

ENRICO GIRARDI*

*Appunti sulla scrittura musicale
di Fabio Vacchi in "La Station thermale"*

Può sortire una reazione di legittimo stupore imbattersi nel nome di Fabio Vacchi quale autore di un'opera ispirata a un libretto settecentesco di genere buffo, *I bagni d'Abano*, che fu vergato da Goldoni per la musica di Baldassarre Galuppi. A maggior ragione se si ricorda che le due precedenti opere di teatro musicale del quarantaseienne compositore bolognese sono rispettivamente tratte da quel manifesto del dramma dell'incomunicabilità che è *Girotondo* di Arthur Schnitzler e dalla collana di poesie *Il viaggio* di Tonino Guerra (una collana nel cui apparente naturalismo si cela uno sfondo mitologico ad alto contenuto onirico e simbolico, con cadenze drammatiche da teatro *nō* giapponese). Ed è ipotizzabile che la medesima reazione permanga, quand'anche ci si accorgesse che l'autrice del libretto di *La Station thermale*, la francese Myriam Tanant (che è anche co-regista del presente allestimento), ha compiuto ben altro che un lavoro di semplice traduzione del testo dall'italiano di Goldoni al francese moderno in vista del debutto che l'opera doveva affrontare a Lione nel 1993, e cioè ha compiuto un lavoro di vera e propria riformulazione in chiave moderna dell'assunto drammatico, come se questo fosse «fonte d'ispirazione - sono parole sue - per la creazione contemporanea». Tanto più che tra i meriti che vanno ascritti alla drammaturgia francese c'è sicuramente quello di aver salvaguardato, sia pure nel potenziamento della componente fantastica associata al personaggio di La Flour, lo spirito quotidiano, da commedia appunto, della fonte. Fatto sta che con *La Station thermale* Vacchi approda a una forma di teatro più tradizionale (e lo scrivo senza affatto connotare di per sé l'aggettivo di una valenza di segno positivo o negativo).



Ma è a ogni modo prematuro ora tentare di stabilire in quale misura questa "conversione" teatrale di Vacchi abbia origine in un personale e a lungo meditato ripensamento del proprio percorso di musicista anche teatrale piuttosto che nell'aver egli, più semplicemente, onorato una commissione sorta nell'ambito delle celebrazioni del Bicentenario goldoniano: commissione e relativa genesi, i cui "perché" e "percome" sono descritti in altra parte del presente programma. Probabilmente solo i futuri cimenti teatrali del musicista bolognese chiariranno se solo una brillante parentesi nella carriera di un compositore d'oggi, piuttosto che la pietra miliare di un nuovo corso, potrà essere considerata *La Station thermale*.



Non è prematura, per contro, la possibilità di sottolineare che la musica della *Station thermale*, per occasionale o meno che ne sia stata la genesi, è musica d'oggi. L'apparente puro

* Dottorando di ricerca in "Teoria e critica della letteratura e delle arti - curriculum di storia della musica" presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

piacere affabulatorio che si può rilevare in filigrana nella partitura non condivide nulla infatti del ricalco edonistico di stili e modi del passato, se è vero che il Settecento di Goldoni, che in questo contesto drammatico poteva pure esercitare un certo potere seduttivo, non appare affatto, se non in forma di citazione; così come è vero che la cifra eufonica che si ricava all'ascolto dell'opera non corrisponde a una strategia compositiva disimpegnata ma, come cercherò di chiarire, al continuo manifestarsi in superficie di una particolare struttura sonora che non ha in sé nessuna connotazione "alla maniera di" e che, la si osservi da destra o da sinistra, dall'alto o dal basso, è trattata con una disciplina artigianale persino più rigorosa di quanto non fosse nelle meno eufoniche partiture teatrali precedenti. Una disciplina che in quanto tale rivela la continuità tra questa e le precedenti composizioni di Vacchi, teatrali e non, nonché il sussistere nella sua figura di compositore d'oggi di una matrice artigianale - e non si può omettere, a tal proposito, il fatto che il musicista bolognese sia cresciuto alla scuola di Giacomo Manzoni e Franco Donatoni - ma anche estetica e ideale, mai rinnegata.



