

Conversazione tra Luca Lombardi e Giuseppe Lo Prete (2017)

Potrei avere una breve panoramica dei suoi studi musicali?

Si può dire con una espressione tedesca "Ich bin mit allen Wassern gewaschen": ho conseguito la licenza liceale alla Scuola Tedesca di Roma. Dopo gli studi di composizione e pianoforte compiuti a Roma, Vienna e Firenze sotto la guida di Armando Renzi, Karl Schiske e Roberto Lupi, negli anni Settanta mi sono avvicinato alle esperienze dell'avanguardia musicale, andando a Colonia per studiare con Karlheinz Stockhausen e Bernd Alois Zimmermann, e studiando musica elettronica con Herbert Eimert (sempre a Colonia) e musica per computer con Gottfried Michael Koenig a Utrecht. Nel 1975 mi sono laureato a Roma con una tesi sulla musica di Hanns Eisler, allievo di Schönberg, al quale voltò le spalle per dedicarsi ad una musica politicamente impegnata. In quegli anni (parlo della fine degli Anni Sessanta) Colonia era la mecca della musica contemporanea, mentre oggi si può studiare musica contemporanea in qualsiasi parte del mondo. Allora, anche se nei conservatori stava entrando una nuova generazione di insegnanti, erano complessivamente pochi quelli favorevoli allo studio di nuovi linguaggi musicali. Oltre che alla musica d'avanguardia, negli Anni Settanta mi dedicai allo studio della musica etnica, in particolare di quella siciliana e sarda (com'è documentato, per esempio, dalla mia composizione *Canzone*¹, o dalla mia *Prima Sinfonia* (1974/75)², nella quale *Canzone* è confluita. Viceversa, nonostante i compositori della mia generazione non possano non essere in qualche modo tutti un po' tutti "cageani", non ho mai dimostrato un particolare interesse per la musica di John Cage. Tuttavia, alcune mie composizioni richiamano in qualche modo Cage e la sua poetica: *Diagonal* (1968) per due radio a transistor³ e un brano delle *Bagatelles sans et avec tonalité* (1993) per pianoforte a quattro mani⁴, che si intitola proprio *C.A.G.E.*. Durante gli studi con Stockhausen, ho scritto un pezzo di "improvvisazione guidata", *Das ist kein Bach, sagte Beethoven, das ist ein Meer* (1968), che fu allora selezionato da Stockhausen per essere eseguito nel concerto finale del corso alla Radio di Colonia. In quegli anni creai un duo d'improvvisazione con il mio amico e collega Giuliano Zosi (1940-2016). Facevamo musica con ogni tipo di strumento (con e senza virgolette), eseguendo per esempio un'improvvisazione per lastra d'alluminio e Fiat Cinquecento... Tornando a Stockhausen, devo dire che come persona non mi piaceva particolarmente, egocentrico ed autoritario com'era. Inoltre non condividevo la sua visione del mondo irrazionalista e misticheggiante, sostanzialmente reazionaria. Né mi sentivo d'altra parte attratto da Boulez, che da un lato sognava di far saltare in aria i teatri d'opera, in quanto espressione della musica del passato, dall'altro era un uomo di potere. Tra l'altro, quando fondò l'IRCAM, nel 1976, ricevetti da lui una commissione per una composizione vocale. Scrisi un brano su testo di Pablo Neruda che dedicai al Cile democratico, calpestato, nel 1973, dal colpo di stato del Generale Pinochet. Alla prima esecuzione, oltre naturalmente a Boulez, c'era in sala, invitato da me, Sergio Ortega (1938-2003), compositore cileno allora in esilio a Parigi, autore del famoso inno "El pueblo unido, jamás será vencido". In un discorsetto di introduzione alla mia composizione, mi rivolsi soprattutto al mio amico Ortega, un musicista del quale probabilmente Boulez ignorava perfino l'esistenza. Boulez era una persona settaria, che rifiutava e addirittura combatteva chi non la pensasse come lui. Penso, per esempio, alla polemica con Hans Werner Henze. Per questa ragione, per una vita intera non mi sono interessato a lui e alla sua musica. Devo però dire che all'inizio di gennaio 2016, mi trovavo a Tel Aviv, ho ascoltato una sua composizione che mi ha molto colpito, *Dérive 2* (1988-2006/2009), un brano di musica da camera che, nonostante duri ben 45 minuti, si segue benissimo, perché costruito con grande maestria drammaturgica. Seguì la partitura insieme a Talia Pecker, la vedova di Berio. In seguito a questo ascolto, avevo pensato di scrivergli, senonché solo due giorni dopo Boulez morì

Le sue composizioni sono state influenzate dal carattere politico della musica di Eisler o erano già politicamente connotate precedentemente?

