

Invenzione a due voci

Bruno Corà - Daniele Lombardi

CORÀ - Mi piacerebbe suddividere la conversazione in più momenti. Potrebbe essere efficace partire dal tuo lavoro, dalle tue esperienze, dal tuo specifico e poi aprire su tante altre questioni. Perché tutto questo possa essere efficace bisogna anche che sia articolato su zone di confine o di sconfinamento che riguardano lo specifico della musica e quello delle arti visive e poi, in senso più ampio su segno, colore, suono etc. Mi sembrerebbe utile fare anche un riferimento a lavori di tipo critico che tu hai svolto e quindi ti vorrei richiamare a circostanze che si sono tenute qui nell'area toscana, ad esempio, prima fra tutte, alla mostra di Palazzo Novellucci, che hanno rappresentato momenti fondanti nella tua azione.

LOMBARDI - Le antologie costringono ad una visione retrospettiva con risultati che conducono a imprevedibili considerazioni. Dalla esposizione di Prato dal titolo "Il rumore del tempo", nella quale tracciavo un percorso fino al 1983 ho fatto una strada che soltanto adesso vedo con una prospettiva totalmente diversa. Quella manifestazione funzionò da giro di boa dopo il quale terminai i miei laboratori metamusicali, ma ne parlerò più avanti. Intanto ebbi la sensazione che certe proposte un po' underground se non entrano nei media fanno lo stesso effetto di un sasso nello stagno.

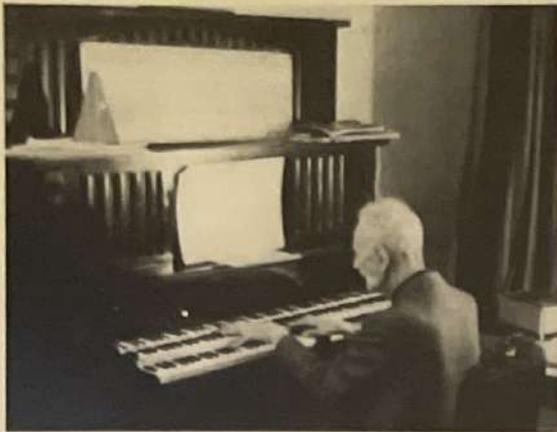
CORÀ - Dopo il sasso, l'acqua è destinata sempre a richiudersi, ma va sempre va riaperta. Adesso ci sono queste tre circostanze, tu non sei nuovo alle esposizioni o alle azioni pubbliche. Se si va a guardare nella memoria di quello che è successo in Toscana negli ultimi venti anni, si trovano molte tracce del tuo lavoro, dei tuoi interventi, delle tue azioni, dei tuoi concerti, quindi noi non presumiamo, con il lavoro che stiamo facendo, con questa triade di eventi (*Labirinti*, *Babele* e *Due Sinfonie* per ventuno pianoforti), di scoprire un autore. Ciò che sembra interessante nel lavoro che stiamo facendo è l'osservazione a tutto campo di un repertorio di mezzi che sono in tuo possesso, di facoltà espresse, di opere ed anche di modalità comunicative che ormai chiedono, se non una visione antologica, una conoscenza più vasta e più approfondita. Questo evento articolato su tre centri di arte contemporanea, che appunto si coniugano nel progetto dell'Area Metropolitana, vuole avere anche una funzione di diffusione, ed anche di approfondimento della conoscenza del tuo lavoro. E se *Labirinti* nella città di Prato e nel Museo Pecci ha segnato la prima tappa di questo percorso, con una serie di specifiche creazioni di cui poi naturalmente parleremo, *Babele*, che ora distingue la grande mostra di Palazzo Fabroni a Pistoia, si articola sulla visualizzazione dei linguaggi che in te già sono integrati: il linguaggio musicale, con la sua notazione; il linguaggio visivo con il

segno e il colore, e il linguaggio acustico vero e proprio fatto con gli strumenti, gli esecutori e i suoni. Quindi una Babele che si pronuncia già nel modo attraverso cui ci perviene. Per ordinare questo coacervo di attività che hai sviluppato, potremo forse partire da un primo argomento: nel momento in cui si rendeva evidente ai tuoi occhi la vocazione per la musica, ma anche per la cultura visiva, che situazione artistica trovavi a Firenze in Toscana?

LOMBARDI - Firenze: città / museo. Una fortuna nascervi ed avere una formazione con tanto patrimonio artistico così a portata di mano. Ma fin dai primi passi nella esperienza di operatore questa incombente presenza, come se tutto il Rinascimento stesse a guardare cosa stai facendo, creò in me una coscienza metalinguistica molto forte, un pudore. Questa continua analisi sul fare è forse il filo sottile che lega insieme gli eventi artistici fiorentini degli anni Sessanta / Settanta: mi riferisco all'architettura radicale, alla poesia visiva, e non ancora ben indagata, alla musica d'arte. In nessun'altra città d'Italia si è verificato questo spostamento dell'interesse compositivo dalla sperimentazione di suoni alla concettualizzazione del pensiero musicale stesso, alla sua struttura: il suo processo comunicativo, alla sua autostoricizzazione: in quel momento, c'era un movimento di pensiero teso alla virtualità. Questo, a fronte di una realtà che, sia nella musica che nelle arti visive, a Firenze come un po' in tutta la Toscana, seguiva percorsi abbastanza tradizionalisti. La conoscenza, anche se molto indiretta, del lavoro di Bussotti, Chiari, Cardini, Grossi e Mayr sono stati per me come l'apertura di varchi, di sentieri utopici che si intrecciavano con letture fondamentali come l'*Entwurf* di Busoni. Al conservatorio la rassegna che si chiamava "Vita Musicale Contemporanea" mi ha lasciato un forte segno: con presenze come Giuseppe Chiari, Pietro Grossi, Silvano Bussotti e tanti altri che poi oggi sono celebri; a quei tempi spesso i concerti finivano quasi a lancio di verdure. C'era insomma una forma di sperimentazione in atto che viveva tra l'indifferenza o addirittura ostilità contro musicisti che, come abbiamo poi visto, hanno avuto un forte riconoscimento altrove. Con il senno di poi tanti sottili legami mi appaiono oggi evidenti, tra questi sperimentatori e gli artisti delle avanguardie storiche degli inizi del Novecento.

CORÀ - Come si configurava in quel momento il rapporto tra queste figure che hai appena nominato rispetto a quello che era il grande patrimonio delle avanguardie storiche?

LOMBARDI - Il rapporto non era così diretto. Le avanguardie storiche, come il Futurismo, in seguito ai noti eventi politici, alla parabola del Fascismo, erano ancora tabù negli anni Sessanta, ma chi faceva delle sperimenta-



Ivar Wyznegradsky
 Frantisek Kupka, Printemps
 Cosmique II
 Arnold Schoenberg

zioni in quegli anni frequentava queste idee artistiche che circolavano, bene o male, sempre più numerose. Però una conoscenza diretta era scarsa, perché anche di tutta la cultura e di tutta l'arte degli inizi del Novecento non vi era l'enorme documentazione che oggi è disponibile. Nonostante tutto, per saperne di più bisognava poter andare a trovare direttamente gli eredi dei futuristi e con loro le tracce di certe azioni, di certi movimenti, di certi eventi. Ricordo i miei primi incontri con Pietro Grossi che girava manopole di corpolenti armadi metallici, Chiari e Cardini impegnati in pianistici corpo a corpo, mentre Mayr, con il cronometro in mano, misurava spazi invisibili e Bussotti Operava Balletti arroccato in Tre sul piano. L'ingiustamente già dimenticato Benvenuti era il ponte che collegava i più sperimentali del segno e del gesto con l'orgia sonora accademica a braccetto con la Schola Fiorentina, mentre Lupi e Dallapiccola erano i vecchi maestri, lontani e vicini come la Sibilla Cumana. Non posso dimenticare poi Rio Nardi, il mio maestro, cui devo moltissimi input sul rapporto tra visivo e uditivo. Una volta che eseguivo *Des Abends* di Schumann, mi parlò della timbrica di quel pezzo citandomi un possibile corrispettivo visivo del crepuscolo nello sfondo della Sibilla, il dipinto di Dosso Dossi.

CORA' - Questo era l'ambiente legato alla creazione musicale. Ma per quello che riguardava le arti visive, qual era l'ambiente che frequentavi?

LOMBARDI - C'era stata una rimozione delle avanguardie storiche e solamente sporadici eventi, come la mostra di Moore (1964), sembravano dare segnali sulla contemporaneità. Mi colpì molto una mostra di acquerelli da Gonnelli di Fortunato Depero, nel 1969, un caso abbastanza isolato. Ancora non c'era questo grosso interesse verso il Futurismo anche se poi magari, dal punto di vista bibliografico, si potevano già trovare molti studi. Ricordo "Marcatré", era una rivista molto importante, forse lo strumento più significativo, per dare un'informazione sia per ciò che stava vicino che per ciò che stava lontano c'erano anche Gelmetti, Guacero, Evangelisti, tante figure di musicisti e artisti che a distanza di pochi anni sono caduti nell'oblio, ingiustamente. Di Guacero oggi si potrebbe parlare molto, per tutto questo suo lavoro nei confronti della contaminazione in generale dei vari generi e i loro sconfinamenti. Molti dei temi di quei tempi hanno continuato ad essere attuali, in una realtà che li sopravanzava non mutando in fondo certi profili, certe tipologie culturali che loro combattevano, e non si voltava mai indietro a guardarli.

