

IL ROMANCERO GITANO DI MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO DA FEDERICO GARCIA LORCA

ANGELO GILARDINO

La poesia di Federico García Lorca ha esercitato una vera e propria fascinazione sui compositori del Novecento. Un elenco delle musiche scritte su testi del poeta spagnolo, o comunque ispirate alle sue poesie e alle sue opere teatrali, occuperebbe molte pagine. Mi limito a osservare che non sono stati soltanto compositori di madre lingua e di cultura ispanica a scrivere musiche vocali e strumentali lorchiane, ma anche – anzi soprattutto – compositori di altre nazionalità e culture. Fra loro, spicca la figura del compositore fiorentino Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), che scrisse un ciclo di sette composizioni per coro misto e chitarra intitolato *Romancero Gitano*. Questo scritto prende in esame tale composizione, con il proposito di mettere in luce le relazioni esistenti tra il testo poetico e la musica.

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO E LA LETTERATURA SPAGNOLA

Nato a Firenze nel 1895 da una agiata famiglia di banchieri, Mario Castelnuovo-Tedesco fu istruito da precettori privati e anche la sua precoce vocazione musicale fu inizialmente coltivata da un rinomato insegnante di pianoforte, Edgardo del Valle de Paz, che gli impartì lezioni a domicilio. In età adolescenziale, fu ammesso al Conservatorio della sua città, dove compì gli studi di pianoforte e di composizione. Gli furono maestri Antonio Scontrino e poi Ildebrando Pizzetti. Il severo insegnamento di Pizzetti lasciò nella formazione di Castelnuovo-Tedesco una traccia indelebile, irrobustendo la sua fertile musicalità naturale con una formidabile tecnica compositiva,

che contraddistinguerà tutta la sua opera. Dopo un favorevolissimo sviluppo della sua carriera di compositore, che si svolse sotto il segno della buona sorte per almeno vent'anni, nel 1938 Castelnuovo-Tedesco fu colpito, come tutti i cittadini italiani di religione ebraica, dalle leggi razziali. Reagì con prontezza e decisione e, nel 1939, scelse la via dell'esilio. Si stabilì con la famiglia negli Stati Uniti, dapprima, brevemente, a Larchmont, vicino a New York, e poi a Beverly Hills, dove trovò lavoro come autore di musiche da film (principalmente in veste di *ghost writer*) e dove, in seguito, divenne ricercatissimo insegnante (parecchi famosi autori di musica da film hollywoodiana studiarono con lui).

Assunta la cittadinanza statunitense, trascorse la seconda parte della sua esistenza in California. Continuò la sua intensa attività compositiva scrivendo opere, musiche per orchestra, formazioni da camera, strumenti solisti e molte liriche per voce e pianoforte. Si spense nella sua casa di Beverly Hills nel 1968. Nella sua opera, a partire dal 1932, anno in cui incontrò a Venezia Andrés Segovia, ebbe grande rilievo la chitarra, per la quale egli compose numerosi pezzi solistici, due Concerti, un Quintetto con archi e musica da camera. Poliglotta fin dall'infanzia, Castelnuovo-Tedesco parlava e scriveva correttamente in spagnolo, e familiarizzò con la cultura ispanica, coltivando una vasta messe di letture in lingua originale. Oltre che di Segovia, fu amico di Manuel de Falla e di altri musicisti spagnoli. Si può quindi concludere che la sua musica fu alimentata anche da una appassionata consuetudine con l'arte, la musica e la poesia spagnola. Nel catalogo della sua opera, oltre al lavoro di cui mi occupo, figurano infatti le giovanili *Coplas* (su testi di antiche poesie popolari), i *Romances viejos* (su testi poetici medioevali) per voce e pianoforte (con versioni anche per voce e chitarra), la raccolta per narratore e chitarra *Platero y yo*, su prose liriche di Juan Ramón Jiménez, la collezione di brani per chitarra sola intitolata *24 Caprichos de Goya*, ispirata alle acqueforti di Francisco Goya y Lucientes, la suite per chitarra sola intitolata *Escarraman*, ispirata agli *Entremeses* di Cervantes, e altri brani minori, quali la *Tonadilla sul nome di Andrés Segovia*.¹

IL ROMANCERO GITANO

Castelnuovo-Tedesco compose il ciclo lorchiano nel 1951, nella sua residenza di Beverly Hills, intitolandolo in inglese. Tuttavia, all'atto della pubblicazione, avvenuta dieci anni dopo presso Bote & Bock di Berlino, all'opera fu attribuito, probabilmente dall'editore, il titolo in tedesco: *Romancero Gitano/ Sieben Gedichte nach Federico Garcia Lorca/ für vier – bis fünfstimmigen gemischten Chor un Gitarre Opus 152*. Nella sua autobiografia², il compositore scrive al riguardo:

Dopo aver sperimentato il connubio della Chitarra con Quartetto d'Archi, mi venne voglia di provarne l'unione con altre due "combinazioni quartettistiche": il "Quartetto delle Voci" e il "Quartetto dei Legni". Di quest'ultima devo ancora fare l'esperienza, ma la seconda mi condusse (nel 1951) al Romancero Gitano (il più bello, forse, fra i miei lavori chitarristici di questi ultimi anni). Romancero Gitano è il titolo di una raccolta di poesie di Federico García Lorca (il giovane poeta spagnolo assassinato dai Falangisti durante la Guerra Civile...); me le aveva date la fedele Dorothea Freitag (che ne aveva musicate essa stessa alcune, ma nella versione inglese). Io mi rifeci invece (secondo il consueto...) al testo originale, e le trovai semplicemente affascinanti: fresche, libere, fantasiose (proprio quel che ci voleva per me...), e mi riportarono, nel ricordo, alla Spagna che avevo vista nel 1913 e che avevo tanto amato; sicché (per quanto "ricordi spagnuoli" affiorino ad ogni passo nella mia musica) considero il Romancero, dopo le Coplas, come il prodotto più "genuino". Ne scelsi sette, di vario carattere, e le musicai (alla maniera "madrigalistica") per un quartetto di voci (o forse un piccolo Coro; ma non vorrei che fosse più di un "quartetto raddoppiato", per non appesantire la Chitarra); e la Chitarra le accompagna in modo assai semplice; ma (anche per dar da fare all'amico Segovia...) ogni canzone ha un breve Preludio e Postludio, che le collega insieme, formando così veramente un "ciclo". Ricordi visivi affiorano a ogni passo...

