

Intervista a Barbara Leone (IL PUNTO) - 2012

La sua prima creazione è stato un Valzer, composto forse per gioco nel giorno del suo decimo compleanno. Da allora il Maestro Luca Lombardi non ha mai smesso di scrivere musica, dando vita ad una infinità di opere che spaziano dalle sinfonie alle cantate, passando per quattro opere liriche e un ciclo in progress - "Minima animalia" - per pianoforte e voce. Quella di Elio, delle Storie tese. A dimostrazione che la musica non conosce barriere. Ed è proprio la vastità del pensiero creativo la forza del compositore romano, figlia di una formazione che lo vede sin da giovanissimo oltrepassare le frontiere del Belpaese. Due nomi su tutti: Karlheinz Stockhausen, universalmente riconosciuto quale uno dei più grandi compositori del Novecento. E Paul Dessau, stretto collaboratore di Bertolt Brecht. E' la grande tradizione tedesca, che conduce Lombardi verso un orizzonte sempre più ampio fatto di musica e parole.

Maestro Lombardi, quando ha iniziato a comporre?

«Compongo dall'età di dieci anni, complice un pianoforte che c'era a casa. Proprio nel giorno del mio decimo compleanno, che cade a Natale, ho composto un primo pezzo. Da allora sapevo che avrei fatto il compositore e sono contento di aver realizzato questo desiderio per tutta la vita».

La sua è stata una formazione fortemente internazionale. Cosa ha significato per lei viaggiare così tanto da subito e cosa ha significato in particolare l'esperienza tedesca?

«E' stato importante per me aver frequentato la scuola tedesca a Roma, dove ho avuto anche le prime lezioni di pianoforte. L'attenzione che nella cultura tedesca c'è per la musica è stata per me una cosa sicuramente importante. Ovviamente sono italiano e mi riconosco nella tradizione italiana, però sono molto legato alla musica tedesca di Bach, Beethoven, Brahms e Schoenberg. Una musica basata sul principio dello sviluppo tematico: la composizione si sviluppa a partire da un materiale musicale iniziale spesso molto ridotto. Questa capacità di sviluppare un intero e complesso discorso musicale a partire da pochi elementi, singoli "mattoni", spesso non melodie, come, per dire, in Bellini, ma semplici "sigle" (come nella Quinta Sinfonia di Beethoven), ha influenzato fortemente il mio pensiero musicale ».

Lei però ha avuto da subito una grande passione anche per Stravinskij e Bartók, compositori molto diversi da Beethoven e Bach...

«Sì, assolutamente. Stravinskij è senz'altro diverso. E' l'irruzione di una musica fisica, tellurica. Penso a "La Sagra della Primavera". E' l'Est che irrompe nella tradizione europea. Bartók invece è, nonostante e a parte il suo interesse per la musica di tradizione orale, molto legato a Beethoven. I suoi sei quartetti, fondamentali per la musica del Novecento, si riallacciano in qualche modo agli ultimi quartetti di Beethoven. La mia formazione musicale è stata fortunatamente abbastanza ampia. Ho fatto il Conservatorio in Italia, con un insegnamento molto

tradizionalista, però mi sono interessato presto alla scuola di Vienna, cioè a Schönberg, Berg e Webern... Poi sono andato in Germania a studiare con Stockhausen, che allora era considerato la punta di diamante della musica contemporanea».

E che cosa le ha lasciato in eredità il suo insegnamento?

«Anche Stockhausen è legato alla grande tradizione musicale tedesca di cui parlavo. Però presto mi sono allontanato da lui, perché la sua era una strada che mi appariva un po' troppo settaria e alla fin fine – nonostante la forza innovativa di alcune sue opere – marginale. Inoltre, la sua concezione filosofica era decisamente irrazionalista, per non dire reazionaria, mentre io ero allora fortemente attratto dall'impegno politico. Mi interessai perciò al compositore marxista Hanns Eisler, che era stato allievo di Schoenberg e che fu, dopo Kurt Weill, il musicista di Bertolt Brecht. Per preparare la tesi su di lui con cui mi laureai all'università di Roma, andai a Berlino Est, dove divenni allievo di Paul Dessau, un altro grande collaboratore di Brecht». Questa vastità di orizzonti musicali l'ha portata a elaborare due concetti fondamentali della sua scrittura: il concetto di ex-clusivo e quello inclusivo all'interno della musica.

