

Per festeggiare i 70 anni di Fabio Vacchi, l'Orchestra Verdi – che lo annovera come compositore in residenza da un lustro – organizza un mini-festival dedicato al compositore bolognese, con la prima assoluta della nuova versione del *Concerto per violino «Natura naturans»*.

«La cultura come ricerca e memoria di valori»: parla Fabio Vacchi

di Ettore Napoli

Fabio Vacchi è forse il compositore più eseguito e rispettato della musica italiana contemporanea. Lo testimonia non solo l'alto numero di commissioni ricevute da alcune tra le più prestigiose istituzioni musicali internazionali – Biennale di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Berliner Philharmoniker, Festival di Salisburgo, Teatro alla Scala – quanto, e soprattutto, la qualità di una musica quale si ritrova in tutta la sua ampia produzione: sinfonie, concerti, musica da camera, teatro musicale. Un filo rosso sembra caratterizzarne gli esiti artistici: il timbro, una delle qualità storicamente più ardue da fissare sulla carta, in quanto riflesso diretto della poetica di un compositore che prima di essere tale è musicista.

Tra le molte testimonianze che si possono addurre, due sembrano essere le più convincenti: *Luoghi immaginari* e il *Concerto per violino*. La prima rimanda a un ciclo da camera caratterizzato da una varietà di colori strumentali di forte suggestione che evoca il gusto barocco di alterare l'accordatura originale (del violino in questo caso); il secondo emerge accentuato nella scrittura solistica della seconda versione del *Concerto per violino* («*Natura naturans*», 2018) dove si

impone uno spiccato gusto per la ricerca di effetti timbrici non fini a se stessi, bensì strutturali all'interno di una chiara concezione formale. E proprio da questa vecchianova partitura, che è stata proposta da Domenico Nordio e Carlo Boccadoro sul podio della Verdi, parte l'incontro con il musicista bolognese.

A proposito della seconda versione del *Concerto per violino* ha scritto: «La musica non è per me frutto di convenzioni astratte, la cui natura può essere definita solo in base a considerazioni arbitrarie, concettuali, ideologiche, filosofiche. La musica deve riflettere anche un'essenza umana universale innata, fisiologica, antropologica e in quanto tale collettiva». Può specificare meglio questo concetto?

Da sempre sostengo che l'avanguardia novecentesca, di cui sono figlio, abbia svolto un ruolo positivo e uno negativo. Quello positivo consiste nell'apertura di nuovi orizzonti, che ha spinto i compositori ad avventurarsi in aree inesplorate, prendendo fieramente le distanze da cliché di banalizzazione del linguaggio che ovviamente avrebbero vinto sul piano della «facilità» di ascolto, a danno di quella profondità, densità, complessità di cui la musica colta si fa depositaria. Il rigo-



Con il suo cane Otto

re concettuale, lo slancio visionario, il desiderio filosofico d'esplorazione e rinnovamento sono stati quindi custoditi e difesi, con grande e sacrosanta passione. Il ruolo negativo è consistito però nel fare di questi slanci dei *diktat* dogmatici. Il mio caro amico e grandissimo scrittore Amos Oz, che da poco ha lasciato un vuoto colmabile solo dall'eternità dei suoi capolavori e della sua posizione politica e umanistica, ha scritto fiumi d'inchiostro ammonendo sui rischi del fanatismo. L'avanguardia è diventata fanatica. Ha negato con supponenza metafisica la consonanza, la cantabilità, ha emarginato – e ancora lo fa dove dominano

personalità chiuse e ostili – chi osava cercare una scrittura diversa, lontana dagli stereotipi dominanti. Io mi ostino a credere che si debba cercare, come in ogni ambito, un equilibrio di mediazione dinamica. Che non significa stare in mezzo, in posizione statica. Ma cercare con fatica e con slancio, con onestà e con talento, senza il quale non può esistere vera creazione, quel punto d'incontro fra tradizione e ricerca, tra comunicazione e profondità, sul quale solo si può costruire un'estetica autentica. E quindi anche un'etica. Ora, il fatto stesso che la mia musica venga normalmente inserita nei circuiti della musica colta fuori dai serragli-fe-

stival di musica contemporanea, è un segno del cambiamento già in atto da molto tempo, e sicuramente vincente. Però non bisogna abbassare la guardia. Ogni volta che una cerchia ristretta di superspecialisti, o che si credono tali, ritaglia uno spazio esclusivamente per autori che scrivono in questo vecchio modo, si perde qualcosa che abbiamo il dovere di restituire ai giovani. Penso ai miei bravissimi allievi, tanti, sparsi in tutto il mondo. Penso alla corrispondenza che mantengo con i ragazzi cui ho insegnato a Aix-en-Provence o a quelle meraviglie cui insegno a Fiesole. Ma anche ai tanti allievi a distanza, con cui sono in contatto, con cui cerchiamo e cresciamo, insieme.