CORA' - Possiamo ascrivere a questa mancanza di ricerca, di riflessione e di conoscenza di alcuni fatti salienti del

patrimonio delle avanguardie storiche il fatto che tu abbia poi sistematicamente anche svolto un'attività di ricostruzione storica dal Futurismo fino a Cage?

LOMBARDI - Ognuno cerca a ritroso le proprie radici. Mi sono sempre sentito assai vicino alla pittura di Kupka e un po' meno alla esasperata musica di Schoenberg, concentrando nel Kandinsky de *Lo Spirituale nell'arte* la compresenza dialettica di un pensiero idealista con uno materialista, ponendomi la necessità di una indagine sulla materia nel suo farsi linguaggio, laddove, cadute in crisi le convenzioni espressive, possa assumere essa stessa una valenza emotiva autonoma. Totale possibilismo. Dodecafonìa e Astrattismo, Bruitismo e Futurismo, Collage e Surrealismo, Musique Concrète e Nouveau Réalisme: una interminabile catena di intrecci tra suono e immagine. Non a caso poi la divaricazione agli inizi del Novecento è stata manichea, dal grado zero della tela bianca di Malevic nel 1915 all'opposto feticismo del materiale rappresentato da quelle che Franco Moretti ha definito "opere mondo" come l'*Ulysses* di Joyce o, in musica, l'*Opus Clavicembalisticum* di Sorabji. Insomma in questo problema io trovavo un interrogativo profondo che forse ancora non è stato sciolto: su quanto la materia possa mitologizzarsi o comunque farsi referente di un qualche cosa che è pre-conscio e che si manifesta lateralmente rispetto ad una azione che è una azione della volontà. In questo senso Cage ha dato una soluzione cercando di eliminare la volontà del costruttore, dell'autore, del compositore; voleva che la vita in qualche modo da sé creasse la sua opera, una specie di annullamento della propria volontà, più o meno legato a filosofie orientali (lo zen). A un certo punto il materiale in sé doveva veicolare delle energie, delle pulsioni che difficilmente possono arrivare ad uno stato conscio. Il risultato di tutto questo è stata un'arte le cui tracce sono molto evidenti, molto pratiche, molto visibili. Io ero interessato a trasferire sul campo dell'immagine tutta una serie di strutture che venivano dal mio lavoro di apprendistato musicale nel quale, scomponendo le varie parti di una matassa sonora complessa, come potrebbe essere una composizione di Chopin, di Schubert, di qualsiasi grande autore, dei frammenti scomposti nello studio per una analisi dei formanti, portano ad una specie di morfologia degli incastri, così come si connettono insieme varie situazioni visive in un quadro astratto di Kandisky o di altri del genere. Ora, una semantica connessa con la vibrazione dell'intervallo del suono, un riconoscere alle vibrazioni sonore una loro semanticità, un contenuto emotivo, espressivo, da sempre è stata una mitologia connessa con la musica soprattutto quella che ci è stata consegnata dall'Ottocento. Questo è durato fino



Con Gabriella Bartolomei

Pagina da *Formen in der Luft* di
Arthur Vincent Laurié

Con Rosalyn Tureck



alla musica seriale, fino a che i procedimenti dodecafonici non sono stati diramati in tutti i parametri della musica, e non solo nelle altezze del suono fino al puro strutturalismo da laboratorio. Però questa concezione che nella vibrazione sonora esistesse una specie di inconscio, trasmissibile attraverso la vibrazione stessa, è un po' il veicolo sia della musica romantica, sia della musica degli inizi del Novecento ed abbiamo visto che ancora oggi rimane la stessa cosa: rimane lì il veicolo. Quando Cage dice che un suono è uguale ad un altro, proiettando il concetto di Schoenberg della dodecafonia, in cui dodici note sono ognuna una sua entità, dice anche che un intervallo è uguale ad un altro. Cioè che ogni rapporto tra suono e suono è uguale ad un altro. Non si dimentichi poi che Pound, a suo tempo, scrisse un trattato di armonia in cui dice che la componente più importante dell'armonia è il tempo, cioè la distanza tra una nota e l'altra. Per cui c'è proprio un'indagine a 360 gradi sulla semanticità della materia che si tratta. C'è proprio un entrare nel vivo del problema: se l'arte nelle sue espressioni, sia pittorica che musicale, possa avere una sua semantica insita profondamente nella materia stessa dell'arte, oppure se l'arte è soltanto una pura convenzione successiva, nella quale certe materie sono riconosciute nella loro semanticità in quanto convenzioni a posteriori e quindi non possa esistere un contesto che abbia di per sé una natura trasmissibile da inconscio a inconscio. Ma questo per me rimane, come dicevo, un problema aperto, il problema.

CORA' - Questi sono anche gli anni in cui si sviluppa la filosofia strutturalista...

LOMBARDI - ... che è un sintomo anche questo.

CORA' - Appunto. Ma la tua esperienza mi sembra che non aderisca a questa estetica. Mi sembra, al contrario che, consapevole del fatto che esisteva una attitudine strutturalista nell'arte che considerava anche gli intervalli tra significato e significato, tu lo avessi adoperato per superarlo e produrre un'ulteriore esperienza integrale rispetto a tutto quello che era già accaduto.

LOMBARDI - C'è un fenomeno che io vorrei a questo punto raccontare. Mi è capitato di rivedere lavori visivi e di ascoltare soprattutto vecchie registrazioni di miei lavori a distanza di tanti anni. Devo dire che le cose, per quanto le si possa codificare, analizzare, recuperare criticamente successivamente, per quanto ci si possa lavorare sopra, le cose prendono una loro vita che, in fondo, è lontana anche dalla memoria di chi le fa. Per cui mi è capitato di sentire una cosa che mi era completamente estranea, che mi dava una sensazione curiosa, interessante, e poi capire piano, piano che era una cosa prodotta dalla mia volontà. E' incredibile, ma è così. Penso che questo sia un po' una



risposta, nel senso che esiste una sottile possibilità di invenzione che in certi casi può diventare grande o sottile, non lo so, che prende la sua strada. L'invenzione per me è una cosa che non parte da un individuo ed è un'invenzione in quanto tale, ma l'invenzione è un qualcosa che torna sugli altri come qualche cosa che è stata fatta da uno ma che, in fondo, ha una sua vita. In questo senso chi produce può lavorare una vita a studiare sistemi che possono essere lo strutturalismo, che possono essere mille criteri di analisi, di indagine, però poi la cosa che ha fatto, la cosa di cui si parla, l'oggetto dell'analisi, è qualche cosa che poi prende la sua strada. Devo dire che purtroppo tante opere, a distanza di tempo, hanno preso una strada che io ritengo non più così interessante come nel momento in cui le avevo fatte, mentre altre, curiosamente, riemergono da un passato con delle valenze insospettabili.

CORA' - Il verbo latino *invenio* vuol dire ritrovo. Ritrovare significa giungere a qualcosa che esiste già e che viene alla luce, qualcosa che ha relazione con un tempo ciclico? Nell'arte e nella scienza si concepisce lo spazio curvo. Che idea hai del tempo della musica?

LOMBARDI - Per me è un elicoide: nel senso che gira, gira, ma ripercorre, a strati, gli stessi percorsi. Il problema è un altro: in fondo quando uno entra dentro la tecnica della musica e compie un'indagine sullo spazio da un punto di vista di materia di lavoro, di rapporto con una possibile grammatica, una possibile sintassi, non può far altro che ritrovare qualche cosa che gira intorno a delle leggi che sono sempre quelle perché in fondo gli elementi, gli alfabeti di partenza, sono abbastanza non dico ovvii, ma ripetitivi. Evidentemente l'invenzione è ritrovare, ma è un ritrovare secondo una coscienza metalinguistica del ritrovare su cui ri-passa sopra l'invenzione. La vera invenzione passa sopra una coscienza metalinguistica di questo continuo ripercorrere. Il problema è che quando poi si proviene da una storia millenaria di questi percorsi, probabilmente può nascere una forma di afasia, un grado zero, déjà vu agli inizi del Novecento, con le avanguardie storiche, perché fondamentalmente nelle avanguardie storiche c'è stato un momento in cui la mitologia aveva perso valore. L'impatto con la cultura fuori dall'idealismo, più materialistica, aveva portato a cancellare quasi completamente gli spazi della mitologia. In fondo il recupero della mitologia è stato fatto soprattutto dai surrealisti, e prima di loro da de Chirico e poi da una serie di artisti che hanno superato questa impasse dovuta alla materializzazione dei concetti. In fondo lo spirituale nell'arte di Kandinsky, per un paradosso curioso, è la morte della spiritualità nell'arte perché questo suo psicanalitico affondare nell'inconscio faceva sì che l'inconscio non fosse più la zona dove esiste-

va Apollo o Dioniso o qualche altra figura della mitologia, ma era l'inconscio dell'urlo originario di Schoenberg, cioè un inconscio di sofferenza, l'inconscio di una vita che si trova davanti ad una realtà, hinc et nunc, dove ci sono guerre mondiali, dove ci sono fenomeni che non possono far altro che essere studiati sul lettino di un analista. Ma morto l'Ottocento, le materie dell'arte hanno una loro vita che, oltre la mitologia e oltre la coscienza civile, parlano da sole al di sotto tutto questo.

