

Incontriamo nuovamente gli Autunna et sa Rose, nei panni di Saverio Tesolato, compositore della musica ed autore dei testi, nonché interprete vocale ed esecutore delle parti al pianoforte e di quelle elettroniche. Li ritroviamo poco dopo la pubblicazione del loro nuovo lavoro, questo “Phalène d’onyx” che Metallized ha voluto accogliere tra le sue pagine virtuali pur appartenendo ad un genere, la musica colta contemporanea, che non rientra nei generi musicali più frequentemente trattati. Anche se, a dirla tutta, l’apertura a più vasti e disparati orizzonti musicali può a buon diritto essere considerata uno dei vessilli della nostra webzine.

1) Innanzitutto, il titolo del vostro ultimo lavoro: “Phalène d’onyx”. La falena, creatura dalle abitudini notturne, e l’onice, le cui venature unite alla peculiare opacità diffondono un chiarore tenue e diafano: questo accostamento singolare ha a che fare con la natura della vostra musica? E perché la scelta della lingua francese, comune anche al vostro moniker?

È lecito notare come l’espressione *Phalène d’onyx* possieda in effetti un carattere ossimorico, cosa che in sostanza tu stessa riscontri in termini luminosi. Questo titolo mi risuonò nel cervello fin dall’inizio dell’ideazione del progetto, pensando alla qualità di immacolata preziosità dell’onice, utilizzato anticamente in forma d’alabastro per decorare varie dimore reali. In un certo qual senso l’accostamento contrastante richiama quello di *Autunna et sa Rose*: in effetti l’autunno e la rosa paiono non avere molto in comune, non fosse che negli anni della nascita del progetto era nata nel nostro giardino una rosa novembrina. Fu una prova tangibile che anche in quel periodo considerato da tutti come la stagione dei morti può effettivamente nascere una rosa. L’idea in sé è ad ogni modo foriera di valori che vedono essenzialmente nella contraddizione il loro cardine: sono sempre stato fortemente convinto che la contraddizione sia stata la chiave di volta di tutte le grandi idee, spesso il germe dell’evoluzione, nella storia, nella scienza e nell’arte.

In ogni caso il nome del progetto ha un’origine ben più articolata: una delle prime composizioni che realizzai per il primo lavoro *Sous la robe bleue* narrava di un personaggio chiamato Autunna, una ragazza nel suo stadio maturo di vita che vagava, vestita di un lungo abito rosso, alla ricerca disperata di un amore e che alla fine si scioglieva nel Sole, il quale simboleggiava sia il desiderio di calore paterno che quello di un equilibrio con la natura, e anche in fondo il proprio immolarsi per amore. Questo suo sacrificio terminava nelle onde marine, al punto che essa finiva per confondersi con il Sole al tramonto sull’acqua, fondendosi con esso fino a trasformarsi in una rosa (rossa).

La scelta del francese ha invece radici molto lontane: ho sempre manifestato un evidente amore per questa lingua, da quando ne iniziai lo studio alle scuole inferiori, fino ad arrivare, con la maturità, al faticoso incontro con la poesia simbolista, in particolare con *Les fleurs du mal* di Charles Baudelaire. Credo di avere iniziato, ancor giovane, a scrivere sotto la precisa ispirazione dei simbolisti francesi, in qualche caso addirittura direttamente in francese. Qualche anno più tardi giunse poi l’incontro *fatale* con Antonin Artaud e le sue opere, molto probabilmente una delle cose che da quel momento in avanti cambiarono la mia vita, sconvolgendo l’universo delle mie sensazioni in misura irrimediabile.

2) La vostra concezione di “arte totale”, vale a dire di una poesia in musica che trova la sua espressione più alta in un contesto teatrale che utilizza differenti forme d’arte (la danza, la declamazione, l’arte figurativa ecc.), in modi liberi e sperimentali risale alla Secessione Viennese ma è stata fatta propria e sviluppata dal teatro contemporaneo (penso all’Odin Teatret di Grotowski ed Eugenio Barba, ad esempio, o al “nostro” Pippo Delbono) e da alcune correnti dell’arte della seconda metà del Novecento, quelle cioè che hanno usato gli happening come forma privilegiata di espressione artistica. In che modo vi collocate all’interno di quest’ampia tradizione?