¹ Pubblicata originariamente da Edition Moeck, Celle, oggi da G. Ricordi & Co., Berlin

² Idem

³ Rai Trade, 2003

⁴ Casa Ricordi, Milano, 1992

Mi sono avvicinato ad Eisler più per ragioni politiche che musicali. A dir la verità, non lo considero un compositore di prima grandezza. I miei punti di riferimento da giovane erano Béla Bartók, ma anche Anton Webern. Ad Eisler sono arrivato però proprio per il mio interesse politico: come altri compositori della mia generazione, aspiravo a una società più giusta e pensavamo che la musica potesse essere un mezzo per diffondere idee di uguaglianza e solidarietà. Il socialismo che esisteva, il cosiddetto socialismo reale, non era in realtà quello a cui tendevamo. Io però ci ho creduto e, per preparare la mia tesi di laurea su Eisler e studiare contemporaneamente con Paul Dessau (altro grande collaboratore di Bertolt Brecht), andai perfino a vivere sei mesi a Berlino est, allora capitale della Repubblica Democratica Tedesca. Altro che Repubblica democratica, si trattava di una tragica caricatura del socialismo che sognavamo, come lo era la stessa Unione Sovietica. Ma di questo mi sono accorto lentamente, perché per molti anni ho visto la realtà attraverso gli occhiali dell'ideologia, occhiali che sono in grado di farti vedere la realtà non come è, ma come vorresti che fosse. Oggi mi sforzo di essere meno ideologico possibile e di basarmi solo sulla mia esperienza.

Nella sua musica si può notare una certa conflittualità tra la musica politicamente impegnata e la musica caratterizzata da un idioma assoluto?

Nel periodo della mia maggiore politicizzazione, esattamente nel '71, mentre a Colonia stavo lavorando a una composizione radiofonica sul problema dell'immigrazione (un tema, ahimè, sempre attuale), mi proposi di non voler più scrivere musica, ma di fare invece qualcosa di socialmente utile, come appunto quel "Hörspiel" (che in questo caso tradurrei con "composizione radiofonica") sull'immigrazione operaia: e cioè senza musica, ma basata su interviste con persone di ogni estrazione sociale: passanti, impiegati, dirigenti di fabbrica, come per esempio la fabbrica di automobili Ford. Ne venne fuori un quadro raccapricciante del razzismo dei tedeschi, o almeno, nella fattispecie, degli abitanti di Colonia. E questo solo venticinque anni dopo la fine della seconda guerra mondiale e degli orrori che aveva causato la Germania... Però proprio in quel periodo (1971) ho scritto uno dei brani più lontani dall'impegno politico, e cioè *Wiederkehr* (Ritorno) per pianoforte. Il bisogno di scrivere musica era evidentemente più forte di ogni scelta ideologica, per quanto giusta essa mi potesse allora apparire.

Sempre nel 1971, mentre stavo preparando una serie di conferenze da tenere a Colonia su "Musica e Rivoluzione", presi contatto con Hans Werner Henze, che abitava nel Comune di Marino, a un paio di chilometri di distanza da dove vivevano allora i miei genitori. Divenimmo amici e nel 1973 partecipai con lui ad una "composizione collettiva", scritta cioè da vari compositori, intitolata *Streik bei Mannesmann* (Sciopero alla Mannesmann)⁵. Questa "Cantata scenica" venne eseguita per la prima volta nel giugno dello stesso anno al "Berliner Ensemble", il famoso teatro fondato da Brecht, diretto allora da Ruth Berghaus, regista nonché moglie di Paul Dessau, con il quale, come già dicevo, io allora studiavo. Alla prima era presente anche Luigi Nono. Con Nono eravamo musicalmente su due piani diversi, ma tra noi c'era stima e amicizia. Più tardi, nel 1988/89, quando eravamo entrambi ospiti del Wissenschaftskolleg a Berlino, ci frequentammo quasi quotidianamente.

