



STUDI INTERCULTURALI 1/2017 ISSN 2281-1273
MEDITERRÁNEA – CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI – UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Studi Interculturali 1/2017



Chuck Berry

(Saint Louis, 18 ottobre 1926 - Saint Charles, 18 marzo 2017)

(foto: Gijsbert Hanekroot/Getty Images>)

*«Meanwhile, I was still thinkin'
If it's a slow song, we'll omit it
If it's a rocker, then we'll get it
And if it's good, she'll admit it
C'mon queenie, let's get with it»*

Studi Interculturali #1 /2017

issn 2281-1273 - isbn 978-0-244-60518-6

MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI

Dipartimento di Studi Umanistici

Università di Trieste

A cura di Mario Faraone e Gianni Ferracuti.

Grafica e webmaster: Giulio Ferracuti

www.interculturalita.it

Studi Interculturali è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in edizione digitale all'indirizzo www.interculturalita.it. Nello stesso sito può essere richiesta la versione a stampa (*print on demand*).

© Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati: la riproduzione dei testi deve essere autorizzata. La foto di Chuck Berry (Gijsbert Hanekroot/Getty Images) è tratta da

<<http://www.scoopnest.com/user/TheAVClub/843240562350329856>>.

Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo www.ilboleroDiravel.org.

Il presente fascicolo è stato chiuso in redazione in data 28.04.2017.

Gianni Ferracuti

Dipartimento di Studi Umanistici

Università di Trieste

Androna Campo Marzio, 10 - 34124 Trieste

SOMMARIO

ILARIA ROSSINI:

Dislocazione nello spazio, nel tempo e nello spirito. Pagine di scrittura migrante 7

ANNA DI SOMMA:

«Meditazioni sudamericane»:

La tappa sudamericana dell'onto-antropo-logia di Ernesto Grassi..... 37

MARIO FARAONE:

«Barbari alle porte»: *rappresentazioni, appropriazione e rifiuto del fascismo e del nazismo nella narrativa e nella saggistica britannica degli Anni Trenta* 55

GIANNI FERRACUTI:

«Un po' serpente e un po' gatta in amore...»: *il flamenco e l'identità culturale andalusa I. Il Flamenco nella stampa di fine Ottocento*..... 123

PIER FRANCESCO ZARCONI:

al-Siqilliyya: la Sicilia arabo-islamica (ricordo di un tempo che fu) 163

QUADERNI DI STUDI INTERCULTURALI N. 1 - SUPPLEMENTO AL N. 1/2017:

Gianni Ferracuti: *L'Origine e le Differenze: L'idea di realtà in Xavier Zubiri e la prospettiva interculturale.*

- Waugh Evelyn, «Fascist», *New Statesman and Nation*, 5 March 1938, citato in Valentine Cunningham, (a cura di), *Spanish Front: Writers on the Civil War*, Oxford, O.U.P., 1986, p. 53.
- Webster Nesta, *Germany and England*, London, Boswell, 1938.
- , *The Patriot*, April 1933, p. 7.
- Williams Keith, *British Writers and the Media, 1930-1945*, Basingstoke, MacMillan, 1996.
- Wood Neal, *Communism and British Intellectuals*, New York, Columbia UP, 1959.
- Woolf Leonard, *Barbarians at the Gate*, London, Victor Gollancz Left Book Club, 1939.
- , *Downhill All the Way. An Autobiography of the Years 1919-1939 (1967)*, New York, Hartcourt, 1975.
- Woolf Virginia, Letter to Edward Sackville West, 25th October 1939, in Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, *The Letters of Virginia Woolf. Vol. VI: Leave the Letters till We're Dead, 1936-1941*, London. Chatto & Windus, 1980, p. 366.



« UN PO' SERPENTE E UN PO' GATTA IN AMORE...»:
IL FLAMENCO E L'IDENTITÀ CULTURALE ANDALUSA

I. IL FLAMENCO NELLA STAMPA DI FINE OTTOCENTO

GIANNI FERRACUTI

Il primo concorso di *cante jondo*¹ si svolge a Granada nel giugno del 1922, nell'ambito dei festeggiamenti per la festa del Corpus Domini. È promosso e sostenuto da Manuel de Fal-

¹ *Cante* è la voce andalusa per *canto*. Il *cante jondo* (oppure *hondo*, nella variante andalusa) è uno stile flamenco che all'epoca del *Concurso* era considerato il suo nucleo più antico. Cfr. Manuel de

la, musicista di fama internazionale, che si era trasferito da qualche anno in Andalusia, ed era interessato al recupero delle tradizioni musicali popolari, che stavano scomparendo; insieme a lui il giovane Federico García Lorca e altri intellettuali andalusi. L'interesse di Falla, analogo a quello di molti grandi compositori del primo Novecento per le musiche popolari, s'incontra con l'attenzione che artisti e scrittori modernisti prestano alle culture tradizionali e al folclore; al tempo stesso, si scontra con un atteggiamento - non necessariamente di segno politico conservatore - ostile nei confronti del flamenco, visto come esempio di una Spagna stracciona, ai margini della legalità, o anche oltre, fatta di ambienti malfamati o, nella migliore delle ipotesi, inteso come folclorismo paesano, retrogrado e incolto, da cui una Spagna aperta al progresso e all'Europa avrebbe dovuto liberarsi.ⁱⁱ

In effetti, il prestigio di cui oggi gode il flamenco, dichiarato dall'UNESCO patrimonio della cultura orale dell'umanità, si diffonde in epoca molto recente: nella fase iniziale della sua storia pubblica, i momenti fortemente significativi per il suo pieno inserimento nella cultura e nella società sono pochi e, all'epoca, apparentemente isolati: la prima descrizione letteraria di una serata di musica flamenca, nelle *Escenas andaluzas* di Serafín Estébanez Calderón, gli studi di Antonio Machado Álvarez,ⁱⁱⁱ che pubblica la prima raccolta di *coplas*

Falla, *La proposición del cante jondo*, originariamente pubblicato su *El Defensor de Granada* del 21 marzo 1922, poi in Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Universidad de Granada 1962, pp. 169-75. Si tratta di un breve testo scritto in occasione del *Concurso* di Granada. Questa idea dell'antichità del *cante* viene oggi discussa, ma già in quegli anni aveva suscitato perplessità in Blas Infante [cfr. Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933)*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla 2010]. Su Infante cfr. «Blas Infante, andalusismo, flamenchismo», a cura di G. Ferracuti, *Studi Interculturali*, 3, 2013, pp. 101-58, disponibile online: <www.interculturalita.it>. Si veda anche Yvan Nommick e Eduardo Quesada Dorador (eds.), *Manuel de Falla en Granada*, Archivo Manuel de Falla, Granada 2012.

ⁱⁱ Cfr. G. Ferracuti, «Debluca barea: la tradizione segreta del flamenco», *Studi Interculturali*, 1, 2013, pp. 56-86, disponibile online: <www.interculturalita.it>. Sul modernismo cfr. G. Ferracuti, «Contro le sfingi senza enigma: estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo», in *Studi Interculturali*, 1, 2014, pp. 164-220, disponibile online: <www.interculturalita.it>; id., *Modernismo: teoria e forme dell'arte nuova*, Mediterránea, Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2008, disponibile online: <www.ilboleroDiravel.org/index.php/prodotto/modernismo-teoria-e-forme-dellarte-nuova>..

ⁱⁱⁱ Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), scrittore, storico, politico spagnolo, docente di Arabo presso l'Ateneo di Madrid era un appassionato cultore del flamenco, musica che considerava di origine araba. La sua opera principale, *Escenas andaluzas*, (edizione a stampa: a cura di Carmen Blanes Valdeiglesias, Fundación José Manuel Larra, Sevilla 2006) è consultabile online all'URL <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--o/html>. La descrizione della serata flamen-

(testi) del flamenco direttamente presi dalla tradizione orale, la diffusione dei *café cantantes*, soprattutto quello, espressamente dedicato al flamenco, di Silverio Franconetti,^{iv} unanimemente riconosciuto come il più grande *cantaor* della sua epoca e maestro insigne del *cante*, e l'opera di Manuel Machado,^v che introduce nella poesia modernista il *cante hondo* (o *jondo*), il canto profondo, comunemente considerato la parte più antica del patrimonio orale della musica andalusa... e probabilmente è solo a partire dal *Concurso* del 1922 che il flamenco acquista, pur tra molte polemiche, un pieno diritto di cittadinanza nella cultura spagnola. Prima di allora l'immagine di questa tradizione artistica proposta dalla stampa è frequentemente negativa ed è solo attraverso una lunga battaglia culturale che si riesce a scalfire i pregiudizi, a volte nettamente razzisti, che ne ostacolano la comprensione.

La musica andalusa, con al suo interno la forte componente gitana, è assai complessa: il flamenco presentava (e presenta ancor oggi) una notevole varietà di stili, o *palos*, e non era

ca è nel racconto «Un baile en Triana». Cfr. anche Ramón Espejo-Saavedra, *Autenticidad y artificio en el costumbrismo español*, Ediciones de la Torre, Madrid 2015, pp. 71-112.

Antonio Machado Álvarez (1846-1893), noto con lo pseudonimo *Demófilo*, scrittore, antropologo, studioso del folclore, è il padre dei poeti Antonio e Manuel Machado. Liberale progressista, insegnò presso la Institución Libre de Enseñanza. Pubblicò nel 1881 la prima *Colección de cantes flamencos* (poi *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, Signatura, Sevilla 1999). I suoi scritti sono raccolti in *Obras Completas*, a cura di Enrique Baltanás, Biblioteca de Autores Sevillanos, Sevilla 2005, 3 voll.

^{iv} Il primo luogo attraverso cui il flamenco viene conosciuto dal pubblico non gitano sono i *café cantantes*. Si tratta di locali notturni, inizialmente piuttosto malfamati e poco frequentati dalla buona società, che offrono anche questo intrattenimento musicale. La loro origine sembra risalire agli Anni Quaranta dell'Ottocento, e il primo *café* esclusivamente dedicato a spettacoli di flamenco sembra risalire al 1881 per iniziativa di Silverio Franconetti (Miguel Mora, *La voz de los flamencos, retratos y autorretratos*, Siruela, Madrid 2008, p. 379). Il grande *cantaor* Silverio Franconetti y Aguilar (1823-1889) nacque a Siviglia da padre italiano e madre gitana; venne proclamato *rey de los cantaores*, dopo una vita che lo aveva visto fare il *picador* in America Latina, o darsi alla carriera militare. Cfr. Daniel Pineda, *Silverio Franconetti. Noticias Inéditas*, Ediciones Giralda, Granada 2000; José Blas Vega, *Silverio, rey de los cantaores*, La Posada, Córdoba 1985; Andrés Salom, «De Silverio Franconetti al concurso de Granada de 1922», in Ángel Álvarez Caballero, Alfonso Carmona, *El flamenco en la cultura española*, Universidad de Murcia 1999, pp. 123-128; García Lorca omaggia Silverio dedicandogli una poesia nel suo *Poema del cante jondo* (Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, a cura di Luis García Montero, Espasa-Calpe, Madrid 1990).