Autunna et sa Rose si configura a tutti gli effetti, in virtù di ciò che è stato prodotto fino ad oggi, come un progetto musical-teatrale: si parla allora di *teatromusica* come di quella sorta di *combinazione* artistica che rappresenta per noi la maniera in sintesi più naturale ed al tempo stesso complessa ed elaborata per esprimere compiutamente le emozioni che ci hanno da sempre formato e che intendiamo trasmettere come contributo energetico fondamentale dello spirito.

Il progetto pertanto si colloca all’interno di una assai prodiga tradizione, scegliendo la musica come privilegiato “plasma emozionale”, forma espressiva che diventa quindi fulcro di tutta una serie di istanze creative, prima delle quali è chiaramente la poesia, fino alla videoproduzione. Mi ritengo certamente un ammiratore incondizionato di Tadeusz Kantor, così come di Carmelo Bene, ma, sopra ogni altro, di

Antonin Artaud. Il suo approccio dionisiaco al teatro è stato infatti fin dall'inizio per me fonte di essenziale ispirazione, fin dalle prime letture delle sue opere, che non a caso indussero la nascita del primo lavoro, incredibilmente uscito per puro caso il 4 settembre del 1996, nel centenario della nascita di Artaud, e l'inizio del quale fu proprio quel *L'Art et la Mort*, brano nato dall'aver musicato lo scritto che l'autore francese aveva allegato a margine della raccolta omonima datata 1929.

L'ispirazione artaudiana è stata di sicuro cardinale anche in termini di quel senso di sacrificio consistente nel volere donare la propria vita all'arte, connesso all'esigenza di fare fuoriuscire qualunque comportamento ribelle, in grado di liberare quello *slancio fondamentale* pronto a spingerti ad operare sacrifici che magari a molte persone parranno pura follia, ma che invece io mi sono sempre sentito "obbligato" a compiere in virtù di una necessità ormai rituale (in effetti, è l'istinto del *sacrum facere*, del fare qualcosa che sia sacro per sé, per la propria vita, che vince ogni freno...).

3) La scelta di pubblicare la musica indipendentemente dal suo utilizzo in contesti più ampi ed articolati denota una fiducia nella possibilità dell'ascoltatore di conferirle un senso autonomo e di trarre piacere anche solo dall'ascolto dell'album. Come e perché siete giunti a questa decisione diretta?

È il caso di rammentare che *Phalène d'onyx* non è un lavoro esclusivamente musicale: il punto di partenza del lavoro è infatti costituito da quindici poesie, scelte tra un gran numero di componimenti prodotti prima della completa elaborazione del progetto, e sulla base delle quali sono nate prima le sette composizioni musicali (più gli otto intermezzi) ed infine le relative immagini a queste associate, sintesi finale di un trittico espressivo, che rappresenta il vero oggetto dell'opera.

Pertanto l'ascoltatore si trova in realtà a che fare non con un normale album, ma con un prodotto composito, a partire dalla forma in cui esso viene presentato: in tal senso, la più consona fruizione del lavoro si compone dell'ascolto musicale da abbinare alla lettura degli scritti - tutt'altro che normali "testi" da seguire, nella misura in cui non sempre sono cantati o comunque comodamente percepibili - ed alla visione delle immagini relative. All'interno del booklet, oltre alle poesie ed alle immagini, è presente un'essenziale ma dettagliata scheda sul *concept*, ritrovabile peraltro sul sito web ufficiale alla pagina www.ederdisia.com/pdo.html, dove sono inoltre presenti alcuni link a documenti scaricabili, contenenti informazioni specifiche sulle composizioni portanti, oltre ad approfondimenti tecnici che illustrano le diverse strategie compositive.

