

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

The Figure of the Square

Marcello Smarrelli in conversation with Giulio Paolini and Fabio Vacchi

Marcello Smarrelli: *Risonanze* (Resonances) is the title of a series of exhibitions generated by the desire to have art and music encounter one another – officially, in a pairing that would draw attention to the stylistic elements that have always linked these two languages – within the most important musical institutions in Italy, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia. For *Risonanze #1*, the choice of Enrico Castellani emerged from the consideration that music is the material with which all this artist's work maintains an intimate colloquy, a perpetual motion characterized by a persistent recurring rhythm that moves along the line of variations in color, shape and surface similar to infinitesimal musical variations. Featured in company with Castellani's variations were Niccolò Paganini's *Capricci* – compositions in which the principle of variation passes seamlessly from musical form to instrumental technique – a selection of which were performed live by Uto Ughi for the inauguration of the show.

In *Risonanze #2*, work by Giulio Paolini will keep company with music by Fabio Vacchi. The catalogue accompanying the show, besides documenting this encounter, is the homage the Accademia Nazionale di Santa Cecilia pays to Giulio Paolini and to his presence in Rome. As in the preceding edition, the artist was asked to create a piece in a limited edition that would contribute to subsidizing the

Support the Accademia project and more precisely, Art and Music for Santa Cecilia, the private fund-raising program created by Federica Tittarelli of which this exhibition is a part. The string quartet composed by Fabio Vacchi and performed by the Cremona Quartet will be recorded on a CD included in the exhibition catalogue. The art work presented by Giulio Paolini in the *Risonanze* space results from his reconsidering various works and re-proposing them as an installation built around the evocative, symbolic figure of the square. A visual accompaniment for listening to the strings quartets Fabio Vacchi has chosen to be performed on this special occasion.

Fabio Vacchi: I chose the quartet because it is synonymous with strength, concentration and rigor. It is the most classical compositional form; it combines the tradition of court music with the rationality of the perspective of Piero della Francesca. The "string quartet" describes both the structural form and the number of musicians. It is chamber music and the *Risonanze* space where it will be played has the perfect dimensions for this kind of performance. The string quartet has strong ties with tradition, yet for me it is also a testing ground for the most advanced, abstract linguistic research. I advise

all composers who ask me what they should do to grow and mature to try their hand at a quartet, precisely because of its organological physiognomy.

Giulio Paolini: The installation visually accompanying the music by Fabio Vacchi is part of the cycle entitled *Immaculate Conception. Without title / Without author* unveiled in a show at Studio G7 in Bologna a few months ago.

There are essentially two reasons for this choice. The first is owing to the theme, to the question of what I am working on these days. I think it would be unnatural or even impossible for an artist to devote himself to something different from what he is working on at the moment. The other reason, more relative or adapted to the occasion, is that it seems to me to be an installation suited to the space receiving it. The various components of this project are a sum of the elements that have always been part of my research. The composition alludes to a sort of ritual, an offering, a presentation... To offer means to put on display an arrangement that is there ready to demonstrate something, even if in the end one does not know what. That something is, perhaps, simply its own vocation for putting something on display.

M.S.: The shows in the *Risonanze* series attract a mixture of two types of audience – the one for art and the one for music – which do not always identify with each other. Establishing a certain rapport with the audience is characteristic of your research in your respective spheres of competence. In Paolini's work the spectator, together with the art work and the artist, becomes one of the vertices of an ideal triangle, in which there stirs the possibility of observing and understanding art in a less superficial way within the conduits of its history. For Vacchi, instead, the relationship with the listener justifies the very act of composing. Which traits should the ideal spectator have?

F.V.: I understood which way I wanted to go at a very young age when

I read *Poetry for Those Who Don't Read Poetry* by Hans Magnus Enzensberger. Write music also for those who don't listen to contemporary music: that was my challenge. I devoted myself to in-depth study of everything having to do with perception and psycho-acoustics, to try and establish a rapport that was not just intellectual and *fideistic* with the music of the era, which was too closed to sensual pleasure and to the narrative pleasure in music that permits establishing connections between events spread out in time. Fresh out of the conservatory I got interested mainly in research, in languages, in the instruments available to contemporary music; those were important, even exhilarating aspects, but insufficient for creating a bond that would allow a composer to communicate not only with the two or three critics most fond of him, but also with a real audience.

