

## **TONALITA', INDISSOLUBILE COMPAGNA DELL'ARMONIA**

**“Pensieri e meditazioni teoretiche sulla mia musica” (1985)**

**La fisionomia eterogenea della Musica del Novecento si esplica in stili diversi ed opposti, e si deve constatare che il concetto di ARMONIA, per contraccolpo, ha assunto una latitudine di nozioni e significati che ne hanno sensibilmente sfumati ed offuscati i lineamenti fondamentali, impegnati in radicali revisioni; una concezione del mondo in cui contraddittoriamente entrano in gioco, tra l' 'altro, un quasi illimitato e avanzato progresso scientifico e il recupero di valori primordiali, magico- simbolici dell' Uomo. Con la distruzione della tonalità, beninteso sul piano dei postulati e dei programmi intellettuali schonberghiani, il concetto di “Armonia” ha perduto il suo contenuto primario restando come un vuoto guscio semantico di cui si fruisce ancora soltanto per mancanza di altro termine sostitutivo, più aderente ai fatti musicali di oggi. Da questo punto di vista è sintomatica la tendenza di Schonberg a ricostruire l' unità del mondo sonoro su una astratta integralità bidimensionale della musica mediante una “ quadratura matematica” delle sue componenti, regolate appunto da rapporti differenziali puramente numerici, e tale operazione giunge per contro a una non differenziazione delle componenti stesse e quindi all' annullamento auditivo di quella bidimensionalità. La scrittura armonica si articola sulla dinamica di pesi sonori gravitanti sul sostegno tonale – il discorso melodico tematico, uno di carattere conclusivo e l' 'altro sospensivo. La “dissonanza” nell' Armonia Tonale acquista un significato e un**

**carattere di abbellimento ed ornamento o rafforzamento espressivo del discorso. La sua ascendenza è tipicamente “ polifonico – contrappuntistica”, e conserva quindi un carattere tipicamente contrappuntistico. SI-RE-FA-Lab per la sua particolare natura, questo accordo, appartenente all’ orbita della dominante e nel quale coesistono “ 2 quinte” diminuite, incrociate, SI – FA- e RE – Lab, si è prestato via via a tutte le possibili elaborazioni armoniche, appunto in virtù della sua polivalenza tonale, da cui i compositori hanno tratto sul piano squisitamente espressivo quanto su quello strutturale. Questo accordo acquistò nel mondo operistico il carattere “ drammatico”, e la sua proprietà, provoca una specie di “ sospensione” nel gioco attrattivo del sistema e nel contempo ne acutizza le tensioni tonali per la presenza stessa delle due “triadi di quinta diminuita “. La sua qualità è quella di un prisma in cui si rifrange, si sfaccetta la luce tonale e ne scaturisce, quindi, un ‘ atmosfera di “ accordo vagante”, con un carattere sospensivo, con un alto coefficiente psicologico che appunto trasferisce la lacerazione e l’ ipertensione del tessuto tonale sul piano drammatico e assurge a ruolo di chiave di volta nella tecnica armonica del “ cromatismo” wagneriano e post – Romantico.**

**Il “ tono fondamentale” esalta la forza centripeta: “ modulare” significa spostare il centro di gravità tonale da un suono ad un altro. Il procedimento cromatico è cresciuto e si è sviluppato nella dimensione tonale, e si è istituzionalizzato in tempi recenti con l’ adozione della “scala cromatica “, come nella “ dodecaфонia” e nella teoria “hindemittiana “; per cui è indispensabile distinguere nel cromatismo**

la sua versione tonale che genericamente si è sviluppata tanto sul piano “ melodico” ( suoni accidentali cromatici) quanto “ accordale “, ( alterazione in accordi cadenzali ), in una successione di accordi dissonanti. L’ addensarsi degli artifici del cromatismo, soprattutto dopo Wagner, ha reso estremamente complicati il tessuto armonico-tonale e la relativa grafia – notazione musicale, cosparsa di una ridda di alterazioni di sovente ambigue. Si pensi soltanto ai celebri accordi iniziali del “ TRISTANO “ e alle molteplici interpretazioni armoniche che ne sono seguite,, sin a giungere a vere e proprie pagine improntate sugli accordi che hanno in sé valori emotivi, espressivi, fulcro germinatore di idee tematiche o di motivi – base in special modo in Beethoven, Schumann, Wagner, Liszt, fino a giungere a “ partiture “ improntate decisamente ad una vera ed esclusiva “ musica di accordi” spezzati e no. L’ accordo acquista quindi un significato ed uno stato interiore lirico e drammatico, una sorta insomma di un incantesimo sonoro che racchiude un significato in sé concluso. Sicché se il fattore “ verticale” acquista una importanza tanto pertinente, ponendosi come elemento catalizzatore delle altre componenti sonore, per conseguenza, l’ accordo cromatico tese sempre più ad arricchire le proprie risorse, fino a dilatarsi o alterare i suoi tradizionali connotati, ora con l’ integrazione di suoni appartenenti alla dimensione orizzontale, ossia suoni ( extra – accordali ) come, (appoggiature, note di volta, acciacature, anticipazioni ), ora, con aggregati esorbitanti l’ ambito delle ottave ( none, undicesime, in forme parziali o in stato di rivolto ). Questa evoluzione formale condusse alla completa rivitalizzazione dell’ accordo e quindi a quella della dissonanza. Gli