4) Ho voluto definire la vostra musica come "espressionista", perché mi sembra che abbia un "modus operandi" simile a quello dell'Espressionismo, una delle cosiddette avanguardie storiche dell'arte moderna. Mi spiego meglio: la vostra "arte dei suoni" esprime contenuti di natura esistenziale, spirituale e lo fa mediante un linguaggio che scaturisce direttamente dalla sensibilità personale del compositore. Il mondo dell'artista, nel suo manifestarsi, plasma il suono in forme squisitamente soggettive, sebbene nel rispetto dei canoni della musica colta contemporanea, che sceglie peraltro di contaminare con linguaggi di altra natura, come l'elettronica d'avanguardia e l'ambient-noise.

Vi trovate d'accordo con questa definizione?

Quest'ultimo lavoro, forse più degli altri che l'hanno preceduto mette in effetti in luce questa caratteristica. Reputo che la ragione principale sia da ricercarsi nella scelta di avere dato vita ad ogni sua composizione dalle fondamenta costituite da quell'ingente serbatoio di poesie, scritte a partire dal 2004 ed all'epoca senza alcun secondo fine, tanto meno quello di realizzare questo progetto, nella maniera composita in cui è stato poi concepito. Soltanto alcuni mesi dopo, infatti, in seguito ad approfondite analisi testuali, risultò chiaro come, per la musicalità profonda, a livello linguistico come pure in virtù delle evocazioni cromatiche che varie poesie lasciavano trasparire, avesse pienamente senso costruire attorno ad alcune di queste, accuratamente selezionate, altrettante composizioni musicali, ogni volta elaborando nuove strategie, tutte comunque conformi all'obiettivo primario di trasporre il testo in musica. La soggettività della componente sonora che tu riscontri è da considerarsi pertanto parte integrante delle idee e delle tecniche compositive, impiegate con il fine privilegiato di offrire un'interpretazione più *potente* di quegli scritti in chiave squisitamente sonora.

La contaminazione elettronica cui fai riferimento è ad ogni modo un processo compositivo inserito all'interno di una tradizione in voga da vari decenni, dai tempi delle prime opere per strumento solo e nastro magnetico: per quello che mi riguarda, le scelte di impiegare, in taluni brani, accanto a strumenti

acustici, sonorità elettroniche dipendono in gran parte dalle primigenie idee compositive, nate sempre in funzione delle suggestioni musicali provenienti dagli scritti.

5) E visto che li abbiamo appena menzionati, vorrei chiedervi delucidazioni sul ruolo ed il senso che l'elettronica e l'ambient-noise hanno nel vostro discorso musicale, pur rappresentandone una componente minoritaria.

La componente elettronica, quando impiegata in questo lavoro, mantiene sempre un ruolo significativo, 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 non si riduce infatti nel simulare quello potenziale di strumenti veri, ma si configura invece come intervento autonomo, con proprie caratteristiche timbriche esclusive.

Gli esempi più significativi sono certamente rappresentati dalle due composizioni *Avvolgenti già rami...* per violino, violoncello ed elettronica e *Fruscii di sognata libertà...* per clarinetto, percussioni e suoni elettronici, nelle quali l'elettronica si intreccia agli strumenti acustici, prendendone talvolta anche il sopravvento, fungendo quindi come una sorta di orchestra, pronta a guidare gli strumenti ma - come del resto nei classici brani per strumento e orchestra - mai relegata a margine come mero contorno. 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.

Sonorità più *noise* sono state qui utilizzate nella composizione di alcuni intermezzi (come l'intro *Intangibili barriere...*), là dove la struttura più intimamente teatrale degli interventi suggeriva una connotazione più drammatica. Un impiego peraltro frequente già in passate occasioni, specialmente nell'ambito di rappresentazioni dal vivo, anche grazie all'apporto degli interventi "rumoristi" di Gianluca Lo Presti: non per nulla, sarà proprio in un contesto più specificamente *live* che verranno nel prossimo futuro sfruttate situazioni più o meno improvvisative a carattere *noise*, in particolare all'interno di un progetto teatrale da rappresentare con l'apporto di una voce recitante.