^v Manuel Machado Ruiz (1874-1947) fu tra i primi a fare del flamenco un tema di poesia, in particolare con la fortunata raccolta *Cante hondo*, pubblicata nel 1912 (Manuel Machado, *Cante hondo*, Ediciones Demófilo, Córdoba 1980).

raro che si cercasse di distinguere tra il valore positivo del patrimonio musicale e il contesto - negativo, malfamato - in cui esso si manifestava. Un esempio tra i tanti si trova in un articolo pubblicato sulla rivista di Madrid *Por Esos Mundos*, «Una “juelga” flamenca», di Félix Méndez.^{vi} Vi si legge:

Una juerga^{vii} di flamenco è la cosa più divertente^{viii} di questa terra e la più triste del mondo. Le sale destinate alle juergas nei locali dediti allo sfruttamento del cante jondo e del toque^{ix} in modo eccellente, sono quanto di più infetto e scomodo si possa immaginare. In generale sono ambienti ridotti, senza ventilazione, affinché non fuggano le bellezze artistiche che vi si producono, e dunque hanno un cattivo odore; come minimo, di vino vecchio, che si versa in queste feste intime, chiamate riunioni nel gergo della classe sociale che le coltiva, e juerga in linguaggio familiare. Il vino vecchio non è come il vino maturo, che essendo ben imbottigliato acquista bouquet, si aromatizza, e quando si beve cattura l'olfatto per la sua gradevolezza; con le esalazioni del vino di cui sono impregnati i pavimenti di queste stanze di juerga, si affissa chiunque non sia abituato all'ambiente, perché, pur essendo vino di Jerez, com'è ordinariamente quello che viene versato nei momenti di maggiore allegria, affinché si consumi molto e salga il conto, è molto frequente che questo vino sia sparso anche dopo essere

^{vi} Félix Méndez (1870-1913) fu giornalista dotato di particolare grazia stilistica e umorismo. Collaborò con famosi periodici dell'epoca, come *El Resumen*, *Nuevo Mundo*, *Por esos mundos*, *Mundo Gráfico*. È famosa la sua corrispondenza con Miguel de Unamuno, a proposito di «Kultura col K» (cfr. i documenti disponibili online: <www.filosofia.org/hem/dep/mga/9130212a.htm>; Gustavo Bueno Sánchez, «Cien años de kultura con k», *El Catoblepas*, *Revista Crítica del Presente*, 126, 2012, disponibile online <www.nodulo.org/ec/2012/n126p10.htm>).

Por Esos Mundos inizia le pubblicazioni nel gennaio 1900 come supplemento della rivista *Nuevo Mundo*; è rivolta a un pubblico borghese e si presenta con una cura particolare per la veste grafica e le illustrazioni e ampio spazio alla fotografia, come rivista illustrata di viaggi e avventure. A partire dal luglio 1901 diventa una rivista indipendente, ampliando i suoi interessi alla storia, alla letteratura e alla divulgazione scientifica. Tra i suoi collaboratori annovera Manuel Reina, Emilio Carrere, Emilia Pardo Bazán, Félix Méndez, Salvador Rueda. Per un'introduzione generale alle riviste spagnole dell'Ottocento cfr. *La prensa española durante el siglo XIX*, Instituto de Estudios Almeriense, Almería 1987.

^{vii} Il testo dice in realtà *juelga*; in seguito si standardizza la forma *juerga*. Si tratta di una voce andalusa derivante dal castigliano *huelga* (verbo *holgar*), che con parole del *Diccionario de la Real Academia Española* indica «En Andalucía, reunión bulliciosa en la que se canta, se bebe y se baila flamenco». *Huelga* significa pausa, riposo, «Espacio de tiempo en que alguien está sin trabajar», e *holgar*: «estar ocioso, descansar, alegrarse». La traduzione potrebbe essere *baldoria*, termine, però, a cui manca il riferimento specifico allo spettacolo con interpreti professionisti su un palco. Abitualmente si lascia in italiano il termine *juerga*.

^{viii} *Lo más divertido*: ma si tenga presente che, come locuzione, *un hombre divertido* è un uomo «entregado a los vicios» (*Diccionario de la Real Academia Española*, d'ora in avanti «RAE»).

^{ix} Il *toque* è il virtuosismo chitarristico, e *tocaor* (castigliano *tocador*) è il chitarrista.

stato abbondantemente travasato negli stomaci dei juerguistas, e lo stomaco non è un buon contenitore per aromatizzare i vini.^x

Il testo fornisce una descrizione umoristica, ma abbastanza realista, di un tipico locale flamenco:

L'arredamento di queste sale è classico, per così dire: un banco di legno addossato ai muri in tutta la loro estensione - a volte, quando domina il lusso e il locale ha presunzioni di eleganza, questo banco è rivestito di iuta e ammorbidito con un'imbottitura di sparto, pelo di capra, paglia o foglie di mais; il problema è che il sedile risulta quanto di più molesto vi possa essere - un tavolo di pino al naturale, perché si vuole che si veda in modo assai chiaro che è di pino; un apparecchio già predisposto per la luce scarsa, e uno specchio coperto di date, nomi, parole oscene e frasi incolte e senza genialità, oltre a una fitta rete di segni, senz'altra intenzione che quella di non lasciare neanche un millimetro della superficie senza tracce di rombi. Con questa bella decorazione per il piacere della vista e il godimento del gusto, comincia l'orgia.

I convenuti (*juerguistas*) si radunano intorno al *conte*, che è colui che paga e che fa portare il vino, insieme ad altri invitati «che bevono e ascoltano, senza che sia loro permesso di parlare, conforme alle regole canoniche, se non per dire: «*Olé*» e altre esclamazioni banali «per dimostrare che si è del giro»,^{xi} e per soddisfare la vanità di *tocaores*, *cantaores*, *bailaores*:^{xii} «Non dire che tutto ciò che vi accade è molto carino e molto sentimentale è sconveniente,^{xiii} e a chi è sconveniente in una *juerga* di flamenco si fa la croce come al diavolo e non lo si ammette più in una riunione di intenditori». Solo il *conte* può permettersi di dire quel che vuole, essendo egli, in quanto pagante, la massima autorità nella riunione.

^x Félix Méndez, «Una «juelga» flamenca», *Por Esos Mundos*, 1.8.1908, pp. 189-92. Tutte le traduzioni dei testi citati sono mie. Vengono lasciati in originale termini strettamente legati al flamenco che abitualmente anche in spagnolo sono citati nella variante andalusa, salvo che l'autore non li abbia castiglianizzati; si fa eccezione per alcuni termini che hanno un esatto corrispondente italiano.

^{xi} *Estar en timo*, dove *timo* indica normalmente furto, truffa, inganno, quindi essere in complicità, far parte del piano.

^{xii} Castigliano: *tocaores*, *cantadores*, *bailadores*: chitarristi, cantanti, ballerini.

^{xiii} *Es meter la pata*.

Lo spettacolo di canto e ballo è chiamato *cuadro*,^{xiv} e in genere è costituito da due *tocaores*, uno per il *cante* e l'altro per il *baile*, - «a volte alcuni sono soltanto per ascoltarli,^{xv} e guai a chi starnutisce o tossisce quando uno di questi virtuosi sta eseguendo un brano di concerto, che lo cacciano dalla sala e gli calpestando le trippe, oltre a disprezzarlo come un appestato!» - due *cantaoras*, una per il *cante hondo* classico l'altra per tanghi e *cuchufletas*;^{xvi} due *bailaoras*, una per tanghi e l'altra per balli andalusi; e, infine, un *bailaor*, «che fa con i piedi ciò che qualunque suonatore fa con i bastoni della grancassa».

Gli artisti vengono descritti come individui insopportabili: «Il *bailaor flamenco* è un uomo irritante, quando è buono; sicché è superfluo dire cosa può succedere quando è cattivo». Qualunque inezia può suscitare tra loro una rabbia silenziosa, «ma essendo in riunione, a tali offese non si dà mai una forma parlata, perché non sarebbe flamenco né segno di buona razza,^{xvii} e sarebbe inoltre e soprattutto mancare di rispetto alla riunione».

Particolare menzione viene fatta delle cameriere, che «servono il vino, cercando di versarne la maggior quantità possibile, e in questo appunto consiste l'essere una cameriera migliore o peggiore: nel saperlo versare con opportunità e dissimulazione, in modo che il conte non si renda conto». Inoltre la compagnia (in realtà solo il conte pagatore) viene imbrogliata sul conteggio delle consumazioni: «Dopo due bottiglie, se ne stappano altre due, poi ne vengono altre due, poi ancora due, che vuote restano sul tavolo disposte in formazione, per confrontarle con il conto. Ciò che capita con frequenza è che quando il conte e i suoi amici ormai sono bevuti, quando il primo fa venire due bottiglie, ne mettono quattro, due piene e due vuote, che lasciano sul tavolo per sommarle alle altre».

^{xiv} RAE: *cuadro*: «Conjunto de personas que cantan, bailan y tocan instrumentos interpretando música de carácter flamenco».

^{xv} L'autore non concepisce che l'esecutore di un brano flamenco alla chitarra possa essere un virtuoso da ascoltare in silenzio come è abituale in un concerto di musica classica: da un lato la sua ironia rivela il pregiudizio; dall'altro, la capacità del pubblico di sospendere il clamore dimostra che la partecipazione animata, a tempo debito, è un ingrediente essenziale del flamenco, e non frutto di maleducazione o ignoranza.

^{xvi} Verosimilmente intende *chufas*, «cante festero, de jaleo, con golpes y mucho compás, con matices de la Bulería, perteneciente a Jerez de la Frontera» (<www.flamencoexport.com/flamenco-wiki/diccionario-flamenco.html>).

^{xvii} *Razza* traduce *castizo*: «Dícese de la persona que en su manera de ser y obrar representa bien los caracteres de su raza». (Diccionario Enciclopédico Vox, Larousse, Barcelona 2009, s. v.)

Il conte è oggetto di un'adulazione smaccata, che fa di lui l'uomo più elegante e generoso del mondo, e ogni sciocchezza da lui pronunciata viene accolta come esclamazioni di entusiasmo e ammirazione, sperando anche che, oltre al vino, faccia portare del cibo:

È anche degno di nota il fatto che gli artisti, dato l'esercizio che svolgono durante la nottata, quando è ormai giorno chiaro, hanno un sonno e una fame che si confondono in un gigantesco abbraccio, e tutto si trasforma nell'alludere alle cose da mangiare, senza ottenere che il conte capisca e faccia portare il cibo, non per non spendere, ma perché crede che il mangiare non sia propriamente da flamenchi, mentre lui, lì, è prima di tutto un flamenco.

[...]

Quando finisce la juerga, dopo sei o sette ore di suono, canto, ballo e bevuta incessante, e dopo aver diviso tra tutti gli artisti, cameriere a parte, la ricompensa che il conte elargisce con generosità adeguata alla fama della sua persona, il conte se ne torna a casa vacillando, con la testa rintronata, veramente convinto di essere l'uomo più ricco e generoso che esista; anche gli amici si ritirano, stufi di vino e di sciocchezze; e gli artisti, dopo aver mangiato francese,^{xviii} fuggono a casa loro, cercando di riposare e rimettersi in sesto per la juerga del giorno dopo, convinti di aver compiuto una delle missioni più alte della creatura umana sulla terra.

A parte queste considerazioni ironiche, e anche piacevoli da leggere, la stampa dell'epoca presenta molti esempi di un vero antiflanchismo, che assimila l'ambiente flamenco alla criminalità. José Ortega Munilla, nella nota «Madrid» pubblicata su *El Imparcial* del 13.9.1886,^{xix} in cui commenta tre crimini, avvenuti nella settimana precedente, che «ci rivelano l'esistenza di una gran massa umana a cui non sono giunte né la religione con la sua

^{xviii} Mangiato francese: *de comer galo*: ironico, con gioco di parole tra l'aspettativa di mangiar bene (un gallo, pollo) e la realtà del non aver mangiato quasi nulla, come usa nell'alta cucina.