In termini linguistici il materiale su cui si sviluppa l'intera partitura è costituito da un pentacordo, che d'ora in avanti verrà definito, donatonianamente, *un'armonia*. Un sistema di cinque suoni, cioè, sufficientemente "chiuso" in termini armonici da garantire omogeneità di colore all'insieme e sufficientemente "mobile", in ragione dell'entità e della quantità di varianti interne che il sistema medesimo offre per autogerminazione, da permettere adeguata adesione all'azione drammatica. Tale "armonia" è peraltro la medesima sfruttata da Vacchi in una composizione del 1992, il *Settimino*, quarto episodio di una lunga partitura cameristica in cinque parti intitolata *Luoghi immaginari*,¹ che, con l'aggiunta della linea vocale di Violante, è inglobato nella scena finale della *Station thermale*. In questo senso, e solo in questo, il *Settimino* può essere considerato quale studio linguistico preparatorio dell'opera. In quello, come in questa, difatti, la stessa "armonia" si presenta in un primo momento nella sua forma originale, che definisco convenzionalmente con il simbolo A, corrispondente ai suoni di una qualsiasi delle scale difettive pentatoniche, e nella fattispecie quella dell'esempio 1,

[Es. 1]



per assumere successivamente la sua variante A¹, corrispondente alla scala pentatonica non difettiva quale è indicata nell'esempio 2,

[Es. 2]



e ancora la sua variante A², quale è indicata nell'esempio 3,²

[Es. 3]



e infine la variante A³ quale è indicata nell'esempio 4, primo caso di una serie teoricamente infinita di ampliamenti del sistema da cinque a più suoni, attraverso trasposizione.

[Es. 4]



La stessa scala dell'esempio 1 (note con le gambe in su), trasposta di una seconda maggiore ascendente, genera la scala indicata con le gambe in giù: le due scale insieme formano un' "armonia" di sette suoni.

Nel *Settimino*, come nella *Station thermale*, si diceva, la forma è determinata dal delinearsi di un percorso armonico che si profila dapprima lungo l'arco ascendente da A fino alle forme più elaborate di A³ e in seguito lungo l'opposto arco discendente da queste ultime ad A.



Si veda l'inizio del *Settimino*, tratto per comodità espositiva non dalla partitura dell'opera ma dalla riduzione di essa a spartito per canto e pianoforte, curata da Gianpiero Taverna (esempio 5)

[Es. 5]



e non si faticherà a riconoscere lo stesso materiale, in forma inversa e con l'armonia A dell'esempio 1 trasposta di una terza discendente (col passaggio dunque dalla sequenza si bemolledo-re-fa-sol a quella sol-la-si-re-mi), all'inizio della prima scena dell'opera (esempio 6).

[Es. 6]



È una sorta di *Ur-motiv*, peraltro, questo, che attraversa l'intera partitura sia in senso orizzontale, come nell'esempio appena riportato, sia in senso verticale, come nei due esempi successivi, rispettivamente tratti dal trio femminile della stessa prima scena del primo atto (esempio 7) e dal trio maschile della sesta e ultima scena dell'atto medesimo (esempio 8), speculare dunque a quella non soltanto in senso drammatico (trio femminile ad apertura e trio maschile a chiusura dell'atto) ma anche appunto in senso armonico e motivico.

[Es. 7]



[Es. 8]



Questi ultimi esempi chiariscono il rapporto di reciprocità tra dimensione contrappuntistico-orizzontale e dimensione armonico-verticale, ch'è tratto stilistico costante della partitura. Un ulteriore aspetto di reciprocità è quello che contraddistingue il rapporto tra linee vocali e linee strumentali, queste ultime essendo sempre riconducibili alle prime secondo i più canonici dettami del contrappunto, secondo cioè processi di elaborazione compresi in un ambito estremamente ampio che comprende sia la semplice imitazione letterale, sia la più elaborata delle variazioni: processi la cui varietà non traduco qui in esempio al solo fine di evitare la sconveniente pratica di riportare in questa sede l'intera partitura!