6) Il percorso di redenzione dell'anima umana attraverso il sentimento amoroso che viene descritto in "Phalène d'Onyx" è inserito in una complessa architettura sonora, articolata in sette brani principali ed otto intermezzi. Di fatto avete scelto di frammentare il percorso in scene prioritarie e spazi di raccordo anziché strutturarli in un continuum fluido. Questa ardita strutturazione è a vostro avviso funzionale alla fruizione del contenuto o rischia a tratti di ostacolarla?

Phalène d'onyx rappresenta un viaggio immaginario - eppur strettamente avvolto alla realtà del mondo contemporaneo - il cui fine intimo è di condividere l'esperienza di un percorso interiore iniziato da una condizione di sofferta chiusura e non-accettazione dell'altro-da-sé, fino al raggiungimento dell'amore come salvezza, ottenibile anche e soprattutto nella ritrovata capacità di donarsi davvero all'altro. L'architettura dell'opera è stata fin dall'inizio della sua genesi progettata secondo l'alternanza tra composizioni di un certo rilievo (e durata) ed intermezzi, spesso scritti in breve tempo, seguendo ispirazioni anche estemporanee: il compito degli intermezzi è di connettere tra loro le tematiche dei brani contigui, precludendo sovente contenuti del brano a seguire, e magari pure rivisitando sentimenti già vissuti nel brano precedente. In verità la differenziazione tra composizioni portanti ed intermezzi ha il suo presupposto nella diversa finalità pensata fin all'inizio tra le due tipologie di brani, in evidente stretta relazione con gli scritti cui questi facevano riferimento: se per i sette brani cardine era fondamentale che si legassero a momenti di vita e conseguenti immagini visive assolutamente necessarie a comprendere il senso e la meta del *viaggio*, gli intermezzi sono sopraggiunti a "ricamare" fugaci orditi attorno alla trama dei primi, con il costante obiettivo di conservare un generale ordine ed una continuità di idee e sentimenti, capaci così di offrire una lettura quasi sequenziale, e, in un certo senso, teatrale dell'opera.

Uno degli esempi più adatti a comprendere tale situazione può sicuramente essere rappresentato dall'intermezzo *Fiammeggianti folate...* per mezzosoprano e voce recitante: il relativo scritto, già all'inizio immaginato come dialogo promiscuo tra una voce lirica ed una voce recitante, venne da me scelto tra un insieme di poesie, affinché si adattasse nella maniera più suggestiva possibile a dare seguito all'immaginario della *conscia energia* e dei *flussi di Vita* del precedente *Sussurro melodioso...*, ma soprattutto perché 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 attorniati in un’ascesa a spirale sacra, prossimi al divino contatto [...]*” si poteva così stabilire un forte nesso concettuale, cosa che doveva appunto essere, nell’impianto del *concept*, la prerogativa degli intermezzi.

Vale infine la pena di riscontrare come le composizioni portanti, a prescindere dalla presenza vocale al loro interno, sfruttino, proprio a livello strategico compositivo, la componente testuale in maniera decisamente non diretta, servendosi piuttosto al fine di elaborare le modalità specificamente sonore; laddove negli intermezzi riaffiorano le voci, le quali narrano in forma più lineare - cantata o/e recitata - le parole prima celate, quasi a rivendicare una presenza, come può essere quella di un *narratore*, quasi un *cantastorie*, pronto ad intervenire nelle pause tra una scena e l’altra di un viaggio durante il cui svolgimento mutano le tinte sensibili senz’apparente soluzione di continuità.

7) La natura precipuamente colta, sperimentale nel senso più dotto del termine, della vostra musica può fungere da stimolo all’ampliamento delle prospettive degli ascoltatori ma anche ottenere un effetto opposto, inibendo la fruizione immediata, spontanea della musica. Questo fenomeno trova la sua collocazione in un più ampio e diffuso movimento centrifugo che esprime la diffusa tendenza a rifuggire tutte le forme d’arte che richiedano un impegno intellettuale per essere adeguatamente apprezzate.

