

Il *Cante* Flamenco

In termini generici, con la parola “flamenco”, ci si riferisce a una forma di espressione artistica propria del popolo andaluso, comprendente tre aspetti: *cante* (canto), *baile* (danza) e *toque* (musica per chitarra sola). Le intromissioni di canzoni derivanti dalla cultura *pop* e gli spettacoli turistici, hanno trasformato il genere in una sorta di repertorio nazionale dove la danza viene considerata da molti l'attrazione maggiore del flamenco: basti pensare all'immagine della “donna che balla” di rilevante forza attrattiva e ampiamente utilizzata dall'industria turistica. Nonostante ciò, in realtà, il fulcro dell'arte del flamenco è da identificarsi principalmente con il repertorio del *cante flamenco*, insieme di canti che incarnano, attraverso una fusione fra testi e musica, i presupposti filosofici e rituali del genere musicale.

I diversi processi di acculturazione tra la cultura zingara e le tradizioni andaluse locali hanno portato a diverse forme di flamenco, che necessariamente portano con sé interrogativi sulle origini del genere. (Schreiner, Madeleine, & Reinhard, 2003, pp. 11-14) Le prime forme di *cante flamenco* nacquero intorno alla metà del XVIII secolo nella città di Jerez de la Frontera, in Andalusia meridionale, e ben presto si diffusero nel triangolo Cadice, Ronda e Siviglia (quartiere di Triana). Le tre città andaluse si configurarono, fin dalle loro origini, come un bacino di estremi e un crogiolo etno-culturale. Per la sua natura multiforme, quindi, la musica del flamenco resta una “realtà aperta”, nella quale, sarebbero confluite culture musicali apparentemente distanti ma fortemente intrecciate. Nel *cante flamenco* sono riscontrabili tratti della musica araba, di quella ebraica, forme musicali appartenenti alla tradizione indiana e nordafricana; inoltre elementi provenienti dalla liturgia bizantina ma anche dal canzoniere castigliano. La radice musicale maggiormente riconosciuta, però, è quella gitana, data la presenza attestata in Andalusia, a partire dal XIX secolo, di comunità gitane fruitrici e produttrici del genere, poi diffusosi tra gli interpreti non-gitani a partire dal XX secolo. (Cruces Roldán, 2003, pp. 7-14)

Come sottocultura perseguitata (fino al 1783, quando ottennero la cittadinanza spagnola da Carlo III), le comunità zingare svilupparono un repertorio di canti in grado di esprimere la condizione della loro esistenza caratterizzata da sottomissione e povertà. (Katz, 2001) Una definizione socio-antropologica, oltre che musicologica, si presta a comprendere meglio la natura del *cante*. I temi trattati all'interno del *cante flamenco* riflettono una costante ricerca di sentimenti condivisi all'interno delle comunità gitane e che l'interprete esprime a nome del suo pubblico. In quanto minoranze perseguitate e indesiderate, non è un caso che il *cante* e i suoi testi contengano quel *grido desgarrado* (grido straziante) che ha permesso a ciascun dei *cantaores* (così vengono chiamati gli interpreti del *cante*) di conservare una libertà di espressione personale, nonostante gli adattamenti e lo stato di sottomissione alle culture dominanti del territorio in cui si erano stanziati. Questo *grido* di dolore non si esprime se non tramite un canto straziato ma soprattutto ispirato da un senso di rassegnazione nei confronti dei problemi dell'esistenza quali il destino, l'amore, il peccato, la mancanza di libertà e di salvezza. Ogni *cantaor* cerca di trasmettere la sua storia personale, scrive spesso i propri testi e per questo motivo il *cante flamenco* non può definirsi attraverso una formula unica proprio perché non separabile dai suoi interpreti così come avviene nei sistemi musicali di prevalente tradizione orale.

È interessante osservare come la fruizione intima e privata originaria del flamenco si distacchi totalmente dalla forma che esso ha assunto nel contesto commerciale dello spettacolo pubblico. Il *cante* del *cantaor* presuppone una dimensione familiare e due condizioni: il *duende*, o ispirazione del cantante, e un ascolto partecipante. «Il *duende* consiste in uno stato emozionale di profonda ispirazione, di rapimento estatico, che finisce per possedere l'interprete». (Assuma, 1995, p. 12) L'ascolto partecipante interviene quando tutti prendono parte attiva all'atto musicale e questo avviene tramite il contributo del pubblico che interviene con *jaleos* (grida come “ay” oppure parole di incoraggiamento come “Por Dios!” e “eso es!”) o *tocando las palmas* (battendo le mani).