In che cosa sente di essere diverso rispetto agli altri compositori post-seriali e post-moderni attualmente in attività?

Ogni compositore ha il diritto e il dovere di essere unico. Se non è unico, è superfluo. Ogni compositore fa testo a sé.

La sua musica si rivolge sempre alla tradizione, forse al suo universalismo. Perché crede si debba fare riferimento alla musica del passato?

Tra i compositori del passato ai quali mi sento più legato, nominerei in particolare Beethoven. È un compositore "umano", al contrario di Mozart che aveva una facilità compositiva miracolosa e dunque quasi inspiegabile. Beethoven ha invece lavorato moltissimo per raggiungere i risultati che noi tutti conosciamo. Dai suoi appunti si può vedere che alle volte la prima idea era addirittura banale, ma con intelligenza, caparbia e accanimento è arrivato a formulazioni che ci appaiono definitive. Ammiro inoltre la sua capacità di sviluppare un intero percorso musicale a partire da una cellula elementare. È quello che in

⁵ La composizione è inedita, ma incisa su un LP dell'epoca (1973): edizione pläne, S 30 E 100

tedesco si chiama *thematische Arbeit*, a cui è connessa la *entwickelnde Variation*, procedimenti che da Bach, attraverso Haydn, Beethoven e Brahms, arrivano a Schönberg e ai giorni nostri.

Infine, ma non è certo un aspetto secondario, mi sta a cuore l'interesse "politico" di Beethoven per il progresso dell'umanità, come dimostrano la III Sinfonia (con l'episodio della dedica, poi ritirata, a Napoleone), o la IX Sinfonia (con l'Ode di Schiller), o il *Fidelio* (un inno alla libertà).

È alla ricerca di un'unità stilistica o di un linguaggio in continua evoluzione?

Non mi sono mai preoccupato di una mia cifra stilistica. Naturalmente sono contento se gli ascoltatori riconoscono nella mia musica un'impronta personale. E' appena uscito un libro per il quale mi è stato chiesto di scrivere un saggio sul "coraggio nel comporre". In questo saggio⁶ ho raccontato varie esperienze della mia vita di compositore. Per esempio quando Luciana Abbado Pestalozza, direttrice editoriale di Casa Ricordi nonché cara amica, aveva difficoltà a riconoscere in 2,3,4 diverse mie composizioni che si trattasse di opere dello stesso compositore. È chiaro che ascoltando, per esempio, Salvatore Sciarrino, lei ne riconoscesse subito la cifra stilistica. Per me, però, il comporre è un processo di continua ricerca e scoperta, non la riproposizione degli stessi stilemi. È come un viaggio, del quale si ha in mente l'obiettivo generale, ma del quale non si possono prevedere in partenza tutti i dettagli. Per questo motivo non faccio mai un programma troppo preciso di un pezzo, ma parto da un'idea di massima. Ci sono viceversa compositori che, prima ancora di iniziare a scrivere, hanno elaborato un progetto, che devono poi diligentemente realizzare. Questo va bene per una casa o un grattacielo, ma non per una composizione, che in questo senso assomiglia piuttosto a un organismo vivente, che si sviluppa, organicamente appunto, strada facendo. Spesso anche modificando, strada facendo, il percorso intrapreso. Come dicevo, il comporre è per me un modo di scoprire qualcosa di nuovo, anche su me stesso. Anni fa ho scritto un testo dal titolo *Musica come conoscenza e autoconoscenza*, nel quale racconto come questa cosa l'abbia sperimentata in alcune composizioni, come per esempio *Ai piedi del faro* (1986)⁷ o il ciclo di composizioni intitolate a Sisifo. Queste ultime composizioni⁸, scritte in un periodo in cui mi consideravo ancora marxista, sono brani di un pessimismo radicale. Ma scrivendole, anzi dopo averle scritte, mi resi conto che mi ero allontanato dall'idea di un progresso lineare, come c'è appunto nella visione marxista, che è una visione messianica, parareligiosa della storia. Ed è stata la mia musica a mostrarmi che la mia concezione della storia, e dunque anche le mie posizioni ideologico-politiche, erano mutate.