E’ possibile, mi chiedo e vi chiedo, trovare un equilibrio tra sperimentalismo ed immediatezza emotiva dell’espressione musicale?

È il classico dilemma della musica contemporanea, e, in generale, di tutta l’arte contemporanea. Fa il pari con quello sulla *spontaneità* dell’opera d’arte. Probabilmente, come capita quasi sempre, la verità - ammesso che essa esista - sta nel mezzo: il tanto ambito equilibrio è infatti nella dualità. L’arte, quella vera, quella che non scaturisce da logiche di potere - così è da sempre - vive sulla sperimentazione mostrando nondimeno se stessa in una forma (spesso apparentemente) immediata. Anzitutto è sempre il caso di sottolineare che qualsiasi forma d’arte, per essere compresa davvero, richiede impegno intellettuale. La pleora di turisti inebetiti che si ammassano compulsivamente, accaniti nel loro tentare di scattare foto (dove è peraltro vietato...) alla *Gioconda* di Leonardo o al *David* di Michelangelo non è amante delle opere d’arte, agisce infatti unicamente spinta da un meccanismo compulsivo massificato: tanti di loro nemmeno sanno per quale ragione furono realizzate quelle opere, alcuni magari neanche conoscono la storia di David...

“*Il poeta, componendo poesie, fa uso di una lingua né viva, né morta, che poche persone parlano, che poche persone capiscono*”: è la traduzione della frase di Jean Cocteau che ho citato nei documenti illustrativi le composizioni portanti del lavoro, tratta dal suo film *Le testament d’Orphée, ou Ne me demandez pas pourquoi*, ultimo capitolo della trilogia sulla figura del poeta. Tale frase ha un chiaro sapore provocatorio, in quanto configura il poeta come destinato al quasi totale isolamento ed altresì costretto a “[...] *esibire la sua anima nuda davanti ai ciechi*”: nello specifico, ho ripreso tale citazione intendendo scuotere gli animi sensibili, in direzione di una ricerca vitale di altri “*compatrioti*”, i quali non abbiano a spaventarsi di fronte alla complessità, nel momento in cui essa si rivela il tramite consono per scandagliare le parti più nascoste dell’animo umano, mettendo a nudo l’anima e portando così alla luce ciò che di solito tendiamo a nascondere.

La musica contemporanea non è immediata? Non lo è mai stata la musica colta in ogni tempo. Se il pubblico oggi si allontana dalla musica contemporanea, è perché si sono andati moltiplicando nei decenni vari meccanismi consumistici sostanzialmente concordi nell’intento di allontanare la musica dal pubblico stesso. Uno di questi, purtroppo, è senz’altro dovuto al diffondersi di quell’*alone* di snobismo che circonda il mondo musicale colto, una delle cui manifestazioni nonché delle cui cause più frequenti è data da una più o meno marcata renitenza da parte di vari compositori nell’illustrare adeguatamente i loro lavori, pensando magari di *meritare* di esser ascoltati soltanto da un’*élite*. Ecco il motivo per il quale, a differenza di altri, ho deciso di *spiegare* pubblicamente la mia musica, con tutte le connotazioni poetiche in essa contenute, dato lo stretto legame con la componente testuale che l’ha di fatto generata. Infatti i vari documenti sopraccitati e reperibili alla pagina www.ederdisia.com/pdo.html sono divisi in due sezioni: la prima è focalizzata sul tema di ogni singola composizione, ed è pronta quindi ad illustrare i significati meno evidenti e le connessioni nascoste dietro i testi; l’altra contiene un’analisi della struttura squisitamente musicale, con tanto di spiegazione delle tecniche compositive impiegate (utile a chi intende approfondire, o magari anche semplicemente per coloro i quali - armati della necessaria pazienza - vorranno capire davvero il perché di tante scelte da me operate).