CORA' - Hai evocato Kandinsky, ma entrambi amiamo qualcuno che precede Kandinsky in questa strada, se non in modo esplicito certamente attraverso una produzione di espressione grafica della musica come necessità di interrelazione tra le arti visive, tra la visualizzazione del suono e il suono stesso: costui è Ciurlionis. In che modo Kandinsky raccoglie le intuizioni di uno come Ciurlionis?



LOMBARDI - Ciurlionis è ancora imbevuto in un forte simbolismo, Kandinsky non è assolutamente un simbolista CORA' - Ma quando nasce, sì.

LOMBARDI - Sì, nasce simbolista ma più che altro nasce visionario...

CORA' - ... affabulatorio...

LOMBARDI - il visionario è una forma di simbolismo, la visionarietà non sempre rimanda all'oggetto della visionarietà stessa, ma rimanda alla superficie visionaria dell'elaborato. Nel caso di Ciurlionis, a mio parere, il suo simbolismo vuole rendere visibili degli stati che sono l'emozione di ascolto: cioè, io ascolto una musica, ho delle emozioni, queste emozioni le visualizzo. In Kandinsky c'è: io ho una musica che posso rappresentare visivamente, non rappresento la mia emozione su quella musica. Perlomeno, nel trapasso dal simbolismo all'astrattismo, per Kandinsky non c'è questo processo di emozione sulla forma, ma c'è una forma che in sé porta l'emozione: è un altro passo di questa materializzazione. Voglio dire che, secondo me, c'è stato un processo che ha portato il segno, che ha portato la pagina, la tela, ad una materializzazione di sé per cui viveva in quanto tale. Ed era su quella materializzazione che si doveva giocare tutto il rapporto emotivo, tutto il rapporto profondo. Ma la materializzazione non rimandava, né nell'immagine, né nella letterarietà che la precede, ad altre cose. Quindi si negava in fondo un simbolismo, perché il simbolismo di Kandinsky nasce dalla figurazione. C'è un fenomeno di transizione che sono le composizioni astratte, che sono più che altro visualizzazione di un gesto, di una pulsione energetica. Poi c'è il raffreddamento di questa pulsione energetica e vengono fuori queste forme che in qualche modo sono la musica stessa cui questa pulsione energetica andava alludendo.

CORA' - Il percorso della espressione grafica della musica ha avuto dei capisaldi che, attraverso ricerche storiche, tu hai indicato, come quando ti sei occupato del Futurismo o quando ti sei occupato della storia della notazione della musica contemporanea. Sarebbe interessante vedere come tu hai scandito il tuo percorso, quali sono state le tappe principali del tuo lavoro in relazione a quell'esperienza della musica che si avvale di una certa determinata scrittura, di una certa espressione grafica che oltretutto mi sembra abbia costituito il ponte attraverso il quale tu stesso hai desiderato cimentarti nelle arti visive avendo anche fatto studi specifici. Quando sei entrato in Conservatorio e ti sei avvicinato a Chiari, Bussotti? Quali sono le tappe fondamentali di questa tua ricerca?

LOMBARDI - Mi sono avvicinato più che altro ai pensieri, agli scritti di queste persone. Non avevo a quei tempi frequentazioni dirette, ma ho frequentato gli scritti di tanti autori. Nel frattempo portavo avanti questa mia indagine su tutta una serie di fenomeni di possibile analogizzazione tra segno e suono che partono da lontano. Potrei citare Arcimboldi che comincia a trattare sugli accordi di colore relativi ad accordi di suono, poi Padre Castel che nel '700 fa un "Clavecin à lumière". Ci sono mille di queste cose. Mi sono imbattuto in un libro in questo senso molto importante che si chiama *La Sincromia*: analisi suono, colore: fine della pittura di Antonio Micheli (un pittore di Lucca che ha pubblicato questo studio negli anni '60). Lo trovavo il più esaustivo ed il più interessante, come quando paragonava una specie di solido dei colori ad un solido del suono nella sua vocalizzazione, quindi metteva in rapporto non tanto il suono con il colore ma la vocalità del suono con la cromanza della luce e questo secondo me era la cosa più scientifica possibile. Siamo in un campo in cui non si può parlare di scientifico, ma si può arrivare al parascientifico vedendolo da lontano perché, se si guarda Rimbaud, se si guarda Scriabin, se si guardano tutti quelli che hanno attuato questo rapporto tra suono e colore non corrispondono, non ce ne è mai uno che è d'accordo con un altro. Però, effettivamente, se siamo nel campo di un linguaggio arbitrario, siamo nel campo di una possibilità molto. Bisognerebbe interessante rileggersi Eupalino di Valery e fare certi percorsi e vedere come tutto questo possa avere stimolato una fantasia che è quella di esprimere una cosa visiva attraverso un suono o viceversa. Fare un lavoro di transcodifica che porta ad uno spazio della percezione che invece di restringersi si può anche allargare, non attraverso una stretta analogia tra questo e quell'altro, ma attraverso una presa a prestito di elementi. Faccio un esempio molto semplice: se io metaforizzo un quadro di Mondrian e ci suono sopra un Boogie-Woogie, evidentemente il Boogie-Woogie viene fuori. Lo suono con gli occhi, ma viene fuori un vero Boogie-Woogie. E' interessante vedere come nella pittura Mondrian sia riuscito a evidenziare un ritmo che era un ritmo che tutti ballavano in quel momento, alla portata di tutti e nessuno aveva fatto caso alla costruzione, alla importanza costruttiva che la musica sincopata in quel momento introduceva nel mondo. Mondrian ha lasciato la testimonianza di questo studio, di quanto la musica sincopata sia interessante, nella fattispecie questo ritmo ossessivo. Evidentemente ci sono tutta una serie di rimbalzi, di ping pong...

CORA' - ...ma tu parli proprio del quadro *Boogie-Woogie* di Mondrian?

LOMBARDI - Io parlo in realtà del "Manifesto del Neoplasticismo", del pensiero di fondo di Mondrian che ha portato a questo. Credo che la mia formazione sia andata molto di pari passo tra musica e arti visive perché trovavo

To gather together 5, Ancona
1978

Scritta su un muro di Lucignano



Con Giuseppe Chioni

Con John Cage

Da sin: Ladovico Einaudi,
Danièle Lombardi, Mario Giusti,
Piero Milesi e Marco Tutino



che, mentre la musica è completamente astratta e vive solamente di un riferimento scritto che è la notazione, la pittura vive di questa sua evidenza spaziale. Essendo un'arte temporale, la musica aveva il vantaggio di escorcizzare il tempo, in qualche modo, attraverso figure che sono nel tempo stesso, ma che in qualche modo potevano quindi anche essere visualizzate. Questo diventa un po' complesso, ma credo che il miglior modo di comprendere la sintassi della musica sia averne una metafora spaziale. Credo che difficilmente valga il contrario, nel senso che se si vuole analogizzare attraverso il suono un'immagine non ne ricaviamo gran che dal punto di vista della comprensione perché l'occhio è molto più abituato dell'orecchio. L'orecchio è cieco, l'occhio vede.

CORA' - La domanda mirava anche ad introdurre alcuni episodi di lavoro che cominciavano a diventare per te le classiche pietre messe nel fiume per poterlo attraversare, se mi passi questa immagine. Cioè creazioni musicali, composizioni, qualcosa che è servito a costruire un tuo lessico e a farlo diventare una lingua. Puoi scandire questi fondamentali episodi?

LOMBARDI - Nella musica per quanto si può andare ad analizzare profondamente le cose, c'è sempre una cifra misteriosa, ma ho sempre pensato che la cifra misteriosa sia data da un contesto, non dal materiale stesso. Allora, quando la musica dodecafonica implicò il postulato che non c'è una materialità insita nella tensione intervallare, ma casomai è nella fase della percezione che avviene questo fatto, allora evidentemente qui è la buccia di banana su cui possono scivolare i significati. Ben venga lo strutturalismo a fare un po' di ordine sulla capacità di vedere e di ascoltare e di concepire attraverso l'analisi di un testo, anche letterario, dei significati che erano insiti nella forma. Abbiamo visto poi come però tutto questo a sua volta è scivolato, come un processo concatenato su un'altra buccia di banana: quindi è un terreno molto friabile. Soprattutto c'è un dato di fatto fondamentale che in questo momento è imprescindibile: noi viviamo culture diverse che vengono messe brutalmente in contrapposizione o in associazione tra di loro, che consentono giochi speculativi assolutamente falsi, per cui da una cultura se ne giudica un'altra. Faccio subito un esempio: se uno spettatore medio di una mostra o di un concerto va a vedere una mostra di avanguardia o un concerto di musica contemporanea ci va partendo da una sua cultura. Il risultato può essere: primo, che se ne vada a metà; secondo, che dica che non ha capito nulla; terzo, che dica che c'è qualcosa di mistificatorio; quarto, che forse è una cosa della quale dovrebbe interessarsi ma non ha tempo; quinto, che ne è affascinato, ma deve dedicarsi perché altrimenti non

ha capito gran che. Quindi evidentemente sono delle culture che si incontrano e si scontrano in modo che da questo divario nascono mille malintesi, mille interpretazioni diverse e il risultato è una Babele interattiva tra queste realtà diverse. La cultura del mondo dello spettacolo viaggia su canoni che sono molto diversi da quelli della cultura degli studiosi, è molto diversa poi dalla cultura del sistema universitario, dove gli studiosi trovano una struttura che in qualche modo funziona da riserva indiana. Evidentemente questa è una variabile in gioco che getta una luce molto importante su questo discorso.