^{xix} Il quotidiano *El Imparcial* viene fondato nel 1867 da Eduardo Gasset y Artime e diventa ben presto una delle testate giornalistiche più influenti del tempo, certamente quella gestita con le tecniche più moderne. Di orientamento liberale, sostiene la Prima Repubblica. A partire dal 1874 inizia la pubblicazione di un supplemento settimanale, *Los Lunes del Imparcial*, il miglior supplemento letterario della stampa spagnola, e ospita contributi dei maggiori letterati, critici e divulgatori del tempo, soprattutto sotto la direzione di José Ortega Munilla. Vi collaborano tra gli altri: Juan Valera, Ramón de Campoamor, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas («Clarín»), Ramón María del Valle Inclán, Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente, Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala, Ramiro de Maeztu, Azorín... Cessa le pubblicazioni nel 1933, dopo una lunga decadenza iniziata nel corso della prima guerra mondiale, a causa di un sostanziale offuscamento della sua identità politica e culturale.

morale, né la civiltà moderna con i suoi insegnamenti».xx Si tratta di delitti maturati in condizioni sociali di estremo disagio ed emarginazione, i cui responsabili

nascono come tutti i vivipari, perché una femmina li genera e li partorisce. Li riceve la miseria, e li vengono allevati. Forse vanno per qualche mese in una cattiva scuola, dove a mala pena imparano a recitare a memoria delle orazioni, il cui dolce sentimento non spiega loro nulla, e a leggere rozzamente il testo stampato. Certi giorni la fame, altri la malattia, li martirizzano e li consumano. Il lavoro manuale s'impadronisce di loro appena hanno la forza di tenere un martello o di caricarsi una borsa. Poi lo Stato richiede loro il pagamento del contributo di sangue, e se li porta nelle caserme, da dove tornano senza che si noti che sono stati quattro anni soggetti a un regime che avrebbe potuto essere di cultura e d'insegnamento. Gli istinti si sviluppano in loro in modo libero e spontaneo. Nessuno ha avuto cura di riscattare per la civiltà questi uomini, che sono schiavi della loro ignoranza. Se sono onorati è perché tra l'erba cattiva è nato un fiore, senza che nessuno lo seminasse.

Un giorno l'ira li acceca e quel giorno le loro mani si macchiano di sangue. Un coltello, un giudice, procedure lunghe e noiose, un'apparizione in un locale pieno di gente, una sentenza, il carcere... La società si scandalizza dell'opera delle sue negligenze, e la rinchiude. Da allora quell'essere abbandonato avrà un maestro che gli insegni; quell'essere affamato avrà un ran- cio sicuro, benché cattivo; quell'uomo che ha dormito all'intemperie essendo privo di casa, avrà una cella nel Carcere-Modello. Lo si considera moralmente infermo e si va a curarlo, dandogli l'antidoto dell'insegnamento o imponendogli una dieta di libertà. Insegnamento, pane, casa, attenzione... tutto arriva troppo tardi.

Agli ambienti, diciamo così, tradizionali dell'emarginazione e della delinquenza, si aggiunge ora, secondo Ortega Munilla, il nuovo spazio del flamenco, dove «non c'è vincolo matrimoniale, non vi si trova la santità della famiglia. [...] Vi si intuisce anzi l'unione casuale del

xx José Ortega Munilla, «Madrid», *El Imparcial* del 13.9.1886. Ortega Munilla (1856-1922), padre di José Ortega y Gasset, fu scrittore, giornalista e uomo politico, autore di romanzi, novelle e opere teatrali, nel quadro del realismo spagnolo: *La cigarra* (1879), *Sor Lucila* (1880), *Cleopatra Pérez* (1884), *La señorita de Cisniegas* (1918)... Varie opere sono disponibili online nella sezione a lui dedicata nel *cervantesvirtual* all'URL <www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=14> o nella Biblioteca Digital Hispánica: <www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>. Fu collaboratore, poi direttore e in seguito comproprietario de *El Imparcial*. Come editore diede molto spazio agli scrittori modernisti. Cfr. José Ortega Munilla, *Cleopatra Pérez*, Cátedra, Madrid 1976; Ruth A. Schmidt, «José Ortega Munilla friend, critic and disciple of Galdós», *Anales Galdosianos*, VI, 1971, pp. 107-112; Carmen Caffarel Serra, «La imagen de Madrid a través de la mirada de un periodista del XIX: Ortega Munilla (*El Imparcial*)», in Luis Enrique Otero Carvajal, Ángel Bahamonte (eds.), *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, Comunidad Autónoma de Madrid 1989, vol. II, pp. 279-90.

maschio con la femmina, la soddisfazione di appetiti carnali, l'infedeltà e la prostituzione, la mescolanza delle loro infamie con l'allegria che forse l'amore ha preparato, la mancanza dei doveri che addolciscono le tristezze, l'assenza di ogni idea morale. Sopravviene il conflitto, e allora lo scontro è selvaggio, crudele, una lotta di istinti che termina con un crimine».

All'ambiente del *café cantante* Ortega Munilla collega l'uccisione della giovane Isabel Soledad Pérez, di ventidue anni, che la sfortuna ha condotto a vivere «tra perduti e ubriachi, ascoltando il selvaggio battito delle palme^{xxi} di un caffè cantante, perdendo prima la sua innocenza, poi la freschezza della sua gioventù in un'età in cui le altre donne arrivano all'apogeo delle loro grazie, e infine la vita»:

È stata una delle tante vittime di questa vita boema, rumorosa e miserabile che inizia tutte le sere quando si accendono le luci a gas e finisce quando il sole brilla sui tetti di Madrid. Bicchieri di vino, arpeggi (rasgueos) di chitarra, grida lamentose di una musica sensuale seminata di canti osceni che galleggiano nell'armonia del cante flamenco, adulazioni grossolane, dispute di violenti, contese inopinate in cui brillano i coltelli, volano le bottiglie infrangendosi contro gli specchi del caffè... la pazzia dell'ubriachezza, e poi l'amaro rimasuglio del vizio. E in tutta questa esistenza la povera ragazza, che è stata nient'altro che uno strumento di piacere, che ha passato le sue notti tra un tavolo pieno di bottiglie vuote e un gruppo di uomini ebbri, non ha potuto godere nemmeno di un istante della calma amorosa e felice che semina la memoria di dolci ricordi che possono essere evocati senza rossore né fastidio.

Accanto all'accusa di contiguità con ambienti malavitosi, il flamenco, o meglio: il *flamenchismo*, è criticato dal punto di vista estetico e del gusto: lo si considera un aspetto ripugnante dei costumi popolari e una corruzione delle tradizioni andaluse. Introdotto a Madrid, secondo Ortega Munilla,

ha assunto qui un carattere insano. Ciò che laggiù [in Andalusia], sotto quel cielo ardentissimo, tra l'odore dei fiori d'arancio e dei gelsomini, può essere una festa d'intensa allegria che esplose in giubilo, canti e battiti di palme, qui ha un non so che di artificiale e di forzato. Il vino è l'attore principale della festa e, al calore che produce nei cervelli, la pazzia prende forme strane e puerili. Si gioca la vita su una coppa offerta e non accettata, su uno sguardo impertinente, su una battuta o uno scherzo. Allora al traboccare del vino fa seguito il traboccare del

^{xxi} *Palmoreo*: nel flamenco il battito delle mani, così come quello dei tacchi (*taconeo*) svolge la funzione di un vero e proprio strumento. *Palmas* (palme delle mani), tacchi e *cajón* (cassa), insieme a volte alle nacchere, sono le percussioni della musica flamenca. Traduco *battito delle palme*, anche se in italiano esiste *palmoreo*, che non mi piace.

sangue. La juerga finisce nel carcere, e quelli che vi erano entrati come allegra turba di commensali ne escono con la sinistra corda dei carcerati.

La stessa equazione flamenco-delinquenza si ritrova in diversi interventi sulla stampa. In un articolo firmato Kasabal, *Víctimas del flamenquismo*, si legge: «Un volgare dramma di gelosia, scatenatosi in un caffè di cante, ha causato un morto e un arrestato, entrambe persone di buona famiglia, di educazione eccellente, capaci e ben disposti a compiere i propri doveri di cittadino, ma travciati, come tanti altri giovani d'oggi, dall'influenza della guapperia,^{xxii} che è una vera calamità».^{xxiii} Anche in questo caso la condanna morale fa il paio con la condanna dal punto di vista dell'estetica e del gusto: «Perché la guapperia porta ad allontanarsi da tutto ciò che è decente e colto, per condurre alla degradazione che si consuma nelle bische, nei bordelli, nelle bettole, tra le femmine più depravate e gli uomini più corrotti, ebbri spesso, svergognati e degenerati sempre».

La considerazione estetica diventa progressivamente l'elemento dominante nella condanna del flamenco. Jove de Lesar guarda «con horror» «questi spettacoli che, a quanto sembra, si sono impossessati ad perpetuam della nostra bella città, trasformandola in un immondo lupanare, facendo al tempo stesso beffa e scherno dei sentimenti più nobili ed elevati dei suoi abitan-

^{xxii} Guappo, guapperia sono relazionati al termine *chulo*, che spesso indica i comportamenti dei gitani. Il *Diccionario de Autoridades*, (1732) lo definisce: «La persona graciosa y que con donaire y agudeza dice cosas, que aunque se oyen con gusto, no dexan de ser reprehensibles, assí por el modo como por el contenido». Il *Diccionario* propone la corrispondenza con il termine latino *jocularis*, cioè giullare. *Chulo* è anche sinonimo di torero e, in *germania* (gergo malavitoso), sinonimo di ragazzo, ragazza (*chula* anche nel senso di prostituta). In RAE, *chulo* è definito: «Individuo de las clases populares de Madrid, que se distinguía por cierta afectación y guapeza en el traje y en el modo de conducirse». Il termine fornisce dunque una connotazione ambigua del gitano di fine Ottocento, soprattutto quello legato agli ambienti del flamenco, ambiguità evidente anche nel sostantivo *chulería*, che in RAE significa sia «cierto aire o gracia en las palabras o ademanes», sia «dicho o hecho jactancioso».

^{xxiii} Kasabal, «Víctimas del flamenquismo», *La Ilustración Ibérica*, 25.5.1895. *La Ilustración Ibérica*, settimanale scientifico, letterario, artistico, inizia le pubblicazioni a Barcellona nel 1883. Rivista di notevoli qualità grafiche e letterarie, rivolta a un pubblico di classe medio alta, anche femminile, ebbe tra i suoi principali collaboratori Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas «Clarín», Teófilo Braga, Ramón de Campoamor, Antonio Cánovas del Castillo, Emilio Castelar, Rafael Castillo, José Echeagaray, José Zorrilla. José Gutiérrez Abascal (*Kasabal*) (1852-1907), noto giornalista spagnolo, fondatore de *El Heraldo de Madrid*, collaborò con le principali testate dell'epoca e fu deputato per diverse legislature. Cfr. Víctor Martínez Gil, «La Ilustración Ibérica» i la creació d'un mercat literari peninsular», *Els Marges, Revista de Llengua i Literatura*, 71, 2002, pp. 37-55.

ti». ^{xxiv} Il «canto che chiamano genere flamenco» rappresenta «una via di retrocessione e depravazione dei gusti e dei costumi». Distingue, comunque, tra il *cante* e il modo di presentarlo:

Analizzate attentamente questi canti e noterete subito l'espressione più spontanea del sentimento di un popolo che ha pianto per secoli sotto le barbare catene di un conquistatore. Sembra di vedervi espressi nella forma più primitiva il sentimentalismo e l'apatia proverbiale degli arabi mescolati coi lamenti dolorosi di un popolo che geme perché si sente privo del dono più prezioso, vale a dire la libertà.

Da questo però non si fa derivare che il *cante* abbia una dignità artistica: «Non si può innalzare alla categoria dell'arte ciò che intanto è repellente; senza che possano essere ammissibili obiezioni riferite alla libertà degli spettacoli, perché nella parola libertà è racchiusa, senza che possa mai separarsene, l'idea della moralità».

Tuttavia, a dispetto di simili pregiudizi, già alcuni anni prima dell'articolo di Ortega Munilla, il flamenco era presente a Madrid con artisti che ne rappresentavano l'eccellenza, e che sono poi entrati nel mito: su *La Época* del 19.9.1879 in «Ecos de Madrid», Asmodeo ^{xxv}

^{xxiv} Jove de Lesar, «Una súplica», *Asta Regia*, 30.8.1880, pp. 3-4. *Asta Regia*, era un settimanale pubblicato a Jerez, dedicato alla cultura andalusa, fondato nel 1880 e diretto da una donna, Carolina Soto y Corro. Cessa le pubblicazioni nel giugno del 1883. Jove de Lesar: pseudonimo di José María Escudero, medico e poeta di Jerez [cfr. María Victoria Sotomayor Sáez, «Carolina de Soto y Corro, mujer y prensa especializada», in Carmen Servén, Ivana Rota (eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*, Renacimiento, Sevilla 2013, pp. 318-48, p. 337].

