

AUTOINTERVISTA 11

L'ARTE FERMA IL TEMPO

DANIELE LOMBARDI

D.***

R. L'idea della bellezza nella sua funzione sublimatoria si è evoluta nei secoli, fino alla prima metà del secolo scorso, in una ritualità sociale che aveva stabilito dei canoni estetici. Dalla seconda metà del Novecento al suo posto c'è la pubblicità che esprime – nei pochi secondi del messaggio – l'identificazione con comportamenti e modelli di vita accattivanti considerando il possesso di oggetti o indicazioni di comportamenti come forma estetica. Questo meccanismo rappresenta una de-sublimante sfida per il compratore che si lascia coinvolgere in una specie di gioco di ruolo che lo educa a regole apparentemente estetizzanti, ma che celano nella realtà strategie che mirano ad un profitto, e fanno capo alla libera economia di mercato.

D.***

R. Sì, appunto, nel caso ci si riferisse alla musica il discorso è suscettibile di travisamenti: quale musica?

D.***

R. Stabilito che si parla di musica pesante, partiamo col dire che il mio convincimento che il tracollo della *nuova musica degli anni Sessanta-Settanta* sia avvenuto per una perdurante afasia sintattica in nome di continue strutturazioni formali, le quali hanno il loro valore nello sguardo microscopico, nei primi piani: una rivoluzione di microelementi grammaticali dalla sintassi caotica.

D.***

R. Una cara estinta. Al suo funerale, che avviene in qualche festival sempre più raramente sovvenzionato, sparuti gruppuscoli la accompagnano.

D.***

R. Rispondo citando il titolo di alcune composizioni per pianoforte di Rossigni: *Memento homo, Assez de memento: dansons, Un Enterrement en carnaval...* La cosa è degna di humor nero.

D.***

R. Dove? Ovunque!

D.***

R. La cosa si sarebbe fatta assai interessante oggi che ormai tutto questo appartiene al passato. Dico "si sarebbe" se potessimo ricordare i vari generi di musica in un unico momento comunicativo, tenendo conto del fatto che si va dalla *Lounge* a forme ancor oggi sacrali: musiche così diverse da essere quasi antitetiche.

D.***

R. Sì, un po' per tutta la musica bisognerebbe non stancarsi di ripetere che ci vogliono diverse attitudini di ascolto...

D.***

R. In questo contesto è molto importante definire meglio una linea di confine – il che è quasi sempre possibile – tra musiche di piacevole intrattenimento e musiche a vari livelli più artistiche, che lo possono essere assai meno, il cui ascolto richiede una concentrata, paziente e magari consapevole attenzione...

D.***

R. Siamo invasi da un trash sonoro – è il solito refrain... – che il mito di facili e rapide emozioni spalma su tutta la comunicazione: la pubblicità ne è piena, fatto salvo il fenomeno che da un po' di tempo ha fatto la sua apparizione con un notevole numero di citazioni dalla musica lirica e classica per prodotti non sempre di particolare rispetto, con abbinamenti che hanno delle costanti degne di un'analisi: calcio e lirica, liquori e concerti per piano-forte e orchestra etc.

D.***

R. Occupandomi venti anni fa del rapporto tra notazione e prassi esecutiva, ho realizzato una serie di mostre sulla notazione musicale dal 1945 ad oggi come *Spartito preso*.

D.***

R. Non potrò e vorrò mai essere scambiato per l'avvocato difensore del pensiero compositivo che in quegli anni aveva visto un vasto sviluppo dello strutturalismo integrale. Nella seconda metà degli anni Settanta infatti contrapponevo una metafora dello spazio ai criteri numerologici che stavano alla base di forme sonore che ritenevo – e ritengo ancora oggi – di ardua percezione all'ascolto.

D.***

R. Caos organizzato, l'effetto di un magma che soltanto il neopositivismo di quegli anni di ricostruzione di meccanismi idealistici motivava.

D.***

R. Nella Metafora dello spazio era anche insito un orientamento che rendeva visibile-udibile una sintassi per la quale l'ascolto tornava potenzialmente consapevole anche per chi non conosceva la tecnica musicale.