In tal senso sono convinto che sia sempre fondamentale ricercare la *comunicazione* con ogni mezzo, offrendo il fianco ad ogni opportunità di discussione ed analisi: la cosa è ovviamente in linea con l'essere qui, ora, *dentro* un'intervista, che negli intenti di noi tutti deve pervenire ad un insieme di fruitori, estremo opposto di tale comunicazione, nei quali ricerchiamo comunque una seppur minima, ma pur sempre adeguata, dose di sensibilità.

Tornando perciò a Cocteau, credo che per quanto la lingua del poeta sia fatta di parole che pochi parlano e pochi ascoltano, non vi siano reali ragioni per allontanarsi dall'impegno intellettuale richiesto per comprenderla. Evidentemente stiamo vivendo un'epoca di enorme decadenza culturale, e gli esempi sono sotto gli occhi di tutti, specie di quelli degli uomini di cultura che si ritrovano costretti a fare ovvi confronti con i decenni passati. La mia personale impressione è che oggi si sia sviluppata la marcata tendenza a VOLER essere ignoranti, ad allontanarsi intenzionalmente dalle fonti di rinnovato interesse culturale (in un movimento che io definirei "cerebrifugo"), obbedendo passivamente ai dettami imposti da qualcosa di molto simile al *Big Brother* orwelliano (o forse parente più stretto della sovrastruttura di regime descritta da Bradbury in *Fahrenheit 451*), magari più sottilmente subdolo. Ho infatti la percezione, sempre più marcata a partire da questi ultimi lustri, che si stia diffondendo la propensione alle emozioni *da ipermercato*: non c'è più l'istinto della *curiosità*, la gente pare non sia più in grado di avere un giusto approccio all'atteggiamento *riflessivo*, si rifiuta ormai 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... Alla luce di ciò mi intristisco e mi viene quasi da vomitare a pensare a tutti coloro che ci hanno etichettati come "snob", "(troppo) intellettuali", eccetera.

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 se, trovandosi in uno sterminato campo pieno di sterpaglie ed erbacce rinsecchite, scorgesse in lontananza una montagna isolata e ripida, sulla cui cima si intravedesse 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".

8) I testi poetici, che si ispirano molto alla poesia tardo-romantica (penso a Baudelaire, ad esempio), ma anche al surrealismo di Antonin Artaud, sono stati scelti sia per la loro struttura sintattica e fonetica ben traducibile in musica che per la loro capacità di creare atmosfere suggestive. Queste vengono descritte dal sovrapporsi ed alternarsi di strumenti e voci, a volte in maniera più libera, ma sovente in modo più letterale, cosicché si arriva alla condizione estrema per cui ad uno strumento è assegnata l'esecuzione delle consonanti mentre ad un altro quella delle vocali. Come siete giunti ad una concezione musicale di questa natura, che testimonia di una profonda simbiosi tra discorso musicale e discorso verbale?

Naturalmente qui ti riferisci alla struttura compositiva di *Fruscii di sognata libertà*... per clarinetto, percussioni e suoni elettronici, fondata sull'idea di una trasposizione del testo in musica che tenga conto delle sue connotazioni più intimamente metalinguistiche.

Complice infatti la marcata musicalità delle parole dello scritto, 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 -, decisi in tal caso di procedere avviluppando letteralmente i suoni sui singoli fonemi del testo: ho così suddiviso 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: un'idea di base quindi piuttosto teatrale, anche se non nel senso usuale del termine. Nella stessa frase "*Fruscii di sognata libertà*" - sulla quale è costruita la prima parte della composizione, prima del'ingresso del clarinetto - ho fin dall'inizio udito il suono dell'onda

che s'infrange sugli scogli marini, ma non in una correlazione sonora così scontata: avevo infatti bisogno di udire quante sfumature questi fruscii in realtà potessero in loro stessi abbracciare.

Credo che la base concettuale da cui sono partito per tale ricerca fondi i suoi dettami sull'idea descrittiva della musica: non è certo 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 in verità 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". Pertanto, anche in seguito all'esperienza avuta con questa composizione, i sistemi per inglobare una componente descrittiva all'interno di un brano musicale sono da ritenersi a mio avviso davvero illimitati.