La composizione fa parte di una serie di quattro lavori corali che l'autore scrisse tra il 1950 e il 1951. In essi, è presente uno strumento (pianoforte o organo) che ha funzioni di introduzione, di sostegno e di conclusione. Eccezionalmente, la composizione non ha un dedicatario. Essa non fu

dunque scritta né per Segovia - anche se Castelnuovo-Tedesco si aspettava dal famoso chitarrista un qualche interessamento, che invece non ci fu -, né per altri chitarristi - anche se il virtuoso tedesco Siegfried Behrend eseguì l'opera con un coro berlinese, in lingua tedesca, suscitando la costernazione dell'autore -, né per una formazione corale. Evidentemente, Castelnuovo-Tedesco volle musicare alcune poesie di Lorca solo perché ne era attratto: ciò accadde, come ho già osservato, a un buon numero di compositori. Nel caso del *Romancero*, molto opportunamente, Castelnuovo-Tedesco preferì, al pianoforte, la chitarra, non solo perché intendeva imprimere alla musica un carattere ispanico, ma anche perché era pienamente consapevole della passione che García Lorca aveva nutrito per lo strumento. Il poeta aveva infatti imparato nell'infanzia qualche rudimento della tecnica chitarristica dalla zia Isabel, e sapeva accompagnare con facili accordi alcune delle melodie popolari che amava. Questa passione chitarristica non fu smessa nemmeno quando Lorca divenne un bravo pianista, capace di interpretare i classici. E' noto che, prima di decidere di dedicarsi alla poesia, egli aveva sperato di diventare compositore – speranza frustrata dall'opposizione dei genitori, che gli negarono il sostegno necessario a trasferirsi a Parigi per proseguire gli studi musicali, dopo la morte di Antonio Segura Mesa, pianista e compositore granadino che gli fu maestro per anni. Fu comunque Andrés Segovia – inopinatamente chiamato in causa dal padre di Lorca quale consigliere letterario – a sostenere il progetto del giovane Federico per la pubblicazione, a spese della famiglia, del suo primo libro di poesie. Più tardi, il poeta diverrà amico del chitarrista di Burgos Regino Sainz de la Maza, alfiere della musica per chitarra dei compositori della generazione del '27³. La scelta di Castelnuovo-Tedesco, di affidare alla chitarra il ruolo strumentale nel *Romancero Gitano*, va quindi al di là di una convenzionale accettazione del cliché Spagna-chitarra: è una scelta poetica, e naturalmente, nell'individuare le liriche da includere nella sua raccolta, il compositore non omette *La guitarra*.

Le caratteristiche del suono della chitarra dipendono in larga misura dalla velocità del transitorio d'attacco – molto più rapido che negli altri strumenti – e dalla sua decadenza. Essendo

prodotto dal contatto diretto delle dita dell'esecutore con le corde, il suono presenta caratteristiche fisiche estremamente "personali" e, nella sua prima fase, si fa riconoscere con una connotazione soggettiva che nessun altro strumento permette di esprimere. D'altra parte, anziché stabilirsi in una forma d'onda costante lungo tutta la sua durata, esso inizia a dissolversi subito dopo essersi formato, e non si lascia afferrare dall'orecchio umano: è quindi un suono allusivo, tendenziale, più che corporeo. Tali caratteristiche della chitarra sono esaltate nei versi di Lorca con folgoranti metafore, quali:

*Llora por cosas
lejanas,
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pajarito muerto
sobre la rama.*

La prima questione che sorge alla lettura del lavoro di Castelnuovo-Tedesco è quella del titolo. Infatti, le liriche musicate dal compositore non appartengono alla raccolta intitolata *Romancero Gitano* (1928), ma a una raccolta precedente, intitolata *Poema del Cante Jondo* (1921).

Pur senza addentrarmi in analisi letterarie, osservo che il carattere e lo stile delle due raccolte è molto differente. Lorca conosceva a fondo la misteriosa tradizione del *cante jondo*, o canto primitivo andaluso. Con Manuel de Falla e altri amici granadini, egli era stato tra i creatori e gli animatori di un festival-concorso del *cante*, svoltosi a Granada nel giugno del 1922⁴. Lo scopo della manifestazione era quello di raccogliere le estreme testimonianze di una tradizione che correva il rischio di estinguersi. Radunando i *cantaores* superstiti, facendoli esibire in una cornice celebrativa, gli artisti e gli intellettuali di Granada speravano di gettare le basi di un'istituzione che

si occupasse della conservazione del *cante*. Nell'occasione, Falla scrisse su un giornale di Granada che salvaguardare quella tradizione era importante come preservare le mura dell'Alhambra⁵. Lorca, dal canto suo, tenne una conferenza⁶, sviscerando il mistero del *cante*, il suo potere esorcistico e medianico. In breve, secondo l'interpretazione sua e di Falla, il *cante jondo* era costituito come una stratificazione di apporti che, aggregandosi nei millenni e muovendosi con lente trasmissioni, avrebbero avuto origine nel lontano Oriente, e si sarebbero infine cristallizzati in Andalusia, alla fine di un memorabile pellegrinaggio. Quindi, il *cante* si presentava come un reperto di archeologia etnomusicale di enorme valore culturale. Oggi in parte contestata dagli studiosi del *flamenco*, questa interpretazione trovò in Lorca – che non era uno studioso – soprattutto un'esaltazione poetica. Infatti, il *Poema del Cante Jondo* affonda le radici nel sentimento legato all'enigmatico *baluceo* dei *cantaores* e, in generale, all'oscuro mondo iniziatico del canto primitivo andaluso, e la raccolta contiene infatti due poesie in cui Lorca celebra l'arte di due leggendari *cantaores*, Silverio Franconetti e Juan Breva. Se le immagini lorchiane traggono il loro abbrivio nei testi del *cante*, la loro ricchezza e la loro originalità sono frutto unicamente della straordinaria fantasia dell'autore: questo spiega il successo che il poeta ottenne con i suoi versi, successo tributogli universalmente, anche da chi di *cante jondo* non sapeva nulla.

Il *Romancero Gitano* è invece ispirato alle gesta – prodigi e sofferenze, visioni e terrori – di personaggi della tradizione leggendaria regionale, o aggiunti alla medesima dall'inventiva del poeta: i poemetti e le liriche cantano il valore e il fascino di figure come Antonio el Camborio, l'ultimo dei gitani, simbolo dell'intelligenza creativa e della libertà, vittima dell'invidia dei parenti, dei santi venerati in Andalusia (San Miguel, San Rafael, San Gabriel), raccontano personaggi come Bella (fanciulla che suona il tamburello ignara della minaccia che la sovrasta), come la monaca gitana, la sposa infedele, Tamar e Ammone (sorella e fratello legati da un vincolo incestuoso), Soledad Montoya (tormentata eroina della frustrazione sessuale); in un epico *romance*, viene messa alla berlina la *guardia civil* - emblema della repressione ottusa e brutale. E' una raccolta in cui il

gesto poetico e il gesto narrativo si fondono in un racconto junghiano, evocatore di miti ancestrali, di remoti archetipi, i quali ghermiscono con il loro fascino il lettore moderno.

Perché Castelnuovo-Tedesco abbia voluto attribuire il titolo *Romancero Gitano* a un ciclo di composizioni tratte dal *Poema del Cante Jondo*, non è dato sapere con certezza. Se è probabile che, concedendosi un piccolo arbitrio, egli abbia scelto il titolo che gli sembrava più incisivo e immediato, soprattutto nei riguardi di ascoltatori ignari della lingua spagnola, è ancora più probabile – le sue parole lo lasciano ragionevolmente supporre – che egli non si sia reso conto di come, nel volume regalatogli dalla Freitag, non fosse pubblicato soltanto il *Romancero*, ma anche il *Poema*. Non si sa quale su quale edizione il compositore abbia lavorato. Mentre alcuni scostamenti dal testo lorchiano rispondono alla volontà del compositore, che apportò piccole modifiche per ragioni intrinseche al suo modo di tracciare le melodie, altre lievi discordanze sembrano errori di lettura o di copiatura, perché risultano prive di influenza sulla musica. E' quindi opportuno che gli esecutori confrontino il testo musicato con il testo originale, ripristinando quest'ultimo là dove si tratta evidentemente di sviste. Si noti anche – tra i dettagli che non influiscono sulla musica – che il compositore sillaba il testo spagnolo come se fosse italiano.