D.***

R. Certo, anche questa un'utopia.

D.***

R. Nella lunga fase postbellica non si erano dovute ricostruire soltanto le città.

D.***

R. Dovendo riannodare i fili di una cultura e di un'arte al fondo di una cicatrice storica che in quel momento pareva non si sarebbe più rimarginata, il culmine del pensiero artistico come espressione solipsistica si intrecciava con l'epiteatro brechtiano e con coeve complesse articolazioni nel risveglio dall'incubo dei conflitti. Questo nodo di tendenze trovava sullo stesso asse dell'impegno l'idea di un'arte e di una musica tese a portare alle estreme conseguenze un autocosciente processo di recupero dei valori. Dopo che fino alla fine degli anni Trenta si era evoluto il linguaggio musicale con sperimentazioni in tutte le direzioni e si era creato un inaudito mondo sonoro che coniugava parnasi accademici a tarde avanguardie primitiviste e futuriste, i poveri anni Cinquanta vedevano utopie e neorealismo espressivo volgersi in direzioni che lentamente hanno prodotto una *Neue Musik* che non poteva prescindere dall'idea di un ascolto sacrificale, un tipo di fruizione ardua e consapevole soltanto attraverso un paziente apprendistato.

D.***

R. È innegabile che il risultato sonoro in sé apparisse ed appaia ancor più oggi come un caos organizzato le cui leggi appartenevano ad una stanza dei bottoni nella quale i semplici ascoltatori non erano mai entrati.

D.***

R. Nulla di più lontano dalla attuale orgia dell'intrattenimento piacevole.

D.***

R. Certo! Ovvio che poi esistono territori di confine – e sono quelli più interessanti – dove la ricerca, l'intrattenimento, la contaminazione, etc. sono compresenti, ma questi territori sono comunque uno spazio di ricerca...

D.***

R. Sì, non mi stancherò di ripetere che quella che veramente è la differenza non è un presunto livello di qualità, o una gerarchia che rende schizzinosi chi la avalla, in genere gli accademici: la differenza sta nella funzione.

D.***

R. Certo, è un problema di criterio di valore. Un'approfondita riflessione sui primi trenta anni del Novecento porterebbe a capire tutte le direzioni che nella storia sono state prese e le variabili in gioco che le hanno condizionate.

D.***

R. Ogni musica implica una funzione, ed è quest'aspetto che casomai è interessante discutere, oltre le comprensibili proteste da parte dei compositori seri, pesanti e chiusi in una nicchia autodistruttiva che non ha alcuna speranza di destare l'attenzione del chiasso mediatico.

D.***

R. D'accordo, torniamo a parlare del mio lavoro, ma mi risulta difficile scindere la mia esperienza personale da problemi generali...

D.***

R. Con *divina.com* ho voluto scrivere una composizione che avesse per protagonista la mia città: Firenze, e il suo massimo poeta, Dante Alighieri. Lo spunto mi è stato dato dal fatto che tra il 1900 e il 1907 furono apposte sulle mura del centro storico trentaquattro lapidi, ognuna delle quali con dei versi della Divina Commedia. Una signora inglese, Ida Ridiesser, nel 1913 scrisse un volume illustrativo su queste epigrafi e fin da piccolo io ero stato affascinato da questo modo di ricollegarsi a Dante nei luoghi stessi dov'era nato e vissuto.

Divina.com nasce dall'idea di creare un'installazione dei 34 diversi luoghi dove si trovano le lapidi tutt'oggi, alcune un po' ingrigite dall'incuria, altre ad altezza d'uomo – come quella sul Ponte Vecchio – scarabocchiate con pennarelli colorati. Ogni epigrafe dovrebbe essere affiancata da un monitor che trasmette il corrispondente video dei 34 che fanno parte del lavoro mixed media.

D.***

R. Sì, video clips di musica pesante, affidati all'ineguagliabile voce di David Moss che evoca perfettamente quella dimensione che contrappone orrori, furori, diavolerie e visioni angelicate di armoniosa bellezza...

