

## **...caminando hacia el mar** **guida analitica all'ascolto**

*di Pietro Cavallotti*

Il pezzo costituisce la parte centrale del ciclo di sei composizioni *la primavera escondida* (1997–1998) su testi di Pablo Neruda. L'intero ciclo mette in scena un'ipotetica giornata amazzonica, una passeggiata che dall'interno della foresta porta all'oceano. L'*Oda a la flor azul* di Neruda (da cui Belcastro ricava il testo di *...caminando hacia el mar*) rievoca le suggestioni del mondo naturale costiero in un continuo passaggio da descrizioni paesaggistiche a interazioni del poeta con l'ambiente circostante. Partendo da questa dicotomia tra sfera oggettiva e soggettiva del testo, Belcastro costruisce una successione di avvenimenti musicali in cui parti recitate si alternano a parti liriche fortemente espressive. Anche nell'accompagnamento strumentale sezioni più descrittive, tese a offrire una rappresentazione sonora degli aspetti naturalistici del testo, subentrano vicendevolmente a momenti in cui viene rinforzata l'espressività del canto.

Così come il testo, anche la composizione si suddivide formalmente in tre parti: la prima parte (A) consta di quattro sezioni recitate ( $\alpha$ ) e tre liriche ( $\beta$ ), la seconda (B) di due recitate e una lirica, mentre l'ultima (C) viene introdotta da un interludio strumentale ( $\gamma$ ) seguito dall'alternanza di 3 sezioni recitate e due liriche.

Vediamo le peculiarità delle singole sezioni e la loro relazione al testo poetico:

A $\alpha$ 1 (Cd: 00:00; batt. 1–7). L'atmosfera generale della passeggiata verso il mare e della "fragranza" della natura esposta dalla voce recitante ("Caminando hacia el mar...") è resa strumentalmente da un soffio tenuto del flauto, da un effetto analogo del violoncello (ottenuto sfregando le corde coi crini dell'arco) e da colpi con il palmo della mano sulla cordiera del pianoforte.

A $\beta$ 1 (00:33; batt. 7–18). La prima sezione lirica corrisponde al primo passaggio alla sfera soggettiva del testo ("Hierba a hierba / entenderé la tierra..." [erba dopo erba intenderò la terra]); effetti quasi madrigalistici e fortemente espressivi subentrano sui versi "passo a passo" (si ascolti la figura del pianoforte) e soprattutto a descrizione della "línea loca" [linea folle] dell'oceano, come il trillo del flauto, i tremoli del violoncello e le veloci scale discendenti di tutti gli esecutori.

A $\alpha$ 2 (01:24; batt. 18–22). Introdotti da un Reb tenuto del violoncello, risuonano gli stessi elementi di A $\alpha$ 1 a commento dell'improvviso incresparsi di un'onda ("De pronto una ola...").

A $\beta$ 2 (01:43; batt. 22–29). Sui versi "Salta / el vuelo de un pájaro / desde mis pies" [Salta il volo di un uccello dai miei piedi] i repentini cambi di registro della voce sono accompagnati dapprima da suoni armonici del violoncello e intrecciano in seguito un breve dialogo col flauto. Il passaggio alla

successione seguente è qui meno nitido del solito, in quanto l'ultimo verso ("desde mis pies"), pur riferibile alla sfera soggettiva del poeta, viene declamato ed è accompagnato dal Reb tenuto del violoncello, elemento costitutivo del successivo recitativo.

A $\alpha$ 3 (02:18; batt. 29–36). La successiva parte recitata ("el suelo / lleno de hilos de oro...") si articola su una figurazione veloce e insistente del violoncello (a tratti ripresa dal flauto), che a partire dal Reb tenuto ripete costantemente una serie di cinque note (variamente permutate) soffermandosi ogni volta sul Reb in diversi registri.

A $\beta$ 3 (02:46; batt. 36–40). La figura del violoncello viene interrotta in corrispondenza dei versi "diferencia infinita / de cada vegetal que me saluda" [differenza infinita di ogni vegetale che mi saluta], da una breve sezione lirica, caratterizzata da pregnanti passaggi melodici della voce sottolineati dall'accompagnamento strumentale.

A $\alpha$ 4 (03:07; batt. 40–44). Nell'ultima sezione recitata della prima parte ("a veces con un rápido...") torna a risuonare la stessa figurazione del violoncello di A $\alpha$ 3.

B $\alpha$ 1 (03:25; batt. 44–57). Come breve introduzione alla ricomparsa nel testo del tema marittimo iniziale ("Andando a las espumas / del Pacífico...") riecheggiano dapprima le sonorità iniziali di A $\alpha$ 1. La voce alterna in questa sezione parti recitate a brevi vocalizzi sulla "a" di "Andando". I tre strumenti elaborano una figurazione incentrata sulla ripetizione ossessiva del Mib che rimarrà predominante nell'intera parte B (si ascoltino soprattutto l'intera linea melodica del flauto e i frammenti ripetuti del pianoforte).

B $\beta$ 1 (04:29; batt. 57–64). Il vocalizzo sulla "a" prende infine il sopravvento costituendosi a elemento a sé stante, accompagnato da suoni tenuti in pianissimo di flauto e violoncello, mentre il pianoforte continua a ripetere le stesse figurazioni di B $\alpha$ 1.

B $\alpha$ 2 (05:01; batt. 64–74). Riprende la narrazione ("Las minúscolas hierbas...") con caratteristiche simili a B $\alpha$ 1.

C $\gamma$  (05:49; batt. 75–81). Il breve interludio strumentale (quasi un 'a solo' del flauto) introduce la terza parte. Il passaggio tra B e C avviene in modo quanto mai graduale, essendo la parte del flauto uno sviluppo della figurazione sul Mib che progressivamente abbandona la nota perno (in direzione di Re e Mi).