9) Tutto è Altro nel vostro discorso musicale. Altro non nel semplicistico senso di alternativo, ma frutto di una ricerca sperimentale personale ed al tempo stesso espressione tra le più avanzate della musica colta contemporanea. La melodia scompare, o si mostra a tratti, frammentaria; la scansione del tempo, nell'alternarsi di pause a movimenti, è Altra, finalizzata all'esclusiva espressione del mondo interiore dell'artista, così come la ricerca timbrica.

Ci congediamo da voi ringraziandovi e lasciandovi l'onere e l'onore dello svelamento dell'intima ragione, del senso profondo del vostro fare musica e, in un'ottica più vasta che voi avete sempre abbracciato, di fare Arte.

Già all'epoca delle prime recensioni del lavoro di debutto, rammento come un giornalista scrisse che le parole recitate comunicavano altro rispetto a ciò che dicevano. Credo sia sempre stato un *imprinting* del progetto tale necessità di "andare oltre" i significati primi delle parole, e, più in generale, di uscire dai rigidi e disciplinati vincoli della forma. L'obiettivo è stato sempre quello di vedere oltre il visibile, di accogliere una "Nuova realtà", sfuggendo sempre se possibile alle apparenze. Iniziammo il nostro percorso pronunciando chiaramente la frase "*Distanza incolumabile tra l'essere e l'apparire*": nulla di ciò che vediamo del mondo che ci circonda è assolutamente vero. "[...] *La vita sotto il sole è forse solo un sogno? Non è solo l'apparenza di un mondo davanti al mondo quello che vedo, sento e odorò? [...]*": è una citazione dalla sceneggiatura del celebre film di Wim Wenders *Il cielo sopra Berlino* (1987) e che, a poco più di vent'anni - ricorderò sempre la mia prima visione, nel novembre 1989, a pochi giorni dalla caduta del Muro - mi cambiò in buona parte la vita, orientandola verso una direzione rivelatasi di lì a pochi anni sempre più nettamente definita. Al punto di giungere a compiere il passo di volermi guadagnare a tutti i costi il diritto di "[...] *diventare un devoto suddito dell'Arte*", come scrivevo dieci anni or sono all'interno della sceneggiatura dello *Sturm*.

I linguaggi in me s'intersecavano nel loro sfilare disordinato, lasciando una scia di insoddisfazione per ciò che ancora mancava all'appello di quel raduno d'idee pericolosamente sfuggenti. In quel coacervo in parte psicotico e in parte lucidamente organizzato venne alla luce il progetto Autunna et sa Rose, perché volli vedere oltre, conscio che già da parecchi decenni la Natura era stata costretta a modificare le proprie leggi, sconvolgendone la forma: ma non sempre ciò che mi attorniava mi dava l'impressione di presentare senz'inganno tale risaputo sconvolgimento.

Guardando ad oggi, la non semplice realizzazione di *Phalène d'onyx* ha evidentemente rappresentato il compimento di un percorso interiore di anni di ricerca, finalizzata a mostrare nel modo più dettagliato possibile il vero aspetto convulsamente proteiforme della Natura. Ovviamente una siffatta ricerca, nel corso della quale ho dovuto vivere in religiosa dipendenza dalle necessità che il progetto richiedeva, è direttamente correlata al già citato concetto del *sacrum facere*, il quale impone tempi e vincoli oltre alla volontà di produrre arte. Nell'ottica della presente epoca il sacrificio mi si impone nei termini della lotta feroce e decisa contro il vomitevole dilagare del consumismo, il cui odierno trionfo vorrebbe prescrivere a tutti noi comportamenti insulsi e figli di logiche non esattamente degne di esseri umani. Se mi interessa la cultura, la tanto vituperata in questo Paese, la cosa ha primariamente a che fare 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 inculcate da tanti modelli consumistici. L'Arte può allora avvicinarci alla coscienza dell'Amore il quale, se vissuto quindi con la forza del sentimento puro e mai superficiale, pronta a scardinare ogni istigazione di matrice consumistica, può sconfiggere ogni tendenza alla disgregazione.