Il clima unico in cui procede il *cante* si nutre di altri due elementi: il *toque* e il *baile*. Questi partecipano alla produzione del *cante* amplificandone i tratti espressivo-emozionali. La chitarra fu introdotta per accompagnare il canto all'inizio del XIX secolo, mentre nel caso specifico del *baile*,

che si configurò ancora più tardi, questo rappresenta un'immagine coreografica del *cante* o meglio una danza espressione dell'esperienza emozionale del dolore e della rassegnazione cantata dal *cantaor*. In quanto ad analisi del movimento, il *baile* si caratterizza per una ricerca di aderenza al terreno (derivante dalle forme dello *zapateado* maschile, danza popolare spagnola) e per i movimenti ascendenti delle braccia, che nella donna si aggiungono all'apertura sfrontata del petto e ai movimenti ondulatori del bacino. (Assuma, 1995)

Nel corso del XX secolo, si è tentato di classificare il *cante flamenco* attraverso la definizione di varie forme di canto, che si differenziano per lo stile, il ritmo e le tematiche affrontate nei testi. Sono, inoltre, molto importanti per una classificazione da un punto di vista musicale le caratterizzazioni dovute a: emissione vocale (ricca di melismi), varietà metrica (3/4, 6/8, 7/8, 5/8, 2/4) e la marcatura del *compás* (struttura ritmica) attraverso battiti delle mani e/o dello *zapateo* (battere dei piedi) preso in prestito dalla musica popolare andalusa ed entrato a pieno titolo nel *baile flamenco* (come accennato sopra la danza flamenca si caratterizza per un'aderenza al terreno che sembra ricalcare lo stile dello *zapateado*, danza popolare maschile andalusa). A caratterizzare il *cante flamenco* è, inoltre, il modo frigio andaluso; questo è basato sulla cadenza andalusa composta da quattro note discendenti (IV, III, II, I).

Il *compás* è estremamente rilevante nel flamenco. Si tratta di una specifica struttura ritmica sottostante a ciascuna forma di *cante*. I *compás* del flamenco possono essere suddivisi in due gruppi principali: i più complessi basati su strutture di 12 pulsazioni; i più semplici basati su strutture di 4 pulsazioni. Le forme di *cante* con un *compás* di 12 pulsazioni sono ritenute più di altre di diretta derivazione della cultura gitana, sono comprese in questo gruppo la *soleá*, la *bulería*, la *siguiriya* e la *alegría*. Tra i *cante* con 4 pulsazioni, invece, troviamo il *taranto*, il *tiento*, il *tango* e i loro derivati. (Chuse, 2003, PP. 33-36)

In ogni caso, le classificazioni degli stili musicali non sono così chiare e anch'esse variano a seconda dei contesti e delle teorie proposte dagli studiosi.

Ricardo Molina e Antonio Mairena in "Mundo y formas del *cante flamenco*" cercano di tracciare lo sviluppo storico di varie forme di flamenco, mettendo a punto uno dei sistemi migliori da un punto di vista scientifico di classificazione. Questo sistema di classificazione è quello che ho adottato anche nel presentare le diverse forme del flamenco nelle singole schede. Molina e Mairena definiscono il flamenco come *cante gitano-andaluz* e lo dividono in due gruppi principali: il *cante gitano*, o meglio le forme musicali sviluppate dalle comunità gitane immigrate nel XV secolo, e il *cante andaluz*, ovvero la musica popolare andalusa comune ai diversi gruppi tradizionali andolesi, raccolta e adattata solo a partire dal XIX secolo dalle comunità gitane immigrate. Il *toná*, la *soleá*, la *siguiriya*, il *tango* e la *bulería* appartengono al primo gruppo; le innumerevoli varianti del *fandango* e delle *cantiñas*, come l'*alegría*, appartengono al secondo. Infine, il *cante jondo* resta, anche secondo Molina, la forma più pura e originaria del *cante* (da "hondo" che significa profondo o profondamente sentito). (Molina & Mairena, 1963)

Christof Jung, in "Flamenco: gypsy dance and music from Andalusia" curato da Claus Schreiner, Claus Madeleine e Reinhard G. Pauly, contesta la distinzione del *cante* proposta da Molina tra canti della diaspora e autoctoni, dato che le origini di molti *cantes* restano oscure, la classificazione secondo ordine di nascita degli stili musicali è difficile da determinare. Propone, piuttosto, una divisione dello stile in tre gruppi: il *cante jondo* o *grande*, il *cante intermedio* e il *cante chico*.

