

# La forma del quadrato

Marcello Smarrelli in conversazione con Giulio Paolini e Fabio Vacchi

**Marcello Smarrelli:** *Risonanze* è il titolo di un ciclo di mostre che nasce dal desiderio di far incontrare arte e musica all'interno della più importante istituzione musicale italiana, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, un incontro ufficiale, un gemellaggio che richiami all'evidenza gli elementi stilistici che da sempre accomunano i due linguaggi. Per *Risonanze#1* la scelta di Enrico Castellani era nata dalla considerazione che la musica è materia con cui tutto il lavoro di questo artista intrattiene un serrato colloquio, un moto perpetuo caratterizzato da un ritmo perenne, incessante, che si muove sul filo delle variazioni: di colore, di forme e di superfici, simili a impercettibili variazioni musicali. Alle variazioni di Castellani erano stati affiancati i *Capricci* di Niccolò Paganini, di cui una selezione era stata eseguita da Uto Ughi per l'inaugurazione della mostra, composizioni in cui il principio della variazione passa dalla forma musicale alla tecnica strumentale, senza soluzione di continuità.

In *Risonanze#2* è l'opera di Giulio Paolini a essere ospite della musica di Fabio Vacchi. Il catalogo che accompagna la mostra, oltre a documentare questo incontro, è un omaggio che l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia rende alla figura di Giulio Paolini e alla sua presenza a Roma. Come nel precedente appuntamento è stato chiesto all'artista di realizzare un'opera in edizione limitata che andrà a sup-

porto del progetto "Sostieni l'Accademia" e più precisamente del programma di *private fund raising* Arte e Musica per Santa Cecilia, ideato da Federica Tittarelli, di cui questa mostra fa parte. Due dei quartetti d'archi composti da Fabio Vacchi, eseguiti dal Quartetto di Cremona, saranno registrati in un CD allegato al catalogo che accompagna l'esposizione. L'opera presentata da Giulio Paolini nello spazio *Risonanze* nasce dalla rimeditazione di diversi lavori, riproposti come un allestimento costruito intorno alla figura evocativa e simbolica del quadrato. Un accompagnamento visivo all'ascolto dei quartetti d'archi che Fabio Vacchi ha scelto di far eseguire per questa speciale occasione.

**Fabio Vacchi:** Ho scelto la forma del quartetto in quanto sinonimo di sforzo, concentrazione, rigore. È il modello più classico di composizione e mette insieme la tradizione dei musicisti di corte con la razionalità della prospettiva di Piero della Francesca. Il "quartetto d'archi" descrive sia la forma compositiva sia il numero dei musicisti; è musica da camera e lo spazio *Risonanze*, in cui verrà eseguito, ha la dimensione perfetta per questo tipo di esecuzione. Il quartetto d'archi rappresenta un legame forte con la tradizione e insieme è per me il banco di prova delle ricerche linguistiche più avanzate e più astratte.

Consiglio a tutti i compositori che vengono a chiedermi cosa posso fare per maturare e crescere di misurarsi con il quartetto, proprio per la sua fisionomia organologica.

**Giulio Paolini:** L'allestimento che affianca visivamente la musica di Fabio Vacchi fa parte del ciclo intitolato *Senza titolo/Senza autore*, avviato con una mostra, qualche mese fa, allo Studio G7 di Bologna. Le ragioni di questa scelta sono essenzialmente due. La prima è dovuta al tema, alla questione su cui mi sto adoperando in questo periodo. Credo sia innaturale o addirittura impossibile che un artista si dedichi a qualcosa che non sia ciò che in quel momento lo occupa. L'altra ragione, più relativa o acclimatata all'occasione, è che mi sembra un allestimento adatto allo spazio che lo accoglie. Le varie parti di cui l'allestimento si compone rappresentano una summa degli elementi che da sempre appartengono alla mia ricerca. La composizione allude a una sorta di rituale, di offerta, di presentazione... Offrire vuol dire mettere in scena un apparato che è lì, pronto a mostrare qualche cosa, anche se alla fine non si sa bene che cosa. Questo che cosa, forse, è proprio la sua stessa vocazione a mettere in scena qualcosa.

