

Dopo sedici anni di attività ti senti di fare un bilancio?

I bilanci si fanno generalmente alla fine di una vita, di un percorso: credo che, a dispetto di tante condizioni non proprio favorevoli, non sia ancora giunto il termine di questo mio percorso artistico, e del resto Autunna et sa Rose potrà sempre comunque rimanere un contenitore per produzioni d'arte di vario genere. Resta comunque il fatto che, salvo miracoli, *Phalène d'onyx* sarà l'ultima opera in questo formato. D'altro canto per essa ho fatto davvero l'impossibile: è stato un lavoro ciclopico nei termini della sua produzione, terminata in realtà a fine estate 2010, dopo una gestazione altrettanto lunga, essendo le primigenie idee riguardo al *concept* risalenti all'autunno del 2004, periodo nel quale peraltro furono composte anche parecchie delle poesie che cementano il progetto nel suo insieme. E' stato poi quindi importante cercare di accelerare - nonostante le condizioni sempre avverse... - al massimo i tempi della sua effettiva realizzazione, con l'amara consapevolezza che stiamo vivendo un'epoca di profonda crisi culturale, prima ancora che economica. Reputo che l'unica possibilità perché sia pubblicabile in futuro un altro lavoro su CD potrebbe aversi solamente nel caso in cui abbiano successo alcuni miei sforzi, volti a promuovermi come realizzatore di colonne sonore e sonorizzazioni varie. L'alternativa obbligata del digitale verrà quindi in ogni caso percorsa, casomai in parallelo con produzioni d'altro genere, e di certo senza eccessiva brama, costretti dalla situazione generale.

Pertanto un bilancio è magari possibile, o almeno sensato, se non altro perché questo 2012 ha rappresentato di fatto un punto di svolta della mia attività, per taluni aspetti anche e soprattutto un punto di non-ritorno, concentrato nell'intima essenza di quest'ultimo lavoro *Phalène d'onyx*. Quest'affermazione può suonare un attimo contraddittoria, ma temo che le mie future possibilità nel campo della sonorizzazione non abbiano un rapporto così stretto con la poetica specifica portata avanti sin qui negli anni da Autunna et sa Rose. La sensazione quindi di essere davvero ad un punto di non-ritorno è tangibile e può essere latrice di svariate conseguenze in termini strettamente artistici e non. Può certamente essere che non sia più da qui in avanti la musica il mezzo privilegiato per portare avanti le idee che intendo esprimere, e con questo non voglio in ogni caso dire che essa dovrà subire un blocco totale: i tempi evidentemente cambiano, e con essi il nostro modo di relazionarci con le loro istanze, quindi pure gli stimoli che ne derivano.

Se peraltro andiamo a guardare indietro nel passato, e lo facciamo con un'attitudine comparativa, ci rendiamo perfettamente conto che alla fine degli anni novanta vivevamo in una realtà che pare davvero lontana millenni da oggi: all'epoca aveva ancora un senso proporsi come emergenti con un contributo stimolante di idee, consci che là fuori chi deteneva il potere era ancora disposto ad ascoltarti, e, nei limiti del possibile, di concederti spazi, almeno quelli residui. Certamente agli inizi, pur essendo obiettivamente partiti con basi teoriche e tecniche piuttosto limitate, avevamo infatti immaginato ed auspicato per Autunna et sa Rose un futuro diverso, uno scorrere degli eventi meno travagliato e contraddittorio, convinti che vi erano delle buone idee che con i nostri mezzi d'allora, ancora da rifinire, cercavamo giorno per giorno di esprimere al meglio di noi stessi.

Del resto il tutto era partito come una scommessa che ci eravamo fatti senza minimamente immaginare che, nel giro di alcuni mesi, partendo assolutamente dal nulla, saremmo stati i creatori di un piccolo meccanismo, capace tuttavia di produrre un primo lavoro discografico e di gestirne in piena autonomia l'uscita sul mercato con la garanzia di una distribuzione europea (seppur per piccoli quantitativi), forti di un contratto firmato pochi mesi prima. Sempre restando assolutamente con i piedi ben saldi per terra, avevamo quindi assistito a una serie di primi responsi del tutto positivi della critica, italiana e non, ricevuto offerte per compilation e per esibizioni live, in parte realizzate - pur non essendo in realtà ancor sufficientemente pronti -, in Italia e all'estero e in definitiva visto crescere il progetto sotto i nostri piedi: il tutto mentre stava prendendo corpo il nuovo lavoro, necessariamente più ambizioso del precedente, cosa peraltro giustificata dalla scia di positività che aveva accompagnato la fase d'esordio.

Fu certamente a questo stadio che il giocattolo cominciò a sfasciarsi: avevamo infatti da poco assistito al crollo del nostro distributore il quale aveva dichiarato bancarotta, subito dopo averci illuso con la produzione di una compilation promozionale (un canto del cigno morente, si potrebbe dire...) che tra l'altro ci aveva aperto un piccolo varco all'utilizzo cinematografico della musica, grazie all'impiego del brano *Caresses aux cœurs* all'interno della colonna sonora di un cortometraggio indipendente tedesco. Anche se la botta fu forte e comunque inaspettata, ci sentivamo forti del fatto che, in virtù di quanto era successo fin a quel momento, avevamo in fondo un buon biglietto da visita; per cui, pur rimanendo le nostre aspettative contenute per via del genere assai poco commerciale che avevamo scelto di proporre, ci eravamo messi nell'ordine d'idee di cercare una produzione, possibilmente europea per *Né l'être...éternel*, lavoro ben più elaborato e raffinato del primo e con il quale speravamo davvero di "fare colpo". E d'altro canto, già all'inizio del 1998, senza neanche avere terminato le registrazioni del succitato disco, avevamo firmato un contratto con una label dell'area germanica: la cosa ci spinse a muoverci per ultimare il lavoro al più presto, convinti che fosse

davvero fatta. Fu invece, davvero paradossalmente, il vertice di una parabola oltre il quale iniziò l'oblio, condito di vertenze legali e fastidiose conversazioni telefoniche, al termine delle quali il sentimento prevalente era sempre più quello dell'ineluttabilità della decadenza e della pietrificazione. Avevamo irrimediabilmente "perso il tram", il quale ci era passato davanti quasi irridendoci, con al suo interno i volti di quei gruppi - i "potenziali", per così dire, compagni di label ...- che già si trovavano e tuttora si trovano regolarmente (a caratteri cubitali) su quasi ogni numero dei vari magazine tedeschi.