G.P.: I subscribe completely to what Fabio just said, but I would like to move the discussion to a parallel plane. He said that his ideal audience would be made up of those who do not know the principles and modalities of contemporary music. I don't know if my audience is one that does or doesn't know contemporary art. I only hope, given the times and certain relentless ideologies, that this audience would consist of people coming of their own accord, without any form of summons. We are witnessing a species of perversion that characterizes public institutions, a fallacy that sometimes governs the facts of culture and art which requires dragging people to exhibitions, concerts or shows in general. I hold that this is the best way to prevent people from finding the pleasure that these kinds of events could still generate. Going on this way robs them of the pleasure of discovery; it cancels the likelihood of making an honest, spontaneous request arise, rather than imposing one.

M.S.: The very idea of music is based on the concept of harmony, the science of musical chords and connections between different elements which, correlated and composed, create a perfect form of

balance and proportion. This produces, by empathy, a feeling of pleasure in the person listening and, in the case of visual art, in the person looking...

F.V.: When you speak of harmonic proportions there is always a connection between visual art and music. One thinks of the golden section and of experiments on the proportions of strings that date back to Pythagoras. Beginning with a given sound, to determine other sounds and form a scale it is necessary to create a series of intervals that are very complex on the arithmetic and philosophical planes. Between this point of departure and the conclusive organization of a piece of music, innumerable esthetic and symbolic operations take place. But the most important thing is that in the end there be a series of connections that are both structural and imponderable, emotional. The aim is to set off something that provokes, in the listener, a set of automatic elaborations, mental associations and evocative processes. A sound can suggest tactile, olfactory and visual perceptions, that is, synesthetic ones. It is impossible to calculate with precision all the effects that an organization of sounds can have on a listener. But even with a wide margin of imponderability you can always choose which way to go.

Musicologist Enrico Girardi, analyzing one of my best-known works *Dai calanchi di Sabbiuno* (From the Ravines of Sabbiuno) identified the point where the middle part ends and the final part, the last section, begins: by counting the number of bars he established that this was the golden section of the piece. For me it was illuminating. I had arrived at that result by gauging the relationship of the tensions between various musical sections. At that precise point I'd had to resolve the question of the transition between one section and another. That's just how the element of balance that Schönberg defined as the "sense of form" was created.

M.S.: The form of variations in visual art can produce an infinite series of art works, each provided with its own autonomy: think of the

series of Madonnas by Raphael or the Rothko monochromes. Music instead utilizes variations as a system of re-elaboration and transformation of a given theme within a single work, as happens in the great series by Bach, Beethoven, Brahms or Schönberg...

G.P.: The possibilities of variation and evolution are infinite and indefinable. We try to touch and elaborate something that hovers over us, an undefined and unknown rule that I believe can be called elusive. Everything that moves our sounds, our lines and surfaces is a desperate, if gratifying, leap to grasp something that I don't know whether to call rule or form. Form and rule are things that are established but not owned. As the years go by the sensation keeps getting stronger that floundering about, playing around on the edges like this, racing back and forth from one to the other yet always staying in the game, is something that transcends us, something we don't know and that for our own good we will never know, but something that leads us to seek, to evoke. This is the mystery that governs making art, a proceeding through correct and rigorous channels towards an unknown goal.

F.V.: An unknown or even utopian goal.

I have a goal: that of circumscribing, of capturing in some way that which could be defined as the primary or primordial musical gesture. I actually don't know if it exists or not, but it's what I'm looking for. This has led me to study and interact with non-European and ethnic musical cultures. European music has always imbibed the patrimony of ethnic and folk music, which have always fascinated me because they are so rich in stimuli that don't limit me to quoting but rather make me metabolize them, giving them new form and new life. I recently read an extraordinary book, *Voci* (Voices) by Maurizio Bettini, about the sound anthropology of the ancient world. I recommend it to everyone; it's certainly no accident that it's dedicated to a great composer like Luciano Berio.

G.P.: Do you think it's possible to arrive at identifying this primary sound?

F.V.: I'm going in that direction and even if I have no proof of its actual existence, I'm going to spend my life seeking it.

G.P.: I think I'm very similar to you in this, though a bit less confident. My gaze is fixed on the horizon, waiting for something, but I know that the something is not there, because that something is only made up of the fact of being something suspended on the axis of the gaze and not planted on the ground.

I believe, and I hope, that salvation consists in the very fact that we have been granted the ability to look straight ahead of ourselves and not down where we are putting our feet.

Even though I maintain a certain pessimism regarding the possibility of finding anything on the horizon. I already feel fortunate to be able to depend on a frame that indicates an "other" space.

M.S.: Do your individual positions of optimism and pessimism perhaps conceal a substantial divergence of approach to the expressive peculiarities typical of visual art and music?

G.P.: Maybe sound is more present than a visual limit or a square in the void?