accordi isolati o in successione, si isolano sempre più dal contesto, e consegnano, mercé le loro segrete e sempre più sottili e interne risposdenze e risonanze, un potere di suggestione mai posseduto in passato. In Wagner come il Liszt, il trascolorare cromatico delle armonie si dispiega spesso mediante il congegno di “suoni cerniera”, Il caso del TRISTANO di Wagner, è la summa, il momento esemplare, è la scaturigine stessa della crisi tonale novecentesca, con il suo esasperato cromatismo. Qui il cromatismo è posto al servizio di ineffabili significati lirici, poetici e sentimentali che trascendono i confini della parola, i suoi valori razionali. Se il “Mito Erotico” tristaniano è proiettato oltre il limite del quotidiano, del consueto, in un mondo atemporale, superumano, la notazione musicale deve assecondare pari passo, deve ridurre al minimo le convenzioni che reggono le leggi fisiche accordali del cromatismo. L’insondabile mistero dell’AMORE trasumanante di TRISTANO e ISOTTA vive nell’atmosfera decadente novalisiana dell’antitesi tra Giorno e Notte, tra razionalità “Solare e Voluttà Notturna”. Di qui quella continua tensione, quell’inesausto ansito che si sprigionano nell’Opera, dal conflitto tra un sottofondo “diatonico, eptocordale” e le stratificazioni cromatiche. Tutta la vera arte ha sempre racchiuso in se stessa elementi astratti e reali, così come vi coesistono elementi classici e romantici, ordine e sorpresa, intelletto e immaginazione, coscienza e inconsapevolezza. Qualunque arte ha le sue radici nel primitivo, e da questa considerazione si può intendere anche l’essenza della grande musica. L’arte primitiva nasce da uomini che reagiscono in modo diretto e spontaneo alla vita. La “struttura della mia musica” è

rodotta alla forma originaria ed è “ arcaica e post- romantica”, nel senso secondo il quale il principio archetipo sta alla base di tutte le forme fenomeniche nelle quali si manifesta, come loro “ Arché “, cioè, come loro origine, come qualcosa di più semplice e di più essenziale. Uno dei principali intenti che si propone tutta l’ arte moderna e per il cui raggiungimento tanto si adopera, consiste nel tentativo di ripervenire a questo elemento “ arcaico- primordiale “, che, prescindendo dalla differenziazione della coscienza moderna, determina nella sua realtà la vita degli uomini. La decadenza “ fin de siecle “, la morbosità del simbolismo, la tormentata consapevolezza dell’ epoca in cui la rivalutazione di tutti i valori veniva proclamata da Nietzsche e il contenuto subcosciente della nostra mentalità moderna cominciava a manifestare la sua irrequietezza nelle Opere di Goya e di Odilon Redon: queste erano le ombre ultraterrene nell’ epoca in cui si sentiva che un mondo di vaste concezioni stava crollando. Dopo quindici lustri del XX° secolo, sentiamo che un mondo nuovo sta prendendo forma. E’ venuto ora il momento del volto interno delle cose, del volume interiore, come direbbe Moore. La forma esterna, nel suo classico raggiungimento, non può essere ormai superata.. L’ artista non vede lo scopo di insistere in una gara di superamento. L’intimo suo impulso lo spinge a ricercare le sue radici stesse dell’ esperienza. Ed egli trova ispirazione e affinità di concetto nell’ arte arcaica, nella forma – linguaggio dei primitivi, nell’ arte rupestre con i suoi magici simboli paleolitici di una condizione esistenziale purissima ed incantata, epifania dell’ infanzia dell’ uomo. Non più Achille, quindi, incartapecorito nella sua mostruosa classicità anacronistica, m

**ail corpo dell' uomo mutilo, oltraggiato dalle catastrofi di immani stragi assassine; la struttura ossea della materia vivente, invece del mito di " Amore e Psiche ", e le linfe dinamiche del microcosmo interiore e circostante, in luogo dell' " Hecce Homo ". Com ela natura foggia cavità nei dirupi o entro il sistema muscolare umano e animale, come corrode le rocce o liscia i ciotoli, tale è l' esempio e il compito dell' artista moderno, nuovo. Poiché Uomo e Pietra, animato ed inanimato, sono espressioni della medesima forza misteriosa, esposte entrambe all' assalto degli stessi cimenti. Non è nell' ideale di Armonia, quale si raffigurava nell' Arte di Fidia e di Policleto, ma nell' accettazione della vita come conflitto tra spirito e materia: non nell' Ideale Romantico della Natura, ma nella sua faccia reale ed autentica delle opere dell' uomo bisogn ritrovare il fascino per fare Arte. La " Forma Concava " in contrapposizione alla " Forma Chiusa" : questo è ciò che dovremo esplorare, perché, quando la libertà creativa dell' artista si impone mediante il Movimento "Cubista ", " Futurista" e l' idea primitivista, allora è stata trovata la pura forma costruttiva, e fu espressa l' esigenza per la pura forma organica denudata di ogni sorpassato senso letterario, la forma costruttiva si dissolse nei suoi elementi dinamici. La Cavità, da cui emerge la Forma, dischiude sorprendenti vedute nella natura circostante, e costringe lo spazio esterno entro volumi interiori, unendoli entrambi: i Maestri Greci del Quinto Secolo A.C. crearono Monumenti di insuperata bellezza estetica al Corpo Umano; noi oggi, dovremo erigere monumenti sonori alla grandezza drammatica di una natura violentata e contaminata dall' egoismo dell' uomo. Noi**