^{xxv} Asmodeo: pseudonimo di Ramón de Navarrete (1818 o 1820 - 1897), giornalista e scrittore, famoso per le sue cronache mondane di Madrid firmate come Asmodeo, pubblicò romanzi (*Crecencias y desengaños*, 1843), poesie e testi teatrali (*Emilia*, 1840; *Don Rodrigo Calderón o la caída de un ministro*, 1841). I suoi articoli di costume furono raccolti in volume: *Cartas madrileñas* (1874), *Madrid y nuestro siglo* (1845). Usò anche altri pseudonimi: «Leporello», «Mefistófeles», «El Marqués del Valle Alegre», «José Núñez de Lara y Tavilla», «Pedro Fernández». Cfr. Frank Baasner, Francisco Acero-Ayuso, *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*, CSIC, Madrid 2007, pp. 589-90, Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, CSIC, Madrid 1949, pp. 596-7; Borja Rodríguez Gutiérrez, «Ramón de Navarrete y *Misterios del corazón* (1845): ciudad del lujo y del glamour», *Anales de Literatura Española*, 24, 2012, pp. 43-66; Grupo de Investigación del Cuento Español, *Ramón de Navarrete*, disponibile online: <gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=145>. Interessante anche, per vari aspetti della moda e del costume dell'epoca, di cui si occupano spesso le cronache mondane, è il saggio di Noel Valis, *The culture of cursilería: bad taste, kitsch an class in modern Spain*, Duke University Press, Durham-London 2002.

La maggior parte delle opere di Asmodeo è consultabile nella Biblioteca Digital Hispánica, <www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>. *La Época*, fondato nel 1849,

testimonia il successo del flamenco, in particolare del *cantaor* Juan Brea,^{xxvi} presso il pubblico, che si reca nel «circo de Paul»,^{xxvii} «non per merito degli attori che costituiscono la sua compagnia; non per la grazia degli spettacolini che vi si rappresentano, bensì per i *cantaores flamencos* che prendono parte alle funzioni». Per Juan Brea, «un pubblico numeroso - non oso dire selezionato-, si disputa i posti a sedere quotidianamente e applaude e fa ripetere quel canto monotono, la cui unica orchestra è il rumore delle palme delle mani».

Sempre prima della denuncia di Ortega Munilla, una nota anonima su *El Eco de Ceuta*,^{xxviii} 1.II.1884, nella rubrica «Hechos y dichos», informa che a Madrid ciò che piace nella corte è «ciò che si è venuto a chiamare genere flamenco». I personaggi di alto lignaggio

muoiono per sentire i gemiti (jipíos)^{xxix} del cante jondo e per vedere i balli di questi gitani che su un palco (tablado)^{xxx} danno gran colpi di tacco in breve tempo rapidamente e si stirano e

è stato uno dei più antichi quotidiani di informazione politica spagnoli, di orientamento monarchico conservatore. Ramón de Navarrete ne fu il primo direttore e successivamente ne divenne proprietario.

^{xxvi} Juan Brea (Antonio Ortega Escalona, 1844-1918) fu un *cantaor* di Malaga, famoso e originale, autore di musiche e testi che hanno influenzato gli interpreti della generazione successiva. Iniziò la sua attività professionale al Café del Sevillano di Malaga, cantando poi nei locali più famosi, fino ad esibirsi a corte, alla presenza dei re di Spagna Alfonso XII e Alfonso XIII. Fu il primo a far conoscere stili come la *malagueña* e il *fandango*. Ha lasciato alcune incisioni che si possono ascoltare online all'URL <www.elartedevivirelflamenco.com/cantaores38.html>. «Era la misma / pena cantando / detrás de una sonrisa», dice Federico García Lorca in una poesia de *Poema del cante jondo* a lui dedicata. Cfr. Miguel Berjillos, *Vida de Juan Brea*, Gráficas Garvayo, Málaga 1976. Il Café cantante del Sevillano fu aperto nel 1859. Cfr. Eusebio Rioja, «Un formidable espacio flamenco de la Málaga decimonónica: el café cantante del Sevillano, o de Bernardo o de Siete Revueltas», *Isla de Arriarán*, XXIX, 2007, pp. 201-15.

^{xxvii} Teatro Circo de Paul: nel 1835, Paul Laribeau - impresario circense di origine francese, ma anche eccellente acrobata e cavallerizzo - aprì un locale chiamato Circo Olímpico; il locale ebbe poi varie denominazioni e fu aperto e chiuso in più occasioni, cambiando anche proprietario, ed era noto in tutta Madrid come Circo de Paul. Inizialmente ospitava veri spettacoli circensi, anche con animali, poi, verso la metà del secolo, introdusse balletti e spettacoli vari, fino a diventare teatro nel 1875, con rappresentazioni molto popolari, fino al 1880, quando venne demolito. Cfr. Raúl Eguizábal, *Historias del Circo Price y otros circos de Madrid*, La Librería, Madrid 2007.

^{xxviii} Settimanale pubblicato a Ceuta tra il 1883 e il 1887.

^{xxix} *Jipío* è variante andalusa per *jipido*, verbo *jipiar*, il cui senso originario è lamentarsi, piagnucolare. La forma *jipío* è comunque ammessa nei dizionari come «Grito, quejido, lamento, etc., que se introduce en el cante flamenco» (RAE)

^{xxx} La voce *tabla* è riportata da RAE come volgarismo per *tablado*: «*Tablado, escenario dedicado al cante y baile flamencos*», o anche come «*Local dedicado a espectáculos de baile y cante flamencos*».

contorcono fino ad adottare posizioni ridicole e oscene. Non molto tempo fa, in una riunione di uomini politici, banchieri, letterati e anche alcune dame fu omaggiata M.me Judic con una juerga di tal genere nel ristorante di Lhardy, la più aristocratica tra le taverne madrilene.^{xxx1}

Questa accettazione sociale del flamenco ha comunque acerrimi oppositori: una nota anonima su *La Época*, 9.7.1888, «Plaga flamenca», afferma, con sicuro giudizio, che

nella sfera dell'arte il flamenchismo è ormai giudicato. È un'esagerazione grottesca, una vera caricatura del gusto e dei costumi dell'Andalusia, nel cui fondo si conserva una certa eredità orientale. Il torero, il contrabbandiere, la cantante, sono stati gli archetipi delle sue concezioni; ma i tipi che ha creato si vanno a poco a poco allontanando dai modelli, esagerandone sempre più i tratti e rendendo più tipico l'insieme.

L'Anonimo dà l'idea di sentirsi sotto assedio e vede la piaga flamenca diffusa per ogni dove, minacciando non solo il buon gusto artistico, dove farebbe comunque poco danno, ma anche lo stile di vita della buona società:

Se il flamenco si limitasse al circolo platonico dell'arte, sarebbe degno di censura, meriterebbe che la satira fustigasse una tale aberrazione del gusto, ma non presenterebbe seri pericoli. La cosa cattiva è che invade la vita reale, penetra nei costumi, svilisce il linguaggio, si mostra in ogni luogo, e dovunque conquista numerosi adepti tra la massa volgare di quanti si lasciano trascinare da qualunque tendenza, senza chiedersi perché né rendersi conto della fine a cui conduce.

Da ogni parte si scoprono le tracce della vita flamenca. [...] Le vetrine sono infestate di ventagli, chitarre, cembali e quadri in cui non si vede altro che la pittura di scene di corrida, di juergas con accompagnamento di cante, di contorsioni zingaresche di ballerine.

Allo stesso modo il flamenco domina sulle scene. Difficilmente ci sono opere nei teatri, in ogni momento, nelle quali non si cerchi l'occasione di inserire qualche petenera o malagueña,^{xxxii} affinché il pubblico paghi questa servile adulazione ai suoi gusti con applausi, dimenticando le sciocchezze dell'opera. Difficilmente tra queste riviste, che in generale sono un delitto di lesa letteratura, ce ne sono alcune in cui Madrid non sia rappresentato attraverso un guappo (chulo) grossolano e affettato, che non possiede originalità nemmeno nel suo abbigliamento,

^{xxx1} Anna Judic (Anne Marie-Louise Damiens, 1849-1911), attrice francese di grande successo, soprano, specializzata in operette. Fu ritratta da Henri Toulouse Lautrec in una litografia (*Anna Judic*, 1894). Il ristorante Lhardy, fondato nel 1839 a Madrid da Emilio Huguenin Lhardy, imprenditore francese trasferitosi in Spagna, era uno dei più prestigiosi dell'epoca ed esiste tuttora.

^{xxxii} Due stili del flamenco. Cfr. Felipe Gertrudix Lara, Felipe Gertrudix Barrio, Manuel Gertrudix Barrio, *Palos y estilos del flamenco*, Bubok, Madrid 2009.

dato che viene presentato con quel berretto altissimo, che è una cattiva traduzione dal francese.

E conclude con severo monito: *«Il flamenco è una vera piaga, e una piaga che prende le caratteristiche dell'epidemia». «Ciò che risulta fuori da ogni dubbio è che il flamenchismo, lungi dall'essere un'aberrazione inoffensiva, è un germe morboso, un pericolo e un male. Bisogna mettere un freno a questa tendenza ignobile che svilisce qualunque cosa; è necessario che dalla società venga un'energica reazione, e che lo sdegno e il disprezzo rispondano a tutte queste manifestazioni di un gusto degenerato».*

Alla diffusione del flamenco fuori dall'Andalusia avevano dato un notevole contributo i *café cantantes* specializzati in tale genere musicale, che hanno la loro auge negli ultimi decenni dell'Ottocento dopo quello fondato da Franconetti nel 1881; con l'aumento dei locali dedicati alla musica e al ballo flamenco crescono di pari passo sostenitori e detrattori.

Il primo spettacolo flamenco in un caffè cantante sembra essere avvenuto nel 1842 nel Café Lombardo di Siviglia.^{xxxiii} Com'è naturale, attorno a questi caffè si crea un certo folklore, che alimenta descrizioni a volte curiose o favorevoli, altre volte maliziose e astiose. Luis Rivera descrive una *«visita al café di Plaza del Rey, dove c'è un piano, una chitarra e una cantaora del paese»*. Si tratta di un caffè frequentato da gente per bene, dove si canta *«en andaluz»*, ovvero *«lo gitano por fino»*:

*Era pieno. Non ho visto un caffè meglio disposto. Donne di ogni dimensione, teste con ogni tipo di ornamento: berretti, cappelli, cappellini, fazzolettoni. Sembrava un giardino!
Con difficoltà abbiamo trovato un angoletto e chiesto una consumazione. [...] Alle nostre orecchie è arrivato il preludio della chitarra. Poco dopo, la cantaora, con voce forte e trascinando le note nella gola, ha dato inizio alla funzione.^{xxxiv}*

^{xxxiii} Manuel Ríos Ruiz, *Ayer y hoy del cante flamenco*, Istmo, Madrid 1997, p. 23. Il caffè prendeva il nome dalla via in cui era ubicato.

^{xxxiv} Luis Rivera, *«Lo que corre por ahí»*, *Gil Blas*, 3.1.1867. Luis Rivera (1826-1872) fondò insieme a Manuel del Palacio il settimanale di satira politica *Gil Blas* nel 1864. Il settimanale ebbe un enorme successo, fino alla sua chiusura nel 1872. Cfr. Marie-Angèle Orobon, *«Humor gráfico y democracia algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático»*, in Marie-Claude Chaput, Manuelle Peloille (eds.), *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo*, PILAR, Université Paris X, Nanterre 2006, pp. 9-30.