CORA' - Puoi evocare quali sono state le creazioni che ti hanno consentito di sganciarti dalla notazione musicale tradizionale, dalla composizione accademica, da tutto quello che in fondo è un apprendistato e che un artista si lascia poi alle spalle?

LOMBARDI - Ho avuto un rapporto contraddittorio con la musica di Schoenberg, che associato a *Doktor Faustus* di Thomas Mann in qualche modo portava su questo terreno di inter-codice, di multidisciplinarietà, di transcodifiche dal visivo all'uditivo. Se si pensa che nei suoi scritti, ad un certo punto, Mann dice che sarebbe bello fare musica con i mezzi della scena e fare la scena con i mezzi della musica: che la musica è legata all'orecchio in quanto l'orecchio è mediatore, portatore di vibrazioni acustiche, però che la musica è un fatto spirituale e può esistere per il muto leggere così come si legge silenziosamente: possa esistere una musica che si possa solo guardare. Ripenso anche a Beethoven che diceva la stessa cosa; Beethoven era sordo e probabilmente una grossa componente involontaria può essere stata che anche mio padre era sordo. A posteriori posso dire che forse anche nella mia formazione entrò in gioco il fatto che mio padre dipingeva; a modo suo, e assisteva a queste mie espressioni...

CORA' - ... tuo padre era un pittore di ceramica?

LOMBARDI - ... aveva una fabbrica di ceramica. Aveva anche dipinto a olio in gioventù ed aveva un forte interesse... direi che io ho iniziato a dipingere e a modellare perché è stata una passione indotta fin dai primi anni della mia vita da mio padre che mi portava a vedere mostre. Questo grande interesse per la visualità era molto vicino poi a tutto un lavoro sulla musica, soprattutto quella che frequentava questo tipo di considerazioni interdisciplinari. Quando John Cage diceva che una partitura potrebbe essere, perché no, bella anche nel suo aspetto grafico perché il suo aspetto grafico ripropone, in qualche modo, un'armonia che ci sta dentro, ripenso a Leon Battista Alberti. Insomma ci può essere un modo di procedere per anni secondo delle sponde che delimitano un percorso che è quello. E le sponde sono numerose, non vale la pena

adesso di citarle, di fare un lungo elenco. Prima dell'immagine, prima del suono, c'è un divenire di energia che si può trasformare sia nell'immagine, sia nel suono, ma che ha un suo valore intrinseco in quanto pulsione. E questa pulsione è quella che in qualche modo porta all'intuizione, che porta poi al processo inventivo che è il riconoscere su un materiale dato qual è la strada, la scorciatoia. Mi ha molto colpito l'idea che tutte le persone abbiano grosso modo lo stesso quoziente di intelligenza, la stessa possibilità, ma che alcune probabilmente compiono dei percorsi diversi per cui sono più intelligenti di altri. Non è un problema di grandezza dello spazio, è un problema di strade. Quindi evidentemente possono esistere dei percorsi di intuizione che sono un'energia che sta a monte della rilettura delle stesse cose. Non è che lo studente di conservatorio, che ha fatto delle analisi su delle composizioni, come un certo compositore, non abbia la capacità di comporre come quel compositore: è che il compositore fa delle scelte che sono delle scorciatoie che l'allievo non farebbe mai da solo.

CORA' - Nella seconda metà degli anni Sessanta, si pronunzia anche tutto quanto un vasto repertorio di poesia visiva, macro e micro-scrittura, poesia concreta, etc. Naturalmente, c'è anche lo sviluppo di quelle che erano stati definiti happenings, performances, etc. così come si erano venute manifestando nei gruppi Fluxus o in altri gruppi americani e europei. Tutto questo ha giocato come spinta, elemento sollecitatore per quello che riguarda in te la volontà di scardinamento del sistema di scrittura compositiva tradizionale, volontà di usare un segno che fosse più equivalente ai tuoi interessi visivi, cioè anche l'esito di un gesto?

LOMBARDI - La cosa curiosa è stata che io ho contemporaneamente avvicinato opere come l'arte della fuga di Bach o tutta la musica polifonica in generale di Bach che esprime un profondo, estremo rigore, quasi nello stesso momento nel quale mi sono avvicinato a Fluxus, che invece è il contrario di questo estremo rigore ed è forse il gesto più romantico, estremo e divertente che si poteva fare negli anni sessanta del nostro secolo. E' un gesto romantico in cui c'è una decisione immanente, con la volontà che tutto questo provochi una attualità già passata. Non c'è voglia di scrivere qualche cosa che rimanga, ma la cosa accade nel e per il momento in cui accade, un po' come sarebbe potuto succedere durante una serata dadaista del Cabaret Voltaire. In me c'era questa volontà di capire se era possibile far confluire insieme un arco di atteggiamenti nei confronti dell'arte, della musica, che potesse contenere questi due estremi. Avendo teorizzato che potesse esserci, allora ho visto la possibilità di fare un linguaggio interattivo nel quale la gente potesse avvicinarsi alla musica senza necessariamente avere fatto un percorso iniziatico quale quello della conoscenza della tecnica musicale tradizionale, a patto di sconfiggere preconcetti soprattutto estetici e morali, quelli di chi non è direttamente dentro alle cose. Soprattutto mi sono posto il problema se attraverso una scrittura o un fatto visivo, fosse possibile creare nelle persone una specie di coscienza quasi istintiva dello spazio sonoro e dello spazio acustico. Non credo che ci voglia molto tempo perché una persona non addetta ai lavori stabilisca qual è il centro di un foglio di carta: sono delle osservazioni immediate. Proseguendo sul discorso delle osservazioni immediate, pensavo che fosse possibile creare dei supporti visivi, ideografici, di metaforizzazione di uno spazio sonoro, per i quali le persone potessero avere immediatamente un'economia dell'evento, nella quale ogni segno visivo fosse paragonabile ad un

evento, un elemento sonoro. Per cui cominciai a pensare non più ad una musica cifrata, che segue tutta una serie di criteri, di parametri, che portano un esecutore ad eseguire un pezzo, ma una notazione visiva, un diagramma sul quale la musica che si concepiva trovava un aspetto fantasmatico, quasi una apparizione. Queste apparizioni erano in relazione con immagini che affioravano dal mio inconscio, a volte le sognavo: erano delle immagini, delle immagini a sé stanti, che non avevano bisogno di una realizzazione fisica in quanto già immagini, in quanto tali, avevano un supporto energetico immanente anche ad un pensiero musicale. Costruivo così delle immagini che sfruttando un semplice codice, comunicassero ad un'altra persona un'economia di spazi, di silenzi, di suoni, per cui questa persona attraverso la loro lettura potesse sia capire un processo mentale che si fa musica, sia associare que-



ste immagini stesse ad un suono fisico. Questo per la possibilità di due veicoli che portano ambedue alla finale descrizione di un rapporto, di una sintassi di un comportamento quale è la composizione musicale. Evidentemente tutto questo eludeva il problema di fondo di cui si parlava prima e cioè se la musica possa o no veicolare inconsciamente dei significati soltanto attraverso la vibrazione del suono. Ecco, ho sempre pensato, Freud permettendo,

Con Vladimir Spivakov

To gather together 4, Roma
1977

Con Tommaso Trini



che l'opera visiva o sonora abbia una sua vita sotterranea (se la musica, se l'arte fossero potute essere descritte, non sarebbero state più fatte, evidentemente). Quindi questa inconsapevolezza del materiale anche nell'autore è un sintomo di grande sofferenza, ma è anche un sintomo di quanto il materiale abbia una sua vita, indipendentemente da chi lo genera. Allora, non mi restava che produrre dei pensieri sintatticamente complessi, produrre delle forme, delle immagini, dei colori, dei suoni, sintatticamente complessi, comprensibili nella loro manifestazione, che portassero inconsciamente un significato che io solo, in qualche modo, potevo intuire, ma che non volevo portare ad una coscienza esteriore. Era un po' il contrario della pratica di Schoenberg, che nella musica feticizzava il prodotto sonoro fino al punto di caricare di segni il progetto, in modo tale che l'esecutore si trova messo in estrema difficoltà. Ma nel feticismo di una scrittura ipercodificata sta tutto il problema dello slittamento semantico.

CORA - Questo sembrerebbe far entrare in modo dirompente il linguaggio della realtà nell'arte, cioè la vita nell'arte. Però il linguaggio è altra cosa. Prima di passare agli episodi fondamentali di questo percorso che vogliamo compiere, direi noi ci potremo attestare come fenomeno cronologico sulla esperienza del 1983, a Palazzo Novellucci, come un momento in cui tu, forse per la prima volta, riassumi tutta quanta la tua attività. In quell'episodio praticamente tu usi la triade di Barth: segno, gesto, suono. Direi che si può fare un bilancio a quel tipo di evento o prima di passare al periodo successivo e anche prima di arrivare all'attualità e di indagare sui tre episodi di cui vogliamo oggi parlare. Perché direi che da allora si è aggiunta a questa triade almeno un paio di termini che sono sicuramente il colore e la forma. C'è gesto, c'è il segno, c'è il suono nel tuo lavoro, ma anche ormai, in modo fortemente pronunciato, il problema del colore e della forma. Forse c'era anche prima, ma era latente.