**M.S.:** Le mostre del ciclo *Risonanze* vedono la commistione di due tipi di pubblico, quello dell'Arte e quello della Musica, che non sempre si identificano. Stabilire un determinato rapporto con il pubblico è caratteristico della vostra ricerca nei rispettivi ambiti di competenza. Nel lavoro di Paolini lo spettatore diventa, insieme all'opera d'arte e all'autore, uno dei vertici di cui si compone l'ideale triangolo su cui si muove la possibilità di percepire e leggere l'Arte in modo meno superficiale, dentro l'alveo della sua storia. Per Vacchi invece, il rapporto con l'ascoltatore giustifica il gesto stesso del comporre. Quali caratteristiche dovrebbe avere lo spettatore ideale?

**F.V.:** Ho capito la strada che volevo percorrere quando, giovanissimo, lessi *Poesie per chi non legge poesia* di Hans Magnus Enzensberger. Fare musica anche per chi non ascoltava musica contemporanea:

questa era la mia sfida. Mi sono dedicato all'approfondimento di tutto ciò che riguardava la percezione e la psicoacustica per cercare di stabilire un rapporto, non solo intellettuale e fideistico, con le operazioni musicali dell'epoca, troppo chiuse al piacere sensuale, a quella narrativa che in musica permette di stabilire nessi tra eventi disposti nel tempo. Subito dopo il Conservatorio, mi sono interessato principalmente alla ricerca, ai linguaggi, agli strumenti messi a disposizione dalla musica contemporanea; aspetti importanti, anche entusiasmanti, ma insufficienti per creare un legame che mettesse in comunicazione il compositore non solo con i suoi due o tre critici più affezionati, ma con una vera platea.

**G.P.:** Sottoscrivo pienamente quanto appena detto, ma vorrei trasferire la discussione su un piano parallelo. Fabio diceva che il suo pubblico ideale è costituito da coloro che non conoscono i principi e le modalità della musica contemporanea. Io non so se il mio pubblico è quello che conosce o non conosce l'arte contemporanea, voglio solo augurarmi, dati i tempi e certe martellanti ideologie, che questo pubblico sia costituito da persone venute con i loro passi, senza alcuna forma di precettazione.

Assistiamo a una specie di perversione che caratterizza le istituzioni pubbliche, una superstizione che a volte governa i fatti della cultura e dell'arte: che occorra cioè trascinare il popolo alle mostre, ai concerti o agli spettacoli in generale. Ritengo questo il miglior modo per impedire alla gente di trovare il piacere che queste manifestazioni potrebbero ancora procurare. Così facendo si toglie loro il gusto della scoperta, si cancella la possibilità di far nascere una domanda onesta, sincera, spontanea e non imposta.

**M.S.:** L'idea stessa di musica si fonda sul concetto di armonia, in quanto scienza degli accordi musicali e collegamento di elementi diversi che, correlati e composti, realizzano una forma perfetta di equilibrio e proporzione. Questo produce, per empatia, un'impressione di piacere in chi ascolta e, nel caso delle arti visive, in chi guarda...

**F.V.:** Quando si parla di proporzioni armoniche c'è sempre un nesso tra arti visive e musica. Si pensi alla sezione aurea e agli esperimenti sulle proporzioni delle corde che risalgono a Pitagora. Dato un suono di partenza, per determinare altri suoni e formare una scala è necessario operare una serie di interventi molto complessi sul piano aritmetico e filosofico. Tra questa partenza e l'organizzazione conclusiva di un brano si compiono innumerevoli operazioni di natura estetica e simbolica. Ma la cosa più importante è che alla fine ci siano una serie di nessi sia strutturali che imponderabili, emotivi. Lo scopo è quello di far scattare qualcosa che provochi, in chi ascolta, un insieme di elaborazioni automatiche, di associazioni mentali, di processi evocativi. Un suono può suggerire percezioni tattili, olfattive, visive, cioè sinestetiche. È impossibile calcolare con precisione tutti gli effetti che un'organizzazione di suoni può avere su chi ascolta. Ma anche con un ampio margine di imponderabilità si può sempre scegliere la direzione in cui andare.