La storia di Autunna et sa Rose, da quel punto in poi, ma anche prima di quel maledetto "giro di boa", è quella di un progetto, sicuramente più bello che redditizio (e nel contempo "popolare"), il quale, nonostante quella prima delusione e altri motivi di frustrazione che seguirono di lì a non molto, è continuato, anche imperterrito, dall'alto del principio indissolubile e nobile della *coerenza*. In fondo c'era un sacrificio da compiere, anche nei confronti di una persona cara che da poco era scomparsa: da quel momento, in effetti, partì un nuovo ciclo, una fase diversa, incredibilmente costruttiva e formativa. Questo perché nel corso degli anni aumentavano le competenze e con esse la qualità complessiva, indipendentemente (ossia, in misura indipendente) dalle occasioni via via maturate: in effetti le collaborazioni con Steven Brown dei Tuxedomoon prima ed Ataraxia poi furono sì viste come possibili trampolini di lancio, senza mai tuttavia connotarle nei termini di operazioni strumentalmente ruffiane, come magari tanti avrebbero potuto fare nella nostra situazione. Avevo già allora realizzato che il progetto non poteva che incorporare un'indole avanguardista, ché la qualità crescente che lo caratterizzava dipendeva anche dall'apporto di musicisti in grado di offrire allo stesso molto di più di un livello standard di genere, quello che in fondo aveva grossomodo contraddistinto le produzioni fino al 2000. Insomma, se hai in mano una Ferrari, non ha senso, è stupido viaggiare alla velocità di una Cinquecento... Questa scelta, da tanti ritenuta sempre coraggiosa e/o elitaria, fu naturalmente pagata - complici in ogni caso, a ben vedere, vari avvenimenti ancora per noi ineluttabilmente negativi - in termini di delusioni, frustrazioni, o comunque aspettative non ricambiate. Ciononostante non si è più raggiunto quel grado di depressione che ti fa venir voglia di mandare tutto all'aria, così come mi era capitato alla fine del 1999. Forse sono riuscito negli anni a formarmi una "corazza", sono più disilluso, il che non so se è sempre un bene. Ho probabilmente maturato una certa forza d'animo, questo anche grazie all'aiuto, materiale e spirituale, di alcune persone che mi sono state vicine, e che, nonostante mille difficoltà, tuttora operano perché il progetto vada avanti, alla faccia di chi ritiene che sia "troppo difficile".

Mi hanno di recente chiesto se, alla luce dell'esperienza maturata, la qualità paga: è certamente una domanda che la maggior parte del pubblico finisce per intendere in un'unica maniera, tanto che chi la riceve può sentirsi pure a disagio, specialmente se, come accade anche per me, non può vantarsi di vivere di questa sua attività. Io posso solo rispondere a quest'apparente provocazione affermando che il mio progetto, per come ha saputo evolvere nel corso degli anni e quindi nutrire sempre più il mio spirito di pane di *novità*, mi ha regalato una via assolutamente privilegiata verso una crescita culturale ed interiore che certo non sarei stato in grado di raggiungere se mi fossi abbandonato a squallide logiche commerciali. In fondo, toltoci ormai dalla mente il bisogno di dovere guadagnare con quest'attività, siamo forse più fortunati noi, che crediamo intimamente nella musica, paghi essa oppure no: anche un giorno dovesse farlo, il nostro approccio infatti non muterà, rimarrà intatta la passione che da decenni ci ha accompagnato, mostrandoci la strada.

Come è cambiato in questi anni il tuo approccio alla musica?

Come ho scritto sopra, agli inizi obiettivamente partii con basi teoriche piuttosto limitate. Il mio approccio è evoluto soprattutto in termini operativi, non è a mio avviso mutato l'approccio alla ricerca ed all'approfondimento culturale della musica. Il mio vero primo avvicinamento alla musica contemporanea risale all'autunno del 1998, poi proseguito senza neanche un'eccessiva ansia d'apprendere anche nel corso dell'anno successivo, quando ebbi modo di seguire un corso estivo tenuto da un celebre compositore italiano (del quale mi riservo comunque di fare il nome). Ricordo (e ammetto) che la prima reazione a pelle fu la ritrosia, condita di un certo qual scetticismo nei confronti di una musica che sentivo non mi potesse né troppo coinvolgere né tanto meno appartenere. Ed invece... Invece la ritrosia provata era stato un inconscio meccanismo difensivo contro qualcosa che vedevo come "troppo grande", in sostanza irraggiungibile e, per tale ragione, sinistro (complice anche l'ambiente di matrice accademica, da più parti chiuso e non sempre disponibile ad un vero e maturo confronto): mi accorsi poco tempo dopo di quanto la mia mente avesse iniziato a ragionare in un'ottica nuova che si stava con sempre maggiore convinzione dirigendo verso quella montagna invalicabile. Avevo in verità iniziato a selezionare da ciò che avevo vissuto in quelle poche settimane di corso essenzialmente le idee che, in accordo con la *forma mentis* e la formazione scientifica che mi ritrovavo, mi avrebbero permesso di esprimere le mie passioni senza per questo rinunciare alla naturalità, la quale all'inizio mi pareva proprio la cosa messa per prima da parte dai nuovi compositori. Un approccio

culturale più approfondito mi permise di comprendere quanto la musica contemporanea, figlia della tradizione e nel contempo sensibile alle nuove problematiche della vita odierna, esprima in verità, a suo modo, l'essenza profonda del *naturalismo*, risponda ad istanze provenienti da dibattiti filosofici e argomentazioni scientifiche di indubbia rilevanza.

Già all'interno dello *Sturm* iniziai quindi ad adottare nuovi metodi compositivi, specialmente all'interno dei brani scritti a partire dal 2000 (ad esempio, per la prima parte del duo *Vergänglichkeit* per violoncello e pianoforte e per il brano *Spirales cosmiques*). Ho in ogni caso cercato una via personale di espressione, senza provare a imitare strategie già messe in opera da altri, salvando solamente alcune nozioni di base e plasmandone la forma come le mie necessità espressive mi richiedevano.

Lo *Sturm* è stato sicuramente un crocevia importante per lo sviluppo della mia attività, chiaramente anche considerandone la connotazione e l'impostazione teatrali del lavoro. Da quel punto in poi il mio approccio alla musica si è fatto sempre più attento e anche al caso meticoloso, tanto che l'attività compositiva richiede ora generalmente sempre maggiore tempo e accurata riflessione preliminare, così è stato soprattutto per i brani di *Phalène d'onyx*.

Rispetto a ciò che proponi musicalmente, c'è stato un cambiamento da parte del pubblico e delle etichette discografiche? Pensi che ci sia stata una maturazione nei gusti musicali?

Credo che il cambiamento sia da vedersi in termini più estesi, dato che coinvolge inevitabilmente le abitudini di una massa di pubblico (leggi pure: pubblico di massa), sempre più portato a vivere la musica in maniera consumistica e *fast*. La stragrande maggioranza dei giovani d'oggi, e pure una fetta non trascurabile di tanti ascoltatori più maturi, non sanno cosa significhi amare la musica, rispettarla davvero.

Nei primi anni duemila pareva che per gli emergenti la diffusione dei file .mp3 sulla rete potesse servire come molla promozionale, utile a farli conoscere a più ascoltatori e fare quindi giungere i loro prodotti, in genere stampati in poche copie rispetto alle tirature dei "grandi", a distributori solerti ed interessati a lavorare con proposte meno facili da piazzare. Adesso i fenomeni dei vari social network testimoniano dell'abitudine di molti utenti di effettuare ascolti *flash* di vari brani, accontentandosi di scaricare quelli che piacciono di più, disinteressandosi totalmente del fatto che magari quel dato pezzo fa parte di un lavoro più o meno concettuale, e che quindi potresti gustarlo appieno solo se lo hai inserito in un contesto completo: e poi, è mai possibile che a così poca gente venga la curiosità di ascoltare altro di quel dato artista? Sì, certo, vanno a cercare qua e là se c'è altra roba da scaricare (della serie: buona 'sta marca di birra! Dài che ce ne facciamo un'altra!)