LOMBARDI - Negli anni '80, vivevo una fase socializzante della mia produzione nella quale era molto interessante per me sperimentare forme di interattività. Usare la scrittura, usare l'immagine per un contatto che portava a capire immediatamente un'operazione che in quel momento, soprattutto nella musica, andava sempre più su una dimensione di estrema complessità. La musica contemporanea è stata accusata di essere lontana dalla gente e di essere partita come un missile verso l'iperspazio perché non è stata più, negli anni '60-'70, nel contesto della cultura della gente, delle persone che potevano essere in qualche modo i destinatari della ricaduta spettacolare della musica, così come veniva pensato dai compositori. Questo era un problema sociale molto forte. Cardew scrive in quegli



anni un libro *Stockhausen al servizio dell'Imperialismo*, per esempio. C'è un fermento su questo che ben si delinea in libri che oggi mi sembrano lontani anni luce, ma a quei tempi erano vivacissime presenze come *Rumori* di Jacques Attali. In quei tempi, erano dei libri che in qualche modo davano una informazione, a volte molto forte, su questi problemi. Evidentemente, negli anni '80 praticavo dei laboratori attivi, adottavo un sistema per cui la gente invece di trovare il solito concerto, trovava un laboratorio dove io li informavo su una proposta di notazione e cercavo di farli suonare a loro volta, di far loro scrivere musica o improvvisare, sapendo benissimo che non avevano una coscienza tecnica di questo perché non erano dei musicisti professionisti. Teorizzavo che l'impatto in prima persona sul materiale della musica fosse più importante dell'andare a sentire un prodotto musicale che, guarda caso, si era allontanato completamente dalle persone. Però il risultato di questo processo era in qualche modo analogo, come sensibilità e come impatto finale, a tutto quello che queste persone rifiutavano della musica che, come dicevo, era andata nell'iperspazio. Nel 1979 scrissi *Costellazione* per pianoforte che chiunque può tentare di suonare, se se ne interessa per un po'. Questa composizione suona in modo abbastanza simile ad un mastodonte come la *Terza Sonata* di Boulez che veniva da un procedimento compositivo complicatissimo, di ardua esecuzione. Per cui, una iper-tecnicità, un iper-tecnicismo in qualche modo, poteva essere semplificato, teso al recupero delle persone che però non davano molto segno di sviluppare un interesse per questo tipo di esperienza. Queste persone avrebbero dovuto liberare una potenzialità che purtroppo, con il senno di poi, devo dire che difficilmente si attivava; tanto meno c'è oggi, che le persone sono indotte a una cultura nazional popolare che non auspica questo tipo di curiosità, o questo tipo di sensibilità, o questo tipo di interesse. Esistono dalle 40 alle 60 mila partiture scritte negli anni Sessanta-Ottanta che sono destinate alla polvere delle biblioteche e non si sa mai se verranno recuperate perché c'è un mondo che non le vuole. Quindi la musica contemporanea, quella del nostro tempo, bella ma inutile, rimane lì. Io facevo un tentativo per vedere se potevo in qualche modo stabilire un ponte tra quelli che erano i miei interessi compositivi di quel momento, con la sensibilità di chi ha studiato le avanguardie storiche, che ha studiato la dodecafonia, la serialità, che ha studiato tutta una serie di vicende per le quali la consonanza e la dissonanza sono affogate dentro un unico universo, che non è più il contesto di un pensiero tonale, il contesto di un pensiero sintattico che va a trovare certe forme, ma è tutto un nuovo mondo che io trovavo bellis-



Con Primo Conti
Con Nam Jun Paik
Con Mauro Bortolotti

simo, ma che era legato soltanto alla mia sensibilità. A casa mia potevo studiarvi un pezzo estremamente complesso e dissonante, ma quando lo andavo a presentare a un pubblico, mi accorgevo che c'era una reazione spesso preconcetta. Allora, a quel punto lì, questo mio tentativo mi ha convinto della possibilità enorme che la musica oggi ha di essere comunicata e l'impossibilità di queste diverse culture di trovare un punto di contatto. Oggi è in atto una rimozione totale dell'impegno in musica, svilita al ruolo di trastullo. Questo è il nocciolo del problema.

CORA' - L'impossibilità di queste culture di trovare un punto di contatto?

LOMBARDI - Sì, che non sia una mistificazione. Quando vedrò una politica culturale nella quale si tenterà di recuperare proprio come beni culturali tutti questi decenni di esperienze, allora mi ricrederò. Per il momento non c'è nessuna intenzione di recuperare i beni musicali di questo secolo. Ho una memoria recente, perché non sono vecchio, ma è una memoria di cose che sono quasi completamente sparite. Allora mi rendo conto che se si è fatto sparire tutto questo per far vivere fenomeni nazionali popolari che ripercorrono, da trenta anni, cose banali, piccole, semplici, dando poi a queste cose un grande valore, c'è qualche cosa di profondamente sbagliato: perlomeno si sottovalutano le potenzialità degli ascoltatori.

CORA' - Ad un certo momento hai parlato di socializzazione, e poi effettivamente, se si osserva la tua produzione di scrittura e di composizione, ci si imbatte in molte creazioni dove l'intervento, la sollecitazione nei confronti del pubblico, quali laboratori di interattività, è molto pronunciato. Nel 1983 a Palazzo Novellucci, a Prato, si attestano già tutta una serie di esperienze compiute. Le possiamo nominare per vedere come si è passati alla produzione di musica realizzata con il computer?

LOMBARDI - Intanto, come ripeto, questi laboratori pianistici che io chiamavo metamusicali: innanzi tutto ero partito dall'idea, un po' provocatoria forse, di queste notazioni avulse dal suono, questa specie di immagini grafiche che in qualche modo dovevano comunicare fatti musicali, nel silenzio fisico. Iniziai nel 1972, in un festival musicale che a quei tempi era molto noto, L'Autunno Musicale di Como, con un'ipotesi di teatro metamusicale: consisteva nel fare entrare una persona alla volta in uno spazio dove c'erano queste mie immagini visive che il pubblico doveva meditare nel silenzio fisico. C'era questa didascalia: "notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione". Da allora ho fatto molti di questi concerti, dove nella prima parte suonavo alcuni miei lavori scritti per pianoforte, con tutta una serie di ideogrammi, con la proiezione delle immagini, in tempo

reale. Nella seconda parte facevo usare gli stessi ideogrammi alle persone che si erano impraticitate nel frattempo del sistema di rapporto tra segno e suono. Facevo scrivere dei pezzi a queste persone che io poi suonavo seduta stante, poi addirittura chiedevo loro di suonare alcune composizioni semplici che io avevo composto. Tra questi pezzi, composti con questa modalità, il primo si chiama L'apprendista stregone che io feci nel 1976, a Prato, in occasione di un festival, dove le persone dovevano provare a suonare un foglio che io avevo scritto. Nel 1978-79 c'era questo lavoro *To Gather Together* (Raccogliere insieme), che cominciai a fare in giro per l'Italia, numerando le volte che lo facevo, infatti l'ho fatto nove volte con un pubblico normale. Ogni volta, 50 persone del pubblico scrivevano una pagina di musica che io suonavo. La decima volta di *To Gather Together*, la feci con degli artisti, con performers, artisti visivi e musicisti veri e propri. Mandai l'invito a diversi personaggi che ritenevo interessanti da coinvolgere in questa operazione. Venne fuori una raccolta che è *To Gather Together no. 10*, per 57 autori perché furono 57 le persone che mi inviarono un loro elaborato dal quale risultava evidente che, mentre le persone che devono fare il ponte e andare verso il mondo delle arti e della musica, in qualche modo, obbedivano alla mia sollecitazione usando i miei segni, le persone che stavano già nel mondo dell'arte e della musica per lo più facevano la firma di loro stessi, o quanto meno disubbidivano a questa mia proposta, o cercavano di andarle incontro in un modo molto relativo. Questo per me è stato molto interessante: infatti, si riconduce poi ad una situazione di babele dei linguaggi di cui forse parleremo più avanti.

CORA' - Negli anni Settanta, realizzi anche una serie di lavori che sono già visualizzazione della scrittura musicale e che hai chiamato *Ipotesi di percorso di lettura* ovvero *Notazioni di un fatto sonoro che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione*.

LOMBARDI - Sì, e queste sono delle graficizzazioni dei percorsi di lettura. Cioè, per quanto riguarda la psicologia della percezione, mi sono posto il problema di come una persona possa leggere un'immagine. Allora facevo dei percorsi in cui evidenziavo il fatto che il tempo della musica scorreva nel foglio a enne dimensioni e c'erano tanti percorsi: meditare un fatto visivo di questo genere poteva essere anche seguire diversi percorsi, seguire quindi diversi accadimenti da vari punti di vista.

CORA' - Questo ciclo delle Notazioni di un fatto sonoro che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione, parte dal '69?