Il musicologo Enrico Girardi, analizzando uno dei miei pezzi più conosciuti (*Dai calanchi di Sabbiano*), ha individuato un punto in cui finisce la parte di mezzo e comincia la parte finale, l'ultima sezione: contando il numero delle battute ha stabilito che quel punto è la sezione aurea del brano. Per me è stato illuminante. Ero arrivato a quel risultato misurando i rapporti di tensione tra le varie sezioni musicali. In quel punto preciso c'era da sciogliere un nodo, costituito dal passaggio tra una sezione e l'altra. Si è creato così quell'elemento di equilibrio che Schönberg definiva il "senso della forma"

**M.S.:** La forma della variazione nelle arti visive può produrre una serie infinita di opere d'arte dotate ciascuna di una propria autonomia: pensiamo alla serie delle Madonne di Raffaello o ai monocromi di Rothko.

La musica invece utilizza la variazione come sistema di rielaborazione e trasformazione di un tema dato all'interno di uno stesso, unico brano, come accade nei grandi cicli di Bach, Beethoven, Brahms o Schönberg...

**G.P.:** Sono infinite e indefinibili le possibilità di varianti ed evoluzioni. Aleggja soprattutto quello che noi cerchiamo di toccare ed elaborare, una regola non definita e non conosciuta, che, credo, si possa chiamare inafferrabile. Tutto quello che muove i nostri suoni, le nostre linee e le nostre superfici, è una disperata, anche se felice, rincorsa ad afferrare qualcosa che non so se chiamare regola o forma. La forma e la regola sono qualche cosa di costituito ma di non posseduto. Mentre passano gli anni mi confermo sempre più nella sensazione che dibattersi in questo gioco di sponde, che ci rimanda da una parte all'altra tenendoci sempre in campo, sia qualche cosa che ci trascende, che non conosciamo e che, per nostra fortuna, non conosceremo mai, ma che ci conduce a ricercare, a evocare. Questo è il mistero che governa il fare artistico, un procedere secondo canali, corretti e rigorosi, verso una meta sconosciuta.

**F.V.:** Una meta sconosciuta, o anche utopica.

Io ho una meta: quella di andare a circoscrivere, a catturare in qualche modo quello che potrebbe essere definito il gesto musicale primario o primordiale. In realtà non so se esista o no, ma è quello che sto cercando. Questo mi ha portato a studiare e interagire con le culture musicali extraeuropee ed etniche. La musica europea si è da sempre abbeverata al patrimonio delle musiche etniche e popolari, che mi hanno sempre affascinato perché ricche di stimoli che non mi limito a citare ma metabolizzo, dando loro nuova forma e nuova vita. Ho recentemente letto uno straordinario libro, *Voci* di Maurizio Bettini, sull'antropologia sonora del mondo antico. Lo consiglio a tutti e non è certo un caso che sia dedicato a un grandissimo compositore come Luciano Berio.

**G.P.:** Tu presumi che sia possibile arrivare a individuare questo suono originario?

**F.V.:** Sto andando in quella direzione, e anche se non ho prove della sua effettiva esistenza passerò la mia vita a cercarlo.

**G.P.:** In questo credo di esserti parente stretto, anche se un po' meno fiducioso. Il mio sguardo è fisso all'orizzonte in attesa di qualche cosa, ma so che quel qualcosa non c'è, perché questo qualcosa è costituito solo dal fatto di essere una cosa sospesa sull'asse dello sguardo e non posato al suolo.