**dovremo sviluppare e creare un suono nuovo, saturo di compenetrazioni e di forme interne ed esterne, innervato in uno spazio labirintico interiore a cui affidare l' espressività dei moti complessi dello spirito umano. Esistono Forme Universali dalle quali ognuno è inconsciamente condizionato, e alle quali può essere sensibile, se non resta escluso dal controllo del suo subcosciente. Le sensazioni universali suscitate da tali forme perennemente mutevoli costituiscono un legame fra l' artista e il fruitore. La leggenda di Deucalione e Pirra che ripopolarono la terra dopo il Diluvio gettandosi dietro le spalle le pietre che avevano raccolte e riscaldate: è possibile raffigurare queste pietre al momento della loro straordinaria trasformazione, plasticamente, pittoricamente e soprattutto, con la Musica ? Certamente, solo a condizione che la forma sia in divenire perenne di moto, compenetrato di una infinita riverberazione di linee sottese dinamiche, e che il colore sia energia cromatica libera da qualsiasi formalismo esteriore, ma vivo di quella vitalità solare diveniente, ed il suono che germini dai labirinti della notte interiore e si elevi spiraliforme in infinite, cicliche metamorfosi tematiche, ricche di quella solarità e contabilità che sono insite nel color “ rosso , analogico alle tonalità di Do Magg. che esprime l' intensità di azione, l' urgenza di energia e di forza vitale, mentre il Sol Magg. ci trasmette la volontà di evoluzione, e l' intensità di dinamiche interiori, e il Re Magg. ci propone la sensazione della gioia di vivere e l' aspirazione ad un ideale e un moto interiore verso la vita dello spirito; mentre il colore “giallo arancio”, è analogico alla tonalità di La Magg. e del suo relativo Fa Diesis Min., che ci trasmettono l' emozione di ideali concreti, fermi, e**

la proiezione verso un ansimo vitale di generosità e di un forte equilibrio evolutivo, mentre, invece, il suo relativo minore, ci comunica l' esigenza di motivazioni inconscie e un mondo di emotività e razionalità della mente, e un motivo di stupore, una sensazione di sorpresa. E' possibile cantare e raffigurare figurativamente la forma assunta da un blocco di marmo quando ad un tratto animandosi magicamente, prende vita, e qua e là palpita e pare celare in se stesso un titano , prigione della materia brutta? Io vi ho provato nei miei "Prigioni – Meditazioni sui Prigioni di Michelangelo ", Op.81, poema sinfonico per pianoforte, privilegiando una struttura compositiva quasi " modale", plastica nel rigore tematico, con un contrappunto neo-bachiano, lapideo, austero, possente nelle " coralità a più voci " , dove filtrano, sottesi, scarni " temi ", frasi appena delineate, abbozzate da " triadi d' accordi " che definiscono strutturalmente il carattere epico e mistico del tessuto musicale. Ho espresso la potenza monumentale michelangiolesca con il rigoroso messaggio savonaroliano, modellando con potenti e inauditi colpi di maglio primordiali, resi dalle sonorità profonde, cavernose delle " ottave basse", via via lumeggiate da dissonanti acciacature che vogliono esprimere il gesto scultoreo della creatività del genio di Caprese.

Come delimitare lo spazio dentro e fuori nel medesimo tempo? Le linee- forza si chiudono e si aprono, formano una zona circoscritta e contemporaneamente l' attraversano, dirette all' interno e all' esterno. Io torno all' arcaico primordio per dare espressione a possenti posizioni di fede, a speranze e a paure. Le annotazioni della mia scrittura musicale divengono diagrammi della memoria e dell'



intuizione. Da qui il mio sforzo creativo per ottenere una riduzione della forma all'essenziale nella sua frammentarietà narrativa. Questa essenzialità potrà essere qualificata " astratta " solo qualora non si voglia intendere con questo concetto alcunché di intellettualisticamente o di concettualmente astratto. La mia musica è ridotta alla sua più intima essenza di verità per un mio bisogno morale di ordine, di semplicitas francescana, arcaica ed innocente. In tale condizione creativa, l' Armonia contrappuntistica, il materiale sonoro che mi è proprio caratterialmente, viene ad assumere carattere ed efficacia creatrici. Il mio rapporto artistico con la società, in un' epoca che ha inventato la dialettica del " Realismo Socialista ", è messo in causa soltanto da coloro che sono accecati da pregiudizi ideologici e sono insensibili a una formaificante. Non c'era bisogno della guerra, di stragi dolorose ed infamanti, delle mie " Fucilazioni " o delle mie " Crocifissioni ", per riconoscere in me stesso e nella mia totalità artistica la mia più intima " Humanitas ": questa qualità esistenziale e spirituale è stata sempre presente nella mia " opera totale". Soltanto un umanista poteva concepire in pittura, in scultura, in narrativa, in grafica ed in musica, le mie " maternità ", " maternità della Terra ". In tutta la mia opera io sono un " umanista ", poiché in me è viva una acutissima percezione del processo vitale, del sentimento della forma organica sia che essa si manifesti in un "uomo" o in un " animale ", in un " albero", in una " pietra ", nella più cruda terra assetata, o nelle vastità marine ove si perde il pensiero mio, di tutto ciò, insomma, che è stato formato da una forza vitale nel suo incessante processo creativo. In tutto ciò ho sempre individuato la

parte più intima di me stesso, la mia religiosità panteistica francescana, questo mio sentirmi parte di un universo d' amore, fratello di tante creature a me simili, cellula vivente di un più vasto disegno cosmogonico. Il mondo delle arti ha sempre privilegiato le "simmetrie", l' armonico, il " modulator ", il " canone compositivo", e pochi hanno compreso che in " natura" vivono disarmonie plastiche ed armoniche primordiali. A me sono cari i " ritmi asimmetrici e cangianti ", improvvisi, non consequenziali alla vicenda armonica, ma solamente resi nella loro efficacia espressiva ed espressionistica, legata ad uno stato d' animo o ad una situazione immanente.