LOMBARDI - Parte dal 1968-69, fino agli anni '80. A un certo punto ho ritenuto che questa mia ipotesi di labora-





tori in cui il pubblico doveva intervenire come prima ho descritto, fosse un po' superata dalla vicende che stavamo vivendo. Nel senso che, se negli anni Settanta temevo che il nazional popolare potesse invadere il gusto generale e se avevo temuto che non esistesse una vera politica culturale che potesse portare le persone ad avere esperienze tipo la mia, negli anni '80 ne fui esattamente cosciente e convinto. Abbandonai questa utopia di contatto attraverso questi segni e mi rivolsi invece ad uno spazio multimediale teatrale in cui tutta questa esperienza potesse riconfluire in degli spettacoli nei quali, comunque, tutto funziona sul sonoro e sul visivo contemporaneamente, avvalendosi di sempre più interessanti supporti tecnici. Non ho mai smesso di pensare che certe mie immagini, che nascono da un pensiero musicale e che si fanno immagine, potessero continuare ad evolversi in una variazione su un tema che portasse sempre elementi nuovi dentro la mia esperienza anche visiva. Quindi non ho abbandonato la pratica della pittura, ma l'ho fatta confluire in una dimensione molto più a vasto raggio che in fondo riguarda più il teatro che non le arti visive o la musica in senso stretto. Dagli inizi degli anni Ottanta ho cominciato a pensare a dimensioni teatrali in cui tutto questo potesse avere luogo. In questo senso ho fatto confluire i momenti visivi in dei concerti che portavano con sé l'elemento spettacolare e ho fatto dei video, delle installazioni, ho lavorato, insomma, in varie direzioni contemporaneamente.

CORA - Se tu dovessi indicare un'opera che ha avuto per te l'aspetto determinante per il passaggio dalla scrittura che porta al suono vero e proprio, al segno che porta già all'immagine, a quale opera, o a quale invenzione faresti riferimento? Vedo per esempio questo lavoro del 1976, *Ideofavole per Beniamino*, dove chiaramente la notazione fa pensare a qualcosa che si muove, Una danza mattutina dell'airone, oppure chiaramente quando guardo questo lavoro del 1978, *Costellazione*, vedo una mappa stellare, cosmica, con delle macchie che però possono essere esemplificazione grafica di stelle o di pianeti. Sono questi i primi lavori o tu vuoi indicare un lavoro chiave?

LOMBARDI - Direi che ci sono dei lavori motivati da queste associazioni. Un lavoro chiave in cui si passa da una cosa all'altra probabilmente non c'è. Ci sono dei lavori chiave multimediali che riguardano realizzazioni teatrali, per esempio *Faustimmung*. E' un lavoro che è stato eseguito diverse volte in forma di concerto, ma ancora non è mai stato eseguito come opera in un teatro. In *Faustimmung* facevo confluire tutte le esperienze precedenti. C'era, per esempio, un grande lavoro visivo che si chiama *La traccia sonora nello spazio* (esposto appunto a Pistoia), nell'opera che faceva parte di un momento in cui

il protagonista scivola verso la possibilità di vedere delle forme sonore che diventano immagini. Questo lavoro può in qualche modo sintetizzare quello che vado dicendo, cioè questa confluenza di varie esperienze diverse. Ma già precedentemente *Per l'Agata Smeralda come Alice dietro lo specchio* era un concerto intermedia che ho fatto per l'Ospedale degli Innocenti in Piazza SS. Annunziata a Firenze, con i tre chioschi bellissimi dove avevo fatto un'ambientazione insieme a Cristiano Toraldo di Francia. Avevo messo degli elementi visivi, degli elementi sonori, avevo creato dei percorsi. Sostanzialmente sono molto interessato alla possibilità che una persona ha di fare un percorso visivo e sonoro contemporaneamente. Un progetto che prima o poi vorrei realizzare, è proprio quello di un percorso, di tipo labirintico, in cui ci possa essere la doppia valenza di una fonostereocinesia, cioè di un percorso del suono con un punto di osservazione fisso o mobile, in uno spazio che può essere fisso o mobile a sua volta, in cui la persona possa trovare situazioni sempre diverse e magari trovare lo stesso suono in situazioni diverse, per cui il suono non cambia, ma cambia la situazione spaziale e viceversa. Questo potrebbe essere un grosso videogame su scala di percorribilità da parte di una persona. Potrebbe essere una esperienza interessante se collegata al fatto che oggi, nella realtà virtuale, soprattutto della produzione del suono, si va sempre più cercando la possibilità di vedere la produzione meccanica del suono nella sua potenzialità virtuale. Per esempio: è possibile dare allo spettatore l'esperienza di essere l'aria che passa attraverso un flauto, o dare allo spettatore la sensazione di essere a cavallo della corda del violino che sta vibrando? cioè dell'emissione proprio del suono. Esiste la possibilità oggi di costruire virtualmente un violino con delle corde di 10 Km. Come può suonare una corda lunga 1 Km e come posso percorrere io questa corda in un tempo x? Tutto questo, che in pratica le nuove tecnologie permettono di immaginare, per me apre uno spazio alla visualità e all'ascolto assolutamente nuovo. Credo che un'esperienza quale io ho fatto fino a oggi possa avere questa prospettiva.

CORA - Da questo desiderio progettuale che hai di creare un percorso nuovo, e che hai definito al contempo "sonoro" e "visivo", si può passare al primo degli episodi che hanno iniziato l'attuale riesamina di tutto il tuo lavoro: parlo di *Labirinti* realizzato a Prato.

LOMBARDI - Infatti. E' proprio la fantasia di cui stavo parlando: questa idea ha portato a riconsiderare il mio lavoro precedente, secondo la costante del labirinto: l'idea di un percorso non lineare che potesse essere un percorso di scelte, oppure un percorso monoviario, ma non lineare



Völklingen Hütte (Saarland),
Futurismus, 1997

Ghent, Turbinenzaal, Futurismus,
1993

o una struttura mobile, o una struttura fissa ma comunque che non venisse percorsa da sinistra verso destra nel modo tradizionale, ma che potesse andare in n direzioni. Quindi ho raccolto insieme una ventina di lavori, di opere, più o meno visive, più o meno sonore, che hanno insieme questa idea del labirinto. Ho espresso questo in vari modi, da *Costellazione*, che citavamo prima, che è una specie di mappa del cielo, a *Mix Maze*, che è un pezzo per flauto monovariante, a *Il giardino dei sentieri che si biforcano* che è un vero e proprio labirinto con delle scelte multidirezionali, *Tumbling Tumbleweed* che è monodirezionale, però segue un po' l'immagine che il titolo dà, cioè di queste piante senza radici che rotolano nei deserti messicani.

CORA - *Labirinti* a Prato, inizialmente si è attuato come esecuzione di brani musicali 2visualizzati come siti e percorsi nella piazza centrale del Comune dove effettivamente questo fenomeno topologico c'è stato. La partitura si è sviluppata: e dalla pagina è diventata una grande superficie di 8 metri x 8, dove effettivamente l'esecutore, Fabbricani con il suo flauto, ha dovuto proprio muoversi fisicamente, girarsi e guardarsi attorno, giacché sotto i piedi aveva le notazioni da seguire. Quindi questo episodio segna l'inizio di idea di percorso ed è una novità in questo senso.

LOMBARDI - Segna proprio una svolta nell'aver capito come sia possibile oggi fare dei concerti con una dimensione completamente nuova. In fondo le persone possono trovarsi davanti ad un modo diverso che collega insieme suono, segno gesto, colore, e partecipare così ad un evento del quale, pur non conoscendone le grammatiche, finisce per essere molto più leggibile. Il meccanismo di produzione viene evidenziato nel suo farsi e questo divenire della produzione nel rapporto segno - gesto - suono fa sì che i non addetti ai lavori abbiano un'esperienza diretta e diversa. Mi ricordo che, da piccolo, mio padre mi portava

a vedere le case in costruzione: né lui, né io eravamo muratori o architetti, c'era però il gusto di vedere come veniva costruita una cosa. Ci si ricollega ai laboratori degli anni Settanta in cui volevo che le persone partecipassero direttamente, ma nel gusto di vedere il meccanismo di produzione risiede comunque una nuova via di fare musica.

CORA - D'altra parte mi è sembrato che questo fenomeno di produzione, che in alcuni casi, ad esempio *Metamorfosi* per quattro pianoforti, pareva che lasciasse, come altre produzioni, molto margine di libertà all'esecutore stesso, che non è più qualcuno che deve alla lettera eseguire la nota, consenta uno spazio di libertà interpretativa piuttosto notevole.

LOMBARDI - Qui si apre un capitolo abbastanza complesso, nel senso che quando il contesto è omogeneo tra autore, esecutore e pubblico, la notazione è solo un ponte parziale, in quanto l'esecutore può ricreare ciò che l'autore gli dice capendone lo spirito profondo. Se invece, non è omogeneo, per esempio, se io devo eseguire un pezzo, scritto in una notazione difficile, lontana, astrusa di un compositore da me lontano e astruso, allora l'unica possibilità, almeno in apparenza, che ho, è quella di eseguire esattamente ciò che c'è scritto. Se io non capisco il doppio fondo del significato della scrittura, devo fare ciò che c'è scritto, ma se io conosco il doppio fondo del significato posso sulla scrittura, a mia volta, essere un co-compositore. Per tutti vale tutta la musica di Cage che una serie di esecutori, David Tudor in testa, ha re-inventato a sua volta: tanti miei lavori vengono re-inventati dall'esecutore come improvvisazioni su schemi. Gli schemi sono molto precisi, più di quanto si pensi, ma chi li deve eseguire, deve essere sensibilmente agganciato al senso profondo del mio fare segno.



CORA' - Oltre Bussotti e Cardini, quali sono gli autori con i quali tu senti una convergenza di interessi in questo ambito?