LA SCELTA DELLE POESIE

Il compositore trasse, da *Poema del Cante Jondo*, le seguenti poesie, e le musicò mantenendo l'ordine in cui esse si presentano nel testo lorchiano:

I – Baladilla de los tres rios

II – La guitarra

III – Puñal

IV – Procesión

V – Memento

VI – *Baile*

VII – *Crótalo*

Baladilla de los tres rios è la prima poesia, a sé stante, della raccolta di Lorca. Successivamente, il libro presenta una serie di poemi, ciascuno dei quali è costituito da diverse poesie. Dal *Poema de la Siguiriya Gitana*, il compositore ha scelto *La Guitarra* e *Puñal*; dal *Poema de la Saeta*, tre poesie, *Procesión*, *Paso*, *Saeta*, che ha riunito in un solo brano, articolato in tre episodi senza interruzione; da *Viñetas flamencas*, ha estratto *Memento*, da *Barrio de Córdoba*, *Baile*, e da *Seis Caprichos* (dedicati al chitarrista Regino Sainz de la Maza) viene la poesia con cui il compositore termina il proprio *Romancero*, cioè *Crótalo*.

E' evidente il criterio che Castelnuovo-Tedesco ha seguito nell'individuazione dei testi lorchiani da musicare: egli ha puntato alla varietà e, all'interno della raccolta, ai contrasti drammatici che sprigionano dalla successione di poesie dal carattere opposto: l'elegia de *La guitarra* e il tumulto di *Puñal*, al quale fa seguito la mistica *Procesión*; il raccolto *Memento*, al quale si oppone, subito dopo, l'allegria vitalistica del *Baile*... Contrastano fra loro anche la poesia che apre il ciclo, l'evocativa *Baladilla de los tres rios*, e la dionisiaca, fiammeggiante celebrazione delle nacchere che ha luogo poesia finale, *Crótalo*.

POESIA E MUSICA: INTERPRETAZIONE E CREAZIONE

La potente immaginazione poetica di Federico García Lorca impone a chi voglia musicare i suoi versi un arduo lavoro. Saper comprendere e assaporare le immagini lorchiane è infatti soltanto il primo passo di un processo ermeneutico assai complesso: non si tratta infatti di valorizzare poesie che in se stesse costituiscono un'entità perfettamente compiuta e non richiedono alcun completamento, ma di collocarle in un'atmosfera diversa da quella che sorge dalla pura e semplice

lettura, un clima specificamente musicale, proprio del compositore che, da un lato riceve il testo in tutti suoi valori, ponendosi come un lettore ideale, dall'altro manifesta una sua condizione privilegiata di creatore motivato dalla poesia che legge. L'impresa, difficile in ogni caso, diviene temeraria con le poesie di Lorca, la cui straripante ricchezza immaginifica costituisce un modello al quale soltanto un musicista dotatissimo può rivolgersi senza il rischio di mancare il bersaglio e di far percepire una impoetica distanza tra testo e musica. Castelnuovo-Tedesco, con il suo *Romancero*, è tra coloro che felicemente hanno musicato Lorca senza cadere nel cliché spagnolesco, nella maniera effettistica e nel colorismo *flamenco*, oppure nella mistica devozionale, con truculente o piagnucolose evocazioni musicali del poeta assassinato, trappole nelle quali sono invece rimasti impigliati altri musicisti: la poesia di Lorca stimola ma abbaglia...

La partitura scritta dal compositore fiorentino manifesta chiaramente il proposito di “leggere” fedelmente e sensibilmente le liriche di Lorca e, al tempo stesso, di dar vita a un mondo proprio: operazione ermeneutica e creatrice, quella di Castelnuovo-Tedesco si pone sulla linea di confine tra il regno della parola, che è virtualmente – in quanto plasmata da un poeta – musica, e il regno della musica, che ha in sé un archetipo verbale: la musica vocale nasce dalla parola, nel riconoscimento musicale della parola si trova la cellula primaria del discorso che configura la successione delle note (altezze, durate, accenti) e forma l'unità primaria della frase musicale: il motivo.

Leggere la partitura del *Romancero* significa entrare nel mondo della parola poetica assunta dal discorso musicale. C'è una soglia che immette nel discorso musicale scritto senza essere, propriamente, musica: quella parte della notazione che non è rappresentata da simboli (il pentagramma, le chiavi, le note), ma da parole allegate alle accollature musicali. Tali parole contengono chiavi preziose per l'esecutore – che se ne servirà come di guide per corrispondere alla volontà dell'esecutore. Un'escursione attraverso queste parole rende evidente il *modus operandi*

del compositore, che chiama in causa, con le sue indicazioni in partitura, sia aspetti naturalistici che sentimenti e stati d'animo.

“*Fluent (like rushing waters)*” è l’indicazione relativa al modo di eseguire l’introduzione della *Baladilla de los tres rios*: si riferisce a uno stacco di tempo determinato non con un’indicazione tradizionale in italiano (*Allegro, Presto, etc.*), ma a una sensazione. Essa significa: l’esecutore prenda il tempo adeguato a evocare nella mente dell’ascoltatore la percezione dell’acqua di un fiume che scorre. Non si tratta, è ovvio, di un torrente di montagna che scende impetuosamente e tortuosamente, ma del maestoso Guadalquivir nella piana andalusa, con le acque che procedono in un letto ampio e regolare: da ciò, la linea uniforme di semicrome che si snoda nell’introduzione strumentale come un liquido mormorio. Finita la strofa, il coro polifonico si ritira sullo sfondo insieme alla chitarra, e serve da scena per la voce del solista, che intona il suo fatalistico lamento: “*¡Ay, amor qué se fué y no vino!*”. Il compositore passa dalla scrittura polifonica al solo, rallenta la scansione del tempo con l’indicazione *Meno mosso* e definisce il carattere della frase melismatica con l’aggettivo *appassionato*: non è indispensabile, ma aiuta a capire istantaneamente il carattere dell’invocazione. Per definire il carattere musicale della terza strofa, l’autore adopera un’indicazione assai specifica: *Mosso ed arioso (like a sailor song)*. Occorre a questo proposito far notare che, agli effetti di una corretta istruzione da impartire agli esecutori, basterebbero le note scritte e una precisa indicazione metronomica. Tuttavia, l’aggiunta delle specificazioni non ha soltanto un valore didascalico: esse servono proprio a rendere esplicita la volontà del compositore di infondere alla musica un carattere aderente a quello del testo poetico. Non è detto che il direttore e i cantanti di un coro polifonico sappiano come cantano i marinai (anche perché, probabilmente, ciascun marinaio canterà a modo proprio), ma è certamente di grande importanza il constatare che, in seguito a una corretta esecuzione del testo musicale, il carattere risultante è quello di una canzone sull’acqua, ossia di una barcarola, come il tempo della sezione, in sei ottavi, “caratteristicamente” manifesta: i versi lorchiani “*Para los barcos de vela/*

Sevilla tiene un camino” sono talmente ricchi di carattere che soltanto una musica sensibilissima li può cantare senza il rischio di una intollerabile genericità. Di indicazioni del genere – cioè rivolte a fissare il carattere della musica in una sorta di identificazione simbiotica con il testo poetico – il *Romancero* castelnoviano non è avaro: *Mosso – Feroce* è l’indicazione scritta in capo a *Puñal*, mentre *Paso*, la seconda sezione di *Procesión*, dev’essere cantata alla luce dell’indicazione *Quiet and solemn*, e *Crótalo*, l’ultimo brano, ha un carattere *Furioso*.