D.***

R. Ho scritto per lui una parte vocale fatta di segni ideografici che si intrecciano al testo in una sintesi grafica di informazioni. David ha elaborato con me una realizzazione vocale che si coordina con gli strumenti e i live electronics secondo un contrappunto che si sovrappone esattamente e talvolta libera lunghe sequenze per voce sola che mettono in risalto il suo virtuosismo vocale impressionante.

D.***

R. L'epoca di Dante era ambedue le cose ma ancora altro: il senso della costruzione di una scienza, il meccanismo del sapere che cominciava a evolversi dalle superstizioni e dai misticismi, mentre la fede era l'unico tramite alla trascendenza.

D.***

R. Certo, intendo dire che anche nell'architettura di pietra di queste vecchie chiese e palazzi, nella stessa dimensione urbanistica, si ha l'idea di una polis in progress che arriverà fino a noi.

D.***

R. Sì, forse per contrario è quello che fa di Firenze una città scettica e diffidente all'idea di moderno, di innovazione.

D.***

R. Chi può dirlo? A volte può essere messo in atto un criterio totalmente contraddittorio, una specie di contrappasso della evoluzione: laddove non sembra le cose si muovono, al contrario di "cambiare tutto per non cambiare nulla", come scriveva Tomasi di Lampedusa.

D.***

R. No, casomai parlerei di un onnivoro uso di materiali senza vincolo di sistemi compositivi e di utilizzo di fonti sonore: no limits.

D.***

R. Questa libertà senza limiti mi ha permesso di sviluppare il mio pensiero compositivo senza mai perdere la fiducia che stando prima di una soglia di eccessiva complessità si riformulasse un linguaggio musicale di veloce comunicazione.

D.***

R. Forse Schnittke, Scelsi, Ohana, ma qualsiasi collegamento potrebbe essere fuorviante.

D.***

R. Ognuno porta con sé il proprio immaginario. Se riflettiamo sulla musica di Busoni, ed in particolare sulla *Sonatina Seconda*, che vide la luce nel lontano 1912, ci si rende conto che certi meccanismi, certe figurazioni sono la necessità strutturale per condurre la stessa consequenzialità nell'evolvere momenti sonori. In realtà la libertà di conduzione è più forte dell'ancorarsi ai singoli processi aggregativi.

D.***

R. La storia del secolo passato è la storia di grandi capolavori, ovvio, ma anche la storia di una omologazione del processo comunicativo. Nell'Ottocento ancora le classi sociali erano molto distinte e ognuno aveva la sua musica. Non c'è proprio da avere nostalgie...

D.***

R. Dopo anni di *Laboratorio Pianistico Metamusicale*, animato da tre composizioni dedicate al pubblico chiamato a eseguire, scrivere e improvvisare – *L'Apprendista stregone*, *To gather together* e *Self* – ho proseguito l'idea di una musica che cercava la comprensione sintattica della forma attraverso la metafora dello spazio, realizzando in parallelo delle musiche visive e scrivendo musica eseguibile con sintesi grafiche che andavano precisando suoni ed azioni con ideogrammi che lentamente riaffondavano nell'uso di un codice più o meno tradizionale, normalizzato per esigenze di funzionalità. Nasceva quindi una notazione che potrebbe essere definita *trans-tradizionale*, nella quale il codice cifrato si avvale di nuovi segni destinati non alla descrizione dei parametri del suono, bensì all'azione da compiere per ottenerlo: le due cose unite in una sintesi che si apre a tutte le possibilità foniche dello strumento.

D.***

R. L'opera di quegli anni portava dunque in sé l'utopia di un *suono segno gesto* e la *visione* come manifestazione di energia, un'energia che poteva esprimersi in vario modo, ma che trovava la sua rappresentazione, la sua potenzialità, nell'immanenza di un evento che quasi nulla concedeva a strategie minimali o a elaborazioni che si rifacevano a modelli accademici. Era anche la necessità di uscire da convenzioni sintattiche che tendono a sviluppare complessi edifici compositivi.

D.***

6 R. Certo, qualche cosa di analogo all'aforisma, per intendersi.

D.***

R. Fermare l'emozione allo stato del suo divenire, dei suoi sottili trapassi, secondo una spinta subliminale che non vuole codificarsi con l'uso di prassi riconoscibili.