Se tu vai a discutere con certa gente di questa tendenza, questi ti rispondono che così è normale. In senso statistico probabilmente sì, non certo però in termini etici e di coscienza. Se anche volessimo vedere questo gesto come possibile reazione anticapitalistica all'immobilismo del mercato discografico, specie in quel periodo storico fino ai primi 2000 quando forse tutta l'industria del disco avrebbe potuto - anche prevedendo un progressivo diffondersi del *filesharing* di lì a non molto - elaborare strategie di mercato volte a ridurre gradualmente ma sensibilmente il prezzo medio dei CD, ci troviamo comunque di fronte ad uno schermo nero. Quel nero che vedono ora i *generatori* di tanti processi di produzione discografica, ossia gli artisti e i produttori indipendenti, perché comunque le major, in un modo o nell'altro, trovano sempre il sistema per ovviare a tali "inconvenienti" (anche se poi trovano lo stesso il modo di lamentarsi pubblicamente del presunto danno subito). Mi chiedo allora se quella gente che parla tanto di normalità ha mai pensato a questo. Mi viene addirittura da pensare che quella stessa gente preferisce acquistare il disco di un *big* - pagandolo magari di più! - piuttosto di quello di un emergente, che invece vanno poi a scaricare. Stessa ragione per la quale sono disposti a spendere 40-60-80-100 € (e chi più ne ha, più ne metta!) per assistere a concerti di *big* (o presunti tali), disertando invece concerti praticamente gratuiti di gruppi che pure amano!

Allora, è un problema economico o etico? Nessuna delle due, credo: è un problema *culturale*.

Fate un esperimento: comprate i nostri lavori. Venite ai nostri spettacoli. Non vi saremo piaciuti? Noi vi aspettiamo alla fine, potrete avvicinarvi con il disco in mano. Se, guardandovi bene in volto, udremo della vostra viva voce: "Non mi siete piaciuti, il disco fa schifo", oppure: "Mi aspettavo un'altra cosa e nemmeno lo spettacolo è riuscito a toccarmi", OK, vi daremo indietro i soldi, del CD e del biglietto d'ingresso. Ma fatelo! Sarebbe (o meglio, sarà!?) un inizio comunque proficuo di *comunicazione*.

Anni fa hai collaborato con Steven Brown. Che cosa ti ha dato, sia professionalmente che umanamente quella collaborazione?

Ormai è passato oltre un decennio... L'intervento di Steven Brown all'interno dello *Sturm* si rivelò senza dubbio un evento in grado di fornire un'esperienza professionalmente assai formativa, oltre che umanamente importante. Rammento che la cosa fu infatti vissuta in un clima di discreta euforia, considerato che

Tuxedomoon avevano fatto parte dei miei ascolti giovanili, e che quindi stavo (o magari, stavamo...), in quel momento, realizzando un sogno.

Quando però si guardano (e quindi si progettano) le cose da un'ottica squisitamente professionale, bisogna anche mettere un attimo da parte l'eccitazione conseguente l'aver realizzato i sogni di gioventù e fissarsi sul concreto: usciti pertanto da quel clima quasi idilliaco della prima fase, sarebbe stato lecito, da persone coscienziose e non deficienti, pensare a come la pubblicazione del CD avrebbe potuto avere la giusta eco. In sostanza, Tuxedomoon erano umani (nello stesso periodo fu pubblicato *Sun and Rain*, CD partorito dalla collaborazione di Gianluca Lo Presti con Blaine Reininger, per i quali erano stati fatti non a caso sforzi, anche se, a dir il vero, non proprio eccelsi, in termini di organizzazione di concerti), nel senso che era davvero possibile dare un naturale e più che motivato seguito a quell'episodio affinché non dovesse restare isolato. Il rendersi pienamente conto che davanti a te hai degli uomini in carne ed ossa (con tutti i loro difetti...), e non delle figure mitizzate, dovrebbe portare le persone mature e responsabili non a soffrire il crollo dei propri eroi, ma piuttosto a vivere e saper gestire un rapporto umano e professionale con la convinzione che esso ancora tanto potrà dare, se tutti remeranno nel verso giusto.

Inutile ricordare come le cose andarono da dopo l'uscita dello *Sturm*. Non era chiaramente possibile pensare che un professionista americano, attorno al quale, all'inizio degli negli anni duemila, aveva già iniziato a riprendere un certo interesse (anche in conseguenza degli ultimi tour di Tuxedomoon, seguiti anche da un CD live prodotto in Russia nel 2001), potesse accettare di realizzare spettacoli in un altro continente a costo ridotto. Credevano davvero che la sola scelta di un professionista chiamato come ospite illustre in una produzione bastasse a garantire il raggiungimento di un successo, senza pensare di proporre il progetto anche dal vivo insieme a lui? Che senso può avere spendere anche 1 solo euro in una produzione, se poi non sei disposto né tanto meno capace di investire affinché la cosa vada avanti e ti possa in futuro - eh sì, perché progetti simili non possono dare effetti che a lunga scadenza... - dare frutti? E del resto, producendo *Autunna et sa Rose* sapevano che non era un progetto facile, no? In altre parole, è stupido imbarcarsi in una simile produzione se poi non ci si vuole investire un minimo... Steven Brown, anche ad anni di distanza, si mostrò sempre contento di avere realizzato quel prodotto, pur ammettendo che non appartenesse al suo genere preferito, ma riconoscendone comunque il valore: egli avrebbe in ogni caso accettato di dargli un seguito con alcuni spettacoli dal vivo con noi, e magari si sarebbe potuto coinvolgere pure Blaine Reininger - il quale infatti tornò di lì a poco altre volte in Italia, oltre che per ragioni personali, anche per alcuni spettacoli teatrali -, abbinandone la partecipazione al progetto già portato in scena con Gianluca Lo Presti. Ma, per tutto questo, bisogna sapere, e capire, che si ha a che fare con *professionisti*. E in una simile fase poco conta che questi mostrino stravaganze nel comportamento, o "umanità" inaspettate: ci vogliono invece i cosiddetti, li devono avere non solo chi compone ma anche chi produce e organizza. Ed è pertanto puerile piangere sul latte versato rammaricandosi - frustrati - dei propri errori, oppure vantarsi di avere realizzato una produzione con un celebre musicista americano, solo per darsi un *contegno*, un'importanza...

Nella recensione ho detto che la tua è una musica artigianale. Ti ritrovi in questa definizione?

Certamente chi ha letto la tua prima recensione ha ben inteso il senso della tua definizione di "artigiano della musica": in quel contesto, infatti, hai puntato l'attenzione sulla cura - a tua detta - maniacale che ho dei dettagli e per la passione impiegata in ogni attività che svolgo. Bene, penso che, a prescindere da ciò che in verità faccio io, queste caratteristiche dovrebbero essere proprie di ogni artista che sia giusto denominare come tale. Credo sia comunque il caso di osservare che la definizione potrebbe essere comodamente fraintesa da quanti l'andassero ad acquisire in forma isolata dal contesto nel quale tu l'avevi a suo tempo introdotta: difatti per artigianato si intende in generale un'attività che rispetto a quella specificamente artistica tende ad essere valutata in termini riduttivi, nella misura in cui le arti implicano il perfezionamento di una tecnica creativa assente nelle attività di matrice artigianale, le quali solitamente si basano sulla riproduzione di metodi tradizionali.

Ad ogni buon conto, come sai, ho apprezzato questa tua definizione, comprendendone appieno il senso: è certamente nella mia indole cercare di produrre lavori non esclusivamente musicali, cosa che però necessita, per potere acquisire qualità, una cura di tutte le parti che costituiscono l'insieme, affinché esso si presenti il più possibile concettualmente omogeneo e coeso.

Nel booklet del disco sopra i testi sono riportate delle date. È un disco composto nel tempo oppure nato di getto?