Una riflessione particolare merita il brano intitolato *Memento*. Esso è costruito su una lirica nella quale il poeta detta una sorta di testamento, chiedendo di essere sepolto insieme alla sua chitarra sotto l’arena. La chitarra, in questo caso, non è tanto uno strumento musicale, quanto un oggetto personale con cui Lorca ha stabilito una confidenza intima, tale da farla apparire come un viatico al momento della morte e come una compagna ideale nella tomba. E’ molto significativo il fatto che Castelnuovo-Tedesco abbia scelto, per musicare questa lirica, un *Tempo di Tango, dolce e languido*. La percezione lorchiana della morte non è la stessa di Socrate; la morte non è un sereno *transitus animae*, ma la tragica separazione da ciò a cui il poeta è aggrappato con tutte le sue forze, con tutta la sua sensualità e con tutto il suo incandescente amore per la vita. Quindi il pensiero della morte sorge sul pulsare del sangue nelle vene, sulla passione erotica, e la danza che più efficacemente manifesta, in forma corporea e sanguigna, la vita e le passioni, è il tango, o la sua variante caraibica, la *habanera*. Il tango proviene dal *tiento* del *cante jondo*, è una danza della vita al cospetto della morte. Già Manuel de Falla, nel 1920, aveva elevato il suo epicedio alla memoria di Claude Debussy, componendo il famoso *Homenaje* per chitarra sul ritmo ondeggiante di una *habanera*. Falla non aveva un testo con cui misurarsi, e collocò nelle scansioni della sua danza i melismi della sua accorata e insieme severa meditazione musicale. Ascoltando l’*Homenaje*, se si pensa a una danza, si immagina che sia l’ultima, quella che precede la scomparsa nel buio. Castelnuovo-Tedesco accetta i rischi della pesantezza sensuale del tango, ma con la sua musica cerca l’eleganza gentile e pensosa, e accoglie con finissima percezione l’immagine conclusiva della

lirica, in cui il poeta immagina di poter essere sepolto “*en una veleta*”, come se potesse trasformarsi, da corpo materiale, in essenza pneumatica. Ascoltando il *Memento*, si ha la sensazione che, cogliendo un momento altissimo della poesia lorchiana, il compositore abbia voluto esorcizzare il senso più cupo della morte con un appello alla grazia e alla leggerezza di una danza trasfigurata. Come quello di Albéniz, anche il tango del *Romancero* di Castelnuovo-Tedesco, sebbene danzato sotto l’incombere di un senso di morte, è in modo maggiore (nella luminosa tonalità di sol).

Efficacissima è la caratterizzazione della musica con la quale Castelnuovo-Tedesco corrisponde al sentimento della canzone intitolata *Baile*. In essa, il poeta canta la figura di Carmen, una donna dai capelli bianchi che balla nelle strade di Sevilla, rivivendo nella danza, come in sogno, le emozioni della sua giovinezza, quando volteggiava “*en el baile con galanes de otros dias*”. Nell’introduzione, il compositore forgia un *Tempo di Seguidilla (elegant)* in cui la vecchiaia di Carmen sembra dimenticata: ella danza la sua *sevillana* con l’esuberante freschezza degli anni giovanili. Ma è un sogno...Ed ecco allora la trovata di Castelnuovo-Tedesco: il canto del baritono solo è sostenuto dalla chitarra e dalle voci femminili che evocano il suono secco delle nacchere, con il loro *Tick-a-tick/tick-a-tick-a*: la voce umana rappresenta il ricordo e il sogno di Carmen, le castagnette crepitano, ma solo nella sublimata “imitazione” delle cantatrici, e forse anche la danza di Carmen *por las calles de Sevilla* non è più che ricordo e sogno di uno splendore perduto.

FORMA POETICA E FORMA MUSICALE

La forma adottata da Lorca nelle liriche del *Poema del Cante Jondo* presenta aspetti legati alle forme musicali del *cante jondo* e, più in generale, delle canzoni popolari spagnole. Ad esempio, è tipico del *cante* alternare episodi di danza strettamente ritmati sul *compás* (misura o battuta) ed episodi in cui un *cantaor* intesse elaborati melismi con ritmo libero, che spesso iniziano con un

lamento (¡Ay!): nel *Poema del Cante Jondo* figura infatti una poesia intitolata semplicemente ¡Ay!. Troviamo queste alternanze puntualmente riflesse nella forma di numerose poesie lorchiane dove le varie strofe sono intercalate da una ricorrente invocazione, memore dell'*estribillo* delle poesie e delle canzoni popolari. Nella *Baladilla de los tres rios*, il ritornello che divide le quattro strofe e conclude la poesia “¡Ay, amor/que se fué y no vino!”, ripetuto con una variante: “¡Ay, amor/ que se fue por el aire!” è la trasfigurazione poetica degli *Ayes* del *cante jondo*.

Lo stesso procedimento – alternanza di strofe che cambiano e ritornello uguale – ha luogo anche in *Puñal*, in *Saeta*; talvolta è l'iterazione, all'interno di una strofa, di un verso, come ad esempio “*Cuando yo me muera*” nella poesia intitolata *Memento*, che fa percepire una sorta di insistente rimbombo. E' del resto celeberrimo il verso “*A las cinco de la tarde*”, che Lorca ripete ben ventiquattro volte ne *La cogida y la muerte*, prima sezione del *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* (1935).

Tali aspetti formali, di chiara derivazione musicale, verranno accettati da Mario Castelnuovo-Tedesco, che ne darà puntuale e sensibile riscontro nella forma dei suoi pezzi. Tuttavia – ed è questo uno degli aspetti fondamentali della composizione – non si tratta di una *restitutio in pristinum*, cioè di una riconduzione delle poesie lorchiane a un loro ambiente musicale primitivo e popolare, bensì, al contrario, di una creazione musicale che guarda alla tradizione del *cante jondo* molto da lontano, relegandola su uno sfondo allusivo e non “realistico”. Non meno del poeta, anche il musicista evita la facile connivenza con il popolarismo – risorsa tipica della musica romantica ottocentesca - e si affida unicamente alla propria creatività.