La " Scuola Viennese" porterà il " cromatismo" alle sue estreme conseguenze, si pensi a Richard Strass e a Schonberg della " Verklarte Nacht " ( 1917 ), ma è Debussy che porterà alla rarefazione della dimensione accordale verticale, e scioglie ulteriormente gli accordi da qualsiasi vincolo cadenzale o connettivo, più o meno latente, e li dispone nelle libere sequenze che egli stesso ha definito " armonie melodiche", in cui l' elemento melodico viene timbricizzato dall' accordo, e ne trae risonanze e vibrazioni che esauriscono in se stesse l'istante musicale, in cui la durata dell' accordo non è condizionata a una dinamica associativa, a un divenire armonico.

La mia tecnica compositiva è un supremo tentativo di operare una sintesi nella totale libertà di ricerca formale, di comporre in un tuttuno organico diversi e contraddittori elementi tecnici e lessicali, senza più il tormentoso pedaggio del " tempo dichiarato" in " chiave ", così pure la " tonalità" che certamente non è abolita, ma che non compare in calce al rigo del pentagramma con tutte le sue complesse

**ed articolate formule alterative e soppressive che non fanno che complicare ancor più la notazione grafica della pagina musicale.**

**L' alterazione, quando serve, “ diesis o bemolle “ che sia, io l' annoto accanto alla notazione del valore o “ nota” che si vuole alzare( allora uso il diesis) o abbassare ( allora metto accanto al valore della nota il simbolo del bemolle) e quando la sua funzione armonica o melodica di alterazione è conclusa, allora, ho bisogno di ritornare al valore naturale, allora, con il simbolo del “ bequadro” posto accanto alla nota, io annullo la precedente alterazione, così tutto è più naturale e semplice, come la soppressione, nella mia notazione, delle “stanghette” che determinano il valore di “ciascuna battuta “, che per tutti questi secoli, non hanno fatto altro che arginare con miriadi di dighe e ostacoli fittizi il libero fluire dello sviluppo musicale , nella sua infinita continuità espressiva e melodica. Secondo le leggi codificate ormai da secoli, una composizione musicale, per un giusto coordinamento dei valori musicali, si divide in “misure” e in questo angusto spazio delimitato matematicamente, hanno sempre trovato la loro fisica collocazione i valori musicali, note e pause, che compongono ogni singola misura, sino a formare una somma di valori equivalenti al tempo prescelto dal compositore, che come sappiamo, è indicato da numeri frazionali che indicano il valore complessivo che ogni misura deve contenere. Così abbiamo misure “ binarie”, “ ternarie”, “quaternarie” e composite e “ derivate “, con tutto quello che ne consegue, come i movimenti, il “ battere”, il “ levare”, “ tempo forte e tempo debole”, tutto questo è il bagaglio elementare della teoria musicale, vecchio ormai di secoli e secoli. Io risono chiesto, quando ho**

maturato la mia autonomia creativa, dopo i brevi e succinti “corsi formativi di composizione con Olivier Messiaen a Parigi, e con il maestro Felice Lattuada, poi, a Milano, che mi andavano un poco stretti per il loro formalismo canonico e tradizionale, mentre il mio spirito ribelle e rivoluzionario mi aveva portato già diciassette a superare il “naturalismo figurativo”, per divenire “artista cubista-neofuturista”, in contrasto netto con l’Accademia culturale della mia formazione musicale...io, mi sono chiesto, sommessamente, se la mia esperienza di pittore e di scultore e di grafico, se l’immenso patrimonio d’arte che avevo acquisito in un’intera vita d’artista, predestinata, e se le leggi fisiche e proprie dei colori, le tonalità armoniche e le dissolvenze cromatiche delle “velature” e dello “sfumato”, se le componenti dinamiche della metafora del racconto figurativo, che è stato la ragione stessa della mia vita, se tutto questo..io mi sono chiesto... poteva essere compatibile e poteva essere traslato con tutto il suo fardello di esperienze vissute, nel magico mondo, incantato e seducente dei suoni, in una inter-relazione espressiva e significativa... Da anni avevo affrontato in saggi e studi e ricerche, in dibattiti e conferenze, le analogie tra la musica ed i colori, elaborando anche delle tavole esplicative e didascaliche e teoretiche, , “cromatico-musicali”,creando i “principi della cromofonia sinfonica”, e la tavola esplicative delle “analogie delle scale dei dodici suoni del cerchio delle quinte con i dodici colori del cerchio cromatico”, del 1991, dove spiego lo stretto rapporto scientifico fra la lunghezza d’onda che ogni colore emana per sua propria fisicità naturale, e le frequenze armoniche erziane dei relativi suoni dei vari

valori di ottava, da quella “ bassa” a quella “ superiore”. Era il mondo della pura creatività che mi affascinava e mi seduceva oltremodo, e che mi tormentava nel profondo ogni qualvolta, uno spartito mi si apriva davanti agli occhi, e mi pareva un reperto archeologico di una civiltà a me sconosciuta e muta, per il groviglio simbolistico delle sue allusioni pittografiche che mi rimembravano i glifi Maja e i geroglifici Egizi. Una pagina musicale è muta e non ci comunica alcuna emozione visiva o sentimentale: dobbiamo eseguirla, interpretarla per farla vivere e partecipe del suo intrinseco messaggio di poesia e d’ arte; certo un musicista la sa vivere interiormente analizzandola nelle sue parti, ma questo privilegio è patrimonio esclusivo degli addetti ai lavori: il neofita, seppure amante o melomane accanito, ne rimane emarginato culturalmente non sapendo di solfeggio e d’ altro sulla grammatica musicale. Ho consumato giorni ed anni all’ascolto e allo studio dei grandi capolavori immortali edificati e creati da uomini nel mondo della musica, e non vi ho mai ritrovato una corrispondenza visiva e logica, tra quei segni, tanto astrusi, la notazione musicale, con tutto il suo retaggio di attribuzioni simbolistiche e metafisiche elevate a dignità d’ arte dalla sapienza speculativa della matematica, e quelle melodie e quel fiume di passioni e quelle onde frementi di sentimenti , che sempre si sono offerti generosamente ai miei sensi ebbri ed inebetiti dalla seduzione musicale e sentimentale emotiva. Non vi ho mai trovato che vi fosse lo stesso atteggiamento e partecipazione attiva, come avviene nel mondo delle arti figurative, dove tutti, o quasi, possono leggere visivamente un racconto pittorico o plastico e discernervi una traccia di se medesimi. Anche l’ uomo più semplice e

