

## INTERVISTA A MARCO GIOMMONI di Nicola Cisternino

LA NUOVA VENEZIA 17 FEBBRAIO 1987

Il rinnovamento del pensiero, dell'arte e della musica in questo secolo si sono sempre accompagnati al grande sviluppo tecnologico, grazie al quale gli strumenti di produzione e diffusione del suono musicale sono stati profondamente rinnovati, sia in un uso diverso degli strumenti tradizionali sia con l'adozione di nuove sorgenti sonore.

Tutto ciò oggi ha raggiunto livelli neppure ipotizzabili soltanto qualche anno fa, ed è evidente come questo fenomeno implichi anche una profonda riflessione sul pensiero musicale, sia "teoretico" (che cosa si vuol realmente esprimere con il far musica) sia "estetico-formale" (come costruire l'oggetto musicale).

Dal canto mio oggi penso al comporre, cioè come fabbricare la mia musica, più come un materiale originario da elaborare attraverso valori che possono assumere determinati parametri "oggettivi" in quanto esterni al materiale elaborato, piuttosto che come ad un nucleo tematico da sviluppare in funzione delle sue intrinseche potenzialità, come avveniva nel passato.

Che cosa rappresenti per me il fare musica non prescinde il legame della percezione e della sensazione musicale, sia nei suoi aspetti fisiologici che culturali, con la sfera dell'emotività, legame oggi ampiamente dimostrato da importanti studi di psicofisiologia; ciò rende possibile la definizione di un "ambiente musicale", spazio psichico e potenziale contenitore di segnali per l'emotività.

In quest'ottica il linguaggio musicale può essere inteso come la possibilità di determinare segnali quali oggetti sonori (ambienti) capaci di evocare centri emotivi, e la poetica musicale quale capacità di coordinare una rete di segnali musicali efficaci (in grado cioè di suggerire contenuti emotivi).

Se quindi la tecnica compositiva mi allontana completamente dal passato (per ritrovare un simile atteggiamento compositivo credo che bisogna risalire semmai alla polifonia fiamminga e prerinascimentale), il valore evocativo e la rappresentatività emotiva che sono deliberatamente presenti nella mia musica mi avvicinano alla tradizione storica e più recente della musica occidentale, con recuperi espressivi da Monteverdi al Romanticismo, alle esperienze francesi d'inizio del secolo.

I risultati hanno indotto qualcuno a ritenere che, linguisticamente, io sia un musicista conservatore, legato cioè al mondo della multimodalità e della pluritonalità. Questo non è vero per nulla, a partire dal fatto che nella mia musica l'armonia non esiste se non come somma contingente d'intervalli: l'accordo non vi è considerato quale realtà grammaticale e pertanto alcune supposte relazioni pluritonalità o multimodali sono del tutto preterintenzionali.

Ciò non esclude che il suono complessivo, anche grazie ad un'ampia fluidità e mobilità del timbro che è quasi sempre di molteplice natura ed origine, possa rimandare a molte cose anche del tempo addietro: questa è la chiave d'interpretazione del mio rapporto con il pubblico e con il teatro.

Nei miei rapporti con il pubblico credo di dovermi considerare più un musicista di recupero che di spinta, cioè un musicista che tende ad assimilare all'avanguardia esperienze linguistiche e poetiche, sia storiche che attuali utilizzando un campo di sperimentazione intimamente collaudato e consolidato piuttosto che un musicista che si spinge nella ricerca di nuovi ed inauditi territori linguistici ed espressivi, al di là di un rapporto con il pubblico.

Il rapporto che io cerco di avere è molto ampio: approfondire la qualità della conoscenza e della fruizione della musica e dell'arte contemporanea.

L'uomo medio infatti di fronte alla produzione artistica del presente, ma spesso anche del dopoguerra e per esteso di tutto il novecento, sprovvisto di qualsiasi punto di riferimento e chiave di analisi reagisce con l'ironia ed il rifiuto per ciò che considera una pura provocazione. Paradossalmente ciò sta privando alcune generazioni della possibilità di comprendere e possedere le espressioni artistiche del loro tempo, creando uno squilibrio apparentemente irrecuperabile fra produzione, distribuzione e consumo artistico: ecco il luogo comune del ghetto, dell'isolamento dell'arte e della musica contemporanea e sperimentale, confinata a festival, rassegne e spazi specifici per un pubblico di abituati e di specialistici fruitori.

La realtà è molto più complessa e sotto la comune etichetta "musica contemporanea", corrono cose spesso totalmente diverse, quali ad esempio il "Pierrot Lunaire" di Schönberg e la musica stocastica di Xenakis.

Si dovrebbe infatti più correttamente distinguere una musica innovativa o trasgressiva rispetto ad una musica tradizionale o convenzionale, ed il problema investe non solo la musica, ma tutta l'arte oggi. La musica innovativa ha sempre ed in ogni tempo richiesto un'educazione aggiornata ed un atteggiamento corretto e disponibile. Le istituzioni, scuola in primo luogo, potrebbero far molto, ma ivi è ancora latente e trasparente la convinzione che il passato sia arte e cultura mentre il presente sia costume ed attualità: istituzionalmente si vive in un mondo con tecnologia da fantascienza e coscienza culturale da medioevo. Se si sposta il problema in campo sociologico ciò rende conto tanto della diffusa alienazione dell'individuo quanto del perché e dell'abbondanza di manifestazioni talora violente di delirio e d'isterismo collettivo.

