

INTERVISTA DI MAURO MARIANI A LUCA LOMBARDI

Da "Il Giornale della Musica", 2002

I compagni di studi lo ricordano come un barbuto esponente dell'avanguardia studentesca in campo politico e artistico, un contestatore che non si accontentava della solita solfa e cambiava instancabilmente conservatorio, passando da Roma a Firenze, a Vienna e a Pesaro, per poi trasferirsi quattro anni (dal 1968 al 1972) a Colonia a seguire i corsi di alcuni dei santoni della Neue Musik e un anno a Berlino est a studiare con un musicista diametralmente opposto come Paul Dessau. Voleva anche vedere cosa c'è al di là della musica e si laureava in Lettere e Filosofia a Roma. A uno così non poteva andar bene vedere sempre lo stesso panorama, dunque, pur avendo insegnato per alcuni anni composizione a Pesaro e Milano, si è spostato frequentemente tra Italia e Germania (con soggiorni più o meno lunghi anche in altri paesi europei, in America del nord e del sud e in Giappone per corsi, seminari e cicli di conferenze) e ha finito con l'essere considerato quasi un musicista tedesco, che è eseguito più lì che qui e che ha perfino composto in tedesco la sua seconda opera *Dmitri oder Der Künstler und die Macht*. Ma anche la definizione di musicista "tedesco" va stretta a Luca Lombardi: la sua insofferenza di fondo verso tutti i confini geografici e culturali può essere simboleggiata dall'uso di ebraico, latino, tedesco e italiano in *Vanitas?*, un ampio lavoro del 1999, che sarà eseguito in prima italiana all'Accademia di Santa Cecilia il 24 di questo mese, con repliche il 25 e 26.

Ora che ha passato i cinquant'anni, alcuni aspetti del suo carattere si sono attenuati, ma non la sua irrequietezza: infatti, quando lo ho incontrato nella sua bella casa con vista mozzafiato sul lago di Albano, aveva le valigie già pronte per il Giappone, dove sta attualmente tenendo un corso di composizione. La nostra conversazione comincia proprio dalla rievocazione delle sue passioni di gioventù.

"Sono rimasto abbastanza fedele a quegli interessi che mi hanno appassionato fin dai primi approcci alla musica: da una parte l'avanguardia, tanto che sono andato a Colonia per studiare con Stockhausen, che allora era il capo riconosciuto della Neue Musik, dall'altra la musica politicamente impegnata, che manteneva un rapporto con la realtà sociale. Ma mi interessavano anche compositori che hanno seguito strade diverse da quelle dell'avanguardia storica, viennese in particolare, come Bartok, lo stesso Stravinskij, più tardi Shostakovic".

Non credo che questi interessi per altre correnti musicali fossero molto ben visti da musicisti come Zimmermann, Pousseur, Schnebel e appunto Stockhausen, che erano i tuoi maestri a Colonia...

"Sono sempre stato un irregolare. Quando studiavo al conservatorio di Roma, era difficile affrontare la musica nuova e allora mi sono messo a studiare per conto mio Webern, per quel che potevo, quand'ero poco più che un ragazzino. Poi ho deciso d'andare a studiare con Roberto Lupi a Firenze, perché aveva fama d'insegnare la dodecafonia. Quand'ero giovane, gli interessi più diversi si sovrapponevano o si succedevano con grande rapidità, cosicché non era strano che Webern stesse accanto a Bartok. Quei tre centri dei miei interessi giovanili (l'avanguardia, l'impegno civile e l'attenzione a musicisti presuntamente "conservatori") sono rimasti vivi negli anni, con un'accentuazione ora dell'uno ora dell'altro. L'interesse politico

militante ha cominciato a venir meno all'inizio degli anni Ottanta, ma è stato un cambiamento d'accento più che di sostanza, infatti la mia opera *Dmitri o L'artista e il potere*, andata in scena a Lipsia nel 2000, è incentrata sul rapporto tra Shostakovic e Stalin ed è la dimostrazione che ho continuato a interessarmi al rapporto tra l'individuo e la società, tra l'artista e il potere, tra l'arte e la politica: dunque, sebbene in modo diverso da come s'intendeva un tempo, anche questa è un'opera politicamente impegnata. Però da una ventina d'anni - direi almeno da "E subito riprende il viaggio. Frammenti di Ungaretti" del 1980- mi sono interessato sempre più alle questioni di fondo dell'esistenza umana, al nostro rapporto con il mondo e con noi stessi".

