mezzi di cui potevo e sapevo disporre, a cominciare proprio dalla tonalità. Anche se non ho bisogno di sottolineare che *la* tonalità non esiste, esistono solo diversi modi di utilizzare un codice, che in senso più o meno lato possiamo definire tonale. Inoltre spesso, piuttosto che utilizzare un linguaggio propriamente tonale, si utilizzano elementi della tonalità, come triadi o altri accordi tipici del linguaggio tonale.

\* *Faust. Un Travestimento* (1986/90)

Ricordo che chiesi a Edoardo Sanguineti, autore del testo nonché grande esperto di musica, che cosa pensasse dell'uso della tonalità, e lui mi rispose che non c'era problema, giacché la tonalità è solo un caso particolare di atonalità. Forte di questa conferma da parte del "Novissimo", mi buttai a capofitto nella composizione dell'opera, senza sensi di colpa, e la scrissi in gran parte al pianoforte, suonando e cantando. Ovviamente *Faust. Un travestimento* è un chiaro esempio di musica "inclusiva".

Non ho bisogno di dire quale scandalo questo abbia causato presso certe vestali della modernità, i benpensanti e i conformisti, quelli che vogliono essere sempre *politically* – anzi, in questo caso, *aesthetically* – *correct*. Ma questo, anche se triste, è normale. Mi colpì, invece, la reazione di alcuni amici, come Armando Gentilucci – al quale rivolgo un pensiero affettuoso – che vedendo sul mio pianoforte lo spartito de *La Canzone di Greta* (inglobata poi nel *Faust*) lo sfogliò, per poi esclamare: «Ma sei impazzito?!».

---

<sup>1</sup> Luca Lombardi, *Construction of Freedom and Other Writings*. Edited by Jürgen Thym, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden. 2006

\* *La Canzone di Greta* (1987)

Nell'opera è, a mio avviso, indispensabile mettere in campo diversi mezzi stilistici per caratterizzare i diversi personaggi e le diverse situazioni. Per me sarebbe impensabile fare cantare personaggi diversi secondo gli stessi stilemi. Ciononostante mi preoccupo di non saltare arbitrariamente da una dimensione stilistica all'altra: già parlavo della tinta unitaria (che è un termine verdiano). Mi aiuta in questo una scala che ho sviluppato nel corso degli anni, e che qualcuno ha chiamato la *Scala di Luca*.

Questa scala, che è formata da una successione di seconde minori e maggiori e terze minori, contiene virtualmente, saltando una o due note, tutti gli intervalli. È formata da due segmenti di una quinta ognuno, ed è dunque una scala aperta, che non termina sull'ottava ma sulla nona. Può essere utilizzata per delle figure di sapore orientaleggiante, il che per me, che a dispetto della formazione tedesca sono un mediterraneo, va benissimo. Da una dozzina d'anni questa scala è alla base delle composizioni più diverse, come questa:

\* *Infra* (1997)

o questa:

\* *Nel vento, con Ariel* (2004)

L'ho usata abbondantemente anche nelle opere, compresa quella a cui sto ancora attendendo, *Il Re nudo*, per la quale mi ha scritto il libretto Sandro Cappelletto. Questa mia quarta opera è la mia prima vera e propria opera comica. Ha un motto ideale, che è una parafrasi di uno slogan politico degli anni Sessanta: *Viva Weill, viva Bernstein, viva Of-fen-bach* (allora si gridava per le strade: *Viva Marx, viva Lenin, viva Mao-Tse-Tung* – non io, a dire il vero, che non sono stato mai maoista). Protagonista maschile dell'opera sarà Elio (di *Elio e le Storie Tese*). Non potendo fare ancora sentire un frammento dell'opera, farò ascoltare una canzone che scrissi alcuni anni fa, proprio per Elio.

\* *Criceto* (2000)

Recentemente mi è capitato di riascoltare *Kontrapunkte*, composizione giovanile, ma tra le più famose di Stockhausen. Erano anni, forse decenni, che non l'ascoltavo e ne ho avuto un'impressione curiosa, come di una musica lontana anni luce dal mondo musicale, e non solo, di oggi. Si dirà: sono passati già 55 anni da quando è stata composta. Ma che cosa sono 55 anni?! Un quartetto di Beethoven, composto quasi duecento anni fa, mi riguarda molto di più di questo pezzo, come di molti altri pezzi "moderni", di "avanguardia", "sperimentali" – ma, ahimé, ormai quasi obsoleti. Dal *Don Giovanni* di Mozart sono passati duecentoventi anni, eppure gode di ottima salute. Dall'*Orfeo* di Monteverdi sono passati quattrocento anni, ma la sua vitalità e freschezza sono stupefacenti. Viceversa capita che composizioni recenti, alle volte anche recentissime, invecchino precocemente, avvizziscano come un fiore reciso dalle proprie radici. Perché?

Con questa domanda, alla quale mi piacerebbe tanto di trovare una risposta, termino il mio intervento, ringraziandovi per la vostra pazienza.