Per constatare l'indipendenza di Castelnuovo-Tedesco da suggestioni provenienti dal *cante jondo*, è sufficiente prendere atto della struttura polifonica della composizione, lontanissima da ogni relazione con il canto primitivo andaluso. Nemmeno nel profilo delle singole voci forgiato dal compositore è dato riconoscere, al di là di qualche superficiale somiglianza, un'affinità con il *cante*. Manuel de Falla individua in un suo scritto alcuni aspetti per così dire canonici delle melodie del

*cante jondo*⁷. La loro struttura è asimmetrica: diversamente dal periodare della musica colta o popolare occidentale, che alterna proposizione e risposta, il *cante* non presenta simmetrie, antecedenti e conseguenti; l'ambito di ogni frase non supera mai l'intervallo di sesta e, entro tale limite, procede per gradi congiunti, raramente per salti di terza, insistendo ossessivamente nella ripetizione di una nota; fa inoltre uso di intervalli microtonali, per cui si danno, ad esempio, terze e seste neutrali, cioè né maggiori né minori. Nulla o quasi di tutto ciò appare nel *Romancero*, che è invece costruito secondo i modelli della più dotta polifonia classica. L'adozione, da parte del compositore italiano, di qualche calco melismatico *jondo* – ad esempio, nel vocalizzo della *Baladilla* – o di qualche ritmo di danza spagnola – come il *Tempo di Seguidilla* su cui si svolge il *Baile* – ha luogo in uno stile raffinatamente allusivo, dove gli elementi derivati dalla tradizione spagnola sono ricontestualizzati in situazioni musicali frutto di creazione. E' vero che, nel *Romancero*, Castelnuovo-Tedesco fa uso di scale modali che si ritrovano anche nel *cante jondo*, ma nemmeno questa relazione è univoca: infatti, la modalità adoperata da Castelnuovo-Tedesco si svolge come variante all'interno di un impianto fondamentalmente tonale, ed è vero soprattutto che le situazioni modali create dal compositore derivano, oltre che dal *cante*, anche dalla polifonia degli autori pre-bachiani, ai quali l'allievo di Ildebrando Pizzetti era stato introdotto, nel corso dei suoi studi, dall'esigentissimo maestro. Si osserva quindi, nella composizione, la coesistenza di un insieme di situazioni armoniche nelle quali gli influssi della più erudita polifonia e una vaga eco del *cante* sono stati amalgamati da una mano maestra, che ha saputo trarre spunti da entrambi, e nello stesso tempo rendersene libera.

Il *Romancero* è costituito da composizioni polifoniche per quattro voci miste (soprano, contralto, tenore e basso) e chitarra, in cui Castelnuovo-Tedesco ripropone l'antica forma del madrigale. Tale forma, che fu coltivata dai compositori italiani e fiamminghi dal Trecento fino a Claudio Monteverdi, comprende molte varietà, delle quali sicuramente il musicista era profondo conoscitore.⁸

Il principio generale con cui il compositore ha costruito i suoi brani è quello di restituire in musica le analogie, le differenze e i contrasti formali del testo poetico. L'alternanza tra strofe simili e ritornelli identici è dunque riflessa nella musica, ma con opportune varianti. Ad esempio, nell'iniziale *Baladilla*, le prime due strofe sono musicate in modo simile. Tuttavia, è importante osservare come, pur accettando la similitudine, il compositore eviti la ripetizione identica. Le due strofe differiscono infatti nei profili melodici e armonici delle battute corrispondenti al quarto e ultimo verso: "*bajan de la nieve al trigo*" nella prima strofa, "*uno llanto y otro sangre*" nella seconda strofa. Nel primo caso, la linea melodica discende per gradi congiunti (si veda l'esempio musicale citato più avanti), come per rendere la sensazione dello scorrere a valle delle acque dei due fiumi di Granada, Darro e Genil; nel secondo caso, la drammaticità del verso è resa dalla musica con un andamento spezzato, che allinea in progressione due segmenti melodici di quattro note ciascuno.

Si tratta, fin qui, di varianti interne a episodi strofici simili. Ben altro avviene con la terza strofa, dove irrompe l'immagine nuova e solare della città di Sevilla. Qui, il compositore abbandona l'impianto anacrusico del "motivo del Guadalquivir", e sceglie un risoluto motivo tetico, rischiarato dalla modulazione al tono di do maggiore. Ma lo squarcio di luce è solo momentaneo: nei successivi due versi, seguendo il mutamento di clima della lirica, che di nuovo si vela nella visione delle acque di Granada (nelle quali "*solo reman los suspiros*"), la strofa musicale si chiude su estenuati cromatismi (di non facile intonazione per i cantanti). Ci si trova così di fronte a una variante formale escogitata dal compositore per accogliere una variante nel carattere della poesia, che pure non aveva comportato per Lorca la necessità di modificare l'impianto metrico della strofa: l'operazione ermeneutica, oltre che creativa, svolta dal compositore, va evidentemente oltre gli aspetti formali del testo poetico e ne coglie gli aspetti più segreti, dandone piena rivelazione anche sul piano di una forma musicale più elastica di quella della poesia.

Richiede e merita particolare attenzione il modo con cui Castelnuovo-Tedesco ha messo in musica i versi de *La guitarra*. La poesia si presenta con una forma compatta e continua, a flusso, i cui unici aspetti strutturalmente riconoscibili sono l'articolazione interna a coppie di versi (a volte il verso è costituito da una sola parola: *callarla* o *lejanas*) e la ripetizione a distanza di una coppia di versi, quali “*Empieza el llanto/de la guitarra*” o “*Es imposible/callarla*”. E' un testo assai difficile da musicare, quale che sia l'organico vocale e strumentale. Il rischio è duplice: da un lato, si potrebbe creare un flusso musicale inarticolato, contenente soltanto iterazioni e rimbalzi in corrispondenza ai versi ricorrenti; dall'altro, si cadrebbe nella frammentazione arbitraria del testo, spezzettandolo. Il compositore, per risolvere la situazione difficile, ricorre al modello dei grandi polifonisti antichi. Dapprima espone – sui primi due versi – un canto omoritmico di tutte e quattro le voci, definendo con nitida forza un clima espressivo, poi divide le voci in due coppie e fa cantare alle voci superiori la seconda coppia di versi (“*Se rompen las copas de la madrugada*”); all'entrata della parola “*madrugada*”, cioè a metà della seconda misura della semifrase, riprende il motivo iniziale e i relativi versi (“*Empieza el llanto/de la guitarra*”) e lo incastra con quello secondario, in un'altra voce, con un'abile cesellatura contrappuntistica. Le due proposizioni poetiche si trovano così sovrapposte, e il gioco viene ripetuto nelle misure successive, oltretutto con l'aggiunta di una modulazione. Con questo brillante artificio, il musicista ha scongiurato il rischio di cadere nella piattezza e, d'altra parte, quello di scomporre il testo in frammenti sconnessi: è riuscito a mantenere il flusso melodico e, nello stesso tempo, a creare eventi che conferiscono alla musica una piacevole varietà.