LOMBARDI - Devo dire che c'è un fenomeno, che non è stato mai studiato abbastanza a fondo, ed è che in Italia, dagli anni Sessanta ad oggi, Firenze è stato il luogo dove cinque o sei persone sono partite dalla musica con un lavoro che sconfinava pur sempre nella visualità. Mi riferisco proprio a Cardini, Bussotti, Chiari, Grossi, in fondo Mayr, io: tutte persone che hanno avuto una solida preparazione musicale, hanno avuto anche una solida carriera musicale, in qualche modo. Magari Bussotti è stato molto più musicista che pittore, Chiari è stato molto più pittore che musicista, forse. Ma c'è stata una preparazione in campi contigui che ha portato a far nascere a Firenze un fenomeno di Musica d'Arte, che è fenomeno assolutamente fiorentino che non è accaduto altrove.

CORA' - Questo fenomeno si potrebbe coniugare con quello dell'architettura radicale che a Firenze ha avuto molti protagonisti.

LOMBARDI - Ho cominciato dicendo che ho molti interessi per l'architettura radicale e penso che con la poesia visiva e la musica d'arte siano dei fenomeni molto intrecciati.

CORA' - Così come per l'Arte Povera si deve fare riferimento a Torino e Roma, direi che Firenze ha svolto un ruolo cruciale, per quello che riguarda la musica, la poesia visiva, l'architettura...

LOMBARDI - ... Firenze ha prodotto sei persone che in qualche modo hanno costituito una entità che dalla musica è sconfinata. Purtroppo, non ci sono studi comparatistici che ne creino una visibilità. Nella musica questo fenomeno è interessante, è stato interessante, ma tutto sommato non è stato molto seguito. Non esiste un musicologo che abbia detto fino ad oggi quello sto dicendo io. Al tempo stesso, nelle arti visive, non c'è stato ancora un museo o una istituzione che abbia accolto una mostra o un evento di queste persone insieme. Evidentemente c'è uno stare sull'orlo delle discipline, senza che né l'una, né l'altra disciplina abbia veramente raccolto questa realtà.

CORA' - Nello stesso tempo è stata anche la ricchezza dell'intuizione di questo tipo di esperienze che si è voluta sempre mantenere sugli orli, ai confini, non ha mai voluto essere classificata o classificabile. E ciò per avere un margine di libertà di azione maggiore.

LOMBARDI - E poi c'è un problema generazionale, perché queste persone, pur in contatto, appartengono a generazioni diverse e non c'è stato mai un punto di contatto temporale di questi eventi. Però, con il senno di poi, secondo me, verrà fuori abbastanza bene.

CORA' - Se dovessi invece fare dei nomi di giovani musicisti, che hanno frequentato anche la visualità, dopo il gruppo a cui hai fatto riferimento, c'è qualcuno che vuoi segnalare?

LOMBARDI - Un compositore giovane può avere tre tipi di interesse: o si rivolge al teatro, e allora può sviluppare più o meno capacità visive, sonore, o rimane impastoiato nelle tecniche del computer, allora diventa molto virtuale, il suo lavoro diventa una cosa di bassa visibilità perché appunto legato alla riproduzione mediante rete (ci sono tanti giovani che in rete fanno un lavoro interessante, più o meno interattivo, più o meno forte, ed è anche la prospettiva migliore). Oppure, infine, c'è una accademia del bel comporre, dovuta soprattutto non a bravi allievi, ma a bravi maestri. Sostengo che più il maestro è bravo, più probabilmente si crea una situazione di accademia. Oggi devo dire che ci sono in Italia mille compositori, che si

alzano la mattina continuando a scrivere le loro partiture; quindi è una bella schiera. Ci sono delle grandi scuole, ci sono dei maestri: una dozzina di grandi compositori che hanno dettato proprio delle linee precise per tanti, troppi epigoni. Oggi sono quasi inesistenti nuovi compositori come gli attuali settantenni Berio, Bussotti, per non parlare di Maderna, Kurtag, etc.: non mi pare di vederne, caso mai in rete appaiono le ipotesi del nostro futuro, protagonisti di una rivoluzione che è contaminazione, ma è anche la lettura di segnali di cambiamento veri. Penso però che questo sia un fenomeno non tanto locale.

CORA' - Se non proprio come loro, c'è qualche scommessa, qualche giovane del quale si può pensare che sia una promessa?

LOMBARDI - Ritengo che queste siano cose abbastanza imprevedibili. Quello che continuo a dire è che non è molto chiaro il contesto, cioè continuo a dire che ci sono varie culture che sono compresenti. Per esempio nella cultura del Rock, nella cultura popolare ci sono tanti giovani ma per lo più la musica giovanile spesso è fatta dai non più giovani. Ci sono tanti giovani che esprimono delle potenzialità enormi, il problema è che anche qui vi sono compartimenti stagni, perché la musica Rock interessa una fascia che non è questa: insomma! Nella navigazione in Internet ci si imbatte nei germi di idee che, se Dio vuole, supereranno sia lo stanco Rock, che ormai è un vecchietto, e al tempo stesso una accademia della avanguardia che anch'essa invecchia sempre più sola, con la incrollabile coerenza degna del più severo intellettuale organico.

CORA' - Insomma non si può arrivare a configurare qualche nome, non ti viene in mente nessuno? Qualche volta può anche essere di buon auspicio pensare che qualcuno seguiti un lavoro.

LOMBARDI - Si può dire che c'è una fascia di compositori quarantenni estremamente interessante, da Luca Francesconi a Ivan Fedele, anche se rimane una scarsa visibilità di chi opera in senso multimediale perché per lo più, oggi, c'è l'associazione tra quel musicista e quell'artista, quel regista e quel letterato, per cui l'opera non viene mai nel senso di un'opera d'arte totale, alla Wagner, ma, forse è anche meglio, viene da un'équipe di lavoro di specialisti.

CORA' - Adesso osserviamo il secondo episodio, dopo Labirinti, e cioè Babele, nel quale confluiscono altresì molte tue citazioni di lavoro precedente, ma la presentazione di tutto ciò avviene attraverso delle costruzioni, mediante quella modalità che, mi è sembrato, abbia portato dei risultati: tra essi il tentativo di produrre spazi performativi dei testi stessi che giacciono sul muro oppure fanno mostra di sé nell'ambiente in cui l'osservatore si trova a camminare, e che sembrano disfare la mostra in tanti concerti, in tante azioni. Babele si presenta anche qui, appena entriamo, come nell'ingresso della città di Paul Auster, traversabile, trasparente. Gli ambienti di Palazzo Fabroni si dispongono in un certo senso come la New York di Paul Auster. Quindi, se volessimo anche riconoscere questi ambienti, possiamo dire che il salone di ingresso è dedicato alla torre vera e propria: c'è un allestimento di rottamazione.

LOMBARDI - E' dedicato ad una sorta di analogia tra tre modi di concepire un'entropia dei linguaggi: la Babele biblica, la Babele che nasce dai linguaggi arbitrari dell'arte, che è la Babele soprattutto delle Avanguardie storiche degli inizi del Novecento, e l'attuale Babele di Internet, che è un'utopia di villaggio globale della comunicazione, nella quale però ci sono varie insidie. La prima sono gli hackers, questi pirati dell'informatica, e la seconda, ben

più grossa, è che il proprio mondo interno ha una interpretazione della realtà sempre molto soggettiva. La realtà quando diventa virtuale, secondo me, rende doppia la problematica dell'interpretazione: perché, in fondo, questa di Internet diventa una specie di confronto di soliloqui, più che un rapporto di comunicazione. Sto parlando sempre dell'uso per funzioni artistiche, culturali e letterarie, non certamente dell'uso commerciale di Internet, che è il futuro, è un veicolo futuro, importantissimo della prossima vita. Però per quanto riguarda la cultura e l'arte, questa virtualità crea una doppia soggettività, che genera una Babele di interpretazioni senza fine e si crea un misunderstanding a livello globale. In qualche modo, tutti parleremo lo stesso linguaggio, ma ognuno darà alle parole un significato forse anche assai diverso senza accorgersene.

CORA' - Questa sala, si annuncia all'insegna di una dimensione inquietante.

LOMBARDI - Più che altro con una segnaletica che evidenzia dei sintomi...

CORA' - ... infatti i computers sono rottamati. Si parla già della loro obsolescenza.

LOMBARDI - Una cosa che mi ha sempre incuriosito era dove andavano a finire questi computers quando morivano: così come per gli elefanti, non esiste un cimitero dei computers, non esiste una traccia cadaverica di una vita che, in qualche modo, è così presente. Questa rimozione non è altro, secondo me, che la proiezione di ben altre rimozioni, per cui una delle cose più spaventose nell'uso del computer, è la rimozione del senso di morte e, quindi, è una rimozione dell'eros, perché dall'altra faccia della medaglia c'è l'eros. Infatti l'eros virtuale e la morte virtuale sono due cose che vengono esposte in diretta. Ma Internet non contempla la memoria dell'assenza, tutto cade in un oblio, una perdita di memoria che è la cosa più preoccupante. Questi segnali sono messi insieme, ho messo nella stessa stanza varie cose: i reperti, questo cimitero degli elefanti informatici. Un collegamento preciso al racconto La città di vetro di Paul Auster che praticamente visualizza la scritta "Torre di Babele" attraverso tutta una serie di passeggiate quotidiane nell'Upper West Side di Manhattan. Poi ci sono due pagine da una composizione musicale che si chiama appunto Torre di Babele e che porterà un giorno ad un'opera in un teatro. Poi c'è un mio acquerello Musica virtuale n° 3 che ripropone pesantemente questa mia proposta annosa della possibilità di una interpretazione di fatti visivi attraverso una concezione mentale che renda possibile (non una associazione pedissequa o meccanica, per cui quel segno vuol dire quel suono) una dimensione nella quale la meditazione fa apparire delle evocazioni che sono l'integrazione sonora del fatto visivo o viceversa. La vera meditazione su un suono può essere anche fare apparire delle metafore visive di ciò che si ascolta e questo è l'esatto contrario.