Rivera mette in rilievo la maestria nell'esecuzione del *cante* e la difficoltà, per chi non è esperto, di apprezzare un'arte estremamente difficile, e sono proprio queste considerazioni che verranno gradualmente proposte dagli estimatori del flamenco in risposta ad accuse pregiudiziali o all'idea di una immoralità generalizzata dei suoi ambienti artistici:

Chi non ha mai sentito il cante gitano, non cerchi di farsene un'idea attraverso la descrizione che può fargli un altro.

Sembra impossibile che questo genere di musica popolare racchiuda tanta malinconia unita alla ginnastica della gola.

A volte, la bocca chiusa lascia uscire suoni così confusi, che l'udito più delicato cerca invano di decifrare.

Altre volte, il grido acuto esce dalla gola spalancata, tornando a raccogliersi e ad esplodere di nuovo, fino a morire nelle labbra del cantaor.

Uno stesso verso è ripetuto all'infinito, modulandolo in cento modi, e alla fine il curioso si ritrova come all'inizio, senza averlo capito.

Regola generale: quanto più flamenco è il cante, tanto più risulta sgradevole a chi lo sente per la prima volta ed entusiasmante per gli iniziati ai segreti di questa musica meridionale.

Esemplare al riguardo è il ritratto che Eduardo de Palacio, fa della *cantaora*:

La cantaora è come la rondine, canta o gorgheggia per un breve tempo, e scompare per cambiare atmosfera. Non si alza in volo come lei, ma cambia provincia o locale, perché è anche mutevole e si stanca della vita monotona e regolare.

Ha bisogno di emozioni per ispirarsi, perché la cantaora ha qualcosa della poetessa, e queste emozioni non si trovano nella vita pacifica della gente seria e morigerata. L'ordine distrugge l'intelligenza e uccide i sentimenti; è dimostrato. Nel disordine della vita bohémienne è la sorgente di tutti i grandi pensieri: le più sublimi concezioni dell'arte sono dovute a quella parte avventuriera della società, a quella gioventù errante, che nasce, vive e muore senza occuparsi di alcunché di serio, senza pensare al domani e senza preoccuparsi di ieri.^{xxxv}

^{xxxv} Eduardo de Palacio, «La cantadora», *El Periódico Para Todos*, 21.2.1873. Eduardo de Palacio fu un famoso giornalista e scrittore comico, morto nel 1900. La sua firma è presente nelle maggiori riviste illustrate del tempo. Autore di testi teatrali come *La cuestión capital* (1890), *Un león casero* (1884), *Un novio con patatas* (1879), *Rendirse a discreción* (1878), *Callos y caracoles* (1877) (disponibili online: <[archive.org/search.php?query=creator%3A"Palacio%2C+Eduardo+de"](http://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Palacio%2C+Eduardo+de%22)>), partecipa alla stesura dell'opera collettiva *Las vírgenes locas*, pubblicata a puntate nel *Madrid Cómico* tra maggio e settembre 1896 (*Las vírgenes locas*, a cura di Rafael Reig, Lengua de Trapo, Madrid 1999). Il progetto, proposto da Sinesio Delgado, direttore della rivista, consisteva nel mettere insieme vari autori, ciascuno dei quali avrebbe continuato a proprio piacimento il testo dei predecessori (cfr. Joaquín Juan Penal-

Per la cantaora la vita è «una successione di impressioni gradite o sgradevoli, che non lasciano impressione nel suo animo, ma lacerano il suo corpo», afferma Palacio sottolineando la dimensione fisica - fisicamente sofferta - del cante flamenco, che troverà forse la sua migliore formulazione nelle conferenze di García Lorca,^{xxxvi} e denunciando la poca considerazione che la società ha della sua arte:

La società, che ogni giorno diventa più positivista, non è abituata a dare il giusto valore, e neanche molto meno, alle opere d'arte, e così accade che l'artistica gola della cantaora non produca più di quattordici reali al giorno, in genere come massimo; compenso che le assegnano in un caffè cantante (parola barbara ormai ammessa come tante altre), ed eventualmente aggiungono al compenso una cioccolata o un caffè con mezza fetta di pane tostato, cena frugale che a mala pena sembra somigliare a una cena.

In cambio di un salario così pingue, chiedono alla prima donna che canti playeras, rondañas, polos, sevillanas, javeras, gitanas, alicantinas, e habaneras^{xxxvii} di quando in quando; e le canta, come se le avessero dato la carica per molte ore, in inverno dall'imbrunire fino alle due del mattino, a meno che qualche parrochiano^{xxxviii} non le chieda di buttar fuori l'ultima, neanche si trattasse di vomitare qualcosa.

Palacio si rende conto che entrare per la prima volta in un caffè cantante può essere traumatico e «farebbe scappare spaventato un pacifico paesano di un villaggio tranquillo dove

va, Leopoldo Alas Clarín y el autor de *Las vírgenes locas*, Octavio Ortega y Carrión, disponibile online: <www.cervantesvirtual.com/obra/leopoldo-alas-clarin-y-el-autor-de-las-vrgenes-locas-octavio-ortega-y-carrin-o>; Lou Charnon-Deutsch, *Gender and representation: women in Spanish realist fiction*, John Benjamins Publishing Company Amsterdam-Philadelphia 1990, pp. 166-202). Su Isidro Sinesio Delgado cfr. Beatriz Quintana Jato, «Vida y obra del palentino Sinesio Delgado», in María Valentina Calleja González (ed.), *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, Diputación Provincial de Palencia, Departamento de Cultura, 1995, pp. 339-53. *El Periódico Para Todos*, settimanale specializzato nella pubblicazione di racconti e novelle, fu fondato nel gennaio 1872 ed ebbe un notevole successo popolare. Cessò le pubblicazioni nel 1883.

^{xxxvi} In particolare Federico García Lorca, «Teoría y juego del duende», in *Obras VI*, a cura di Miguel García Posada, Akal, Madrid 1994, 328-39 (testo italiano: «Gioco e teoria del duende», a cura di G. Ferracuti, *Studi Interculturali*, 2, 2013, pp. 143-55, disponibile online: <www.interculturalita.it>); id., «El cante jondo (primitivo canto andaluz)», in *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1954, vol. I, 973-94 (cfr. anche id., «Arquitectura del cante jondo», *ibid.*, 995-1000).

^{xxxvii} Diversi tipi di canto flamenco, generalmente denominati in base al luogo in cui sono stati elaborati.

^{xxxviii} *Parroquiano*, nel senso di cliente abituale.

non sia mai giunta nemmeno la notizia delle cantaoras», e tuttavia nello spettacolo si uniscono mirabilmente poesia e barbarie, «perché l'umanità vuole, o lo fa senza volerlo, che in tutte le sue manifestazioni, feste e dolori, sofferenze e divertimenti, siano mescolati il sublime e il grottesco, la rudezza e la dolcezza».

Invece, il già citato Jove de Lesar, su *Asta Regia* del 30.8.1880, entrando al Teatro de Esquilaz,^{xxxix} aveva avuto l'impressione di ritrovarsi «in un immondo lupanare», i cui spettacoli «marcano un camino di retrocessione e depravazione dei gusti e dei costumi, che con ogni evidenza è necessario contrastare, se vogliamo passare anche solo per mediamente civilizzati tra le nazioni che ci osservano». E chiarisce, dimostrando un'eccellente conoscenza di tali luoghi di perdizione, dove ovviamente si è recato per dovere di scienza, solo per raccogliere un'accurata documentazione:

Assistete a una di queste così decantate juergas che con frequenza si improvvisano sotto il pergolato della Tía Mondonga, o nel cortile della casa del Tío Manasas,^{xi} preposto dei tosatori di quadrupedi una sera in cui omaggia i suoi amici, per il battesimo di un figlio che ha avuto, più negro della fuliggine, e lì, tra una cristalleria di vinaccio^{xli} e ultimi gocetti di una sbronza omicida,^{xlii} agli accordi della ben accordata, benché scassata, chitarrina, ammirerete le melodie vive e appassionate che esala, insieme ai concetti fondamentali delle coplas, giacché il tratto fondamentale di queste riunioni consiste, come dice Zugasti,^{xliii} nell'opportunità, nell'intenzione e nella grazia delle diverse tonadas,^{xliv} che dai punti più distanti tra i convenu-

^{xxxix} Si trovava a Jeréz de la Frontera, nella piazza Eguilaz, dove fu inaugurato nel 1875 come teatro-circo; in seguito divenne Teatro Echegaray. Inizialmente era destinato a ospitare spettacoli popolari di vario genere e funzionava solo nei mesi estivi, analogamente ad altri teatri circo andalusi; fu poi attrezzato per funzionare anche d'inverno e adattato agli spettacoli di prosa. Fu demolito in una data non precisata intorno al 1890.

^{xi} *El Curioso Parlante* (Ramón de Mesonero Romanos), «El día de toros», *Escenas matritenses, segunda serie, 1837-1842*, Imprenta de Yenes, Madrid 1842, vol. III, pp. 55-72, cita un Tío Mondongo e una Tía Mondonga, come personaggi folclorici. *Mondonga* significa serva ignorante o zotica (VOX), come nome maschile, invece, è la trippa. Non ho riscontri per Tío Manasas.

^{xli} *Cañaveral de peleón*: gioco di parole da *caña* (bicchiere, ma anche canna) a *cañaveral*, canneto.

^{xlii} *Culitos del homicida mono*: *culo* è anche il fondo di liquido che rimane in un bicchiere, e *mono* è colloquiale per sbronza o ubriaco (RAE); potrebbe essere: ultimo gocetto di una sbronza omicida.

^{xliii} Allude verosimilmente a Julián Zugasti y Sáenz (1836-1915), politico spagnolo, autore o coordinatore di *El bandolerismo: Estudio social y memorias históricas*, Fortanet, Madrid 1876-1880, 10 voll., in part. vol. II, pp. 121-3.

^{xliv} La *tonada* è propriamente un tipo di canzone popolare nato nel nord della Spagna, ma qui ci si riferisce verosimilmente alla *toná* (variante andalusa del termine *tonada*), che però indica uno stile

ti si dirigono reciprocamente ragazzi e ragazze, dando così vita a uno scintillante e delizioso battibecco d'ingegno e di passione, di gelose reazioni e amanti proteste, attraverso le loro coplas che sanno adattare mirabilmente alle loro rispettive situazioni, o che improvvisano all'istante con incredibile facilità e notevole estro.

Ma trasferite questi stessi soggetti [...] al lussuoso salone di una casa privata o allo scenario di un teatro, che deve essere destinato solo a moralizzare i costumi, presentando in forma artistica, per un migliore divertimento e passatempo, le diverse produzioni del talento o immaginazione, e siamo certi che ciò che in un posto ha potuto dilettarvi, in questi altri produrrà un effetto del tutto opposto e arrossirete di disagio e vergogna.

Per questo, ripetiamo, non si può elevare a categoria di arte ciò che abitualmente crea repulsione, perché nella parola libertà è inclusa, senza poterla separare, l'idea di moralità.

Un'altra descrizione di caffè cantante - il Café del Turco, di Malaga - la fornisce ancora Eduardo de Palacio:

Il Caffè del Turco è situato al primo piano.

È un salone modesto con tavoli.

Nella parte alta ci sono i palchi, con i tetti un po' più alti delle gabbie di quaglia e separati tra loro da tavole di pino naturale.

In ogni palco c'è un tavolo.

Lo scenario occupa un angolo del salone, e una tenda divide lo scenario diagonalmente, lasciandone scoperta la metà.

In questo scenario rappresentano drammi come Hamet el Zegri, e zarzuelas,^{xlv} ed eseguono balletti nazionali gli attori di un «plotone»^{xlvi} perché non oso definirla «compagnia».

Al termine di ogni atto e della rappresentazione, inizia la sessione di cante e baile.

Mentre alcune artiste interpretano il loro ruolo, altre visitano gli amici nei palchi.

Lì cantano, ballano e bevono gli artisti e gli abbonati, tutti disinteressatamente; perché né esse chiedono più che buone parole e conversazione affettuosa, né i frequentatori abituali sono guidati da un fine diverso dal passare il tempo.^{xlvii}

flamenco molto antico, derivato dal modo gitano di cantare i *romances*, ballate epico-liriche trammesse prevalentemente per via orale.