acculturato, anche coloro che non dispongono di una specifica preparazione estetica e storica sulle arti figurative, sapranno guardare un quadro o una scultura, e ne riconosceranno i più disparati elementi oggettivi, anche se non sono in grado di entrare nel merito speculativo della filosofia estetica, che invece è privilegio degli addetti ai lavori. Certo la lettura di un'opera non più figurativa, parlo delle proposte artistiche cosiddette "astratte", antinaturalistiche e liberatorie della forma depurata di tutti gli orpelli narrativi e retorici, emargina la maggioranza degli appassionati d'arte, vincolati alla tradizione, e non preparati alla comprensione delle istanze morali di esperienze seducenti e straordinarie per creatività ed originalità, che privilegiano il mondo interiore a quello esteriore e meramente illustrativo.

La Musica, di tutte le Arti, è stata la prima a liberarsi e ad affrancarsi dal fardello naturalistico e dal condizionamento imitativo della natura e del mondo circostante. La Musica, di tutte le Arti, è quella più autenticamente astratta, e quindi libera dai lacci e da inibizioni figurative e simbolistiche. Nel mondo dei Suoni, vi è una contraddizione a monte: che la Melodia più pura e semplice, come certe "Sonatine di Muzio Clementi", nella sua connotazione grafica non è meno intelligibile della complessa scrittura pianistica di un Franz Liszt o di un Busoni, e ciò significa, che il simbolo grafico della mera notazione è inversamente proporzionale al piacere che ne deriva dall'ascolto in una eccellente interpretazione di un solista di rango o nella poderosa potenza sinfonica della grande Orchestra malheriana o bruknerjana. Nel mio mondo universale dell'arte, nei miei molteplici interessi culturali, a tutto tondo, la Musica ha avuto, sin dalla lontana

**giovinezza, una importanza determinante ed incomparabile, forse ancor più stimolante del mondo magico dei colori e delle linee del Segno- Disegno, al quale mi sono votato totalmente anima e corpo in un indissolubile amore- vita, che è stata ed è anche la fonte dei miei dolori e dei miei tormenti creativi. Da bambino, a cinque, sei anni, ebbi la rivelazione fatale della mia vocazione musicale, e già da tre anni dipingevo tavolette e paracamini, precocissimo artista in erba, guidato da Nonna Caterina; in soffitta ritrovai in un vecchio baule militare austriaco della prima Guerra Mondiale, del nonno, spartiti musicali di mio padre, che in gioventù aveva studiato un poco di musica con il Maestro Fantini. Quei strani simboli- segni, stampati su una strana carta a righe, mi incuriosirono, perché mi parevano tanti binari ferroviari, con le loro traversine: filari di binari misteriosi, e tra le traversine dei pallini neri tondeggianti, alcuni con delle codine, altri con delle barrette, anche molto fitte, che mi rimembravano le recinzioni campestri della linea ferroviaria. La mia sfrenata fantasia di precocissimo artista, mi aveva fatto sognare favolosi viaggi per tante linee ferrate, e mi sembravano anche tanti disegni di strane mappe, che fui tentato di ricopiare sui miei album da acquerello; furono i miei primi esercizi di inconscia notazione musicale. La mia esperienza di copista musicale naufragò mio malgrado, quando la Nonna Caterina mi spiegò, che non si trattava di progetti grafici per stazioni ferroviarie, con vaporiere frementi di brontolii e vapori sinistri, che più di una volta mi avevano fatto pensare ad un drago di ferro, malefico e terribile di acciaio. Quei binari erano il “pentagramma musicale “, e quella strana scrittura per me allora**

**indecifrabile, si chiamava MUSICA, ed era un poco come la poesia, solo che aveva una proprietà fantastica e magica: da quei fogli di carta giallina della Ricordi, mio padre sapeva ricavare un suono raffinato, affascinante, con la sua fisarmonica e con il pianoforte; era la musica del “ Carnevale di Venezia “, il primo brano che ho imparato a memoria, canticchiando la relativa melodia con le note stesse...” Re-Mi-Re-Do-Si-Do-La...La- Si-Do...ecc.ecc.” La mia adorata e maliarda Venezia, tanto bistrattata e vilipesa dai miei amici “ Futuristi”... Quei “ segni” quei strani segni del destino che mi avvinsero sino alla seduzione grafica, a soli quattro, cinque anni; divenni compositore prima ancora di capire il significato matematico del “ solfeggio”, ignorandone le leggi, i canoni e le formule: divenni compositore di pagine mute, poiché quella notazione divenne parte fondamentale del mio magistero disegnativo. Disegnavo forme di note, dinamiche e montagne di note, cieli e mari di note, abbarbicate su quelle cinque linee, in uno sviluppo lineare orizzontale, con un andamento melodico ondulante con inauditi picchi di acuti sibilanti, come se fossero le Cime di Lavaredo, che tanto ammirai e volli dipingere nel 1944, durante la visita alla casa di Zia Agnese, là, sperduta tra i pini e i monti della Carnia. Su quei fogli della Fabriano e della Ricordi, cominciavano a scaturire e a prendere forma espressiva le mie prime poesie d’ amore, iscritte in una cornice di note musicali, delineate liberamente su e giù per i declivi di colli e di pianure, tra “ ponti sospesi...” nell’ intrico silvestre di “ sessantaquattresimi e centoventottesimi”... Una indicibile angoscia e furore d’ impotenza mi prendeva dentro, perché con tutta la mia sfrenata ed incontenibile fantasia, non riuscivo a**