La maggior varietà e complessità formale della raccolta è spiegata nel quarto brano, intitolato *Procesión*. In esso, sono riunite tre poesie, che il compositore tratta come momenti successivi di una sorta di sacra rappresentazione musicale, ispirata alla processione del Venerdì Santo. Castelnuovo-Tedesco interpreta il testo lorchiano come racconto poetico al quale la musica conferisce una possente teatralità. Il primo episodio (la *Procesión* vera e propria) fa percepire

l'avvicinarsi della processione, il secondo (*Paso*) la parte della sfilata in cui compare la Madonna, il terzo (*Saeta*) il passaggio del Cristo e l'allontanarsi del sacro corteo. I tre episodi, seppur legati da un filo narrativo stabilito dal compositore con la decisione di unificare le tre poesie, sono ben distinti tra loro nella forma e, naturalmente, nel carattere. Il primo è scritto in tempo binario (2/4), per evocare l'incedere processionale, il secondo in tempo quaternario (4/4), per esprimere il senso di un rallentamento o di una sosta, e il terzo di nuovo in tempo di marcia (però in 4/4, cioè meno strettamente cadenzato del primo episodio), per manifestare la ripresa del cammino. L'apparire della processione al fondo della via (*Por la calleja vienen/extraños unicornios*), è annunciato nella musica come un evento lontano, affidato alla sola voce del basso e a un tenue, oscuro sfondo chitarristico, evocatore di ombre. L'avvicinarsi delle figure trova efficace realizzazione musicale in una progressiva intensificazione del canto, che si piega in sottili diversificazioni melodiche, sapientemente forgiate dal compositore per esprimere i caratteri specifici di ogni singola figurazione (e sono ben quattro):

Fantásticos Merlines
y el Ecce Homo,
Durandarte encantado,
Orlando furioso

con una vera e propria esplosione sull'ultimo verso, in cui il nome del paladino folle d'amore è reso con un motivo melodico di forte drammaticità. L'episodio, in re minore, ha una forma stringata, incalzante, e l'approssimarsi della processione, cantato da Lorca in chiave immaginifico-mitologica, trova nella musica una sottolineatura ansiosa, come se le figure che si avvicinano fossero portatrici di una minaccia. Ma, al massimo della tensione, è la chitarra a dissolvere il senso di panico, con un interludio che muta completamente l'atmosfera, volgendola in un lirismo delicato e supplice, come un'ingenua preghiera. Sugli accordi chitarristici, che hanno effettuato la modulazione da re minore

a re maggiore, si eleva il canto alla Madonna, non più scandito dal ritmo incalzante della marcia, ma aperto in una frase musicale ampia e respirante: “*Virgen con miriñaque/Virgen de (la) Soledad*”, dove si apprezza la scelta del compositore di rinunciare all’articolo “la” per non sovraccaricare la linea melodica. Bellissimo è l’interludio con il quale la chitarra, concludendo l’orazione, annuncia con un ritorno al modo minore l’ingresso del Cristo. Qui sfilava la lenta *Saeta*, resa in una magistrale forma polifonica imitativa, con linee ornate di dolcissimi melismi, nei quali il compositore, raccogliendo la suggestione poetica del *Cristo moreno* inventato da Lorca, evoca l’orto di Getsemani ma anche i sensuali giardini del Generalife granadino e della reggia di Medina Azahara...Ed è proprio sulle oscillazioni melismatiche del canto che la processione si allontana. Questa forma musicale, che rende l’approssimarsi, l’incombere e il dileguarsi di una marcia di penitenti, ha trovato in Castelnuovo-Tedesco un abile e ispirato plasmatore. Non per nulla, fin da giovane, egli era stato un ammiratore di Claude Debussy che, nella sezione centrale del secondo dei suoi tre *Nocturnes* per orchestra (*Fêtes*), aveva “raccontato” la stessa storia...

METRICA POETICA E METRICA MUSICALE

Un altro aspetto dell’arte madrigalistica che Castelnuovo-Tedesco ha esaltato nel *Romancero* è soprattutto quello dell’aderenza della musica ai valori espressivi del testo poetico, fino a costituire, tra parola e suono, una forma di simbiosi. Tale simbiosi è costruita su diversi tipi di relazione. E’ molto importante, a mio giudizio, osservare attentamente la relazione tra metrica poetica e metrica musicale. Essa consiste in una sensibilissima valorizzazione degli accenti del verso che, classificati in una gerarchia, determinano la struttura della metrica musicale e, all’interno della medesima, la disposizione dei valori di durata delle singole note.

E’ opportuno esemplificare questo *modus operandi*, prendendo in esame i primi versi della composizione, quelli con cui inizia la *Baladilla de los tres rios*:

El rio Guadalquivir
va entre naranjos y olivos,
Los dos rios de Granada
bajan de la nieve al trigo.

Nel primo verso, il compositore riconosce due accenti principali, uno sulla vocale “i” della parola “rio” e l’altra sulla vocale “i” della sillaba “vir” nella parola “Guadalquivir”. Nel forgiare la battuta musicale, assegna quindi a ciascuna delle due vocali – e alle relative sillabe - i tempi forti (detti “in battere”) di due misure. Ne risulta che la sillaba corrispondente all’articolo iniziale “el” è collocata “in levare”, con un tipico attacco anacrusico. A questo punto, non rimane all’autore che determinare la durata dei valori delle note che corrisponderanno alle due vocali in battere e ai valori che corrisponderanno alle sillabe interposte tra le due accentate, cioè le sillabe “Gua-dal-qui”.

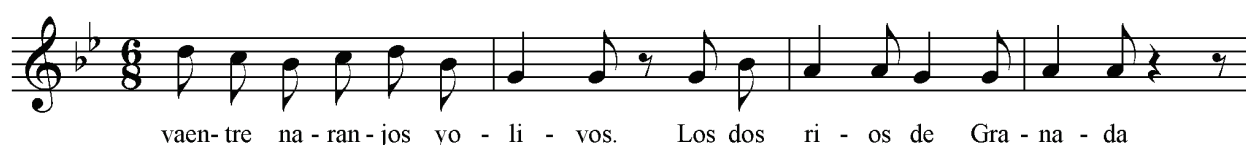
Per quanto riguarda i valori delle sillabe accentate, il primo viene fissato in una durata sufficiente a stabilire l’appoggio, ma non tale da arrestare il flusso melodico, mentre il secondo (corrispondente alla sillaba conclusiva del verso, “vir”), occupa da solo un’intera misura, per due motivi: innanzitutto per affermare il senso di un esito, di un raggiungimento, se pur temporaneo; inoltre, perché, sul suo perdurare, sarà possibile far entrare le imitazioni delle altre voci, che riprenderanno lo stesso verso in altri registri vocali, creando in tal modo il tessuto polifonico tipico del madrigale e delle altre forme di polifonia imitativa. Per quanto riguarda invece la durata delle sillabe non accentate, il compositore determina un valore unitario medio, né troppo lungo né troppo breve, in modo da permettere una scansione chiara, non precipitata e, nello stesso tempo, di lasciar scorrere la materia sonora (come scorrono le acque del Guadalquivir...). Ecco quindi che si delinea quasi da sé, con l’aggregazione dei valori di durata stabiliti dalla gerarchia degli accenti e dalla spinta dinamica delle sillabe non accentate, la misura giusta:



Una sottigliezza va tuttavia osservata, in aggiunta a quanto si è già apprezzato: la misura è scritta nel tempo di tre quarti. Qualora venga scomposta in valori di un ottavo, si ha una successione di sei crome. Le crome con numero dispari (1,3,5) coincidono con le fasi di caduta di ciascuno dei tre tempi (tesi), mentre le crome 2,4,6 coincidono con le fasi di levata (arsi). La tesi del primo tempo è forte – e, come si è visto, su di essa il compositore colloca la sillaba forte del verso; quelle del secondo e del terzo tempo sono deboli, ma sono pur sempre più forti delle arsi 2,4 che le precedono. All’interno della parola “*Guadalquivir*” il compositore individua, oltre all’accento principale sull’ultima sillaba, anche una prevalenza tonica della sillaba “*dal*” rispetto alla sillaba “*Gua*”, e per questo sceglie di far coincidere su “*dal*” la caduta di un tempo, sia pure debole (il terzo della misura di tre quarti, cioè la croma 5). La sillaba “*dal*” è infatti posta “in battere”, mentre la precedente sillaba “*Gua*” è collocata “in levare”. L’osservazione ha valore in sé e anche in riferimento a quanto avviene immediatamente dopo.

