

LE MUSICHE

Enrique Granados (1867–1916) amava strutturare le proprie opere in modo tale che ciascuna sezione facesse quadro a sé, come un'autonoma scena parlante e descrittiva: tale è il caso anche della suite *Goyescas* (*Los Majos Enamorados*), scritta tra il 1909 e il 1911 e sospesa tra le suggestioni delle arti figurative e quelle della teatralità. Il compositore aveva infatti iniziato ad interessarsi della pittura di Francisco Goya nel 1897, in occasione dei centocinquant'anni della nascita, ritrovandovi la sua stessa vena realistica e disincantata. Egli stesso buon disegnatore dilettante, Granados studiò con interesse i ritratti dei majos e delle majas, i giovani di Madrid dipinti da Goya con aria fiera della propria hispanidad, si avvicinò alla cultura spagnola del primo Settecento, alle Sonate di Domenico Scarlatti e di altri clavicembalisti dell'epoca. Il gusto per il ritorno al passato, congiunto a uno schietto lirismo tardoromantico, impregna pertanto *Quejas ó la Maja y el Ruiseñor* (*Compianto o La fanciulla e l'usignolo*), considerato dalla critica tra gli esiti più alti della suite e dell'intera opera di Granados. Il brano si sviluppa in una sorta di delicatissimo colloquio tra la malinconia sognante della maja, la cui voce apre l'ideale duetto, e i trilli virtuosistici dell'usignolo, che le rispondono senza spezzare la malia di questo raffinato notturno.

Nella serie delle 12 *Danzas Españolas* (1892–1900) la n. 5 in Mi maggiore, per la sua melodia intensamente nostalgica merita senz'altro la celebrità che si è guadagnata nel repertorio anche con trascrizioni per chitarra, nonché per arrangiamenti per violino e pianoforte. In questo breve brano, come nel non meno suggestivo *Rumores de la caleta*, dai *Recuerdos de Viaje* (1887) di Isaac Albeniz (1860–1909) colpisce la naturalezza con cui il compositore, anch'egli catalano come Granados, sa rendere l'atmosfera della vita all'aria aperta del suo popolo. I "rumori della stradina" sono vividi e danzanti; ascoltando pare di vedere una malagueña improvvisata per la strada da due innamorati: sul suo ritmo, affine al fandango, è infatti intessuto da capo a fondo il brano.

Nell'evoluzione stilistica dell'andalusino Manuel de Falla (1876–1946), il balletto *El amor brujo* (1915) segna il definitivo ingresso della Spagna nella musica moderna, attraverso la rappresentazione dei suoi più conturbanti aspetti gitani. Qui il folklore non è più vissuto come un genere inferiore che debba essere nobilitato, bensì detta la fisionomia alla composizione colta, così come avviene, negli stessi anni, a seguito degli studi di Bela Bartok sulla musica popolare dei Balcani. Nel corso degli anni Venti, l'interesse di de Falla per l'etnografia musicale crescerà ancora, portandolo a occuparsi del flamenco e del cante jondo, di cui promuoverà a Granada, insieme a García Lorca e al pittore Ortiz, un grande concorso di interpretazione.

Nella vicenda del balletto, la meditativa *Romance del pescador* – *El círculo mágico* e la trascillante *Danza ritual del fuego* rappresentano due fasi del rito necessario alla gitana Candelas per dissipare l'incantesimo che turba il suo amore per Carmelo. Lo spettro di un giovane, che era stato fino alla morte fidanzato di Candelas, le appare impedendole di concedersi al nuovo amore. Nel *Círculo mágico*, timbri stringati e rarefatti accompagnano la scena delle zingare che si preparano ai sortilegi; ma sarà solo grazie all'irresistibile *Danza del fuego* per scacciare gli spiriti, durante la quale la giovane Lucia seduce il fantasma, lo distrae e, mentre questi si trattiene con lei, i due amanti potranno baciarsi, ponendo fine al maleficio.

Michele Porzio