La notazione musicale utilizzata nelle sue composizioni ha come scopo quella di agevolare la lettura e la comprensione della sua musica? Quanta libertà d'interpretazione lascia all'esecutore?

Ci sono state varie fasi. Per esempio, in *Non requiescat. Musica in memoria di Hanns Eisler* (1973)⁹, ho utilizzato una notazione nuova, in parte "spaziale". Ho però sempre voluto controllare il risultato finale di quello che scrivevo, lasciando naturalmente all'interprete la libertà che gli spetta. Penso che il compositore abbia una responsabilità nei confronti degli esecutori e degli ascoltatori alla quale non deve abdicare. In questo senso non sono per nulla "cageano". Comunque, a parte alcune composizioni giovanili, come quella che nominavo (per non parlare dei citati *Diagonal* e *Das ist kein Bach, sagte Beethoven, das ist ein Meer*), sono poi passato a utilizzare una notazione tradizionale. A mio avviso è importante che il segno sia chiaro, semplice e pratico rispetto al risultato che si vuole ottenere. E' ovvio che se voglio ricorrere a modi esecutivi non tradizionali, per esempio per alcuni strumenti a fiato, mi servo di segni convenzionali già in uso (sempre che rispondano alle caratteristiche che dicevo), oppure ne invento di nuovi.

A proposito di interpretazione, credo che la rapida obsolescenza di tanta musica d'avanguardia dei decenni passati dipenda proprio dall'assenza di margine di libertà di interpretazione che il compositore ha previsto (o meglio: non previsto) per gli interpreti. Un esempio per tutti, *Kontrapunkte* (1952-53) del grande Karlheinz Stockhausen è una composizione che va puramente e semplicemente realizzata dai musicisti, con

⁶ In: *Der Komponisten Mut und die Tyrannei des Geschmacks*, herausgegeben von Bálint András Varga, Wolke Verlag, 2016, pp.103-110.

⁷ Casa Ricordi, Milano, 1986.

⁸ *Sisyphos* per 8 strumenti, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1984; *Sisyphos II* per 14 strumenti, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1984; *Sisifo felice*, Casa Ricordi, Milano, 1985; *Sisyphos III* per voce recitante e 15 strumenti (testo: Heiner Müller), Casa Ricordi, Milano, 1989.

⁹ Pubblicata originariamente da Editon Moeck, Celle, 1975, oggi da G. Ricordi & Co., Berlin.

assoluta precisione ritmica e metronomica, senza alcuna libertà e flessibilità, che è però ciò che fa di un testo scritto un organismo musicale vivo. Evidentemente, anche le indicazioni di tempo non possono essere assolute. In *Gruppen per tre orchestre* (1955-57), sempre di Stockhausen, sono presenti contemporaneamente valori metronomici diversi ed estremamente minuziosi (come 63,5, 75,5, 101 ecc.). E parlo di una composizione di grande valore musicale. Altro esempio: *A Carlo Scarpa e ai suoi infiniti possibili*, in cui Luigi Nono prescrive non quarti, non quinti, ma addirittura sedicesimi di tono... Io sono da sempre convinto che la vera innovazione non consiste in soluzioni tecniche nuove, ma in un originale pensiero musicale.

Prospero, opera su libretto suo e di F.C. Delius da *La tempesta* di Shakespeare (2005)

Che cosa ha ispirato la realizzazione di quest'opera?

Dopo avere deciso di scrivere un'opera basata su "The Tempest" di Shakespeare, ho chiesto allo scrittore tedesco Friedrich Christian Delius se aveva voglia di scriverne il libretto, Delius accettò con entusiasmo, anche se poi lo scrivemmo a quattro mani. L'idea di utilizzare quattro diverse lingue, a seconda dei personaggi, fu mia, ma Delius l'accettò di buon grado. Una delle quattro lingue è il napoletano. In qualche modo, anche la scelta delle diverse lingue è legata alla mia biografia: sono nato a Roma da genitori napoletani e ho frequentato la scuola tedesca. L'inglese, oltre a essere la lingua originale del dramma, è la lingua franca del nostro tempo. Canta il bellissimo inglese shakespeariano Ariel, spirito aereo che rende possibile tutte le azioni magiche di Prospero. Il tedesco è per gli abitanti dell'isola, sia per gli esiliati (Prospero e sua figlia Miranda) che per Caliban, Il personaggio selvaggio e mostruoso che già si trovava sull'isola. L'italiano è la lingua dei nemici che Prospero fa naufragare sull'isola, senza peraltro far male a nessuno. Il napoletano è per i marinai ma anche per Ferdinando, il figlio del Re di Napoli, che si innamora di Miranda, la figlia di Prospero. Ferdinando quando pensa, canta in napoletano, quando parla con gli altri personaggi, lo fa invece in italiano. C'è un ulteriore mescolamento di lingue, poiché ad un certo punto Ferdinando si rivolge a Miranda in tedesco, e Miranda gli risponde in italiano. Ferdinando non conosceva il tedesco, e Miranda non l'italiano, ma a chi ama, soprattutto in un'opera, tutto è possibile!