Infatti, il verso successivo viene interpretato metricamente dal compositore in modo affatto diverso. Le sillabe “*va*” ed “*en*” vengono fuse in una sola sillaba forte che coincide con il “battere” del primo tempo della misura: l’aver individuato nella prima sillaba del verso l’accento primario (diversamente da quanto era avvenuto nel caso del primo verso, dove la sillaba accentata era la seconda) determina, nella metrica musicale, un inizio tetico e non un inizio anacrusico. Nell’interpretazione di Castelnuovo-Tedesco – adamantina – tale sillaba non corrisponde a un valore di posa, perché in tal modo spezzerebbe in due la parola “*entre*”, ma corrisponde a una semplice croma, alla quale fanno seguito altre cinque crome, con le quali si completa lo stesso totale della misura precedente. Tuttavia, l’autore opera qui una importante distinzione metrica: riconosce, nel verso, solamente un altro accento rilevante, quello della sillaba “*ran*” nella parola

“*naranjos*”. Nello scorrimento delle sei crome che formano la misura, tale sillaba coincide con la croma n. 4. Nel tempo della misura precedente, tale fase si troverebbe in arsi (cioè sul “levare” del secondo tempo), mentre è necessario che si trovi “in battere”. Ecco quindi il cambio di metrica: la misura si trasforma da tre quarti in sei ottavi. La misura di sei ottavi, infatti, differisce da quella di tre quarti non per il totale dei valori (le due misure infatti si equivalgono), ma per la distribuzione interna degli accenti: mentre la misura di tre quarti contiene tre tempi (uno forte e due deboli) di due ottavi ciascuno, la misura di sei ottavi contiene due tempi (uno forte e uno debole) di tre ottavi ciascuno, e la caduta del secondo tempo coincide con la quarta croma. Ecco quindi, in seguito alla collocazione della sillaba “ran” sulla quarta croma della misura, la trasformazione metrica: sei ottavi (due tempi di tre ottavi ciascuno) invece di tre quarti (tre tempi di due ottavi). Anche in questo caso il verso occupa due misure, ma lascia, alla fine della seconda, lo spazio libero per l’entrata anacrusica del terzo verso, il cui accento forte è individuato nella vocale “i” della parola “*rios*” (questa volta scomposta in due sillabe, diversamente da come era avvenuto all’inizio).



In questa sede diventerebbe veramente arduo spiegare il perché del trattamento della stessa parola (*rio*, *rios*) con due differenti scansioni sillabiche: con il canto, la spiegazione diviene chiarissima e percettibile anche da chi non abbia istruzione musicale teorica.

Il quarto verso induce il compositore a tornare alla metrica iniziale, a causa degli accenti del verso: il primo, e più marcato, è inequivocabilmente posto sulla sillaba “ba” di “*bajan*”, e coincide quindi col tempo forte della battuta; a determinare che si tratta di una battuta di tre quarti e non di sei ottavi è l’evidenza dell’accento posto sulla quinta sillaba del verso, “*nie*” di “*nieve*”. Nella

successione di ottavi essa deve coincidere con il “battere” del terzo tempo, e ciò non è possibile nella metrica di 6/8. La successiva misura avrà naturalmente sul proprio tempo primario la forte sillaba “*tri*” della parola “*trigo*”:



Che questa alternanza tra la metrica di tre quarti e quella di sei ottavi possa riflettere situazioni tipiche della musica popolare spagnola è fatto molto meno rilevante di quello costituito dalla precisa determinazione del compositore nel cogliere e nel valorizzare con la musica gli aspetti più sottili e preziosi del verso lorchiano.

Osservata in un ambito più ampio, la metrica della poesia è vista dall'autore come suggeritrice di ritmi di danza che caratterizzano l'intera composizione. E' il caso di *Memento*, i cui versi iniziali, con i loro accenti “interpretati” da Castelnuovo-Tedesco con una estrosa lettura *sui generis*, danno luogo a un “*Tempo di Tango*”:

Tempo di Tango
p dolce e languido

Cuan-do yo me mue-ra en - ter-rad-me con mi gui - tar-ra

dove l'esortativo “*enterradme*” è trattato come parola sdrucchiola, con la sillaba “*ter*” posta in battere, sul tempo forte della terza battuta. Il compositore vuole evidentemente collocare la sillaba

nella stessa posizione accentata in cui si collocherà inevitabilmente, nella battuta successiva, la sillaba quasi identica, “*tar*” di “*guitarra*”. Sottigliezze davvero estreme...

Molto più diretta e facilmente percettibile è la potenzialità dei versi iniziale di *Baile* quali generatori di un vivace e spiritato *Tempo di Seguidilla*:

Tempo di Seguidilla



La Car-men e - stà bai - lan-do por las cal - les de Se - vil-la__

Gli esempi analizzati permettono di cogliere e di apprezzare un aspetto fondamentale dell'arte di Castelnuovo-Tedesco, sapientissimo autore di musica vocale da camera e profondo conoscitore, oltre che della polifonia, anche dei *lieder* dei grandi compositori romantici, Franz Schubert e Robert Schumann – un altro genere di musica in cui la fusione di testo poetico e testo musicale è stata elevata a perfezione.

SILLABAZIONE E MELISMA

Nel musicare un testo poetico, il compositore adopera la notazione sillabica e la notazione melismatica. A grandi linee, si può dire che, nella notazione sillabica, a ogni sillaba del testo corrisponde una nuova nota o la ripetizione (non il prolungamento) della nota precedente. Nella notazione melismatica, su una determinata vocale vengono collocate due o più note unite da una legatura.

Nell'uso della notazione sillabica, Castelnuovo-Tedesco – come si è visto nell'esempio – valorizza al massimo grado di sottigliezza espressiva il profilo metrico del verso. Nell'uso della notazione melismatica, egli sottolinea le differenti situazioni espressive o drammatiche.

Nel *cante jondo*, come ho osservato in precedenza, hanno grande rilievo i momenti in cui il *cantaor*, abbandonando il ritmo scandito e regolare della danza, si effonde nella libera fioritura melismatica, spesso iniziando dall'esclamazione \square Ay! Questo è forse l'unico aspetto del *cante* al quale il compositore fa diretto ed esplicito riferimento nel *Romancero*, quando – ad esempio - impiega il melisma di cinque semicrome (nella durata ordinariamente occupata da quattro); si noti tuttavia che tale melisma non è collocato sulla sillaba \square Ay, ma, alla fine del verso, sulla vocale “i” di “vino”:



Lo sfondo di atmosfera musicale a questo melisma è ottenuto con note lunghe tenute, a bocca chiusa, delle altre voci e con un effetto di *rasgueado* della chitarra che imita il tremolo orchestrale

ribattendo velocemente alcuni accordi. Nelle successive ripresa della frase melismatica, il compositore effettuerà ogni volta delle modifiche melodico-armoniche, mantenendo soltanto il modello ritmico.