Le date cui ti riferisci sono quelle di concepimento delle quindici poesie sulla base delle quali questo nuovo lavoro è stato costruito: esso rappresenta infatti il viaggio interiore di un'anima che, a partire da una condizione di sofferta chiusura e non-accettazione dell'altro-da-sé, e quindi in generale del mondo

circostante, arriva a vivere l'esperienza dell'amore come salvezza, ottenibile anche e soprattutto nella ritrovata capacità di donarsi davvero all'altro. All'epoca della composizione delle poesie - scelte in realtà tra un gran numero di componimenti da me prodotti pressoché tutti in un arco di tempo di meno di due anni, a partire dall'estate 2004 - non v'era alcuna idea concreta di realizzare questo progetto, tanto meno nella maniera composita in cui è stato poi prodotto. Dopo alcuni mesi fu chiaro come, per la loro musicalità profonda, a livello linguistico come pure in virtù delle evocazioni cromatiche che vari testi lasciavano trasparire, avesse pienamente senso costruirvi attorno alcune composizioni musicali, ogni volta elaborando nuove strategie, tutte comunque conformi all'obiettivo primario di trasportare il testo in musica.

In seguito quindi ad una accurata selezione degli scritti ed a una dettagliata analisi testuale degli stessi, pervenni man mano ad elaborare le musiche: difatti la fase di composizione delle stesse durò parecchio tempo, cosa che era nell'aria fin quasi dall'inizio, non appena mi resi conto che il progetto avrebbe assunto una connotazione sempre più ricercata. All'epoca dell'autunno 2004 solo una delle composizioni era stata da me già scritta, vale a dire quella *Seele im Spielkartenschloss* (Anima nel castello di carte) la quale funse proprio da punto di partenza, da incipit di un ideale percorso che all'epoca era immerso in una fitta nebbia che si sarebbe gradualmente dissolta soltanto qualche anno dopo. Infatti fu appena ad aprile 2007 che iniziò a diradarsi nella mia mente quell'atmosfera plumbea e compresi come avrei dovuto tessere da lì in poi la tela dell'intero progetto.

Le registrazioni iniziarono quindi a fine settembre 2008 e riguardarono chiaramente soltanto una parte dei brani, quelli all'epoca già composti: da allora varie sessioni di incisione si avvicendarono, fino alle ultime, gestite tra la primavera e l'estate del 2010, iniziate poco dopo aver terminato la composizione di *Sinfonia eterea e quieta...* per soprano e quartetto d'archi. Tale scelta frammentata nel tempo mi ha permesso di lavorare, tra una sessione in studio di registrazione e l'altra, alla composizione dei restanti brani, mentre già avevo consegnato i vari spartiti ai musicisti che volta per volta avrebbero interpretato i pezzi già scritti.

Il titolo del disco suggerisce l'immagine della bellezza (farfalla) fermata nel tempo (onice), pietrificata. Può essere un'allusione alla morte?

Nella tua recensione hai riscontrato come l'espressione *Phalène d'onyx* abbia un carattere ossimorico: una cosa che non avevo osservato consciamente. Forse proprio l'inconscio mi portò a questo titolo, che mi risuonò nel cervello, a livello cosciente, pensando invece alla qualità di immacolata preziosità dell'onice, come peraltro tu hai scritto, utilizzato anticamente in forma d'alabastro per decorare varie dimore reali.

Inoltre mi ha solleticato la fantastica musicalità - requisito essenziale in tutta la ricerca compiuta a partire dalla scelta delle poesie - della frase francese, con le quattro vocali che si susseguono dalla più aperta alla più chiusa, come a suggerire un volo in discesa. Credo quindi che nel titolo non vi siano affatto allusioni alla morte: in fondo, il fermare un istante, certamente idilliaco e felice, nel tempo incarna in sé un anelito di vita, ciò che la poesia e la musica possono infatti fare, lasciando una traccia, e con essa una memoria indissolubile.

La falena inoltre è un insetto tipicamente notturno. Ritieni che la notte, il buio sia l'ambiente più adatto a questo disco oppure in esso vi sono spiragli di luce?

L'altra fondamentale motivazione che mi ha di certo condotto a questo titolo è la notte: l'onice è una pietra preziosa scura come la notte. La notte è il momento, lo stato in cui le passioni hanno il loro dominio incontrastato: di notte sono state non per nulla scritte tutte le poesie di quel per tante ragioni eccelso periodo della mia vita. Nella notte, teatro di magie e misteri dell'anima, la falena signoreggia leziosa e nobile: nell'immaginario collettivo metamorfosi ed oscurità fanno infatti della falena un simbolo seducente. Falena quindi come Regina della notte, non tanto in senso mozartiano, ma volutamente con una connotazione ben più eterea e leggiadra. Creatura quindi leggiadra e leggera, purtroppo effimera, destinata ad un'esistenza fugace e probabilmente condensata, in grado cioè di vivere intensamente la notte, forse una notte, luogo e tempo privilegiato di tutte le emozioni. Una falena corvina, pronta a confondersi nella notte ed a fluorescere leggermente quando baciata dai raggi lunari...

Il cantato del primo pezzo *Intangibili barriere* è disperato. Io vi ho letto una specie di guerra del protagonista per uscire dalle barriere del proprio io. Che mi puoi dire a riguardo?

All'inizio del suo viaggio il protagonista vive uno stato di acuta prigionia interiore che egli raffigura come un castello di carte in cui si trova a rivivere situazioni ed episodi negativi della sua esistenza passata: il castello di carte ha inoltre la qualità di essere una costruzione assolutamente instabile, capace di crollare da un momento all'altro e quindi di trasformare la prigionia in devastazione. Dalle grigie pareti di questo irreale maniero egli è comunque in grado di scorgere i brillanti colori della vita esterna, il verde dei prati e l'azzurro

del cielo. L'introduzione termina infatti con i versi "Quale il mondo, oltre l'insostanziale castello,/ quale il verde sentire azzurrar di là...?": il primo verso ancora risente di un'oggettività concreta (*quale*, ossia *com'è*, *come può essere* il MONDO oltre l'insostanziale CASTELLO - due immagini assolutamente materiali, giusto in finire di verso sfumate da quell'*insostanziale* che pone in realtà un dubbio alla rigida sostanza del momento grazie a quell'*in-* davanti); mentre il secondo verso sfuma decisamente lasciando in sé soltanto le immagini di due colori che appunto sfumano anch'essi l'uno verso l'altro (e, non a caso, foneticamente le "e" chiuse di *verde* e di *sentire* si aprono lasciando spazio alle "a" di *azzurrare* e di *là*, che schiudono e rendono l'atmosfera sempre più di apertura verso l'immenso spazio celeste). In effetti il verde è la speranza che il protagonista si chiede se all'esterno potrà davvero tramutarsi in azzurro, potrà cioè librarsi - divenire *libertà*, quindi - al cielo che egli immagina da dentro il castello.

***Seele im Spielkartenschloss* è un tentativo di dialogo fra piano e violoncello che però sembrano parlare lingue diverse. Ci può essere una sottile ispirazione dal teatro dell'assurdo di Ibsen?**

C'è un motivo speciale per cui amo le interviste, specialmente quelle che sono persone dotate come te di sensibilità a propormi: esse, infatti, mi permettono spesso di compiere un'indagine a posteriori sui miei lavori, ottenibile in seguito al confronto che essi hanno reso possibile nel momento in cui a fruirne sono altre persone. D'altronde questo è a mio parere l'obiettivo precipuo dell'arte e della produzione artistica in generale: è vitale per chi crea giungere alla vera comunicazione, la quale è fatta proprio di *confronto*, nella misura in cui esso completa un ciclo virtuoso in grado di offrire nuovi stimoli di riflessione a chi l'aveva iniziato.