^{xlv} La *zarzuela* è la forma spagnola dell'operetta, che mescola musica, prosa e danza; comunemente, argomento, costume e ambientazione si legano a usi e mode regionali. Prende il nome da un Real Sitio de la Zarzuela, in cui si svolsero le prime rappresentazioni. Questo genere teatrale era molto in voga nel Settecento e nell'Ottocento. Dopo un periodo di decadenza e di involgarimento, ebbe un momento di resurrezione verso la metà dell'Ottocento, dando luogo a due modelli, la *zarzuela grande*, in tre o quattro atti e argomento drammatico, e il *género chico*, in due atti e argomento giocoso, destinato ai *café cantantes*.

^{xlvi} Mil. «Sección formada por la cuarta parte de una compañía de infantería a las órdenes de un oficial o de un sargento» (RAE).

Forse quest'ultimo giudizio è maliziosamente troppo ottimistico, ma serve a controbilanciare quelli di segno opposto. A proposito di gelosie e conseguenti drammi, e adattamento dei testi delle canzoni alle situazioni contingenti, è piacevole il racconto (romanizzato, se non inventato del tutto) di Nicolás de Leyva y Vizcarro, su un dramma di gelosia scoppiato in una *juerga* flamenca come logica conclusione di una giornata di *corrida*:

Un pittore avrebbe trovato in quel lato della sala elementi preziosi per un quadro. I toreri andalusi, in maggior parte, con le loro fasce colorate, le giacchette piene di frange, i davanti arricciati formavano un bel contrasto con i fazzoletti di Manila e i garofani rossi ostentati dalle ballerine; era degno di attenzione anche il tipo della vendicatrice; il volto incipriato, gli occhi mandorlati...^{xlviii} al pennello, una giacchetta scura che preme su un seno prominente, forse posticcio, ciuffi di capelli che sfuggono da sotto un fazzolettino di seta, torcendosi con arte (e fissatore) sulla fronte e le tempie, scialle grigio caduto per metà sulla spalliera della sedia... Il suonatore è già al suo posto e accorda la chitarra, i suoi compagni consumano in piedi l'ultimo bicchiere, qualcuno sale sul palco canticchiando... Il quadro comincia.^{xlix}

Descrizione della *bailaora*:

La verità è che la Asunción ballava bene. La testa eretta, gli occhi scintillanti e vivaci, il fazzoletto bordato raccolto graziosamente. Seguiva il ritmo di un tango con voluttuosi ondeggiamenti dei fianchi ben delineati; quando la cantante lanciava con voce un po' roca ed eccitante la sua picaresca copla, i convenuti avevano già cominciato ad accompagnare i ritmi della chitarra battendo le palme a tempo, e la Asunción gettando il busto in avanti e torcendo le

^{xlvii} Eduardo de Palacio, «¡Vamos ya!», *El Imparcial*, 6.9.1887. Il Café del Turco era stato fondato nel 1838 ma, ammesso che si trattasse dello stesso caffè, solo negli Anni Ottanta dell'Ottocento ebbe fama come locale dedicato al flamenco. Era situato al numero 44 di Plaza de la Constitución. Hamet el Zegrí fu l'ultimo governatore musulmano di Malaga, catturato poco prima della capitolazione del Regno di Granada, nel 1487, e reso schiavo al termine di un assedio di quattro mesi ad opera dei re cattolici. Non conosco un dramma con questo titolo: potrebbe trattarsi di *Adel el Zegrí*, di Gaspar Fernando Coll (Madrid 1838)?

^{xlviii} *Ojos rasgados... al pincel: ojos rasgados* sono gli occhi a mandorla delle razze orientali, ma *rasgar* (rompere, fare a pezzi), è anche suonare la chitarra arpeggiando, da cui viene il termine *rasgueo*; dunque gli occhi della ballerina sono *rasgados*, ma col pennello, non con le dita come le corde della chitarra

^{xlix} Nicolás de Leyva y Vizcarro, «A través de una caña (Apuntes del natural)», *La Ilustración Ibérica*, 19.6.1886. Nicolás de Leyva y Vizcarro, noto giornalista e scrittore, morto nel 1906, collaborò anche con *El Imparcial* e *Madrid Cómico*; è autore di raccolte di racconti: *Apuntes ordenados*, Albacete 1889, *Cuentos en papel de oficio*, Madrid 1903.

braccia nude sopra la testa, avanzava di alcuni passi, marcandoli ora con oscillazioni dei fianchi ora con colpi dati dai tacchi sul palco; terminava la copla, tacevano le mani e solo la chitarra continuava lo stile¹ con le sue note alte; allora la ballerina si fermava, appoggiava le mani in vita, marcava le ondulazioni e con le labbra semiaperte, e il sorriso in esse, osservava gli astanti che, silenziosi in quel momento, avevano l'anima concentrata sulle pupille.

Curro, gitano di razza e di professione, uomo in vista nel suo ambiente («*de lo principali to en su clase*») ha un aspro scontro con la sua amante, la cantaora Concha, che nella sua esibizione comunica con lui attraverso le coplas: «*Por la calle tiro piedras, / al que le dé que perdone; / tengo la cabeza loca / de puras cavilaciones*».

In un altro testo, la Manuela canta rivolta alla sua rivale:

Altroché se era bella e arrogante la Manuela! Non molto alta, piede minuto dal collo ben marcato, coperto da calza rossa e fine scarpa, rotonda di forma, fianchi accentuati, un tesoro di carne nel petto eccessivo, un bosco di capelli arricciati, color prugna, in due onde sopra la fronte e due riccioli enormi accanto alle orecchie, pallida la carnagione, labbra accese e carnose come profilate per il piacere, un paio di occhi neri, con più lampi di una tempesta di agosto e più promesse della parola di innamorato, e che per fortuna Dio non volle che fossero quelli che disputarono con il santo anacoreta.^{li}

Per la verità, quella notte, maledetta l'attenzione che il Surito prestò a Manoliya; tutte le finenze del direttore del cante rigiravano intorno alla Niña, che ripagava qua con sorrisi, là con sguardi che se facevano uscire fuori di sé il corteggiatore, fuori di sé per l'ira facevano uscire anche la sdegnata Manuela. E costei avrebbe schiaffeggiato la sua rivale, che non le mancava certo il brio, ma la Manoliya doveva scendere tra il pubblico, e per rispetto ad esso si contenne, e unicamente riversò le sue pene e la sua collera nell'intenzione con cui disse i suoi canti, e nelle occhiate di fiera che lanciò di quando in quando allo sleale e alla perfida compagna.^{lii}

¹ Cioè continuava a suonare secondo le caratteristiche dello stile (*palo*) della canzone.

^{li} Possibile allusione a *El mágico prodigioso* di Pedro Calderón de la Barca (1637).

^{lii} A. Pérez G. Nieva, «Historias callejeras. La Manuela», *La Vanguardia*, 20.10.1886. Alfonso Pérez Gómez Nieva (1859-1931) fu scrittore e uomo politico, collaboratore dei maggiori periodici dell'epoca. Nei suoi racconti adotta tecniche naturaliste, pur ponendosi all'interno della cultura cattolica, come peraltro non è raro nella letteratura spagnola (si pensi a Emilia Pardo Bazán o a José María Pereda). Il suo primo romanzo, *Esperanzay caridad*, è del 1885; le sue opere sono disponibili online: <datos.bne.es/persona/XX967715.html>. *La Vanguardia* è un quotidiano fondato a Barcellona, il cui primo numero è datato 1 febbraio 1881; è tuttora distribuito in edizione castigliana e catalana. Possiede un'eccellente emeroteca nella quale sono disponibili in forma digitale tutti i numeri pubblicati: <www.lavanguardia.com/hemeroteca>.

In questo caso la vicenda ha un risvolto drammatico: i due si appartano, Manuela li raggiunge e mentre el Surito scappa, accoltella la rivale: «Si lasciò prendere ed esclamò con voce chiara e terribile: Io sono stata; l'ho ammazzata io, perché mi ha rubato il mio gachí». ^{liii} Siamo, ovviamente, dentro un'elaborazione letteraria, che tuttavia non deve essere molto lontana da episodi reali. In effetti si legge in una nota di Juan de Madrid, senza titolo, su *La Última Moda*:

Il Governo ha voluto mettere un freno al crescente sviluppo del flamenchismo, emanando un real ordine per regolarizzarne le manifestazioni abbastanza incompatibili con la moralità, nei caffè, dove l'alcol, il baile, il cante offrono il triste spettacolo di alcune tra le molte debolezze umane.

In questi caffè, che si sono moltiplicati a Madrid, e che funzionano anche in vari capoluoghi di provincia, secondo quanto afferma il real ordine, la relazione «familiare tra attori e spettatori (parole testuali), l'eccessiva libertà del linguaggio, che denuncia la licenziosità dei costumi, e soprattutto l'abuso delle bevande alcoliche, provocano manifestazioni rumorose e violenti alterchi, che danno origine a vari scandali...». Tale il ritratto che la Gaceta fa di questi luoghi dove i jipíos e i gorgheggi delle cantaoras si alternano agli arpeggi delle chitarre, al rumore delle palme, dei tacchi delle bailaoras e gli urrà! degli ascoltatori, ebbri di arte e di alcol amilico. ^{liv}

Cristóbal Litrán, in un articolo del 1886, con riferimento a un'idealizzazione forse eccessiva e romantica del flamenco delle origini, considera il caffè cantante come una degenerazione del flamenco autentico, del quale rimane

^{liii} I dizionari traducono abitualmente *gachí* con *mujer* (a volte specificato che si tratta di una donna non gitana) o con *mujer guapa* (da cui la geniale traduzione *gnocca* nel dizionario bilingue di Laura Tam, Hoepli, Milano 2009). Probabilmente intende *gaché*, uomo.

^{liv} Juan de Madrid, *La Última Moda*, 10.12.1888. L'alcol amilico si usa nella preparazione dei profumi e ha proprietà inebrianti. Il testo allude al *real orden circular* di Moret pubblicato sulla *Gaceta de Madrid* del 27 novembre 1888. *La Última Moda* fu una rivista quindicinale dedicata a un pubblico femminile, pubblicata a partire dal 1888. Ebbe un successo enorme e si pubblicò fino al 1927. Juan de Madrid è lo pseudonimo di Julio Nombela y Campos (1836-1919), giornalista, romanziere e drammaturgo. Legato al movimento carlista, si dedicò attivamente alla scrittura diventando un prolifico autore di romanzi pubblicati a puntate (22 volumi di opere complete) e collaborando con i più noti periodici del tempo. Cfr. Manuel Ossorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Imprenta Palacio, Madrid 1903, p. 305. Segismundo Moret y Prendergast (1833-1913), uomo politico, ebbe diversi incarichi ministeriali: nel 1888 era ministro degli Interni.

non una cosa bella, bensì una cosa brutta e rumorosa, una cosa contraffatta, una vera caricatura; i sorrisi e i movimenti delle flamenche vi sembreranno smorfie di un volto senza occhi, espressione o vita; i loro canti, composti e venduti a un tanto la dozzina, come le arance, da qualche povero vate, alambiccati, lucidati, come fatti con lo stampo, monotoni come il tic tac di un orologio, e previamente stabilizzati nel programma dell'impresario, non saranno più il franco scoppio di risa dell'allegria, né l'epigramma sanguinante, né il malinconico lamento del bellimbusto che, lontano dalla sua terra, pensando con dolce diletto alla sua donna,^{lv} chiede alla brezza che accarezzandole la fronte le porti i suoi ricordi e la baci sulle rosse labbra e mormori parole d'amore nel suo orecchio minuto con i lunghi orecchini; non saranno nemmeno l'eco del lamentoso gemito lasciato nell'aria di Granada dal moro sospirante,^{lvi} perdendo per sempre quella patria che la sua esuberante fantasia seminava di palazzi che sembrano tessuti dalle mani di fate, fiori di pietra che si alzano leggiadri sul fondo smeraldo delle sue pianure, le cui messi ondeggiano al soffio della brezza, voluttuose come una sultana; né l'ay! della gelosia di un'anima ferita, facendo vibrare rapida e penetrante nella canzone, come scintilla nell'aria, l'acuta punta del freddo pugnale brandito da una mano adirata.^{lvii}