Il melisma, tipico della contemplazione e del lamento, viene lasciato da parte nel musicare le poesie per così dire “d’azione”: sicché è del tutto ignorato negli agitati versi di *Puñal*. Tuttavia, Castelnuovo-Tedesco lo impiega anche nel ritmo stretto e incalzante di *Crótalo*, con grande efficacia:



Il più alto grado di elaborazione del testo poetico attraverso il melisma viene raggiunto dal compositore nella *Saeta*, poesia a ispirazione religiosa musicata da Castelnuovo-Tedesco in *Tempo di Marcia – molto moderato*. Si tratta dell’evocazione della processione del Venerdì Santo a Sevilla e, nei versi in cui il poeta esorta a guardare l’immagine del Cristo moro, il compositore affida al soprano e al tenore il canto melismatico delle parole, mentre al contralto e al basso assegna un’amplificazione a bocca chiusa del melisma, in cui sembra che le vocali e le consonanti del testo perdano i loro contorni fonetici, smaterializzandosi in pura musica.

LA CHITARRA NEL ROMANCERO GITANO

L’uso della chitarra nel *Romancero Gitano* influisce sull’aspetto formale della composizione, ne determina la completezza e ne arricchisce i valori espressivi.

Dal punto di vista formale, in tutti e sette i brani della raccolta alla chitarra è affidata un'introduzione, più o meno ampia; in cinque dei sette brani alla chitarra è affidata anche la conclusione, che può avere l'aspetto di una breve coda oppure (nella *Baladilla*, ne *La guitarra*) presentarsi come un vero e proprio Postludio; soltanto nei due brani agitati (*Puñal*, *Crótalo*) coro e chitarra vanno insieme a una chiusa rovente e troncata. La chitarra ha inoltre una funzione rilevante anche nel corpo dei pezzi, dove la sua presenza è sempre caratterizzante e dove talvolta svolge funzioni di raccordo tra diverse sezioni del canto polifonico.

Le introduzioni della chitarra sono rivolte a creare ambienti sonori nei quali si prepara o si delinea il carattere della composizione. Nella *Baladilla*, la chitarra non anticipa le linee melodiche che entreranno alla fine della settima misura, ma crea, con una successione di veloci semicrome, una sensazione di mobilità, di materia che scorre, e nel fare ciò alterna la metrica di tre quarti e quella di sei ottavi – alternanza che, come si è visto in precedenza, costituirà uno degli aspetti principali del canto. Il compositore indica, all'inizio del brano, non una tradizionale indicazione di tempo, ma la sensazione che la musica deve procurare: “*Fluent (like rushing waters)*”: la chitarra è quindi la scena, il paesaggio sul quale si staglieranno le figure drammatiche della canzone del Guadalquivir. Nel Postludio, è ancora il flusso delle note veloci della chitarra – quando le voci ormai tacciono – a chiudere la scena, perdendosi in lontananza.

Ne *La guitarra*, invece, lo strumento introduce, sostenendolo con accordi piuttosto densi, il motivo melodico dell'elegia: l'introduzione chitarristica è un vero e proprio a solo, se pur breve, e quando entrano le voci, *el llanto de la guitarra* non solo è già incominciato, ma ha già tracciato il percorso che il canto dovrà seguire. Nel corpo del brano, le note ribattute della chitarra risulteranno protagoniste nell'espressione musicale del senso di singhiozzante monotonia contenuto nei versi

Llora monótona

como llora el agua,

como llora el viento

sobre la nevada.

In *Puñal* l'introduzione chiama la chitarra a un ruolo che, per la sua torbida potenza, ha ben pochi precedenti nel repertorio classico dello strumento: *Mosso – Feroce*, prescrive infatti il compositore all'inizio della sezione di accordi ribattuti dell'*incipit*. L'agitazione che serpeggia in questo esordio fa della chitarra il personaggio principale di una *dramatis personae* in cui le voci, soggiogate dalla dirompente, barbara frenesia dello strumento, non fanno altro che seguirne la danza. La chitarra qui non è più scena, sfondo, ma attore tragico.

Nell'introduzione di *Procesión* la chitarra assume un ruolo quasi di voce recitante, scandendo note e ritmi con una pronuncia sillabata pressoché umana. All'ingresso della sezione *Paso* lo strumento si ritira sullo sfondo, limitandosi a far udire ampi accordi arpeggiati a sostegno del canto che elogia la “*Virgen con miriñaque*”, ma rinvigorisce la sua presenza all'inizio di *Saeta*, dove annuncia l'arrivo del “*Cristo moreno*” con una esatta scansione: qui lo strumento non è né attore né scena, è energia in movimento, misura degli eventi, testimone partecipe del dramma.

Castelnuovo-Tedesco si servì della chitarra, nel *Romancero Gitano*, per accostare all'umanità delle voci una presenza sonora sapiente e incorporea, veritiera e irreali, qual è, rispetto al mondo, la voce divinatoria degli sciamani. A ciò l'aveva guidato la poesia di Federico García Lorca, remota come il *cante jondo*, viva come ogni attimo del “*reo tempo*” che fugge.

¹ Le notizie biografiche sull'autore sono tratte da: MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, "Una vita di musica", Firenze, Cadmo editore, 2005. L'autore di questo scritto ha tuttavia fatto riferimento al dattiloscritto originale dell'autore, in suo possesso.

² MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, op. cit., pp. 226-227 del dattiloscritto.

³ Le notizie biografiche sull'autore sono tratte da: IAN GIBSON, "Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca", traducción de Ian Gibson, Barcelona, Plaza & Janés editores, 1998.

⁴ EDUARDO MOLINA FAJARDO, "Manuel de Falla y el <Cante Jondo>", Granada, Universidad de Granada, 1976.

⁵ L'articolo di Manuel de Falla fu pubblicato dal quotidiano "El Defensor de Granada" il 21 marzo 1922 ed è riprodotto in EDUARDO MOLINA FAJARDO, op. cit., pp. 169-175.

⁶ La conferenza, intitolata "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado <Cante Jondo>" ebbe luogo al Centro Artístico di Granada il 19 febbraio 1922. Il testo è riprodotto in EDUARDO MOLINA FAJARDO, op. cit., pp. 177-208.

⁷ "El <Cante Jondo> (Canto primitivo andaluz) por MANUEL DE FALLA". Lo scritto è riprodotto in EDUARDO MOLINA FAJARDO, op. cit., pp. 209-226.

⁸ Per un'analisi armonico-formale della composizione, si veda CLAUDIO DALL'ALBERO, "Appunti sul <Romancero Gitano> per coro, soli e chitarra di Mario Castelnuovo-Tedesco su testi di Federico García Lorca", Roma, Centro Culturale "Fernando Sor", 1986.