Credo, e spero, che la salvezza sia costituita dal fatto stesso che ci sia concesso di guardare diritto davanti a noi e non dove stiamo mettendo i piedi. Anche se conservo un certo pessimismo rispetto alla possibilità di trovare qualcosa all'orizzonte. Mi sento già fortunato di poter contare su una cornice che designa uno spazio "altro"

**M.S.:** Le vostre individuali posizioni di ottimismo e pessimismo non nascondono forse una sostanziale divergenza di approccio alle peculiarità espressive tipiche delle arti visive e della musica?

**G.P.:** Forse il suono è più presente di un limite visivo o un riquadro nel vuoto?

**F.V.:** Credo che la differenza fondamentale, in termini generali, sia che la musica occupa il tempo, rispetto alle arti visive, che occupano lo spazio. La costruzione musicale si svolge nel tempo e con questo tempo il musicista si deve confrontare: deve eluderlo, piegarlo, rifletterlo, estenderlo, rallentarlo, accelerarlo, ecc. Deve imporre all'ascoltatore un tempo proprio sottraendolo al tempo convenzionale, cronometrico, trasportandolo in un altro tempo.

Questo è uno dei grandi effetti della musica.

**M.S.:** Agire all'interno della tradizione dei vostri rispettivi mondi creativi è un imperativo categorico che accomuna il vostro lavoro tanto da divenire un segno di distinzione e di riconoscimento.

**F.V.:** Per la musica valeva, in un recente passato – ma sussistono sacche di potere organizzativo ancora legate a questi vecchi dogmi – la parola d'ordine perentoria che le imponeva, per essere rispettabile,

di partire dalla tabula rasa dei linguaggi. È una posizione che ho sempre rifiutato poiché credo che la nostra identità sia fatta di memoria. Noi siamo ciò che ricordiamo di essere. Il che non vuol dire ripiegarsi su posizioni nostalgiche. Per crescere abbiamo bisogno di radici. Non dobbiamo rinnegare la tradizione, ma prendere da questa tutto ciò che può esserci utile. Ogni artista restituisce una propria visione del mondo in termini metaforici manipolando un materiale espressivo. Nel farlo, non mi pongo alcun divieto, purché ciò che mi permette di manipolare produca un senso unitario, stilisticamente coerente e rigoroso.

**G.P.:** Se volessimo utilizzare un'immagine (ma è quasi una battuta) si potrebbe arrivare a dire che nei secoli l'opera d'arte è sempre la stessa, sempre uguale. L'anima, la sostanza, l'essenza di un'opera d'arte da un'epoca all'altra non cambia, perché la sua ragione è soltanto quella di essere un'opera d'arte. Cambiano le sembianze perché cambiando l'epoca, cambiando il contesto, cambiando il tempo, cambia anche l'aspetto dell'opera. L'opera d'arte ha un guardaroba molto fornito, una sartoria ben attrezzata, ma sotto l'abito che indossa di volta in volta c'è sempre la stessa figura.

**F.V.:** Tutti i linguaggi musicali legati alle diverse epoche hanno regole precise. Gli accademici dicono di volta in volta che tali regole sono immutabili, immodificabili. Ma le regole non sono altro che una soluzione provvisoria di un problema acustico che è sempre lo stesso nei millenni, cioè quello del rapporto tra le nostre orecchie (nonché il nostro cervello) e l'universo che ci circonda. È vero che gli strumenti della musica cambiano, che si fanno enormi progressi da un secolo all'altro. Ma ciò che cambia soprattutto è il rumore di fondo delle città. L'evoluzione tecnologica ha permesso di inventare nuovi e inimmaginabili strumenti di produzione e di combinazione del suono. Tutto questo è legato all'aspetto esteriore di un'opera, mentre la sua sostanza rimane sempre la stessa. Una vera opera d'arte parla di chi l'ha fatta a chi l'ascolta e viceversa.