Riprendendo quindi quanto hai scritto in merito a *Seele im Spielkartenschloss*, la tua pronta osservazione ancora getta su di me una sorta di ponte tra la mia immanenza e il mio inconscio. A livello strettamente tecnico compositivo, abbiamo a che fare con un brano in cui, fin dalle prime battute, vi è una ricerca a tratti quasi ossessiva del *contrappunto* (sto cercando ora di confrontarmi, quasi ne fossi estraneo, con la partitura): una pratica che tradizionalmente consta nel riprodurre frasi simili per più voci, con sfasature controllate a livello ritmico. Nelle battute iniziali, ad ogni buon conto, si avverte una sfasatura parecchio ampia, infatti il violoncello recupera la frase che il pianoforte aveva suonato due battute prima (ossia, una battuta "impicciona" si è inframezzata tra le frasi); inoltre la sovrapposizione tra le due voci non risulta proprio scontata. Nel seguito del brano continua la "rincorsa" tra i due strumenti, con parti in cui l'andamento è "a molla", con alternanza di avvicinamenti ed allontanamenti reciproci. Tu stesso poi osservi che ad un certo punto il violoncello cerca un suo spazio, ma è a più riprese "dispettosamente" interrotto dai disturbi del pianoforte, costituiti precisamente da rapidissimi ed impulsivi ribattuti alternati.

La teoria di *Seele im Spielkartenschloss* come "allegoria dell'incomunicabilità" è davvero suggestiva e certo confacente e vicina al senso profondo della composizione. Non posso comunque dire di avere preso diretta ispirazione dalle opere di Ibsen: nello scritto associato al brano c'è quel "*grave groviglio di vizio*" che certo rappresenta, anche nella sua sfumatura onomatopeica, la chiave di volta di molte delle *contorsioni* ritmiche della composizione. È nello specifico il livello estremo d'ansia, quel senso di ineluttabile chiusura che impedisce di poter vedere al di fuori di sé, che rendono l'atmosfera "incomunicabile" e testimoniano di un'assoluta contrarietà nell'intraprendere azioni comunicative. La connotazione teatrale è ad ogni modo da sempre insita nei miei lavori: un possibile parallelo tra questo brano e le tematiche dell'assurdo è forse quel sottile sentore di stare per ascoltare qualcosa che non scorre in modo logico-consequenziale, laddove sono gli sbalzi emozionali che decidono quale direzione il brano - sempre mutevole e dal seguito inaspettato - potrà prendere.

In alcuni brani hai usato sonorità più elettroniche che in qualche amalgamano quelle acustiche. Che cosa pensi della commistione fra elettronica e acustica nella tua musica?

La componente elettronica, quando utilizzata, ha sempre un ruolo di primaria importanza, a prescindere dalla presenza sonora concessale. Rispetto ai precedenti lavori è stata da me qui compiuta una differente scelta nei termini della tipologia sonora dell'elettronica impiegata: ho infatti abbandonato l'utilizzo dell'orchestra campionata, per lasciare definitivamente spazio a suoni di sintesi piuttosto raffinati, il cui apporto in termini di orchestrazione non si riduce infatti nel simulare quello potenziale di strumenti veri, ma si configura invece come intervento autonomo, con proprie caratteristiche timbriche esclusive.

In *Phalène d'onyx* vi sono due composizioni, *Avvolgenti già rami...* per violino, violoncello ed elettronica e *Fruscii di sognata libertà...* per clarinetto, percussioni e suoni elettronici, le quali includono l'elettronica in varie forme, ma sempre impiegata come sezione rilevante della composizione, capace di intrecciarsi a dovere agli strumenti acustici, prendendone talvolta anche il sopravvento, quindi non relegata a margine solo come figura di contorno o dettaglio. Ad esempio, in *Fruscii di sognata libertà...* l'orchestrazione elettronica si

mescola - spesso giocando a confondersi - con quella percussiva, spesso accentuandone alcune asperità, ma sempre nell'ottica di produrre un insieme coerente e "naturalistico", adatto ad evocare arcane suggestioni marine, fino ad idealizzare un connubio totalizzante tra Amore e Natura.

Penso che nel prossimo futuro approfondirò - cosa che già ho in parte iniziato a fare... - la ricerca sull'apporto in termini orchestrativi dei suoni elettronici.

Nel disco ci sono pezzi in cui gli strumenti sembrano liberi di seguire ognuno una propria traccia, improvvisando (come la citata *Seele im Spielkartenschloss*). In altri (*Nella pullulante atmosfera...*) essi si mettono in ordine eseguendo, sembra, una partitura scritta. Ammesso che ciò sia vero, e che disordine (*Disorder...*) e ordine fanno parte della tua natura, cosa prevale nel momento in cui ti metti a comporre musica e nel tuo atteggiamento generale verso la vita?

Anzitutto è il caso di specificare che la musica di *Phalène d'onyx*, se si eccettuano giusto un paio di intermezzi dalla struttura totalmente elettronica, è interamente scritta. In termini compositivi ho comunque avuto modo di sviluppare, pur in misura isolata, un utilizzo della cosiddetta *tecnica improvvisativa*, che nella fattispecie ha interessato varie parti di elettronica, poi rivedute e corrette, e più marginalmente i contributi degli strumenti acustici: in *Seele im Spielkartenschloss* solamente al violoncello, e per pochi secondi, viene concesso, come specificamente riportato sulla partitura, di eseguire alcune note in *jeté* in piena libertà al termine di un ampio movimento in un assai cadenzato 3/8.

C'è poi stata la scelta riguardante l'outro *Da persistente cascata...*, completamente impostato sulla tecnica improvvisativa, quasi una sorta di piccolo *manifesto* di questa: registrate anzitutto alcune frasi improvvisate di pianoforte (comprendenti pure parti di cordiera, come ideale continuazione del precedente brano *Nella pullulante atmosfera...*), si è quindi passati al loro assemblaggio in una traccia di piano registrato, su cui infine ho suonato - secondo modalità comunque non casuali! - una parte in diretta, via via prendendo appunti dopo ciascuna prova e arrivando a fissare la parte definitiva al termine di varie prove.

Mi viene da pensare, alla luce dell'*input* che ancora una volta mi concedi, che proprio la tecnica improvvisativa potrebbe essere vista come una sorta di *sintesi* tra il rigore della partitura e il desiderio di fuoriuscirne alla ricerca di un sito inesplorato: non a caso è stata utilizzata proprio per il finale del lavoro. Rimane il fatto che, ad oggi, non ho ancora fatto un uso così tanto insistito di essa. La fase che generalmente prelude ad un lavoro di composizione ha di solito inizio dall'analisi di un testo, all'interno del quale trovare le chiavi espressive per dare forma concreta alla struttura musicale: si tratta di un'attività molto metodica, ma che nel contempo fornisce parecchie idee in termini di pura creatività, la quale è infatti connessa ad un filo sottile con l'inconscio, pronto non a caso a sviluppare le doti di fantasia e follia. Sono dell'idea che l'attività di composizione richieda la capacità di generare un connubio efficace e mai distruttivo tra l'ordine e il disordine: pertanto, dal momento che la musica e l'arte hanno un'importanza di rilievo per la qualità e il senso profondo della mia esistenza, è chiaro che il mio atteggiamento generale nei confronti della vita è condizionato in larga parte dalla solidità del connubio di cui ho sopra discusso.

Il tema lirico di *Fiammeggianti folate...* sembra essere un invito a riaccendere la propria vita. Mi puoi dire come è nato questo pezzo e se veramente è così?