CORA' - Ancora nel salone c'è questo episodio singolarissimo del To gather together 10., l'interazione tra te e i tuoi colleghi...

LOMBARDI - Sì, questa Babele di interpretazioni data da un linguaggio prefissato, le disobbedienze, le anomalie, gli eccessi, le carenze che nascono proprio dal fatto che ognuno interpreta, secondo il proprio mondo interno, le stesse parole con un significato diverso. Ma l'arte, proponendo continuamente anche forme comunicative e linguaggi arbitrari, ha conservato nel corso del tempo una valenza creativa nella interattività che vede i gap linguistici come materia di rapporto attivo con tutte le inquietudini, le problematiche, le incertezze, ma anche le conquiste e le ricchezze che ciò può comportare.

CORA' - Come in altri ambienti, ci sarà una attivazione sonora in questo grande salone.

LOMBARDI - Sì, certo. In tutti gli spazi della mostra avverrà qualcosa di sonoro. Ho grande fiducia nella idea che oggi la musica possa vivere insieme a fatti visivi. Noi siamo nella società dell'immagine, una società dello spettacolo che ha bombardato per anni le persone con la televisione, con i media fino a che le persone si trovano nell'incapacità totale di potersi concentrare sul semplice, sul poco, sull'esiguo. Allora bisogna in qualche modo ricondurre una sorta di ecologia dell'esperienza anche artistica. Secondo me, sarebbe molto velleitario porre in questo mondo così violento delle cose soft per esempio la New Age, o tutto quello che riguarda una pseudo ecologia dell'ascolto e dell'immagine: non tengono conto che questo diventa evasione. Invece noi non dobbiamo evadere, noi

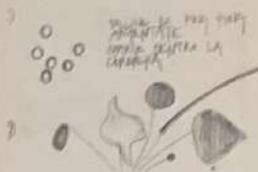
Con Giancarlo Cardini



dobbiamo stare nella realtà, però mettendo le cose scelte oggi, della nostra vita attuale, che secondo noi potrebbero essere migliori domani. Altrimenti si evaderebbe sempre da una realtà in mille modi. Tutto il recupero della musica barocca, tutto il recupero della musica del passato o anche

Preparazione di Grande Sonata per 12 pianoforti, da sin: Richard Trythoff, Yoko Abe, Aki Takahashi, Stanley Hoagland, Daniele Lombardi, Maarten Bon e Hub Konins

Esecuzione di Torre di Babele sul muro del Palazzo Fabroni, Pistoia 1998



dell'arte del passato rischia di diventare un'evasione se non c'è questa considerazione di fondo.

CORA' - Da questo salone, attraverso dei percorsi che sono alla sinistra dell'osservatore, cioè tutta quella serie di sale dove sono ospitate le composizioni de L'ora alata, La musica virtuale n° 8, e le sale dove c'è il *Faustimmung*, sembrerebbe di procedere verso un alfabeto, rischiarato e diradato del segno, del colore, del gesto, del suono e della forma che ha valenze di scrittura nera su bianco; tant'è che investe persino la superficie parietale, ma anche un dosaggio colorimetrico che diffonde un fenomeno di carattere luminoso, fino ad arrivare nell'ultima sala dove ci sono tre composizioni ad olio con tonalità fortemente rischiaranti. Mentre all'opposto, tutto quello che si apre sul lato destro va verso zone oscurate dove addirittura penetra il laser, e dove il pianoforte suona da solo attraverso una serie di accorgimenti da te ideati. Sembra dunque che la mostra abbia queste due anime.

LOMBARDI - Che poi sono anime anche cronologiche, in un certo senso, perché il lembo estremo della mostra da una parte richiama a lavori degli anni '70-'80 di cui abbiamo parlato prima: richiama sia lavori visivi, sia lavori pianistici. Poi improvvisamente c'è questo tema di Babele che in pratica crea un nodo tra passato e presente, per portare all'altra parte della mostra che va verso l'oggi. Le tre tele finali conducono ad una luminescenza che non è tanto una luminescenza, quanto un immergere i patterns visivi in una forma di memoria, come se venissero da più lontano, come se fosse uno sguardo all'indietro, come se la cosa più attuale oggi fosse, in fondo, un fatto gestaltico di dare all'impulso della scrittura o dell'immagine o della visibilità, la stessa forza del suono che oggi viviamo un po' anche nella quotidianità. La cosa che più in questo momento mi convince è l'idea di non voler più stare lontano dal suono della quotidianità. Però, che la quotidianità possa essere in qualche modo o ascoltata con nuovi orecchi, con una idea che viene da Cage, o vissuta con delle esperienze di impatto artistico per cui possa essere intrecciata con dei segnali che la rendono accettabile, che la rendano vivibile, con un nuovo criterio estetico, proprio nel contesto stesso del suo rumore, del suo disturbo. Cioè in un mondo diventato ormai tutto rumore, che è il contrario di quanto Russolo scriveva a Pratella sentendo che la vita antica era stata un mondo tutto di silenzio. Oggi l'unica possibilità è che si possa intervenire su questa realtà con dei segni che la rendono possibile a noi, che la rendono vivibile, che la rendono pronta ad una nostra percezione, anche quella estetica.

CORA' - ...quasi che predisponga dei silenzi dentro questo grande rumore...

LOMBARDI - ... sì, al di là di questi, per lo meno degli spazi di contemplazione. In questo senso ci sono molti segnali sia nel cinema, sia nella televisione, nei Media in generale si individuano degli strumenti di una nuova arte, a mio parere, ma vanno individuati immergendovisi dentro. Non contemplando da lontano e stando a vedere tutto questo con l'estetica e con l'idea, con una attenzione che è un'attesa, attenzione che attende, che è quella di un'arte passata. E' come andare a sentire un concerto di musica contemporanea, pensando di andare a sentire Mozart: qualsiasi rumore sarà un disturbo.

CORA' - Il secolo è iniziato con un grande desiderio di velocità e di vitalità rumoristica e finisce con una attitudine alla necessità di rallentamento e di silenzio, anche se la velocità è sempre più sostenuta e il chiasso aumenta, ma c'è il desiderio unanime di avere una vita più vivibile. L'inizio del secolo con la fine sembrano quasi contrappor-

si. Un pronostico: come si comporteranno questi due momenti?

LOMBARDI - Intanto, ben lo racconta Fellini questo quando ne *La voce della luna* fa dire a Benigni che se tutti facessero silenzio forse si capirebbe qualcosa. Il problema è che ci troviamo alla fine del millennio, ci troviamo in un momento in cui il mondo può saltare per aria ma non come durante la guerra fredda degli anni Cinquanta / Sessanta con le bombe atomiche, può saltare per aria in modi molto più banali. Nel senso che c'è un recupero di etnie e di culture parziali, non nel senso positivo del recupero delle proprie tradizioni, ma nel senso negativo di guerre tribali. Oggi il segno del tribale lo si ha, basta andare in una qualsiasi stazione ferroviaria per vedere i segni tribali lasciati dai ragazzi sui muri con le bombolette spray. E' un nuovo grafitismo, ma in realtà esprime riti tribali, come sono riti tribali la musica isoritmica delle discoteche. I giovani di oggi vengono condotti verso il tribale. Le culture parziali che vengono ricostituite sono un fenomeno tribale, a mio parere. Evidentemente il mondo è in ebollizione perché se si eliminano le utopie di aggregazione così come ci sono state consegnate dalla fine dell'800, abbiamo una cultura materiale nella quale c'è come la tendenza a farsi frecce, lance, armi improprie, a combattere casa contro casa, strada contro strada, appartamento contro appartamento. Questo purtroppo, è un dato di fatto abbastanza rilevabile: tragico. A fronte di questo i media sembrano costantemente impegnati in una utopia di aggregazione globale, la quale vede soltanto però delle mitologie, polarizzate dallo star system. Il recupero di una esperienza individuale, forza dell'arte in qualche modo, oggi più che mai, potrebbe essere un segnale di lotta nei confronti di questa tendenza aggregante, mediante espressioni interpersonali, ma in un ambito in cui si siano già restituiti all'arte degli spazi operativi nei media. Non esiste forza politica o economica che si preoccupi veramente di creare dei modelli di vita con un criterio ecologico, che funzioni recuperando un bagaglio culturale; non quello di arti e culture lontane come l'antica Grecia, ma quello di venti, trenta anni fa. In musica ci sono molti esempi in Europa: da Parigi con l'IRCAM e la *Cité de la Musique*, Amsterdam con la *Fondazione Gaudeamus*, Basilea con la *Fondazione Paul Sacher*...

CORA' - Il recupero dei beni culturali più importante è quello di rendere la nostra vita possibile e vivibile. Siamo noi i primi a dover essere recuperati...

LOMBARDI - ... quindi questa forma che in sé l'arte ha sempre potuto avere, di autocontrollo e di rapporto interpersonale, è uno strumento insostituibile per poter costituire le basi di una convivenza meno violenta di quella attuale.