Riporto soltanto il segmento iniziale dell'ornamento flautistico della linea di canto del duetto Rosina-Marubbio della terza scena del primo atto (esempio 9), ritenendolo particolarmente significativo non già perché proprio in tale linea ornamentale risiedano gli stilemi più tipici della scrittura di Vacchi in genere, ma soprattutto perché essa dimostra - e in modo inequivocabile, tanto è evidente la derivazione della "contemporanea" linea di flauto dalla "tradizionale" linea di canto - quanto attuale, d'oggi, e al contempo quanto imparentata alla Storia sia l'avanguardia di Vacchi, a onta di chi ritiene che contemporaneità e tradizione siano termini antitetici.

[Es. 9]

Flauto

Marubbio

Ah, Ro-si-na si tu vou-lais bien tous les deux nous se-ri-ions en-sem-ble

8

Fe

Mar.

ta peu vi-bre sous mes mains et je oens que ton coeur trem-ble

Per quanto riguarda la scrittura vocale è inoltre importante considerare un altro aspetto. Nel musicare il libretto francese preparato da Myriam Tanant, Vacchi si è imposto il rispetto della prosodia di quella lingua, ragione peraltro sufficiente a sconsigliare l'allestimento di quest'opera in lingua diversa dall'originale. Le linee di canto presentano pertanto un profilo melodico effettivamente legato alla reale intonazione delle parole (e quanto lo spirito quotidiano della commedia risulti per questo motivo amplificato sarebbe interessante materia per ulteriori analisi). Tuttavia, se tale pratica fosse rispettata in modo assolutamente rigoroso, come potrebbe darsi il caso, se non per errore, che talora a linee melodiche uguali corrispondono effettivamente testi uguali (esempio 10: linea di Rosina in I,1 e di Marubbio in I,6), mentre talora a linee melodiche uguali corrispondono testi diversi (esempio 11: linea di Bettina in I,1 e di Lisetta in II,5)?

[Es. 10]

Ros. Dix, dix mi-nutes, re plus ni moins, e'est ce que pre-scriit le mè-de-cin.

Mar. Dix, dix mi-nutes, ni plus ni moins, e'est ce que pre-scriit le mè-de-cin

[Es. 11]

Lis. Ah! di vin, e'est de vin l'eau bouillonné et me maie les reins.

Bet. Et puis Ma-rubio m'a appris à me ser-vir de mon re-vers

La domanda - lo ammetto - è retorica. Anche perché, fissata l'intonazione delle parole in senso ora ascendente, ora discendente, secondo intervalli più o meno ampi e secondo un ritmo prosodicamente confacente, non si vede come sia possibile desumere da un testo in prosa una linea melodica scientificamente "esatta" (né mi pare il caso di disquisire in questa sede sulla scientificità degli studi in materia di Janáček, Debussy, Bartók e tanti altri musicisti ancora). Non si tratta di errore, certo. Ma la natura retorica della domanda mi permette a maggior ragione di sottolineare che nella *Station thermale*, e specificamente nella sua conformazione vocale, più ancora del rispetto della prosodia conta il sistema di "armonie" che si è ricordato al principio delle presenti note, perché è da quest'ultimo (che si era appunto definito "sufficientemente chiuso da garantire omogeneità di colore e sufficientemente dotato di mobilità interna per aderire al dettato drammatico") che si originano i moduli vocali caratteristici dell'opera. È un sistema da cui inevitabilmente deriva, infatti, una strategia intervallare ben precisa.

Gli intervalli presenti nel pentacordo A (esempio 1) sono infatti la seconda maggiore e la settima minore, la terza minore e la sesta maggiore, la quarta e la quinta giuste: ed è evidente che il clima di eufonia che domina in gran parte dell'opera, al di là della raffinata pastosità del disegno timbrico, è proprio inevitabile conseguenza della maggiore frequenza di questo pentacordo rispetto ai successivi. Nel pentacordo A¹ (esempio 2) si aggiungono a quelli già elencati il tritono (quarta eccedente) e la quinta diminuita, che innervano le linee di un maggiore spessore cromatico, mentre già con il pentacordo A² - e a maggior ragione con tutti quelli desumibili per trasposizione - si raggiunge la saturazione del totale spazio cromatico. L'aderenza al dettato drammatico sarà dunque ottenuta con il ricorso a questa o a quella armonia in base a ragioni espressive e formali. E non sarà difficile registrare interessanti associazioni tra "armonie" e personaggi, così come tra "armonie" e situazioni, nel dipanarsi delle 16 scene dell'opera: basti dire che la scena armonicamente più "vivace", l'unica nella quale i 12 suoni assumono uguale importanza e l'intervallistica si dispone "a tutto campo", è la prima del terzo atto, la più movimentata drammaticamente, quella appena precedente il temporale e il conseguente scioglimento finale, con continue entrate e uscite dei personaggi, nel momento di massimo "avviluppamento" dei nodi sentimentali intrecciatisi nel corso della "folle giornata".