Fin dalla primigenia progettazione della struttura del *concept* avevo collocato tra due brani, di cui il primo per strumento solo e il secondo un quartetto d'archi, un intermezzo già all'epoca pensato come dialogo promiscuo tra una voce lirica ed una voce recitante. La ricerca dello scritto che potesse adeguatamente rappresentare quest'idea venne in realtà effettuata parecchio più tardi, dopo che era stata preventivamente fatta una selezione di alcune possibili poesie tra le quali operare in seguito la scelta definitiva (sistema peraltro già adottato per varie altre composizioni). Lo scritto *Fiammeggianti folate...* in effetti ben si adattava a dare suggestivo seguito all'immaginario della *conscia energia* e dei *flussi di Vita* del precedente *Sussurro melodioso...*, e soprattutto preludeva splendidamente a quella *Sinfonia eterea e quieta...*, il cui clima era connesso alla celebre "armonia delle sfere" del *Paradiso* della dantesca *Commedia*: proprio tramite i versi "[...] *dalla Storia giocondamente attorniat* in un'ascesa a spirale sacra, prossimi al divino contatto [...]" si poteva così stabilire un forte nesso concettuale, cosa che era, nell'impianto del *concept*, la principale prerogativa degli intermezzi.

La composizione del brano fu realizzata nella primavera del 2010, non a caso subito dopo quella del quartetto *Sinfonia eterea e quieta...*: certamente a questo punto del viaggio, il protagonista, ormai pronto ad acquisire una conoscenza ultrasensoriale, figlia di arcane e antiche suggestioni filosofiche ed esperienze oniriche di nobili predecessori, si trova in condizione di poter condividere uno stato spirituale di fusione tra *consonanza* (intesa come "accordo di suoni") e *concordia* ("accordo di cuori") (per approfondimenti vedi anche il relativo documento PDF scaricabile alla pagina web www.ederdisia.com/pdo.html).

***Fruscii di sognata libertà...* è un pezzo molto sperimentale dove la musica descrive molto bene il significato del titolo. Quanto pensi sia importante la componente descrittiva nella tua musica?**

L'idea cardine che sorregge la struttura compositiva di *Fruscii di sognata libertà...* si basa su una trasposizione del testo in musica che tenga conto delle sue connotazioni più intimamente metalinguistiche.

Data la marcata musicalità delle parole, particolarmente evidente nelle frequenti allitterazioni, ma più diffusamente estesa in un *continuum* di suggestioni e assonanze interne, le quali conducono inesorabilmente ad una lettura onomatopeica di un idealizzato ambiente acquatico in un vero e totale tripudio, ho qui proceduto avviluppando letteralmente i suoni sui singoli fonemi del testo: ho così proceduto suddividendo le consonanti, destinandole alle varie percussioni impiegate - secondo criteri fonomimetici -, lasciando al clarinetto le vocali. In tal modo si sono venute a generare frasi musicali nelle quali i vari strumenti si trovano a parlare una lingua diciamo pure codificata, in un certo senso a recitare ognuno di loro una diversa parte. Nella stessa frase "*Fruscii di sognata libertà*" ho fin dall'inizio udito il suono dell'onda che s'infrange sugli scogli marini, ma non in una correlazione sonora tanto scontata, avevo infatti bisogno di udire quante sfumature in realtà questi fruscii potessero in loro stessi abbracciare.

A mio avviso, anche in seguito all'esperienza avuta con questa composizione, i sistemi per inglobare una componente descrittiva all'interno di un'opera musicale sono davvero incalcolabili. Credo inoltre che l'intero progetto di cui stiamo qui discutendo sia partito da una base concettuale che fonda i suoi dettami sull'idea descrittiva della musica: certo, non è più il tempo degli ottocenteschi poemi sinfonici, come può essere oramai scontato assegnare semplicemente le azioni e gli interventi di un dato personaggio alle parti specifiche di un preciso strumento. Ci sono comunque tantissime maniere di operare in termini descrittivi sulla musica, a prescindere dal fatto che un tale intervento sia più o meno riconoscibile o rigidamente codificato: la musica che viene composta sulla base di un testo preesistente e che non si limita a musicarlo in maniera banale, è a mio personale avviso da considerarsi già "musica a programma".

In questo disco usi prevalentemente il piano e gli archi (violoncello), oltre alle voci. Come mai questa scelta, che tipo di sensazioni ti dà l'uso di questi strumenti?

Il pianoforte è chiaramente lo strumento che ho iniziato a suonare, è senza dubbio lo strumento di riferimento per la quasi totalità dei compositori. Fin dai miei primi lavori esso ha avuto una rilevanza cardinale; a breve distanza di tempo ho sentito fremente la necessità di avere a fianco un violoncello, il quale rappresenta a mio avviso il partner ideale per il pianoforte. Con il tempo ho appreso tante delle sfumature che questo fantastico strumento è in grado di esprimere: come tutti gli archi, infatti, possiede una gamma amplissima di possibilità sonore, introvabile in altri strumenti; inoltre la sua estensione sonora comprende toni gravi e toni medio-alti, occupa cioè la zona più centrale, precisamente i due righe dei pentagrammi nelle chiavi di basso e di violino. Perciò è uno strumento con cui puoi sbizzarrirti parecchio! E poi ha un suono unico, incredibilmente affascinante, capace di fare risuscitare i morti...

Un duo violoncello-pianoforte è quindi in grado di offrire soluzioni e combinazioni sonore - e, parallelamente, emozioni - davvero uniche, anche per gli esecutori: avere a fianco un violoncello mi ha sempre dato una grande forza espressiva, quel senso di comunione d'intenti fatta di interscambi timbrici e dinamici, i quali non possono che garantire spessore all'esecuzione.

***Nella pullulante atmosfera...* è forse il brano più completo, dove convivono gli archi, il piano e le voci. Puoi dirmi qualcosa di più sulla genesi e lo sviluppo di questo pezzo?**

Così come per gli altri brani, tutto è partito dall'analisi preliminare del testo. In questo caso era evidente che mi trovavo di fronte ad un componimento che esaltava il senso profondo della *sinestesia*: da figura retorica che si rileva a livello testuale nel senso primo di accostamento di parole connesse a sensazioni fisiche differenti, qui si giungeva infatti a vederla sotto le più variegiate prospettive. L'episodio in cui veniva inserito questo scritto avrebbe rappresentato la fase conclusiva del viaggio interiore del protagonista, ragion per cui avrebbe dovuto valere come ideale *summa* dell'intero percorso.

Ai fini di stabilire l'impianto concettuale sul quale fondare la composizione musicale, la sinestesia sarebbe stata quindi il tramite privilegiato, una sorta di "reazione chimica" avente come obiettivo il concepimento di un nuovo oggetto musicale. È chiaro infatti come, tra le varie figure retoriche, proprio la sinestesia sia in grado di comunicare immagini dense di una musicalità che ha il pregio di non essere prodotta soltanto da rapporti formali tra i diversi fonemi: la suggestione provocata da una sinestesia arriva di fatto a coinvolgere i significati e i *sensi* dei vocaboli impiegati, non soltanto i loro *significanti*. In una tale ottica il lavoro compiuto per realizzare la composizione musicale si configura come il risultato di un processo di "sistemazione" dei suoni in base agli accostamenti sinestetici presenti all'interno del testo: la voce risulta

così essere il vero e proprio “enzima” delle varie *reazioni* che danno vita alla tessitura della composizione. L'intento di forgiare i “suoni giocondi dello spirito” viene perseguito sfruttando la magica vocalità del soprano fino a condurla a curiose modulazioni dei fonemi della lingua italiana, dal carattere distorto e pertanto capaci di offrire alla materia sonora un carattere decisamente *altro*.