Quest'atteggiamento istituzionale si riflette inevitabilmente sull'artista, specie se non ancora affermato: l'assoluta carenza di spazi e di strutture affiancata alla consapevolezza di un'accoglienza quasi certamente tiepida del proprio lavoro (quando non francamente ostile) rappresentano uno stato di cose non certamente incoraggiante. Se poi consideriamo il mestiere del compositore, cioè la possibilità di trarre il proprio sostentamento da questa attività, la situazione è semplicemente disastrosa: l'attività di compositore nella quasi totale maggioranza dei casi è di natura para od addirittura dopolavoristica, affiancata ad un mestiere che talvolta vi ha poca attinenza. Ci si deve confrontare ogni giorno con una sorta di "pseudo-dilettantismo obbligato" sempre frustrante quando non francamente denigratorio, il che se non intacca la professionalità dell'artista e la qualità del suo prodotto musicale, certamente non giova né alla sua disponibilità creativa né alla sua immagine pubblica.

Certamente la musica di consumo offre un panorama completamente diverso, sia in termini di occasioni che di possibilità lavorative, ma, anche se nell'ultimo decennio ha cominciato ad acquisire un certo pregio ed interesse, a tutt'oggi è ancora, per il compositore, un territorio d'eccezione. Resta ancora aperta una via abbastanza concreta per il musicista d'oggi, il teatro e la rappresentazione in genere.

Data la particolare natura della mia musica il teatro ha rappresentato per me non un sentiero obbligato da percorrere come ultima possibilità, quanto piuttosto un naturale approdo di tutte le tendenze poetiche, il luogo cioè ove ho visto più compiutamente realizzarsi la maggior parte delle istanze del mio lavoro.

Credo che si sia agli inizi di un nuovo teatro musicale, da un lato recupero ed al contempo superamento del melodramma, dall'altro allargamento al teatro di prosa e di danza ed ancora alle altre forme della rappresentazione. Questo implica innanzitutto una ridefinizione di teatro musicale, non più "dramma (o commedia) teatrale messo in musica", ma rappresentazione pluricomposita o meglio multimediale, in cui tutti i linguaggi che storicamente compongono la rappresentazione scenica (la musica in primo luogo) assumono un valore segnico, la possibilità di significare al di là della loro forma oggettiva, del loro essere linguisticamente 'concreto'. Essi acquistano significanza nell'ambito di una struttura nella quale confluiscono per determinare quell'ambiente immateriale, evocativo di realtà profonde, nel quale distendere una rete dei segni, rete di cui i linguaggi stessi sono nodi.

Il sincretismo giustappositivo di un generico mistilinguismo è superato dell'interazione dialettica delle componenti linguistiche, ognuna dotata di una sua progettualità, di un suo divenire sincrono col resto, ma anche integrata e confluyente nella struttura generale della rappresentazione.

Reinventare una vocalità, una sonorità, un ritmo del dramma musicale sarà il compito dei compositori dediti al teatro per questa e per la prossima generazione.

Venezia nella sua particolare collocazione storica ed artistica nonché per il suo rilievo culturale si prospetta come un potenziale centro promotore e propulsore di questa come di molte altre possibili ricerche. Anche se le Istituzioni musicali e culturali, in primo luogo Fenice e Biennale, sono molto cresciute in questi dieci anni collocandosi spesso su un piano di competitività internazionale, non si può pretendere che esse da sole e istituzionalmente solo in parte responsabili di attività di sperimentazione e promozione, possano garantire la crescita e lo sviluppo di questi fenomeni. Agli inizi degli anni ottanta in un'ottica generale di investimento pubblico sulla Cultura come miglioramento della qualità della vita, si pensava a Venezia non solo come centro di istituzioni ed attività culturali a carattere permanente, ma anche come punto di partenza per riqualificare il turismo nel nostro Paese. Ricordo con piacere che la prima edizione del Carnevale si era imposta all'attenzione dell'intera Europa essenzialmente per la quantità e la qualità delle manifestazioni culturali sostanzialmente rivolte all'arte contemporanea che vi si erano condensate; poi s'è cambiato strada...

Se si vuole che si continui a pensare Venezia non una città museo, capace di offrire ciò soltanto che comunque si vede, ma una delle Capitali della Cultura Occidentale, quello che che in ogni grande città è sempre importante diviene a Venezia un imperativo urgente: pensare al recupero di spazi sia nel centro storico che nella terraferma, al potenziamento di strutture esistenti così come alla creazione di nuovi organismi in grado di assicurare una promozione ed una distribuzione culturale con particolare riferimento per i fenomeni d'avanguardia; parimenti istituire o sviluppare centri di animazione e di informazione capaci di qualificarne un'utenza potenzialmente molto vasta, specie di giovani: a proposito che fine hanno fatto i Centri Musica?