Ce li può spiegare?

«Inclusivo significa includere procedimenti, stili, addirittura linguaggi diversi. Per esempio – come nella mia Prima Sinfonia del 1975 – l'inclusione della musica etnica (nella fattispecie sarda, siciliana, abruzzese). O anche, come in altre mie composizioni, elementi della musica rock. Altri mondi musicali, altrettanto importanti. *Mutatis mutandis* quello che faceva già Gustav Mahler. Anche lui era "inclusivo", perché le sue sinfonie contengono lacerti di musica popolare».

Una strada percorsa già dai tempi dei lieder di Schubert...

«Sì, però in Mahler la cosa è molto più accentuata: nelle sue sinfonie c'è una vera e propria irruzione di musica "triviale", o considerata tale da ascoltatori benpensanti che perciò rifiutavano le sue composizioni. E' la musica che Mahler aveva ascoltato e assorbito nello "Schtetl" ebraico, il villaggio ai confini dell'impero austro-ungarico, in cui era nato. La musica che si suonava nelle varie feste che scandivano la vita della gente, soprattutto nei matrimoni. E' quella che oggi abbiamo imparato a conoscere come musica klezmer, una musica sviluppatasi nel corso di molti secoli all'interno delle comunità ebraiche dell'Europa orientale. Questa componente ebraica della musica di Mahler non è stata ancora sufficientemente studiata, ci sono famosi studiosi mahleriani che la passano addirittura sotto silenzio».

Invece il concetto di ex-clusività cosa sottintende?

«Ex-clusivo esclude, appunto, ma non nel senso di fare una musica esclusiva, cioè aristocratica, per un pubblico elitario. Si tratta piuttosto del procedimento beethoveniano di cui parlavo prima. Per me è sempre stata una sfida compositiva costruire un pezzo basato, per esempio, solo su due accordi o su cinque note. Escludo tutte le possibilità che ho potenzialmente a disposizione e mi concentro invece solo su

cinque note, costruendo un pezzo musicalmente ricco, che utilizza solo questo ridotto materiale musicale di partenza».

E quale di questi due modi di creare musica l'appassiona maggiormente?

«Dipende dal progetto. Se scrivo un'opera devo usare vari livelli, dunque un metodo inclusivo. Mirando però sempre ad un'unità di fondo, perché la musica, per quanto varia essa possa e debba essere, non deve dare il senso di arbitrarietà. Ci deve essere una logica, che pur essendo una logica musicale, e dunque diversa dalla logica scientifica, deve nondimeno essere cogente. In certe opere di teatro musicale contemporaneo c'è alle volte un appiattimento stilistico, nel senso che tutti i personaggi, per quanto diversi essi siano, cantano secondo gli stessi stilemi. Penso, viceversa, che per delineare al meglio il diverso carattere dei singoli personaggi, sia necessario differenziarne anche le caratteristiche vocali. Naturalmente, ripeto, all'interno di una fondamentale unitarietà, con un'unica "tinta musicale", per usare un'espressione cara a Giuseppe Verdi».

A proposito di opera, la prima che lei ha scritto è "Faust. Un travestimento" su libretto di Edoardo Sanguineti. Qual è stato il contributo della grande tradizione italiana nelle sue di opere e cosa ha conservato di essa?

«Già citavo Verdi. Ma potrei dire anche che nei più di quattrocento anni della sua storia, da Monteverdi a Verdi e Wagner, fino ad Alban Berg e ai giorni nostri, il genere opera è rimasto lo stesso, pur trasformandosi continuamente. Anche io ho cercato di riallacciarmi alla tradizione, ma non in senso retrospettivo, bensì guardando al futuro. Ritengo l'opera un genere dinamico, che pur considerando il diverso ruolo che ha oggi nella società rispetto a quello che aveva nell'Ottocento, ha un grande futuro davanti a sé. Questo proprio perché ha questa capacità di evolversi. Tornando alla Sua domanda, posso dire che pongo attenzione all'uso delle voci, alla caratterizzazione dei diversi personaggi, alla varietà e complessità dei piani musicali, a partire però da una "tinta musicale" unitaria».