Da parte sua, Vicente Moreno de la Tejera è un altro commentatore traumatizzato dall'ingresso in un locale dove «le grida dei jaleadores, le voci roche e aspre (aguardentosas) di quanti si entusiasmano al monotono cante, e l'accompagnamento del ritmo, che alcuni facevano sbattendo i piattini di metallo conto i tavoli, tutto questo formava un insieme disarmonico e

^{lv} *Jembra: hembra, mujer.*

^{lvi} Secondo la leggenda, Boabdil (Mohamed Abu Abdalahyah), ultimo re del regno di Granada, abbandonando la città occupata dai re cattolici, si sarebbe fermato su una collina per guardare la città e avrebbe pianto; la collina avrebbe poi preso il nome di *El Suspiro del Moro*. Si narra anche che Boabdil sarebbe fuggito dalla città vestito da donna, e che sua madre gli avrebbe detto con disprezzo: piangi come una donna la città che non hai saputo difendere da uomo, o varianti del genere. In realtà Boabdil sembra avere il carattere di un sovrano pacifico, ma non quello di un vile: la conquista del regno di Granada comporta per i re cosiddetti cattolici una guerra molto aspra, durata circa dieci anni. Boabdil (1459-1533) era chiamato anche *el rey chico* dai cristiani, per distinguerlo dal suo zio omonimo, detto *el viejo*. Un anno prima dell'articolo citato, nel 1885, Emilio Castelar (scrittore, poi deputato e presidente durante la Prima Repubblica spagnola) aveva pubblicato presso l'Imprenta Fortanet di Madrid *El suspiro del moro: Leyendas tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada*: questo fa pensare che il flamenco idilliaco, contrapposto a quello rumoroso dei caffè, abbia un'origine letteraria e romantica, legata più alla stampa *costumbrista* che alla realtà.

^{lvii} Cristóbal Litrán, «En el café flamenco», *La República*, 12.1.1886. Cristóbal Litrán Canet, repubblicano e autonomista molto apprezzato presso i periodici progressisti; svolse un'intensa attività come traduttore. *La República*, organo del partito repubblicano federale fondato da Enrique Pérez de Guzmán, marchese di Santa Marta, rivoluzionario ispirato alle idee di Francisco Pi i Margall, inizia le pubblicazioni nel 1884 e chiude nel 1891.

barbaro».^{lviii} Il palco «più che uno scenario, sembrava un patibolo». Il baile: «Molto taccone, molto movimento di fianchi e braccia, torsioni della vita; un po' serpente e un po' gatta in amore... La disinvoltura, la lascivia, l'incitazione alla lussuria, incitazione disgustosa. Spettacolo proprio di adolescenti illusi e vecchi sporcaccioni, e a cui tuttavia prestano attenzione molti uomini seri». La sua definizione della bailaora come un po' serpente e un po' gatta in amore è talmente geniale che gli perdoniamo tutto il resto: dal paragone tra il flamenco e balli algerini ballati da una «donna semiselvaggia», al severo, benché non originale, ammonimento: «Sappiano i suoi ammiratori che si degradano».

Quando entra in scena la principale attrazione della serata, una ballerina giovane e bella, ma che «non aveva coscienza della sua degradazione», «la sua presenza venne accolta da una selva di applausi. E anche da una gragnola di apprezzamenti, in maggioranza grossolani». Non sappiamo tuttavia come va a finire la serata: l'obiettivo e meticoloso critico abbandona a metà: «La funzione doveva continuare fino a un'ora molto avanzata. E una volta che lo scandalo fosse giunto al suo culmine, e il vino avesse turbato le intelligenze, non sarebbe stato strano che tale festa finisse, com'è frequente, con qualche coltellata».

Fortunatamente abbiamo testimonianze più degne di fede, ad esempio quella del poeta andaluso Salvador Rueda, che descrive la struttura tipica di uno spettacolo flamenco:

In primo piano si trovano sette persone, di fronte al pubblico, e le descriverò rapidamente, cominciando da un capo e finendo con l'altro. Apre la sfilata una vecchia dipinta di biacca, il quale composto lascia sotterrata gran parte dei suoi anni, e invece di portare la guappa vestaglia senza pieghe,^{lix} esibisce una gonna moderna con adeguato arricciamento, che è ciò che bisogna vedere quando cerca di sedersi la cantante. Costei ha a suo carico la parte dei tangos,^{lx} e appena ne esce uno nuovo, subito lo viene a sapere e comincia a cantarlo accompagnato a un testo, a volte pieno di grazia madrilenà, il che è come dire di grazia satirica.

La seconda persona è all'apparenza una ragazza, ma donna per gli anni, che canta solo malagueñas, e in fede mia, tra quelle che compongono il suo repertorio, ne canta una così piena di luce e di freschezza, che la sua voce sembra un filo di cristallo.

^{lviii} Vicente Moreno de la Tejera, «Cante y baile flamenco», *La Ilustración Ibérica*, 15.2.1890. Vicente Moreno de la Tejera (1848-1909) fu un famoso giornalista e romanziere di tendenza liberale. Alcune sue opere sono disponibili in forma digitale: «datos.bne.es/persona/XX1372392.html».

^{lix} *Bata llena de tablas*: tablas: «Parte que se deja sin plegar en un vestido (*Diccionario Enciclopédico Vox*, cit., s. v.)

^{lx} Il tango è uno stile flamenco che non ha relazione con l'omonimo ballo argentino.

La terza persona è un giovane che canta seguidillas^{lxi} gitane, dando piccoli colpi di bastone sul pavimento e chiudendo gli occhi per fare sentimento.

Segue poi una pastora, e costei sì che deve essere di Malaga o di Siviglia, perché trabocca di grazia tutta la sua persona, e anche perché canta tutto ciò che Dio ha creato, con vera maestria, e questo sì che è una vera squisitezza.

A questa dea flamenca fanno seguito due suonatori di chitarra, veramente abili nel suo uso; ma siccome io ora ho nostalgia della mia terra, sento la mancanza di quel fondo di tristezza e abbandono orientale che subito manifesterebbe in una cattiva chitarra qualunque ragazzo dei quartieri del Perchel o di Triana.

Alla fine del palco sta, da ultimo, il re dei cantanti spagnoli, e mostra al pubblico la sua robusta corporatura, la pelle abbronzata, le basette alla madrilenà e la camicia splendidamente ricamata.^{lxii}

Verso la fine del secolo, anche da parte degli estimatori del genere si avverte una marcata decadenza dei caffè flamenchi e la contaminazione di *cante* e *baile* autentici ad opera di prodotti commerciali o di basso livello, fenomeno che si verifica abitualmente quando uno stile artistico diventa di moda e la richiesta del pubblico viene soddisfatta da artisti grossolani. Federico Moja y Bolivar parla di decadenza del flamenco dovuta a intrusione del genere drammatico e degenerazione degli artisti:

I caffè cantanti ancora aperti suonano a vuoto (salvo rare eccezioni); le gambe delle ballerine risuonano tristemente sul palco; le palme hanno un suono funesto; i jaleadores sembrano moribondi, e il coraggioso che con voce aspra gargarizza con qualche siguiriya, stirando il collo e mostrando la mobile laringe in tutto il suo volume, sembra intonare una sequenza dell'Ufficio

^{lxi} Seguidilla o siguiriya è lo stile fondamentale del *cante jondo*, eseguito dalla sola voce, senza accompagnamento strumentale, a parte i colpi di bastone.

^{lxii} Salvador Rueda, «El café flamenco», *El Álbum Ibero Americano*, 22.3.1892. Salvador Rueda (1857-1933) è un importante scrittore andaluso; come poeta fu tra i primi esponenti del modernismo, insieme a Manuel Reina; è importante anche la sua produzione teatrale e narrativa. La maggior parte delle sue opere è disponibile in forma digitale nella Biblioteca Digital Hispánica: <[bdh.bne.es/bnearch/Search.do?numfields=1&field1=autor&fieldval="Rueda%2c+Salvador"&field1Op=AND&exact=on&advanced=true&language=esEn](http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?numfields=1&field1=autor&fieldval=)>. Si veda anche il portale a lui dedicato bel *Cervantesvirtual*: <www.cervantesvirtual.com/portales/salvador_rueda>. *El Álbum Ibero Americano* fu una rivista femminile, e femminista, pubblicata a Madrid dal 1891 e ispirata da Concepción Gimeno Flaquer, giornalista di ispirazione liberale, impegnata per l'emancipazione femminile. Cfr. Diego Chozas Ruiz-Belloso, «La mujer según el Álbum Ibero-Americano (1890-1891) de Concepción Gimeno de Flaquer», *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, disponibile online: <www.ucm.es/info/especulo/numero29/albumib.html>. Il Perchel è un quartiere di Malaga, mentre Triana lo è di Siviglia: entrambi erano all'epoca quartieri marginali, caratterizzati da una numerosa presenza di gitani.

dei defunti, aggiungendo il suo sentimentalismo affettato alla percentuale di gregoriano contenuto nelle seguidillas.

Sta scomparendo dai caffè-teatro l'attraente ballerina, e si perde, insieme al caratteristico abbigliamento, la grazia del suo ballo, oggi adulterato con stravaganze di poco gusto e movimenti grossolanamente osceni per la gioia di occhi ingenui.

Ai cantaores sta facendo seguito anche una serie di urlatori stonati che contorcono il ritmo per dargli un falso stile, e ghignano per espellerlo dalle fauci in forma di nota rauca.^{lxiii}

Anche José de Siles, che ne era un estimatore, scrive: «Ultimamente il genere flamenco è andato decadendo a tal punto che in certi momenti lo si è creduto morto, essendo i suoi canti e i suoi balli come lamenti e contorsioni di agonia. Ora sembra rialzare la testa, uscire dal suo letargo. In otto o dieci caffè madrileni fa sentire i suoi colpi di palme e tacchi».^{lxiv}

Descrive un caffè frequentato da giovani, molti ricchi e non pochi stranieri, con un'atmosfera tipica andalusa. Sul fondo della scena uno specchio riflette gli artisti moltiplicandoli; su un lato il piano che accompagna *malagueñas* e *sevillanas*, essendo la chitarra inadatta a un salone di grandi dimensioni. Vi canta Filomena Caballero, che «a otto anni andava già nei caffè a sentir cantare flamenco» e «a dodici anni già cantava in pubblico» (Cita una Matilde Prada, ballerina che «nacque a Siviglia, e a cinque anni ballava»):

Quando Filomena, finito di cantare, è scesa dal palco e abbiamo visto più da vicino la sua figura fiera, anche se abbiamo ricreato il nostro sguardo sulle sue braccia tornite, sui denti candidi e perfetti, nel baffetto tentatore che ombreggia il suo labbro, ci siamo concentrati soprattutto sui suoi occhi a mandorla, circondati da lunghe ciglia.

Lacrimavano.

^{lxiii} Federico Moja y Bolívar, «Género flamenco», *El Imparcial*, 9.4.1894. Federico Moja y Bolívar (1842-1897), letterato e giornalista famoso, fu primo segretario dell'Accademia Spagnola di Roma, fondata nel 1873. Collaborò con *Gil Blas*, *El Globo*, *El Imparcial*; fu direttore de *Las Noticias* di Málaga.