A questo Concerto ha dato il titolo *Natura naturans* e ha anche aggiunto che «le melodie, i ritmi, le armonie e le atmosfere di ascendenza popolare mi hanno insegnato la libertà con cui utilizzare materiali consonanti e atonali, gesti tradizionali ed esplorativi». Ritene che la libertà per un compositore risieda esclusivamente nei «materiali» di ascendenza popolare e che, implicitamente, la didattica scolastica sia un vincolo?

La didattica scolastica può essere un vincolo. La composizione richiede tanti anni, tanto impegno, tanto rigore e tanta libertà. La musica etnica non è una via per evitare lo studio serio, e imprescindibile, del passato, dal corale alla fuga, dal barocco al romanticismo, da Berg a Berio. Ma ti ancora a quegli aspetti del linguaggio che sono parte della nostra natura, e di cui non dobbiamo mai dimenticarci quando scriviamo. Perché i limiti del nostro corpo, quelli che le neuroscienze insegnano che ci delimitano e ci rendono parte di un tutto – non padroni arroganti di un tutto – non possiamo negarli. Non possiamo negare la bellezza, la cantabilità, la reminiscenza o, nel teatro, la narratività. Io per esempio non uso mai, per scelta linguistica, la tonalità, che però aleggia spesso, rievocata indirettamente da una tecnica che non si rifugia nel passato ma lo conosce e se ne abbevera. Quelle negazioni potevano avere un senso, quando sono nate, per aprire prospettive, ma presto, dopo la

prima, vera avanguardia, sono diventate scorciatoie di potere autoreferenziale.

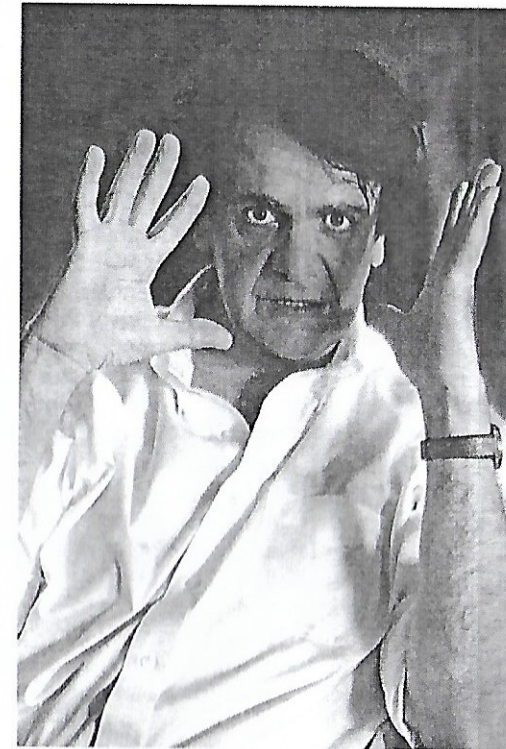
Gli interpreti delle sue musiche devono avere delle qualità particolari, lavora con loro nella scrittura e nell'esecuzione o per quest'ultima lascia che siano loro a trovarsi il giusto «angolo di lettura»?