Quanto conta il tessuto narrativo in un'opera?

«Moltissimo. Io penso che l'opera è così viva, proprio perché si possono raccontare delle storie che riguardano tutti noi. E queste storie si possono raccontare ricorrendo a tante professionalità diverse, la parola, la musica, la scena...».

Lei definisce Beethoven come il più umano dei compositori del passato. In che senso?

«Umano, contrapposto per esempio al "divino" Mozart, al quale potrebbe sembrare pioveressero dal cielo le sue meravigliose composizioni. Se si vedono i quaderni di appunti di Beethoven, si nota invece che le prime idee erano alle volte rudimentali, anche banali, ma che lui ha lavorato moltissimo per migliorarle e portarle alla loro formulazione definitiva. Inoltre, è diventato sordo già prima dei trent'anni, e non ho bisogno di sottolineare che cosa questo significhi per un musicista. Ciononostante ha reagito, ha combattuto e ha composto i capolavori che conosciamo. E ancora,

Beethoven era un musicista che prendeva parte alle vicende del suo tempo, era interessato al progresso dell'umanità, e in questo senso si può dire che fosse un musicista "politico". Basti pensare al "Fidelio" e alla Nona Sinfonia».

Come è nata la sua collaborazione con Elio delle Storie tese?

«La collaborazione con Elio risale a molti anni fa, quando mi fu chiesta una canzone per un suo programma classico sugli animali. Confesso che all'epoca non lo conoscevo. Mi sono documentato, mi è piaciuto quello che faceva e ho scritto "Criceto" su un suo stesso testo. La canzone gli è piaciuta particolarmente e mi ha chiesto di scriverne un'altra. Così è nata "Zanzara". Nel corso degli anni abbiamo scritto ancora "Porco" e "Moscerino". Si tratta di un ciclo *in progress* intitolato "Minima animalia", che Elio canta accompagnato al pianoforte da Roberto Prosseda. Poi, quando l'Opera di Roma mi ha commissionato un'opera, "Il re nudo", andata in scena nel 2009, ho pensato a Elio come protagonista maschile. Questo è stato finora il punto culminante della nostra collaborazione. Ma abbiamo in cantiere un nuovo progetto scenico».

Come si fa ad avvicinare il pubblico alla musica contemporanea senza renderla ostica e noiosa?

«Il pubblico dovrebbe essere più curioso di ascoltare cose nuove. Invece, la maggior parte della gente è abitudinaria: mangia sempre le stesse cose, va sempre negli stessi posti, segue sempre la stessa *routine*. Bisognerebbe invece aprire occhi e orecchie. Anche i grandi interpreti non dovrebbero limitarsi a riproporre sempre le stesse cose, ma rischiare, mettersi in gioco con cose nuove. E questo vale ovviamente anche per gli organizzatori musicali. In Italia si rischia poco. Anche per questo l'Italia dà oggi l'impressione di essere un paese addormentato. Ma l'Italia siamo ognuno di noi e dobbiamo fare tutto quello che è in nostro potere per cambiare le cose. Bisogna avere più coraggio, e, come dicevo, essere pronti a rischiare».

Come mai ha la cittadinanza israeliana?

«Beh, forse anche questa è una questione di mettersi in gioco ed essere aperti a nuove esperienze. Ho conosciuto Israele solo nel 2003, prima non ero interessato ad andarci, e l'ho trovato un Paese dinamico, vivo, molto diverso dall'immagine che ne danno generalmente i media. E' un "melting pot", benché su scala ridottissima rispetto agli Stati Uniti, perché Israele è grande circa come la regione Lazio, con solo circa sette milioni di abitanti. Ma è un crogiuolo di lingue, facce, tradizioni diverse. Mi è risultato da subito familiare, anche perché si tratta di un paese mediterraneo. Siccome ho avuto la possibilità di prenderne la cittadinanza, l'ho fatto, anche come segno di solidarietà nei confronti di un Paese tanto piccolo e prezioso, quanto incompreso».

Cos'ha in programma per il futuro prossimo?

«Adesso sto componendo un pezzo per quindici strumenti, che sarà eseguito a New York in aprile. Poi ho un nuovo progetto operistico, la mia quinta opera, su un romanzo di David Grossman. E poi quel progetto con Elio, al quale accennavo».