D.***

R. Non c'entra niente il Surrealismo. D'altronde la frammentazione e il meccanismo di collage risalgono ormai ai primi decenni del Novecento.

D.***

R. OK, credo che le mie *Due Sinfonie* e *Threnodia* per ventuno pianoforti potranno essere considerate ascoltabili da qualsiasi pubblico eterogeneo. Un grande lavoro sulla macrostruttura, grandi forme che nel semplice impatto di un ignaro ascolto abbiano elementi per dare delle indicazioni formali subito leggibili, per condurre, volendo, a un approfondimento che disveli nodi formali più sotterranei.

D.***

R. Ho scritto questi grandi lavori per una così strana orchestra proprio per una riflessione sulla complessità quando si fa così densa da raggiungere la soglia dell'entropia. Il pianoforte è uno strumento estremamente duttile, spettro sonoro articolatissimo. Basterebbe ascoltare la *Sonata* di Barraqué o *Herma* di Xenakis, per non parlare di *Klavierstücke* di Stockhausen o le *Sonate* di Boulez, per comprendere che un'orchestra di pianoforti presuppone una ricerca formale basata non sulle figure ritmiche o le altezze o le dinamiche soltanto, bensì sulla formulazione di tutti questi parametri dentro effetti timbrici. Suoni muted, pizzicati, sfregamenti sulle corde, clusters etc. sono le fonti sonore che se sovrapposte offrono un nuovo inascoltato mondo sonoro.

D.***

R. Tre per sette, ecco perché ventuno...

D.***

R. Molte parti sono costituite dal contrappunto di tre macro fonti sonore (sette pianoforti), altre di sette (tre pianoforti)...

D.***

R. Sì, certo, Feldman o Glass o Pärt, con un'altra forma di semplicismo, possono essere considerati in qualche modo l'esatto contrario...

D.***

R. Soprattutto una musica che disegna forme, immagini, figure sonore che nella loro entità non hanno tempo di compiere metamorfosi perché nel tempo sopravvengono altri eventi.

D.***

R. Nella sovrapposizione di queste fonti sonore ho evitato l'annullamento di un suono su un altro suono ed ho cercato un dosaggio che credo abbia reso possibile l'individuazione di un ordine immanente, una macrostruttura che organizza il magma timbrico.

D.***

R. La risposta, tornando in ultima analisi al problema della comunicazione musicale, sta nella consapevolezza che la musica impegnata, quella con velleità artistiche, quella che ricerca, sperimenta, che non vuole soltanto piacere all'ascoltatore, che non ambisce a stare nel circo mediatico, vive di un rapporto interpersonale, non per le grandi aggregazioni.

D.***

R. Non cerca l'immediato consenso... però necessita di un ascolto curioso e paziente. Un mondo da scoprire che può essere affascinante come il canto delle sirene, fermo come la meditazione, agile come il volo, profondo come l'estremo remoto confine che la mente può arrivare ad immaginare...

D.***

R. Spetterebbe a chi ha la responsabilità di scegliere e pianificare elargendo mezzi per poter realizzare le cose. Ci vuole un disegno di politica culturale che riporti anche la musica d'arte al centro: le nuove generazioni corrono il rischio di essere assordate da un'invasione di pop, rock, jazz etc. intesi come *semperverdi*...

D.***

R. Si corre il rischio di vedere poco altro, rispetto agli attuali sessantenni componenti dei gruppi storici come un feticcio cult, e la musica di quaranta anni fa, allora nuova, come intramontabile...

D.***

R. Chi lo decide se non dei manager, degli investitori? È chiaro che piace, come piacque e piacerà. Fu fatta generalmente apposta per questo e rappresentava lo spirito del suo tempo, di quella generazione. Questo in sé è un fatto molto positivo. Benissimo. Ma il resto, le altre musiche?

D.***

R. Non so se poi si ha voglia di andare in vacanza con il grillo parlante...

Of course the music is a great difficulty.

You see, if one plays good music, people don't listen, and if one plays bad music people don't talk.

Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest* (act I)