Devo dire che, tutt'al più, commissionandomi un brano, gli interpreti possono condizionare la mia scrittura, perché mi viene naturale pensare alle loro caratteristiche nel momento della creazione. In modo indiretto, quindi, emotivo. Il che comunque ha un peso. Piuttosto, spesso si crea un rapporto umano, di scambio d'idee, di sensazioni, di pensieri. Talvolta gli interpreti possono darmi un input. Penso a *Walddämon*, con una dimensione ritmica molto complessa e accentuata, che mi chiese Chailly per il Gewandhaus dopo aver eseguito alla Scala il mio *Prospero o dell'armonia*, dove anche una sezione è ritmicamente trascinante. E sempre Chailly mi assecondò nel riscoprire e ripristinare una primissima versione del *Diario dello sdegno*, brano diretto da Muti, il quale mi aveva invece lasciato piena libertà – pure un grande dono. Così dai frammenti abbandonati del primitivo progetto è nato il *Tagebuch der Empörung* eseguito in prima assoluta, sempre al Gewandhaus, da Chailly. A volte i limiti servono, come quando Muti mi chiese per i Wiener a Salisburgo, in occasione delle celebrazioni mozartiane per le quali scrissi *La giusta armonia*, di non esagerare con la complessità di scrittura, perché le prove, si sa, non sono mai molte. A volte si impara dagli interpreti, piuttosto, a scoprire aspetti dei propri pezzi, come, proprio a proposito della *Giusta armonia*, mi è successo, dopo Muti, anche con Nosedà. Ma tutti i grandi interpreti con i quali ho avuto la fortuna di collaborare mi indirizzavano più o meno inconsciamente. Senza però un vero e proprio laboratorio comune. No, quello no. Mi hanno regalato la loro fantasia, il loro talento. Quando Pappano diresse *Mare che fiumi accoglie*, scoprii potenzialità inedite del mio stesso materiale etnico, il che è valso anche per Myung-whun

Chung con *Terra Comune*. Ci sono poi rapporti di antica data, come quelli con Claire Gibault o con il Quartetto di Cremona, dove inevitabilmente un poco si cresce insieme. O interpreti che si legano ad alcuni miei brani, come i *Luoghi immaginari* con Boccardo, o con i quali percorro un tratto di sentiero artistico, come Axelrod. È emozionante se ad essere interpreti sono tuoi allievi prediletti, come Orazio Sciortino. Ma anche gli incontri più sporadici quasi sempre lasciano il segno.

Il titolo della rassegna de LaVerdi, «Luoghi immaginari nella Milano di Fabio Vacchi», rimanda a una sua composizione, per altro in programma. Ce ne vuole parlare?

All'epoca in cui scrissi i *Luoghi immaginari*, dei tanti diktat avanguardistici cui mi ribellavo c'era anche quello della schiavitù alla serie, o al cromatismo assoluto. Per me contavano quelli che chiamo campi armonici, capaci di assorbire il vecchio sistema tonale e modale e la serie dodecafonica o non dodecafonica stessa, in un ambito che seleziona e metabolizza ciò che gli serve. La mia esigenza era di reinventare un concetto di armonia come parametro articolabile. I *Luoghi immaginari*, che contengono un Ottetto dedicato a Nono, musicista aperto che mi appoggiava nonostante le mie scelte tanto distanti rispetto alle sue, e un Quartetto dedicato a Maderna, sfruttano figurazioni che molto risentono delle influenze etniche. Io ho frequentato musicisti etnici, ho suonato strumenti etnici, ho ascoltato accanitamente musica etnica. Non ci sono vere e proprie citazioni, ma echi. Ricordo che Daniel Harding, quando li diresse al Mozarteum di Salisburgo, mi chiese se esistessero delle fonti precise. Gli spiegai che non ce n'erano in senso stretto. Se, ad esempio, nel *Concerto per violoncello* che ha eseguito recentemente Enrico Dindo a Bari parto, nel secondo tempo, da materiale etnico serbo-albanese che mi è stato fornito dall'etnomusicologo Scaldaferrì, nei *Luoghi immaginari* il materiale etnico è invece immaginario, per l'appunto evocato, fatto rinascere in modo soggettivo e onirico. I luoghi, poi, sono luoghi



della memoria storica, luoghi della psiche, dell'emozione, luoghi della natura, luoghi affettivi. Come la Milano dell'Auditorium, dove vivo, è la Milano che mescola le classi sociali, che cerca un aggancio con il pubblico delle scuole, o con gli appassionati comuni.

Di tutte le pagine in programma ce n'è una alla quale, per motivi anche affettivi, è particolarmente legato?