C $\alpha$ 1 (06:22; batt. 81–92). Come in A $\alpha$ 1 e B $\alpha$ 1 risuonano inizialmente le sonorità marine in corrispondenza della ripresa testuale ("Cerca del mar, andando..."). In seguito prende il sopravvento la figurazione del violoncello sul Reb (raddoppiato dal pianoforte), ora protagonista assoluto dei recitativi di questa terza parte.

C $\beta$ 1 (07:13; batt. 92–99). Il poeta si imbatte in un fiore azzurro ("hallé una flor azul..."), e il tema del fiore (due veloci figure ascendenti sulla "o" di "flor" e sulla "a" di "azul", ripetute sempre identiche e riprese anche dal flauto) diventa l'elemento caratteristico delle sezioni cantate della terza parte. Al pianoforte risuona un accordo di tre ottave sovrapposte sul Fa# che funge quasi da pedale.

C $\alpha$ 2 (07:45; batt. 99–103). Riprende il recitativo ("¿De dónde, de qué fondo...") e con questo la figurazione del violoncello con caratteristiche simili a C $\alpha$ 1, mentre nel flauto continua a riecheggiare il motivo del fiore.

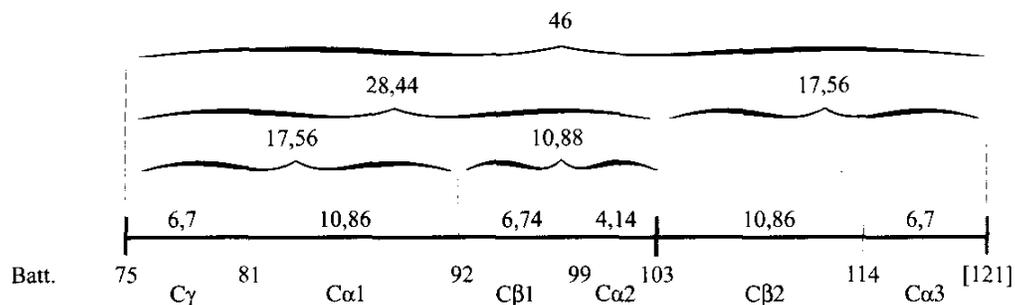
C $\beta$ 1 (08:02; batt. 103–114). Il poeta coglie il fiore ("La levanté en mis manos...") e la musica ripresenta e sviluppa gli stessi elementi di C $\beta$ 1.

C $\alpha$ 3 (08:43; batt. 114–120). Sugli ultimi versi, ancora di carattere narrativo ("como si en el combate..."), ritroviamo la figurazione sul Reb già presente in C $\alpha$ 1 e C $\alpha$ 2.

**Durate** – Una veloce analisi delle durate delle singole sezioni di ...*caminando hacia el mar* evidenzia infine la centralità della sezione aurea nel comporre di Belcastro, che, ricorrendo più volte a questa proporzione, frammenta in uno stadio precompositivo la durata complessiva del pezzo in numerosi segmenti. In questo modo si viene a formare un contenitore vuoto rigidamente strutturato che verrà poi 'riempito' dal compositore mediante la concretizzazione sonora dei diversi avvenimenti musicali.

Il totale di 120 battute di quattro quarti viene suddiviso una prima volta (arrotondando leggermente) in 74 + 46 battute. Nelle prime 74 battute si articolano le parti A e B, mentre C occupa le 46 battute finali. In questa terza parte la sezione aurea viene applicata rigorosamente, se si eccettuano lievi approssimazioni causate dagli arrotondamenti: una prima suddivisione di 46 dà un totale di 20,44 + 17,56 battute; queste ultime vengono ulteriormente sezionate in 10,86 (C $\beta$ 2) e 6,7 (C $\alpha$ 3).

Sulle prime 20,44 battute la sezione aurea agisce invece due volte determinando le durate di quattro sezioni (C $\gamma$ , C $\alpha$ 1, C $\beta$ 1 e C $\alpha$ 2) in 6,7 + 10,86 (segmento breve + segmento lungo di 17,56) e 6,74 + 4,14 battute (segmento lungo + segmento breve di 10,88). Segue lo schema formale di C:



Leggermente più complessa è invece la struttura delle parti A e B. Quantomeno all’ascolto sembrerebbe che la suddivisione aurea (approssimata) di 74 battute in 46 + 28 non sia rispettata alla lettera, in quanto la ripresa delle ‘sonorità marine’ già a metà di batt. 44 vengono percepite come inizio di una nuova sezione macroformale; in altre parole l’ingresso di Bα1 pare leggermente anticipato di due battute e mezzo, inglobando così l’ultimo segmento di A. Da un punto di vista prettamente strutturale, invece, si potrebbe fissare l’inizio della sezione B con l’ingresso della voce, che avviene in effetti regolarmente dopo 46 battute.

Probabilmente entrambe le interpretazioni sono valide (nello schema sottostante ho scelto la prima) e aggiungono solo un lieve fattore di ambiguità nell’‘aurea’ articolazione di A-B-C in 46 + 28 + 46 battute. Anche il passaggio tra Aβ2 e Aα3 (batt. 29) risulta fluido in virtù della posizione equivoca del frammento sul testo “desde mis pies” di cui si è già parlato. Nel complesso però il ruolo della sezione aurea nell’articolazione formale definitiva delle parti A e B rimane decisivo (le numerose approssimazioni e arrotondamenti sono dovute all’impossibilità – nell’atto compositivo e quindi anche in sede analitica – di suddividere una battuta con assoluta precisione. Si tenga conto che uno scarto di 0,05 in una battuta di quattro quarti corrisponde ritmicamente a un sedicesimo in quintina):