Per quanto concerne un'analisi dettagliata del testo, utile a chi intenda comprendere appieno il peso e il carattere delle varie figure sinestetiche disseminate nelle due strofe della poesia, rimando volentieri al documento PDF scaricabile inerente la composizione, reperibile alla pagina web www.ederdisia.com/pdo.html; rammento solo che, a livello tecnico esecutivo, la voce soprano è qui chiamata a svolgere con abilità un duplice compito che in sostanza consta nell'esecuzione di alcuni glissati, i quali debbono essere nel contempo prodotti anche *con continuità fonetica* (ossia, ad esempio si inizia da una “a” per finire con una “e” chiusa, con tutte le sfumature vocaliche intermedie) e non solo quindi modulando le frequenze proprie delle note da cantare. Questo processo vocale arriva anche a comportare, come già sopra accennato, il passaggio ad una *distorsione* dei classici fonemi della lingua italiana nella quale la poesia è scritta, per sconfinare in suoni che generalmente si è soliti udire in altre lingue. Ecco allora che la *pullulante atmosfera* è magicamente inondata di timbricità altre: si genera così un oggetto *diverso*, in tutti i sensi, quel *Nuovo* inteso come meta della composizione, ovvero allegoria del punto di arrivo del viaggio verso una piena trasfigurazione dello spirito e quindi, a buon diritto, portavoce della musica del cuore.

A livello lirico, di testi, è stato difficile il lavoro di composizione per questo album specifico?

Come già ho scritto più sopra, tutte le poesie - all'interno del quale serbatoio è stata più avanti effettuata la scelta definitiva - sono state da me scritte a partire dall'estate 2004, quando non avevo la benché minima idea di costruirvi attorno l'intero progetto. Si può dire che esse sono state scritte di getto, sulla scia dell'ispirazione del momento: mi è sempre capitato, già dall'epoca dei miei primi scritti giovanili, che, nel momento in cui venivo colto dall'ispirazione, mi accingevo alla scrittura e a quel punto entravo in una sorta di *trance* creativa in cui la percezione dello scorrere del tempo era a tutti gli effetti differente, tanto che al termine, rientrando in uno stato pienamente cosciente, mi è quasi sempre parso che pochi minuti in realtà fossero passati (magari talvolta è stato pure così...).

Sempre per i testi, che lavoro fai per incanalare e formalizzare le tue emozioni, percezioni, sensazioni all'interno di un testo? E come mai hai scelto un linguaggio complesso e spesso volte ermetico?

Certamente l'ispirazione rappresenta la chiave di volta di tutto il percorso creativo. Avvaloro l'idea già sopra espressa che il mio procedere assomiglia parecchio alla *scrittura automatica*. Pertanto, se l'ispirazione è tale ed è consistente, essa ha evidentemente la forza di far fuoriuscire in maniera interessante il profondo contributo spirituale che in quei momenti intendo esprimere con la scrittura.

L'eventuale complessità del linguaggio che mi trovo ad utilizzare credo dipenda fondamentalmente dalla natura non semplice del mio spirito: del resto, come tu stesso scrivi, il fine del processo artistico del mio progetto è appunto di “[...] scandagliare le parti più nascoste dell'animo umano, il portare alla luce ciò che di solito tendiamo a nascondere”. L'opera di Autunna et sa Rose è pertanto testimone e figlia di una necessaria *complessità*: visto e considerato che il mio obiettivo precipuo è indagare il mondo, i sentimenti, le passioni, i tumulti dell'animo umano, non posso nascondere le intime complessità che li caratterizzano. Penso che in verità non vi sia nulla di più naturale, né tanto meno di forzatamente ostile: in questa società da *fast-food* emotivo e quindi culturale la complessità è da molti aborrita come fosse uno scomodo partner, mentre invece essa è presente nella vita quotidiana di ciascuno di noi, sotto varie forme e manifestazioni, al punto di condizionare irrimediabilmente i sentimenti che proviamo. Non si tratta di “complicare” le cose, bisogna essere invece consci dell'esistenza della complessità e fare quindi i necessari sforzi per riuscire ad interpretarla, solo così saremo in grado di vivere il nostro tempo in maniera cosciente e piena.

Dimmi qualcosa sulla scelta dei musicisti che hanno lavorato con te.

Alcuni musicisti sono a tutti gli effetti collaboratori stabili da diversi anni: alludo naturalmente a Sonia Visentin (soprano), Gianluca Lo Presti (basso elettrico e tecnico del suono) e, *last but not least*, Simone Montanari (violoncello), colui che dal 1998 mi segue imperterrita e che nel corso degli anni ha fornito, anche in virtù della passione incrollabile che ne anima lo spirito, continua linfa al progetto, anche nei suoi momenti più bui. Quanto al rapporto artistico con Sonia Visentin, si può orgogliosamente affermare che da anni rappresenta una sicurezza, di conseguenza il contributo in termini qualitativi è in costante aumento grazie anche alle sue innegabili doti e in generale alla sua esperienza nell'ambito della musica contemporanea: dopo tutti questi anni posso ormai dire di conoscere la sua voce in praticamente tutte le sfumature, anche

perché costantemente, nei limiti del possibile, la seguo anche in occasione di rappresentazioni di opere di musica contemporanea o concerti di compositori con cui solitamente collabora (tra tutti Guarnieri ed Ambrosini). Pertanto sono arrivato oggi a strutturare in partenza le mie composizioni in modo da sfruttare al meglio le notevoli risorse di Sonia - a tutti gli effetti uno dei più talentuosi soprani di agilità al mondo -, conscio cioè che ogni nota che vado a scrivere per lei sul rigo avrà l'effetto da me desiderato, in sostanza come già fin dall'inizio "udito nel mio cervello".

Gianluca Lo Presti ha in questo lavoro dato il meglio di sé senza dubbio a livello squisitamente tecnico, in virtù del suo alacre e fondamentale lavoro di pulizia e resa realistica del suono d'insieme: abbiamo infatti impiegato, grazie alle sue intuizioni, alcune tecniche di ripresa ambientale che hanno garantito ai brani un'acustica davvero interessante, in grado di rendere il suono il più possibile reale e quasi tangibile.

Sergio Scarlatella (voce recitante) è un attore professionista facente capo alla compagnia teatrale *Societas Raffaello Sanzio*: l'ho conosciuto contattando telematicamente la compagnia stessa ed è stata una vera rivelazione, la voce che avevo fin dall'inizio sognato.

Con Matilde Secchi (mezzosoprano) il rapporto è, per motivi squisitamente personali, naturalmente più stretto: essendo dotata di un timbro delicatamente corposo, assolutamente competitivo e per nulla scontato, ho fin da subito immaginato di poterla affiancare a Sonia Visentin nei duo vocali, certo che l'impasto armonico creato dalle due timbriche così particolari e nel contempo così diverse l'una dall'altra sarebbe stato di sicuro impatto.

La scelta dei restanti musicisti (per esteso: Stefano Bertotti (clarinetto), Antonio Bianchi (percussioni), Silvia Mandolini (violino), Alessandro Fattori (violino) e Caterina Caminati (viola)) è stata determinata dalle varie necessità di reperire esecutori che fossero sufficientemente avvezzi al linguaggio della musica contemporanea.

In definitiva, credo di essere riuscito, in maniera più efficace che in passato, ad interagire discretamente con un buon numero di musicisti, i quali venivano peraltro da esperienze a volte differenti, ragion per cui era importante amalgamare i loro interventi in modo da ottimizzare la resa complessiva del prodotto.

Porterai questo materiale in tour? In caso affermativo, come sarà composto il gruppo che ti accompagnerà e come arrangerai i pezzi?