**interpretare, quei magici segni afonici e misteriosi, elementi grafici di una lingua sconosciuta, ma affascinante: quella lingua saputa leggere con uno strumento musicale, una tromba, un violino o con un pianoforte, comunicava un canto melodioso, dolce e suadente, ilare ed eroico, fragile e potente, femminile e virile, e mi commuoveva sino alle lacrime, quando mio padre mi suonava, come poteva, da dilettante, pagine di Puccini, della Bohème, di Tosca, o della Traviata...Pareva che quelle pagine magiche fossero un magico scrigno, opulento di fantastici gioielli che si chiamavano suoni, quando essi scaturivano dalla tromba imponente di un vecchio grammofono “Columbja”, a molla, gracchianti melodie e canti che germinavano da dischi di bachelite neri: quelle musiche di cui ignoravo tutto, chi le aveva create e che cosa esprimessero...non lo sapevo, allora, ma mi commuovevano sino alle lacrime, sino al turbamento. La mia ipersensibilità acutissima mi faceva vivere visceralmente con tutta l' anima quelle melodie che mi parlavano d' amore e di addii.. E quante volte, allora, a cinque anni, ho disegnato il Moro di Venezia, Otello, o il tragico gobbo del Rigoletto, e la prigioniera dove languiva Cavaradossi, pittore come me e la sua gelosissima Tosca. Infine, un giorno, venne a casa mia a visitare papà il Maestro Fantini, suo amico, direttore della Scuola Comunale di Musica , un valente compositore di cultura tardoromantica, che volle vedere i miei disegni di musica. Il Maestro si sedette al pianoforte, un vecchio verticale di fine ottocento, forse mai accordato, e si mise ad eseguire quei miei strani disegni musicali, che con mio sommo stupore emanavano una musica, suoni dissonanti, passi lenti e velocissimi glissandi; non erano più monti, pianure , anse di fiumi che**

si snodano lungo il filo magico , ondulatorio, nell'argine di un pentagramma: ma nelle sapienti mani del Maestro quei miei stranissimi disegni , con mio stupore, divennero musica. I primi fondamenti teoretici li ho appresi alla Scuola Comunale, a sei anni, tre volte alla settimana, e a casa dovevo gorgheggiare monotoni solfeggi per ore; dopo settimane di apprendimento, dopo aver scoperto il valore dei tasti del pianoforte, il Do fondamentale, i tasti neri che potevano essere all' occorrenza sia un Do diesis o un Re diesis, ma anche l'omologo Do bemolle o Re bemolle, cominciai a tentare coscientemente a comporre cercando una frase melodica sul pianoforte, rincorrendo su e giù, i significati di certe mie melodie sentimentali, ero un bambino precocissimo già malato del mal d'amore. Un infinito mondo di nuovi colori e nuovi mondi mi si rivelò e mi abbandonavo sulle ali del sogno. E divenni, allora, un " pittore – musicista"; i colori della tavolozza, le forme plastiche che desumevo dagli archetipi antichi di un Giotto, Leonardo, Michelangelo, di un Piero della Francesca e di un Masaccio, si arricchivano, sempre più, di stagione in stagione, della malia musicale che si fondeva in analogie espressive. Già da allora, e non ero che un adolescente, sentivo inconsciamente e istintivamente che nei colori vi erano nascosti nel profondo anche i più complessi significati dei suoni. E cominciai così, tutto da solo, a creare paesaggi sonori, a dare forma sonora ai miei stati d' animo, ai miei sentimenti, alle mie precocissime passioni amorose: non mi bastavano più le " Sonate di Muzio Clementi ", di Mozart, che apprendevo con grande facilità a memoria; sentivo quasi una inutilità quegli esercizi pianistici, per ore ed ore, e le centinaia di

**ore di anacronistici solfeggi e ghirigori solfeggiatici: io non volevo divenire un “ interprete”, un “ pianista”; io ardevo alla creatività: desideravo formare di suoni le tante sensazioni ed immagini che avevo nell’ animo: dovevo solo sapere come usare quella scrittura su quelle pagine gialline e su quelle righe parallele, il “ pentagramma”, per, infine, sentirmi realizzato compiutamente nel mio fatale destino. E allora, ecco il grande rifiuto, il rigetto della grammatica e dell’ ortodossia accademica e scolastica, il rigetto di quelle speculazioni astruse e contorte: avevo necessità di chiarezza e di semplicità: volevo raggiungere la medesima spontaneità di “ tratto grafico”, come quando realizzavo con grande maestria e rigore formale e stupefacente magistero, i ritratti delle persone a me care, il nonno carrettiere, la nonna Caterina, la mamma sarta, mio fratello minore e i miei cuginetti, i modelli dei vecchi contadini ed operai che ritraevo nella trattoria della Casa del Popolo, in compagnia del nonno, intento giocare a carte. Appaiono così, spontaneamente per un processo creativo naturale, le mie semplificazioni di annotazione musicale, quella mia caratteristica scrittura musicale senza più i tanti tortuosi condizionamenti allegorici della tradizione, e questo mio modo di creare il “ mio suono grafico “, sorprese i miei illustri Maestri, che sovente erano sbigottiti e indispettiti, e che avrebbero gradito una maggiore adesione ai canoni della tradizione. Ma la mia cocciutaggine e la mia idiosincrasia caratteriale verso tutto ciò che mi veniva imposto con imperio e l’ autorità di un adulto, e non dalla logica, secondo me, io l’ ho sempre rifiutato e rigettato, quasi con violenza, e sono divenuto per questo mio supremo bisogno di libertà e di**