Anno molto *Dai calanchi di Sabbiano*, un brano che mi ha dato moltissime soddisfazioni, e che è stato, ed è, molto eseguito. Mi piace ricordare che fu il venerato amico Claudio Abbado a chiedermi di trascriverlo per grande orchestra e che girò l'Europa con la Gustav Mahler Jugendorchester. Con la direzione di Iván Fischer commosse il pubblico di Sarajevo, provato dal recente assedio dei serbi. Berio lo eseguì più volte. Mi rimane il desiderio di fare ciò che sempre mi consigliava, ossia di «incorniciarlo»

per trasformarlo in un brano più lungo, mantenendo la versione originale come cuore. Prima o poi lo farò. E a questo proposito amo molto anche *Orna buio ciel*, il trio dedicato a lui (il titolo è anagramma del suo nome), che tanto credette in me e mi sostenne, al punto da affidarmi le prime note eseguite nel nuovo auditorium di Renzo Piano a Roma. Berio ha aperto la strada a tutti noi, scrivendo in modo anticonvenzionale. Non solo mi sostenne concretamente, ma fu per me un faro in tempi complessivamente bui. *Dai Calanchi di Sabbiano* rappresenta l'esempio di ciò che muove la mia scrittura anche nelle macroforme. Nato nella prima versione per commemorare i cinquant'anni dalla Resistenza, scaturisce emozionalmente dalle voci che io davvero sentivo risuonare in me quando, fin da bambino, passavo vicino a Sabbiano, fuori Bologna. Erano le voci eterne di quei partigiani che, mi avevano raccontato, erano stati messi in fila, sul crostone dei calanchi, e fucilati. C'erano i valori per cui quei partigiani erano morti. Ma c'erano anche la terra, il vento, il suono della natura. Che davano ancora loro una voce, per sempre. Certo che lo studio della tradizione mi ha permesso poi di scrivere una stilizzata marcia funebre, e l'esperienza dell'avanguardia di usare un materiale definito da timbri originali. Ma la natura del luogo, la natura di quei corpi uccisi, si è messa in contatto con la mia natura. E io volevo restituirla alla natura di altri esseri viventi. Così è successo recentemente, nel giorno della memoria del 2019 a Pesaro, con Alessandro Cadario alla bacchetta. Un giovane cresciuto nel sistema musica voluto proprio da Abbado. Mi commuovo per questi passaggi di valori, che restano.

Mi ha colpito la presenza di brani che rimandano a Schubert (*Wanderer-Sextet*) e Scarlatti, che suppongo sia Domenico (*3 post per Scarlatti*); per il *Concerto per violino* ha ricordato quello di Berg. Ne deduco che lei sia in « rapporti » molti stretti con il passato storico-musicale: ho ragione?

È appunto uno degli aspetti che mi distanzia da una parte dell'avanguardia, che pure si

ispirava alla tradizione, ma in modo troppo spesso concettuale, astratto. Magari prendendo un accordo, solo per fare un esempio, o un altro elemento di un capolavoro del passato per introdurlo in modo puramente intellettuale in una struttura che di quel capolavoro null'altro, se non lo spunto culturale, manteneva. Non si può certo dire che la musica più radicale del Novecento non venerasse la tradizione, ma in modo troppo teorico, di fatto creando un baratro. L'opposto, per esempio, di quello che facevano Berio e Ligeti, per me esempi sommi di compenetrazione tra passato e futuro.

Nei *3 post per Scarlatti*, composti per la commemorazione, a Madrid, del grande Domenico, ho cercato di mettermi in comunicazione diretta con la sua scrittura, al punto che Andrea Lucchesini, nel concerto in cui, al LAC di Lugano, ha eseguito la mia prima *Sonata per pianoforte*, nel febbraio dell'anno scorso, ha anche intercalato sonate di Scarlatti con i miei *Post*. E il pubblico ha reagito con grande calore, affascinato dall'alternanza e dall'accostamento. D'altronde anche la scrittura di Scarlatti è intrisa di musica popolare, da lui ascoltata in ogni angolo dell'Europa. Il *Wanderer Sextet* è nato su richiesta dei solisti della Mahler Chamber Orchestra. L'accostamento alla *Sehnsucht* del vagabondare non poteva che portarmi a Schubert, uno degli autori che più amo e a cui più mi ispiro. C'è un modo di rapportarsi al passato con rispetto e distacco, e c'è un modo di sentirsi parte di un flusso. Io mi sento parte, come molti miei colleghi, ormai, di questo flusso, e certo il *Concerto* di Berg è stato per me imprescindibile perché lo considero uno dei capolavori assoluti del Novecento.