Data la complessità e la numerosità in termini di organico che dovremmo trascinarci dietro ad ogni spettacolo, non sarà possibile rappresentare l'intero lavoro dal vivo. Alcuni brani ed intermezzi, specie i duo violoncello/piano, sono stati già eseguiti e altri verranno certamente eseguiti nelle prossime occasioni. In futuro potranno probabilmente aggiungersi *Avvolgenti già rami...* per violino, violoncello ed elettronica, sempre che le condizioni saranno favorevoli ad un proficuo intervento del violinista Alessandro Fattori, e magari anche *Nella pullulante atmosfera...* per soprano, violoncello e pianoforte, avendo la sicurezza di poter disporre del pianoforte a coda (visto la massiccia presenza di parti di sola cordiera).

La formazione con cui intendiamo verosimilmente presentarci anche in futuro è quella con la quale già da febbraio 2012, in occasione dell'anteprima della presentazione di *Phalène d'onyx*, per la prima volta assoluta ci siamo esibiti ed è composta da Sonia Visentin (soprano), Matilde Secchi (mezzosoprano), Simone Montanari (violoncello) e il sottoscritto (pianoforte, recitazione, noises di scena), compatibilmente con i vari impegni dei succitati musicisti.

Per di più, oltre alle possibili variazioni d'organico, vale la pena rammentare che, a seconda delle situazioni, il nostro è in ogni caso uno spettacolo di *teatromusica*: pertanto, ai fini di ogni singola rappresentazione, possono avere un ruolo rilevante sia la componente più squisitamente teatrale, così come l'impiego di varie videoproiezioni sincronizzate ai brani e ad essi riferite.

Ultima: progetti futuri e aggiungi pure tutto quello che vuoi.

Il mio obiettivo è sempre stato di proporre cultura, credo pertanto che non smetterò mai di impegnarmi in tale direzione, magari in forme volta per volta eventualmente diverse. In tal senso, anche quest'ultimo lavoro mostra un approccio multidisciplinare (poesia - grafica - musica), segno che la mia proposta si configura per scelta in diverse espressioni artistiche, qui chiaramente fuse tra loro. Se, come sembra ormai destino, non mancherà molto alla celebrazione del funerale del CD audio, è praticamente certo che il prossimo lavoro "regolare" di Autunna et sa Rose - nel quale verranno tra l'altro esplorate le nascoste possibilità timbriche del pianoforte - sarà un'unica composizione per vari strumenti di media durata e vedrà la luce esclusivamente in formato digitale. È inoltre in cantiere anche il progetto *Logos*, ispirato alla filosofia di Eraclito, da rappresentare con l'apporto di una voce recitante.

Il problema rimane purtroppo sempre la quasi impossibilità di potersi esprimere adeguatamente, e questo a causa del processo ininterrotto di appiattimento culturale in questo disgraziato paese. Ci si preoccupa tanto

della crisi economica senza considerare che la prima crisi è di matrice culturale. Viviamo in un paese schiavo delle convenzioni e delle mode, dove chi detta le regole ha la pesante abilità di riuscire a reggere la massa come il Supremo Burattinaio che tiene appesi ai suoi fili i burattini, manipolandoli come più gli pare e piace. I primi bersagli di questa bieca e perversa indottrinazione sono i più giovani, oggi spesso senza troppe vere passioni, sempre più omologati e quasi sempre incapaci di rendersi conto del bombardamento cui sono soggetti, e che li cerca come più recettivi soggetti.

Nella recensione tu scrivi che produrre un lavoro come *Phalène d'onyx* è “un atto di coraggio”, perché proporre oggi musica *diversa* è coraggioso, essendo un'attitudine rimasta nell'indole artistica di pochi. Io penso che ci voglia un bel coraggio ad osare di mettere un così massiccio freno allo sviluppo della cultura in questo Paese. Siamo ormai un popolo imbevuto di consumismo fino al midollo, rintronato da tanta violenza subita in decenni di televisione commerciale, fatto di poveri schiavi alla mercé del vile dio denaro. Non c'è più quindi la mentalità della *ricerca*, come era fino circa a vent'anni fa (c'era una volta l'*underground*, vero?!), oggi tutto deve potere fornire un tornaconto in termini economici, altrimenti è da scartare, da gettare nel contenitore dei rifiuti indifferenziati, ché tanto non lo si potrà comunque riciclare...

Autunna et sa Rose ha da sempre mirato ad una *reazione* di almeno una “frangia” di persone, le quali non si accontentino più delle loro presunte sicurezze, basate sulla logica del supermarket e dei “consigli” televisivi, ma decidano una volta per tutte di *ricercare*, di non fermarsi alle comode apparenze della quotidianità, accettando di mettersi in discussione e di affrontare percorsi anche accidentati, pur di *scoprire*. Il mio desiderio sarebbe tuttavia di potere espandere, pur con gli evidenti limiti del caso, questo nucleo di ascoltatori. Se i miei lavori sono “di nicchia” è perché, in misura sempre maggiore a partire da questi ultimi lustri, si sta diffondendo la tendenza alle emozioni *da ipermercato*: la gente pare non sia più in grado di avere un giusto approccio all'atteggiamento *riflessivo*, si rifiuta quasi di pensare, arriva a casa la sera e non ha *voglia* di roba complicata, di sentire la poesia in un disco o in un film, è stressata, vuole rilassarsi e non scervellarsi di fronte ad un lavoro in cui c'è *troppo* da capire...

In alcuni spettacoli di qualche anno fa creai un'allegoria che mi auguro abbia fatto riflettere il pubblico presente: ho chiesto all'audience cosa farebbe trovandosi in uno sterminato campo pieno di sterpaglie ed erbacce rinsecchite, e vedendo in lontananza una montagna isolata e ripida, avvicinandosi alla quale potere scorgere sulla cima un giardino tanto lussureggiante - certamente luogo di sogno con piante rarissime - quanto assai duro da raggiungere, a causa del percorso irto ed accidentato da compiere per salirvi. Cosa fare? Arrampicarsi improvvisandosi novelli scalatori su pareti impervie, oppure... “Cosa fareste voi?” - chiesi al pubblico. “Io - dissi loro - sono già salito. Ci ho provato, commettendo forse errori di vario genere, sentendo spesso la fatica piombare come un macigno pronto a rotolarti addosso da dietro, con la continua paura di cedere: ma ho visto, e bene, il giardino incantato, anche se per pochi istanti. E posso dire che ne valeva la pena, tanto che sono pronto a risalire, anzi, sono continuamente in salita, continuamente nel tentativo di guadagnare metri per giungere al giardino e potervi metter piede ancora, anche se per pochissimo tempo”.

Ho la netta sensazione che oggi si sia sviluppata la marcata tendenza a VOLER essere ignoranti, a volere sbeffeggiare sciocamente la *montagna sacra* con il suo giardino delle meraviglie: alla luce di questo fatto mi viene da vomitare a pensare a tutti coloro che ci hanno etichettati come “snob”, “(troppo) intellettuali”, eccetera. Il fatto che a noi interessi la cultura, la tanto vituperata in questo Paese, ha a che fare primariamente con l'insopprimibile necessità di vivere una vita in qualche modo *piena*. Vogliamo vivere emozioni vere e non precotte o stereotipate perché così ci hanno consigliato alla televisione, e la sensibilità che chiediamo necessariamente al pubblico che si avvicina alla nostra opera deriva da un vero desiderio di riscatto dalle convenzioni sociali e quindi culturali inculcate da tanti modelli consumistici.

Mi sento sempre più circondato, anche guardando all'interno di quello che molti si ostinano ancor oggi a chiamare *underground*, da svariati simulacri, figli di una profonda ristrettezza mentale e padroni di una profonda vena conformistica, pronti ad etichettare come “indigesti” coloro che si sbattono per fornire dei *cambiamenti*, dei punti di vista differenti, e che mai si accontenteranno di proporre minestre riscaldate.