indipendenza un , “ diverso”, lo “ strano”, l’ “ originale”, il “rivoluzionario” , ma intanto la mia creatività cresceva ogni giorno di più e sempre più, con maggior efficacia grafica, nasceva la mia “scrittura e la mia musica”. Al pianoforte ero come guidato da misteriose energie trascendenti e magiche e tutto, giorno dopo giorno, diveniva sempre più chiaro ed efficace. Una metamorfosi mi trasfigurava, sublime, e tutto mi era rivelato con grande naturalezza e splendore di suoni metafisici, cristallini, purissimi, come le cromie dei miei “ affreschi parietali”, che tanto sedussero critici e illustri maestri, come Sironi, De Chirico, Mafai e Corrado Cagli. Il filtro magico ormai si era radicato nel mio essere più intimo e la musica mi aveva contaminata l’ anima e riarso la mia mente, e tra le brume del subconscio cresceva, sempre più con maggiore consapevolezza l’ immagine grafica della mia “ cromofonia sinfonica”, a cui affidavo i miei appassionati palpiti, i miei sentimenti, il carattere stesso della mia anima romantica, in quotidiana lotta tra materia e spirito. Questa scrittura libera, libera come le acque di un ruscello e il corso naturale di un fiume in piena, liberata dalle “ misure”, dagli “ accidenti in chiave” ( accidenti loro! ), mi è generata dal cuore, più che dalla speculazione scientifica e matematica della razionalità, ma ebbi coscienza, subito, che non era di facile interpretazione da parte degli interpreti, condizionati ed avvezzi agli spartiti “ canonici” della tradizione, formati sulle “ scritture dei grandi compositori”, che anch’io, comunque tutto, ho studiato con grande amore, Bach, Mozart, Liszt, Beethoven, Wagner , Franck, Mahler e Richard Strauss, e da ultimo anche Schoenberg. Il mio “ rigo musicale” acquista lo

stesso significato della sinopia parietale, diviene l' elemento grafico sotteso su cui creo forme dinamiche ascendenti, orizzontali, ellissoidali, circolari e intersecatisi tra loro, in frasi e melodie spezzate, volta a volta proposte per imitazione libera e severa o cancerizzate e retrogradi, per innesti a più voci simultanee ove spesso ascondo entro una tessitura articolata dal contrappunto il " soggetto principale", come in gioco delle parti. La musica diviene così una infinita "melodia" ciclica senza una soluzione di continuità, che vive delle armoniche anche le più fragranti e fragili, impalpabili che rivestono di significati allusivi anche i " vuoti" delle " pause", che non saranno più mute, ma che acquisteranno una potenza nuova di dinamicità statica, potente e solenne, che carica di profondi significati il testo musicale, in questa atmosfera rarefatta, d' incantesimo, in questo silenzio metafisico ricco di significati attoniti, misteriosi e drammatici. Già, perché la mia musica è per mia stessa vocazione ideale, " epica", " drammatica", " passionale", " elegiaca", " rapsodica", " narrativa", e il più delle volte si nasconde in " pagine intime", rarefatte nella loro scabra contabilità fraseografica. Sovente il mio " francescanesimo" si palesa in un rigurgito trascendentale di spiritualità complessa, che si articola e si sviluppa in pagine sature di una " religiosità" arcaica, paleocristiana, ove ritornano echi colti e plastici come bronzi antichi, bassorilievi di una coroplastica modellata con il vigore essenziale della sintesi volumetrica e simbolistica.

Del mio tempo contemporaneo, di questa stagione della mia vita di uomo e di artista, proiettato verso il " terzo millennio", io vivo, nell' intimo, le contraddizioni più profonde, le articolate dinamiche di ritmi

primordiali, memoria stessa di civiltà incontaminate, aborigeni afro-americae, la ricchezza di una tradizione popolare, con le sue danze antiche, i suoi canti che mi evocano “ stagioni di lavoro duro”, e miserie terribili e inconfessate ingiustizie sociali. Detesto la vacuità degli sperimentalismi macchinosi dell’ “elettronica”, del virtuale, dell’ alea, del “minimale”, e del “ poverismo”, retaggio degenerato delle straordinarie elucubrazioni dodecafoniche schoenberghiane, che amo profondamente e che considero come una delle intuizioni creative tra le più originali e più alte di tutta la civiltà musicale. Ciò che deriva dalla macchina, mi appare come un’ arte senza pensiero, prettamente materiale e anacronistica, tutta superficiale che sacrifica alla pura rappresentazione delle “ cose”, i più profondi valori spirituali. Attraverso una assorta e paziente meditazione dell’ essere umano e del mondo circostante, investigando con rigore crescente gli strati più elementari e, per così dire, geologici dell’ oggettività naturalistica, io mi sono andato persuadendo che fare arte significa partire dalla natura da cui siamo stati generati, da “ madre natura”, per ricrearne un ‘ altra originale, metafisica, una natura della coscienza, dello spirito, più che degli occhi esteriori. Molti aspetti vitalistici ed estetizzanti della cultura figurativa contemporanea, scaturiti dalle istanze espressive di Cèzanne, Gauguin e Van Gogh, acquistano valore e significato, solo in quanto riuscirono a fare propria e ad assimilare quella grandiosa e penetrante sintesi di valori che venne a realizzarsi per l’ appunto con l’ Impressionismo dopo il 1880, ma il riflettersi anche nella vita dello spirito e della cultura di un’ acuta crisi generale delle strutture economiche della società: quella crisi stessa di fronte