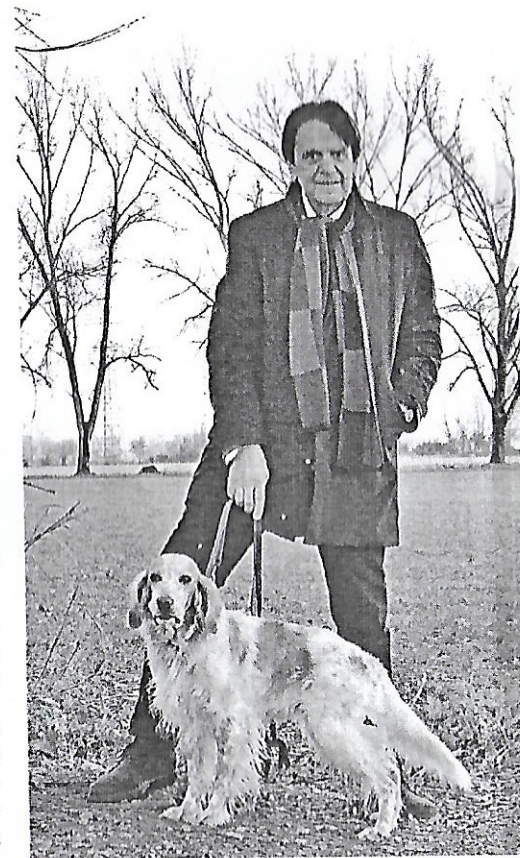
Qualcuno ha detto che non si può insegnare a comporre. È così secondo lei?

Io credo si possa insegnare, infatti lo faccio, anche se ho poco tempo. Perché in realtà tanto insegno quanto imparo dai miei allievi. Non si insegna però, come spesso accade nei conservatori, a meno che non si incappi in una mente libera, uno stile. Non si inse-

gna a scrivere in uno stile del passato, se non come esperienza didattica formativa. Ma non si insegna neppure a scrivere come copia mal riuscita di stereotipi d'avanguardia. In un caso e nell'altro risponderei, no, non si può insegnare a comporre. Ma si può insegnare a comporre se si trasmettono le basi tradizionali della composizione, se si approfondiscono le esperienze più recenti nelle loro diverse prospettive, se si entra nel proprio stile di compositore attivo nel mondo musicale e in quello di altri autori attivi nel mondo musicale, per poi indurre a trovare uno stile personale. O meglio, a incamminarsi nella ricerca di un proprio stile personale. Insegnare consiste nel fornire degli strumenti tecnici e un respiro culturale, che poi ciascuno piegherà alla propria estetica. Ci sono tanti giovani di talento. Insegnare per me è come respirare. Non potrei farne a meno.

In tempi come questi, in Italia e fuori dall'Italia, un compositore, un artista in generale, ha un ruolo, un compito da svolgere? E se lo ha, quale è?

Il mondo ormai si divide in chi nella cultura crede, e in chi nella cultura non crede. Io credo nella cultura, quella letteraria, artistica, scientifica. Nella cultura di vita, da quella contadina a quella cittadina, da quella operaia a quella telematica ed economica. Culture che cercano un miglioramento del mondo. C'è cultura quando c'è ricerca e memoria di valori. Il che non significa contrabbandare i valori per coprire il vuoto di un lavoro artistico che deve avere qualità intrinseche, totalmente autonome, per poi potersi permettere di comunicare valori. Un artista deve mantenersi fedele a se stesso. Non può vendersi, perché sarebbe un fuoco fatuo, che verrebbe cancellato, anche se magari, grazie a giochi di potere, può avere avuto un successo fittizio. L'artista deve insegnare la verità, non quella rivelata, e neanche quella relativa, ma quella che, per restare negli anagrammi, risponde all'imperativo: evitarla! Sembra un controsenso ma non lo è. La verità non può essere assoluta, e la libertà si insegna partecipando, non tirandosi indie-



tro. Abbiamo un dovere verso la natura. Quella che sta fuori, che va rispettata, dall'ambiente agli animali. E so di toccare tasti che suscitano diffidenza e fastidio. Ma non m'importa. Ci credo. O usciamo dalla logica della violenza verso i fragili, i deboli, i diversi, gli stranieri, o quelli di un'altra specie, o entriamo in un tunnel da cui non usciremo più. E per questo ci vuole coerenza. Senza la ricerca di una coerenza quotidiana con i valori che si predicano, questi valori restano pura ipocrisia. E un artista deve cercare di non andare contro-natura nel fare arte. Arte complessa, densa, che richiede desiderio e iniziazione, sapienza non solo in chi crea ma in chi riceve la creazione e le restituisce vita. L'artista deve sforzarsi, nel suo piccolo, di tenere in vita questo circolo virtuoso. ■