In un tuo recente saggio *Il potere della musica e l'impotenza dei compositori* ti poni una domanda molto difficile, che mi sembra connessa a quanto stai dicendo: quali sono lo scopo e la funzione della musica e come il compositore può (o non può) assolvere il suo compito?

"Sono domande che mi sono posto sempre, solo che le risposte -ammesso che sia possibile rispondere- sono state diverse. Penso che il compositore è un testimone del proprio tempo ma che vive anche i problemi eterni dell'esistenza umana, si pone le domande che l'uomo si pone da sempre e con la sua musica cerca una risposta, senza necessariamente trovarla. Questo tipo di ricerca è quello che m'interessa di più, mentre m'interessa MENO il dato tecnico, che per le avanguardie è stato l'elemento centrale. È un mezzo, che, in quanto tale, non va assolutizzato".

A proposito di tecnica, ma forse dovrei dire linguaggio, nella tua musica non si riconoscono periodi segnati da svolte nette, ma si avverte la permanenza d'un tuo linguaggio, d'un tuo "accento" personale, che però si manifesta in modi sempre diversi.

"Tutto sommato, sono rimasto fedele ai diversi linguaggi che via via ho usato. Paragonerei il mio linguaggio a un gomito con tanti fili di colori diversi, di volta in volta emerge un colore o un altro, sempre gli stessi ma sempre diversi, e questi colori attraversano tutta la mia musica. Da studente mi sono dato una base molto ampia (prima ho dimenticato di citare, tra i miei interessi giovanili, la musica popolare), da insegnante ho riflettuto sugli stili e le forme classiche, a trent'anni ho scritto un libro sull'orchestrazione moderna, da Mahler in poi (che in Germania è diventato un libro standard): quest'ampia base mi ha permesso poi di operare con grande spregiudicatezza, non fissandomi su una "maniera" ma lasciandomi la libertà di farmi sorprendere io stesso da ogni mio nuovo pezzo. Nel corso d'una vita di compositore ormai non tanto breve ho elaborato certamente delle strategie compositive, ma cerco di non ripetere gli stessi meccanismi".

A proposito di strategie, come decidi di scrivere un pezzo d'un certo tipo?

"Per me è molto importante rispondere a una commissione, a una richiesta precisa, perché mi dà la sensazione che qualcuno voglia questa musica e questo è un grosso stimolo per confrontarmi con un progetto a cui io magari non avrei pensato. Ma le motivazioni variano di volta in volta: quando ho scritto *Faust. Un travestimento*, mi interessava, prima ancora di scegliere l'argomento, confrontarmi con il problema (che è proprio un problema ma di enorme fascino) di scrivere un'opera oggi. Così per il concerto solistico. Così per il quartetto d'archi, anche se ho aspettato anni e anni prima di scriverne uno, proprio perché sentivo il peso della tradizione: però è meglio non aspettare troppo, perché le difficoltà vanno affrontate".

Se il problema di scrivere un quartetto oggi sta nel doversi confrontare con tutto quello che il quartetto ha significato nella storia della musica, questo vale in misura ancora maggiore per la sinfonia: e tu ne hai scritte tre.

“Le mie sinfonie, soprattutto la terza, non hanno molto a che vedere con la sinfonia classica, d'altronde questo è un genere che ha subito grandi modifiche nel corso della sua storia e sotto il suo nome si possono trovare cose molto diverse. La mia ultima sinfonia è un grande pezzo per soli, coro e orchestra, diviso in undici parti; ma, per quanto diversa sia da una sinfonia tradizionale, c'è la consapevolezza - e il desiderio - di riallacciarsi comunque a una lunga e importante tradizione di sinfonie che affrontano grandi temi: attraverso le poesie di alcuni poeti del Novecento ho voluto tentare una riflessione sul senso dell'esistenza umana alla fine del Novecento”.

Questa sinfonia è del 1992-1993, mentre del 1990 è la tua prima opera, *Faust.Un travestimento*: anche l'opera è sempre stata il veicolo per esprimere grandi temi, magari in modo più accessibile a un grande pubblico...