**alla quale vennero a trovarsi come l' Impressionismo, anche quelle correnti del Realismo che, in Francia ed anche in altri Paesi, si erano venute svolgendo indipendentemente da questo, variamente differenziandosi a seconda del diverso terreno storico nel quale avevano affondato le loro radici. Il Realismo a prescindere da ogni convinzione filosofica e politica, è il risultato estetico di un preciso atteggiamento spirituale di ceto borghese, volto per propensione naturale a sentire e intendere in modo fedele e oggettivo. Esso nasce da una nuova, tutta terrestre eticità, che cerca una conciliazione tra l' ideale e il mondo, perseguendo un' immagine della vita concretamente vissuta in cui convergono fantasia e pensiero, idea ed esperienza, il minimo e l' eccelso, la contemplazione e l' attività pratica. Un' esigenza che argina fin dagli inizi l' atteggiamento Romantico e che consente una nuova intelligenza della tradizione figurativa.**

**Al crepuscolo del XX° secolo l' anima dell' artista tende a venarsi di una nostalgica malinconia romantica che recupera l' evasione del "simbolo" nella dissolvenza decadente ed edonistica dell' arte pittorica, poetica, architettonica e musicale, che viene contaminata anche dalla grande rivoluzione formale della musica, apportata dal genio di Ricard Wagner.**

**Il disegno è semplicemente il rapporto di due toni, del bianco e del nero: contrasti e rapporti di tono. La frase musicale dovrà avere questa sintesi fatta di timbrica, di contrasti dinamici e cadenze ritmiche asimmetriche e giammai parallele o tangenti: sempre in opposizione e in divenire dinamico. E indagando le espressività proprie di ciascun colore, collegato a quei sensori psichici e patologici**

del carattere e della natura umana che si manifesta e si riscatta attraverso il messaggio del colore, che ne esprime volta a volta l' estasi e la gioia di vivere con furore, con il " rosso ", e nel " giallo ", invece, l'alienazione illuminata di follia esistenziale e il tormento della coscienza con il " viola " e la perdizione nel baratro del " nero "; nell' "azzurro ", la pace acquisita, l' interiore armonia spirituale trascendente le sfere terrestri e il materialismo viscerale della carne: nel bianco incontaminato, il naufragio cosmico di lontananze incommensurabili, là, dove io mi perdo, mi annullo, naufrago..io.. non più essere... supremo Nirvana...

Possono i concetti di una poetica estetica annunciarsi anticipando l' opera compiuta? Certamente, se la poetica è eminentemente storica e l' opera essendo tanto più alta quanto più libera, quindi immediata ed originale, è eminentemente astorica. Gauguin pone già nella sua teoretica simbolista, le basi della libertà dell' artista, cui è lecito trasfigurare il dato naturale secondo la propria visione; infatti sosteneva che:..." se tu quel mare lo senti rosso, dipingilo rosso..."; ma l' autentico aspetto rivoluzionario è dato da un altro atteggiamento e cioè che,..." non se lo vedi rosso, ma se tu sei dentro di te acceso di passione, o sei alterato dai nervi in una tensione spasmodica, allora...solo allora dipingi quel mare e quell' acqua rossa..." Non importa che i nostri occhi e i nostri sensi sentano o vedano il cielo e l' atmosfera azzurri, dentro di te, cerca i colori della tua anima e della tua pittura. Così io ho cercato i suoni e le melodie del mio interiore " astratto": astrazione come negazione dell' oggettività, per il superamento dell' immanenza della realtà circostante. L' Arte



**Astratta non è tanto una modificazione o una trasformazione del processo creativo, del modo di fare o di intendere la “ forma”, nel metodo espressivo da cui ha origine e vita, quanto una scoperta dei suoi rapporti vitali con la realtà dell’ essere umano, una più sottile intelligenza ella sua stessa realtà, e una interiorizzazione dei suoi motivi equivalenti a una totale liberazione dai vincoli che l’ esterno oggettivo aveva sempre posti, dal tempo dei graffiti rupestri fino al tempo di Renoir, con l’ icastica forza del suo essere; “ l’ esterno” stesso si era sempre proposto all’ artista quale modello od una copia od una imitazione o ad una interpretazione più o meno fedeli o sagaci. Ma nella storia millenaria ogni arte celebra la grandezza di coloro, fra gli artisti, che seppero appunto vincere e superare, con la propria, la forza imperiosa del modello, imprimendo sulla sua figura quanto più potevano di se stessi: assumendolo cioè non ad altro che a specchio e parola del proprio essere interiore. I significati devono essere pregnanti, essenziali come i nodi essenziali dell’ esistenza: la nascita, il trascorrere della vita, la morte. L’ immagine non significa ciò che rappresenta, e la forma non conchiude la propria energia creativa al traguardo estetico, ma provoca e suggerisce ulteriori e misteriosi significati. Ma nella stessa inquieta e inquietante matrice ideologica dell’ arte nuova vi sono i germi degli apporti culturali, il valore assoluto e universale dell’ atto artistico soggettivo, la libertà e l’equivalenza di ogni modo espressivo inteso come “ gradus” all’evocazione dell’ Idea, o, se vogliamo, della integrale realtà spirituale e dell’ inconscio, soggettivo e collettivo. La ricerca del significato nascosto e del valore segreto nelle “ apparenze del vero “ ci**

**deve sollecitare ad esplorazioni più o meno avventurose nello spazio e nel tempo, a campagne di scavi nelle miniere dell' inconscio. Dalle visioni, alienanti o beatificanti della fantasia, inizia il cammino e il dilemma “ conoscenza- rivelazione “, verso il traguardo ambivalente della morte dell' arte o della sua vita, come unica, assoluta certezza nella totale relatività dei valori esistenziali, che è l'odissea contemporanea dell' Ulisse poeta.**