**G.P.:** Quella che tu chiami la regola sostenuta dagli accademici, la regola come canone o stilema, non è certo quella che spericolatamente definivo, in precedenza, come regola o forma assoluta, una struttura invisibile.

**F.V.:** Per manipolare delle note abbiamo bisogno di una mediazione consistente, è per questo che quando insegniamo composizione a un ragazzino lo subissiamo di regole.

**M.S.:** Accompagna il lavoro di Paolini un'attività di scrittura scrupolosamente descrittiva, che tuttavia non spiega troppo ed è fondamentalmente depistatoria, mentre Vacchi conduce parallelamente alla sua attività di compositore quella di professore di composizione al Conservatorio e di didatta in diversi ambiti. Queste attività collaterali che presentano un carattere spiccatamente pedagogico, possono costituire un ulteriore ed eventuale punto di confluenza?

**G.P.:** A volte ho questo impulso, questa necessità di commentare, di dire qualcosa su quello che faccio, che si vede ma non parla. Ho anche però la tendenza a non rendere quel commento una spiegazione. Spiegare le opere d'arte significherebbe mancare loro di rispetto e mancare di rispetto allo spettatore che ha l'inalienabile diritto di interpretare le immagini a suo piacimento. Consapevolezza che non mi trattiene dall'argomentare qualcosa che magari ha un senso, ma spesso rimane un compiacimento e solo in rari casi acquisisce una sua utilità.

**F.V.:** Per come la vedo io, l'insegnamento è parte organica dell'attività di un artista. Il che non significa spiegare a un alunno il senso di un mio lavoro, ma semplicemente spiegargli come l'ho fatto. Manifestandogli le mie regole, oltre a quelle di altri linguaggi del passato e

del presente, si suppone che lo studente possa dettarsi le proprie per tirar fuori quello che ha da dire. L'importante è che la regola sia sempre il risultato di un'urgenza interiore, altrimenti rimane qualcosa di vuoto.

**M.S.:** Le scene per il *Parsifal* al Teatro San Carlo di Napoli non sono che l'ultima di una cospicua serie di interazioni di Giulio Paolini con il teatro musicale. Altrettanto frequenti sono le incursioni di Fabio Vacchi nel cinema d'autore. Qual è l'atteggiamento che guida questi sconfinamenti in ambiti inconsueti rispetto alle rispettive tipologie di lavoro?

**F.V.:** Non ho mai composto "musica per il cinema", ma è stata la mia musica che ha fatto venire in mente a Ermanno Olmi e a Patrice Chéreau che potesse funzionare per i loro film. Entrambi, più che cercare musica per il cinema, cercavano un certo tipo di musica in sé. Ecco perchè ho spesso adattato musiche già scritte per accostarle a immagini e situazioni narrative dei film. Sia a Olmi che a Chéreau interessava una musica portatrice di valori autonomi, che fosse evocativa, non descrittiva, che apportasse quindi un'ulteriore dimensione espressiva al film e non si limitasse a fare da sfondo.

**G.P.:** Ho collaborato a diversi spettacoli, sia come prestazione scenografica, che come apporto d'autore. Questo ha comportato la produzione di progetti poco descrittivi delle vicende musicali e teatrali che si svolgevano sulla scena. Ho sempre realizzato dei dispositivi evocativi della rappresentazione in quanto tale, operando tutti gli adattamenti necessari per un testo o per l'altro, soffermandomi sempre, però, sul perchè, sull'artificio della messa in scena, della rappresentazione, senza mai scendere nei dettagli o nelle minuziosità dettate dal testo.

3. Giulio Paolini,  
*Quattro immagini uguali*, 1969  
"Vitalità del negativo nell'arte italiana, 1960-70"  
Palazzo delle Esposizioni, Roma,  
1970-1971