Per chiarire una volta per tutte il rapporto tra “impossibile” rigore prosodico e “possibilissimo” rigore armonico-intervallare, si riportano infine qui sotto (esempio 12) cinque frasi del monologo di Rosina (I,3) appena precedente il duetto con Marubbio: la prosodia giustifica le varianti di ritmo e di profilo melodico tra l’una e l’altra, mentre l’“armonia” di quel momento, fondata sul trascolorare all’interno di ciascuna frase dal pentacordo re-mi bemolle-fa-la bemolle-si (del tipo A^2), al pentacordo do-re-fa-la naturale-si (dello stesso tipo) giustifica la fissità del modulo intervallare.

Ros.

[Es. 12]

(crescendo) *(pulsato)* *(pulsato)* *(senza rigore)* *ppp*
 a — vant qu'il ne soit trop tard moi aus-si je vou-drais... je vou-drais...
 et puis sa vic en quête de Mon-sieur Lu-cia — no,
 Il me plaît bien, ce Ma-rub-bio. C'est vrai qu'il a les mains dou-ces...

Due post-scriptum. Ho parlato di fissità armonica e di omogeneità di colore. I termini non sono sinonimi di monotonia, ma di unità. Senza di essa non avrebbero senso né la mobilità delle varianti armoniche, che tali del resto non potrebbero essere in assenza di archetipo, né il continuo risuonare della canzoncina (il cui spunto melodico Vacchi ha preso in prestito dalla cosiddetta “aria della cicoria” del *Filosofo di campagna* di Galuppi) che Marubbio e Corallina provano in vista della rappresentazione della sera, la cui precipua funzione è appunto quella di spaccare stilisticamente il piano “diretto” della rappresentazione.

Non ho parlato affatto, per contro, della raffinata qualità timbrica della partitura e della configurazione cameristica di essa, anche perché tale aspetto è quello in cui si può meglio leggere la continuità della scrittura di Vacchi nel rapporto tra quest’opera e le precedenti, mentre in questa sede ho preferito sottolineare gli elementi di novità. E poi è anche giusto lasciare all’ascoltatore il gusto percettivo della continua cangiante timbrica della *Station thermique*, quale ulteriore elemento di varietà nell’unità della strategia compositiva.

1. La composizione è così configurata: Quintetto, Ot-tetto, Trio, Settimino e Quartetto.
2. Occorre ricordare che la scala pentatonica difettiva è un’entità formata da cinque suoni consecutivi qualsiasi della serie dei dodici suoni disposti a distanza intervallare di quinta giusta tra loro, caratterizzati nella loro successione lineare da distanze intervallari di uno indifferentemente dei 5 seguenti schemi (a mo’ di legenda: 2M = seconda maggiore; 3m = terza minore): 2M + 2M + 3m + 2M + 3m, oppure 2M + 3m + 2M + 2M + 3m, oppure 3m + 2M + 3m + 2M + 2M, oppure 3m + 2M + 2M + 3m + 2M, oppure 2M + 3m + 2M + 3m + 2M. La differenza tra A , A^1 e A^2 , in termini armonici, è dunque la seguente: A è una vera

e propria scala difettiva. I cinque suoni dell’esempio seguono infatti la successione armonica di quinte si bemolle-fa-do-sol-re e la successione lineare del primo dei 5 schemi riportati sopra; benché sia connotata linearmente dai medesimi intervalli di seconda maggiore e terza minore (precisamente 2M + 2M + 2M + 3m + 3m), A^1 non è scala difettiva in quanto comprende suoni che non si possono in nessun modo disporre in successioni armoniche di quinte. Tantomeno lo è A^2 in quanto i suoni che la compongono non solo non corrispondono a nessuna successione armonica di quinte, ma non presentano nemmeno a livello lineare successioni di seconde maggiori e terze minori.