F.V.: I believe that in general terms the fundamental difference is that music occupies time, compared to the visual arts, which occupy space. A piece of music takes place in time and within this time the musician must decide when to dodge it, bend it, ponder it, extend it, slow it down, speed it up, etc. He must impose this time on the listener while utterly subtracting it from conventional, chronological time, transporting him to another time. This is one of the great effects of music.

M.S.: Acting within the tradition of your respective creative worlds is a categorical imperative that connects your work so much as to become a sign of distinction and recognition.

F.V.: Until the recent past what was valid for music – and a lot of organizational powers tied to these old dogmas still exist – was the peremptory password imposed on music that obliged it to be respectable, to begin from the *tabula rasa* of languages. It's a position that I have always refuted since I believe that our identity consists of memory. We are what we remember being. That doesn't mean withdrawing into nostalgic positions. To grow we need roots. We shouldn't repudiate tradition, but rather take from it everything that can be useful to us. Every artist restores his own vision of the world in metaphoric terms by manipulating an expressive means. In doing so, I don't impose any prohibitions on myself since what I allow myself to manipulate produces a sense of unity, stylistically coherent and rigorous.

G.P.: If we want to use an image (that's almost a one-liner) one could arrive at saying that over the centuries the work of art has always been itself, always the same. The soul, the substance, the essence of a work of art from one epoch to another does not change, because its motive is just to be a work of art. Appearances change because changing the epoch, changing the context and changing the times also changes the aspect of the work. The work of art has a very well-furnished wardrobe, a well-equipped tailor, but under the clothing it puts on from one era to the next, there is always the same figure.

F.V.: All the musical languages linked to different epochs have precise rules. From one era to another academics say that such rules are immutable, unchangeable. But the rules are nothing less than a provisional solution to an acoustical problem that has always been the same over the millennia, that is, the relationship between our ears (not to mention our brains) and the universe surrounding us. It

is true that musical instruments change, that enormous progress is made from one century to another. But what changes above all is the background noise of the city. Technological evolution has allowed the invention of unimaginable new instruments for production and combinations of sound. All this is linked to the exterior aspect of a work, while its substance stays essentially the same. A true work of art speaks of who made it to who listens to it and vice versa.

G.P.: What you call the rule sustained by the accademicals, the rule as canon or stylistic element, is certainly not what I recklessly defined previously as absolute rule or form, an invisible structure.

F.V.: To manipulate the notes we need consistent mediation, and it's because of this that when we teach composition to a young student we inundate him with rules.

M.S.: Paolini's work is accompanied by writing that is scrupulously descriptive yet does not explain too much and is fundamentally a sidetrack. Parallel to his activities as a composer, Vacchi teaches composition at the Conservatory and in other spheres. Could these collateral activities, which have a decidedly pedagogical character, possibly constitute a further point of confluence?

G.P.: At times I have that impulse, that need to comment, to say something about what I do, since you see it but it doesn't speak. But I also have the tendency not to make that comment an explanation. To explain a work of art would mean to lack respect for it and for the spectator, who has the inalienable right to interpret the images as he or she wishes. An awareness that doesn't hold me back from arguing something that might have meaning, but often remains merely a pleasure and only in rare cases acquires its own usefulness.

F.V.: As I see it, teaching is an organic part of an artist's activities.

That doesn't mean explaining to a student what my work means, but simply explaining how I made it. Showing him my rules, in addition to the other languages past and present, you presume that the student can make up his own mind about how to get at what he has to say. The important thing is that the rule always be the result of an inner need, otherwise it's just something empty.

M.S.: The scenery for *Parsifal* at Teatro San Carlo in Naples was only the latest in a remarkable series of interactions by Giulio Paolini with musical theater. Equally frequent are Fabio Vacchi's incursions into cinema. What is the attitude that guides these digressions into unusual spheres with regard to your respective kinds of work?

F.V.: I have never composed "music for cinema" but my music made Ermanno Olmi and Patrice Chéreau think that it might work for their films. Both men, rather than looking for music for their films, were looking for a certain kind of music in and of itself. That's why I have often adapted music I've already written to fit it to images and narrative situations in films. Both Olmi and Chéreau were interested in music that had its own autonomous values, that would be evocative, non-descriptive, that would thus yield a further expressive dimension to the film and not limit itself to being heard in the background.

G.P.: I have collaborated on various shows, both as set designer and as a contributing author. This has resulted in producing projects not very descriptive of the musical and theatrical events taking place onstage. I have always made scenery evocative of the performance, making all the adaptations necessary for one text or another, but always dwelling on the 'why' – on the artifice of staging, of performance – without ever delving into the particulars or the minute details dictated by the text.