Definisce il *cante jondo* l'essenza dell'arte del flamenco. Questo concentra la sua attenzione sul tema del dolore, spesso velato da un certo pessimismo. Si basa su una struttura musicale complicata carica di melismi. Quasi tutte le canzoni del *cante jondo* sono canti gitani dei quali i maggiori interpreti sono stati *cantaores* zingari. Le forme di *cante* principali sono la *bulería por soleá*, le *cabales*, la *caña*, la *carcelera*, il *corríos*, la *debla*, la *liviana*, il *martinete*, la *playera*, il *polo*, le *pregones*, la *saeta*, la *serrana*, la *siguiriya*, la *soléa* (*soleares*), la *toña*.

Il *cante intermedio* deriva dal *cante jondo* ma perde la serietà del primo. Di solito le sue radici sono andaluse. Tra i *cante* riferiti a questo stile ci sono la *granaina*, la *jabera*, la *malagueña*, il *medio polo*, la *mineras*, la *petenera*, la *policaña*, la *taranta*, il *taranto*, il *tientos*.

Infine, il *cante chico* (canto leggero) ha una struttura più semplice del *cante jondo*, più melodica, più colorata e molto più facile da interpretare. Ha anche profonde radici nel folklore andaluso oltre ad aver assimilato forme musicali della musica popolare latino-americana. Esempi di *cante chico* sono: *alboréa, alegrías, bambera, bandola, boleras, bulería, calesera, campanilleros, cantiña, caracoles, cartagenera, chufas, colombiana, fandango, fandanguillos, farruca, garrotín, guajira, jaleo, lorqueña, mariana, media granaina, milonga, mirabrás, murciana, nanas, panadero, roás, rocieras, romeras, rondeña, rosás, rumba gitana, sevillianas, tangos gitanos, tanguillo, tiranas, trillera, verdiales, villancicos, vito, zambra, zorongo gitano*. (Schreiner, Madeleine & Pauly, 2003, pp. 68-69)

Dagli anni '80, il mondo del flamenco assiste ad un forte processo di rinnovamento che mette in contrapposizione la tradizione flamenca "classica" e il "Nuevo Flamenco". Il concetto di "Nuevo Flamenco" è abbastanza ampio da risultare un po' ambiguo: bisognerebbe distinguere tra le proposte più radicali di mescolanza fra il flamenco e altri generi musicali (come è il caso di Paco de Lucia, i cui tentativi di *fusion* risalgono addirittura al 1967 con il disco "Flamenco Jazz" e che continuarono con l'intromissione sempre più forte di gruppi strumentali estranei alle sonorità del flamenco classico); e le proposte di cantanti che, pur inserendosi nella più classica tradizione flamenca, realizzavano proposte "rinnovatrici" (come nel caso di un Enrique Morente, che inizialmente non erano per la mescolanza di stili ma piuttosto per l'innovazione e quindi per *l'experimentalismo flamenco*). (Berlanga, 1997)

[Autore della scheda: Leda Di Piro]

Bibliografia

ASSUMMA MARIA CRISTINA, *Il fascino e la carne : il flamenco racconta*, Melusina Editore, Roma, 1995

ASSUMMA MARIA CRISTINA, *Dizionario del flamenco*, Reference Musica, A.Vallardi, Milano, 1996

BERLANGA MIGUEL ANGEL, "Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco", *TRANS Iberia*, 1997

CRUCES ROLDÁN CRISTINA, *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*, Ediciones Carena, Barcelona, 2003

CHUSE LOREN, *The Cantaoras: music, gender and identity in flamenco song*, Routledge, New York & London, 2003

CLEMENTELLI ELENA (a cura di), *Antologia del canto flamenco*, Guanda, Parma, 1961

KATZ ISRAEL J., "voce" *Flamenco* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di G. George & S. Stanley, Oxford University Press, Oxford, 2004, vol. 8, pp. 920-25

MOLINA RICARDO & MAIRENA ANTONIO, *Mundo y formas del cante flamenco*, Revista de Occidente, Madrid, 1963

THOMPSON BARBARA, *Flamenco : tradizione e sviluppo*, « Nuova rivista musicale italiana : bimestrale di cultura e informazione », II, A.20, 1986, pp. 206-224

SCHREINER CLAUS, CLAUS MADELEINE & PAULY REINHARD G. (a cura di), *Flamenco: gypsy dance and music from Andalusia*, Amadeus Press, Portland, 2003

WEBSTER JASON, *Duende : a journey into the heart of flamenco*, Broadway Books, New York, 2003