Il multilinguismo di quest'opera europea è in qualche modo il multilinguismo nel quale siamo oggi tutti immersi.

L'alter ego timbrico accostato ai singoli personaggio aiuta ad evocare un personaggio, a comunicare un'idea, un messaggio preciso all'ascoltatore o è semplicemente mimetica? (forse simile al Leitmotiv).

Più che di un *Leitmotiv* si potrebbe parlare di un *Leitinstrument*... Gli *alter ego* timbrici più rilevanti sono tre: il violoncello per Prospero, il flauto per Ariel (che è a sua volta interpretato da quattro voci femminili) e il fagotto e controfagotto per Caliban. Alla prima a Norimberga l'*alter ego* flautistico in scena era interpretato da Roberto Fabbriciani, flautista molto importante per la musica del nostro tempo. Durante la realizzazione di *Prospero* ho scritto una composizione per flauto solo, *Nel vento con Ariel* (2004). Si tratta di una composizione autonoma, il cui materiale musicale è collegato però al materiale che utilizzo in *Prospero*. Si può dire che il soffio del flauto è l'inizio di tutto, così come la vita stessa comincia con il respiro. Dal flauto nasce in questo caso la tempesta che dà il titolo al dramma shakespeariano. Ho riflettuto molto su come realizzare musicalmente la tempesta. Non volevo fare qualcosa di banalmente illustrativo, né volevo ricalcare esempi di tempesta presenti nella letteratura operistica.

Quanto all'*alter ego* strumentale di Prospero, il violoncello, si tratta di uno strumento che amo molto e che forse mi è più vicino del flauto - anche se per flauto ho scritto sicuramente di più. Però proprio in quel periodo (2003) avevo composto un brano per violoncello solo, *Essay 3 ('Steiner')*¹⁰, che ho collegato per qualche ragione al personaggio di Prospero.

A *posteriori* mi sono reso conto che tutte e quattro le mie opere hanno a che fare con la questione del potere. E' evidentemente un tema che, anche se in maniera inconsapevole, mi ha sempre attratto. In *Faust*.

¹⁰ Rai Trade, Roma e Milano, 2003

Un travestimento (1990) è un potere ultraterreno, impersonato da Mefistofele. In *Dmitri o l'artista e il potere* (2006) il tema è contenuto già nel titolo. Si tratta del rapporto conflittuale tra Shostakovich e Stalin. In *Prospero*, il cui protagonista è stato spodestato dal fratello, alla questione del potere si aggiunge la problematica del rapporto problematico tra fratelli. Infine, *Il re nudo* (2008) è una commedia basata su tre favole di Andersen, in particolare su *I vestiti nuovi dell'imperatore*, in cui c'è sempre l'elemento del potere (politico e no), che si fonda sull'inganno (da parte di chi lo detiene) e sul conformismo e la credulità (da parte di chi lo subisce). Non è certo un caso che, fin da quando ero ragazzo, abbia avuto uno spiccato interesse per la politica. Attraverso la politica possiamo cercare di migliorare il mondo. Devo però dire che col tempo sono diventato abbastanza pessimista sul futuro dell'umanità, che mi sembra non voglia imparare dalla Storia. Basti pensare che da quando esiste, non riesce a uscire dall' "era della guerra". Comunque, non posso dire di essere diventato apolitico, perché le mie opere - compresa quella a cui sto lavorando - riguardano sempre l'uomo e il mondo in cui vive.