“Anche l'opera si è molto modificata nel tempo: sono cambiate la forma, il linguaggio, la funzione sociale. Ma mi pare che sia sempre una forma musicale di grande interesse, per il compositore e per l'ascoltatore, per i molteplici rapporti che si creano tra testo e musica e tra musica e azione. Proprio perché non ha delle leggi fisse concede un notevole margine di libertà, sebbene vadano comunque rispettate delle sue caratteristiche molto generali, che la fanno identificare con il genere opera piuttosto che con l'oratorio o la musica da concerto. Nel comporre la mia prima opera m'interessava, come già dicevo, anche un confronto con la tradizione, già a partire dal tema, che è il *Faust* di Goethe riletto da Sanguineti, in cui sia lo scrittore che il compositore si muovono con grande libertà, usando diversi piani stilistici e linguistici (per questo il titolo è *Faust.Un travestimento*) e mescolando momenti drammatici e burleschi, come in realtà avviene già nell'originale di Goethe”.

Non pensi che scrivere oggi una sinfonia o un'opera significhi inevitabilmente confrontarsi e riallacciarsi con il passato, non tanto per lo stile o il linguaggio quanto per il rapporto più diretto col singolo ascoltatore e con l'intera società, molto diverso dal disinteresse delle avanguardie nei confronti del pubblico?

“Questa è la domanda, e la risposta è: assolutamente sì. Non credo in una musica destinata a una piccola cerchia di specialisti, ma purtroppo mi pare che si stia andando lentamente e inarrestabilmente in quella direzione da quasi un secolo. I festival di musica contemporanea - i primi sono nati in Germania verso il 1920 - ne sono stati un sintomo e allo stesso una causa, perché hanno finito per accentuare questa frattura tra la musica che i compositori scrivono e la musica che si esegue normalmente nelle sale da concerto. Rispetto all'Italia, la Germania e altri paesi europei dimostrano maggiore attenzione alla produzione nuova e maggior rispetto del lavoro del compositore: in Italia la musica contemporanea non trova spazio, col pretesto che è “difficile”, ma non credo che Bach o Beethoven siano semplici, in realtà la presunta comprensione dei classici spesso si basa su un equivoco, si crede di capirli solo perché è un tipo di sonorità a cui si è più abituati”.

Il fatto che nelle composizioni sinfoniche tu faccia spesso ricorso a un testo è un modo per far giungere più sicuramente le tue idee all'ascoltatore?

“I testi spesso mi sono serviti per veicolare meglio determinati contenuti che mi stavano a cuore, ma il modo come mi rapporto al testo è una questione a sé, perché il testo non necessariamente è raddoppiato o illustrato dalla musica. Tra musica e testo s’instaura un rapporto complesso: la musica può enunciare un testo in modo più o meno neutro, o amplificarlo, o anche contraddirlo. Oltretutto la musica è proteiforme, la si può interpretare in modo o in un altro, è impossibile fissarne IL significato una volta per tutte, quindi il suo rapporto col testo non è univoco, può dare adito a diverse interpretazioni. Comunque un testo aiuta ad affrontare un tema in maniera più concreta e ad evidenziarlo meglio”.

Venendo a un tuo pezzo che il pubblico italiano potrà ascoltare molto presto, quale rapporto c’è tra la musica E IL testo - che poi è nientemeno che l’Ecclesiaste - in *Vanitas*?

“Non ho molto frequentato la Bibbia, non sono credente, però *l’Ecclesiaste*, oltre ad avere una grande forza poetica, pone delle domande che vanno al fondo delle cose. Mi riconosco nel suo pessimismo, nel suo scetticismo. Ma c’è anche la consapevolezza che la vita è un bene prezioso e vale la pena di viverla: di qui la scelta di altri testi che bilanciano quel grande pessimismo. Ho scelto la frase d’un vecchio e saggio rabbino, riferita da Claudio Magris: “Veniamo dalla polvere e ritorneremo alla polvere, ma nel frattempo possiamo bere qualche buon bicchiere di vino”; sembra una battuta, ma nasconde una verità molto profonda. Poi ho scelto Orazio: “Pulvis sumus et umbra”, ma anche: “Carpe diem”. E si conclude con una frase mia, in tedesco, che si potrebbe tradurre più o meno: “Terribile e meraviglioso è l’uomo. Terribile e meravigliosa la vita. Sarebbe terribile non tenere conto e coltivare questa meraviglia finché viviamo”. Questa era la mia filosofia nel 1999, quando ho scritto *Vanitas?*, e così penso anche oggi: la precarietà, il disincanto, ma anche la volontà di utilizzare al meglio questa *chance* che abbiamo di stare al mondo”.

Mauro Mariani