^{lxiv} José de Siles, «Noches flamencas», *Nuevo Mundo*, 4.6.1896. Di José de Siles, giornalista e scrittore dalla vita bohémienne, si hanno poche notizie. Influenzato dal naturalismo di Zola, scrisse *La seductora* (1887), *Juana Placer: historia de un temperamento* (1889), *La hija del fango* (1893). Alcune opere sono disponibili in forma digitale presso la Biblioteca virtual de Andalucía, nella pagina <www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta_aut/registro.cmd?id=460>. Muore nel 1911. Alcuni racconti sono disponibili in formato .epub: <gansoypulpo.com/autor>. *Nuevo Mundo*, famoso periodico dell'epoca, viene fondato nel 1894 e si caratterizza per il ricorso alla grafica e alla fotografia, che sono un elemento determinante del suo successo di pubblico. Cessa le pubblicazioni nel 1913.

Aveva appena cantato una canzone triste. E come sempre aveva messo la sua anima nella sua bocca.^{lxv}

Matilde Prada era una ballerina molto famosa a Madrid e agli inizi degli Anni Novanta dell'Ottocento si esibiva al caffè La Marina, in Calle de la Reina, che era frequentato tra gli altri da Antonio Machado e Salvador Reina

Julio Pellicer descrive il Café del Pez, sito a Cordova, in «una stradina dal brutto aspetto, scarsa illuminazione e ancor più scarsa vigilanza, condizioni assai adatte a realizzare certi affari un po' conflittuali con quanto prescritto dal decalogo nel settimo comandamento»,^{lxvi} con la presenza abituale di militari che rumoreggiano, studenti sfaccendati e una varia umanità: «Non pochi individui uniti a certe donnuciole, consumano un'interminabile serie di bicchieri di quello forte. Non manca la riunione dei vecchi dissoluti, che passano le notti ricordando la lussuria di un tempo e offrendo bicchierini a questa o quella donnina, che in combutta con altre zingare^{lxvii} li pelano anche dei pochi peli che hanno in testa,^{lxviii} in modo orribile».

Segue ballo consistente in una sequenza di lascivi movimenti e, dopo lo spettacolo,

le donnine del palco iniziano ora la parte più interessante e produttiva del loro lavoro; debbono servire da gancio per imbacuccare i parrochiani e far sì che una dopo l'altra spendano non poche pesetas che, più tardi, verranno raccolte nella cassa del proprietario del caffè.

^{lxv} Matilde Prada nacque a Siviglia nel 1876 e ballava già a cinque anni; debuttò ufficialmente nel 1890 (<flamencodepapel.blogspot.it/2009/03/rescatando-matilde.html>). Suo maestro e compagno d'arte era Alfredo Medina, che morì suicida. Matilde Prada ebbe una fama internazionale e fece delle tournèe all'estero insieme alla Macarrona (<flamencodepapel.blogspot.it/2010/08/leccion-de-sevillanas-en-1896.html>). Non ho alcuna notizia su Filomena Caballero.

^{lxvi} Julio Pellicer, «Café cantante», *El Defensor de Córdoba*, 10.II.1899. Julio Pellicer López (1872-1937), noto autore drammatico e collaboratore dei principali periodici del tempo. Scrisse *Perfiles y semblanzas*, raccolta di articoli in stile modernista; *Pinceladas*, prologato da Manuel Reina (disponibile online: <www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> s. v. «Julio Pellicer y López»; i monologhi *Fiera vencida* (1897) e *Dos medallas* (1898). *El Defensor de Córdoba* fu un quotidiano cattolico pubblicato tra il 1899 e il 1938. Di orientamento conservatore, negli ultimi anni gravitò nell'orbita del carlismo.

^{lxvii} Zingare = *gachis*, gitano per *mujer*. Cfr. Gabriel Velardi-Pasquale, *Vocabulario de Caló-Español*, Bubok, Madrid 2011, s. v.; cfr. anche *Diccionario del dialecto gitano. Origen y costumbre de los gitanos*, Imprenta Hispana, Barcelona 1851; Augusto Jiménez, *Vocabulario del dialecto gitano*, Imprenta del Conciliador, Sevilla 1853.

^{lxviii} *Les toman el poco pelo che tienen: tomar el pelo* è espressione per «prendere in giro, imbrogliare». Letteralmente significa «prendere, portar via i capelli», da cui il gioco di parole.

È curioso vederle sfarfallare di tavolo in tavolo in cerca di qualche sciocco, di quelli che non mancano mai, che paghi loro la cena. Alcune, quelle dalla lingua più sciolta, lo trovano; altre, meno fortunate, fanno capannello e passano il tempo fumando sigari pessimi e forti o gridando indecenze o moine molto salaci agli spettatori.

A dispetto della sua cattiva fama, nella stampa non specializzata comincia a farsi strada la consapevolezza dell'antichità della tradizione flamenca e della presenza in essa di un'importante eredità musulmana. Oscar Camps y Soler collega la musica andalusa all'eredità culturale musulmana, e al «suspiro del moro»:

È fuor di dubbio che il carattere di una nazione è formato dalle sue vicende storiche: dunque, nei costumi, nella lingua, nella letteratura, nei monumenti dell'Andalusia io leggo una storia orribile e al tempo stesso gloriosa, e tanto sanguinosa quanto eroica; trovo ovunque un ricordo dei Califfi, e in questo ricordo mi sembra di intravedere il simbolo dei sospiri e delle lacrime dei tempi, l'ultimo omaggio forse, o la considerazione finale tributata a un amore perduto. Quando Boabdil abbandona per sempre la sua regale Alhambra, si narra che non lungi da Granada volgesse afflitto il volto verso la terra che tanto amava, e allora sua madre Zoraya avrebbe detto: «Piangi, piangi come una debole donna, o come un codardo, tu che non hai saputo combattere da valoroso». Da allora quel luogo si chiamò Il sospiro del moro, da allora scomparve la civiltà degli arabi.^{lxix}

Evidenzia la purezza dei testi delle canzoni e l'attrattiva tipicamente orientale delle loro immagini, riconoscendo al flamenco un carattere popolare e tradizionale. I canti portati nei caffè e nei teatri sono nati in realtà nei luoghi di lavoro o nei momenti di svago, seguendo usi antichissimi:

Avvicinati al posto da cui provengono questi canti. - È una fattoria; sono i contadini che riposano dalle fatiche del giorno divertendosi nelle ore di veglia. Cinque o sei di loro intonano alternativamente la loro copla, o altri accompagnano con la chitarra eseguendo tra un canto e l'altro mille variazioni fantastiche e improvvisate, animati dal ritmico rumore prodotto dal battito delle palme dei jaleadores. Molte coppie fornite di nacchere (che suonano con grande abilità durante le variazioni e fanno tacere nei canti), ballano al suono di questa musica, una danza che somiglia alla tarantella, ma che in ogni caso è originale e assolutamente tipica.

^{lxix} Oscar Camps y Soler, «El fandango», *La Época*, 11.11.1868. Oscar Camps y Soler fu un pianista e compositore nato ad Alessandria d'Egitto nel 1837; stabilitosi a Madrid vi svolse un intenso magistero sia con le sue lezioni, sia con pubblicazioni e critiche. È autore di un *Gran tratado de instrumentación y orquestación*, Minuesa, Madrid 1860; *Estudios filosóficos sobre la música*, Palencia 1864 (disponibile online: <bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10072272>).

Questo insieme è ciò che si chiama fandango. Il suo ritmo è ternario e un po' meno movimentato del walzer. Le sue variazioni sono in tonalità minore, e iniziano e finiscono sempre sull'accordo dominante, il che ricorda abbastanza la sua primitiva origine araba, come la maggior parte delle arie andaluse, la soledad,^{lxx} la caña, la rondeña, la malagueña, ecc. I canti del fandango modulano sempre in tono maggiore. Ci sono differenze nel modo di ordinare i versi di una strofa nel canto fandango; la forma più graziosa è adottata da alcuni cominciando dal secondo verso, cantando poi il primo, il terzo e il quarto, ripetendo il quarto e concludendo costantemente col primo.

Viene sottolineata anche una caratteristica che rappresenta forse la principale attrattiva per i musicisti colti a cavallo tra Otto e Novecento: la ricchezza di variazioni nel *cante* è tale che non è possibile fornirne una trascrizione con il sistema di notazione musicale europeo:

La voce dei cantaores è generalmente così flessibile, ed eseguono variazioni talmente numerose e varie, che non sappiamo quale penna possa trascriverle su carta. Più di un rinomato maestro l'ha rotta per non essere riuscito ad annotare un semplice canto del fandango come lo canta un cantaor qualunque. Questo musicista popolare non conosce né la musica né la poesia, e tuttavia compone versi, canti e variazioni con la più stupefacente facilità.

All'origine araba fa riferimento anche lo scrittore Pedro Antonio de Alarcón, secondo il quale

il fandango è una cantilena araba che gli africani ci hanno portato dal deserto, impregnata di tutta la voluttà dei loro molli ozi, delle loro lascive zambras, delle loro ardenti passioni. Nei dilatati sospiri che lancia questa chitarra sono interpretati l'abbandono orientale, il delizioso sogno della vergine mora che si lamenta innamorata dietro le coperte ogive di un torrione; le poetiche tradizioni dell'Andalusia; la mollezza dei saraceni, il cui sangue generoso brilla ancora negli occhi di velluto dei nostri contadini: quelle scene di amore, di delirio, di pigrizia che ancora mormorano con la brezza nei viali dell'Alhambra, sulle rive del Guadalquivir...^{lxxi}

Invece una nota anonima su *El Imparcial* del 15.6.1879 insiste sul flamenco come musica per iniziati:

^{lxx} Più abituale la variante andalusa *soleá* per *soledad*

^{lxxi} Pedro Antonio de Alarcón, «La guitarra», *El Periódico Para Todos*, 13.1.1872. *Zambrá*: in RAE «Fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y baile» e «Fiesta semejante de los gitanos del Sacromonte, en Granada, España». Nel linguaggio comune vale come *gazzarra*.

La cantaora è una donna superiore che esprime cantando tutte le sue pene, come l'usignolo: è una diva con manto di Manila, che nasconde un corpo grazioso e un cuore di dinamite.

Nata per amare e sopportare sfinimenti in questa valle di lacrime, non trova sfogo alle sue pene se non con i suoi gorgheggi.

Quando finisce la sua voce, finisce la sua vita: la cantaora muore in attività.

Il cantaor è un artista che si dedica al cante come avrebbe potuto dedicarsi alla corrida.

È uomo di cuore, senza essere dei dodici.^{lxxii}

Professa l'arte per l'arte, e principalmente quella di Sanlúcar, Jerez e Puerto Santa María.

Per il profano il cante è una specie di miserere flamenco. [...]

Per chi non conosce il cante né s'intende di stile, una soirée di cantaores è il concerto di un plotone di zulu ululanti.

Per chi è dentro il segreto, ogni nota è una pugnalata nel cuore, ogni frase una poesia e ogni cantaor un genio fasciato, cioè con fascia di seta.

Il flamenco è il canto libero del popolo.

Manuel Díaz Martín, sul *Diario de Córdoba* del 14 settembre 1881, propone un approccio scientifico allo studio delle tradizioni popolari e alle tradizioni orali, in particolare il cante flamenco, e recensendo la raccolta di testi curata da Demófilo, pone un'interessante domanda: «Il cante flamenco è un genere proprio dei cantanti, come assicura Demófilo, o è anche e in più l'eco di una civiltà la cui vita e la cui storia ci è sconosciuta, eco conservata dai resti di una razza disgraziata tra la vivamente impressionabile razza andalusa? È forse una meravigliosa combinazione del lamento gitano, dell'eco araba e dell'aria andalusa?». ^{lxxiii}

Sulla decadenza del genere, sostenuta anche da Demófilo, adotta una posizione ragionevole, ben più equilibrata di altri articoli presenti sui quotidiani del tempo: «Questo cante, vero tesoro artistico di una razza, una volta esposto come mercanzia, subisce necessariamente le adulterazioni imposte dal capriccio o dalla meschinità del compratore». Dunque la proposizione del flamenco a un vasto pubblico non pone questioni morali, ma produce una commercializzazione del genere musicale.

^{lxxii} *Sin ser de los doce*: ironico. I dodici sono gli apostoli. Possibile riferimento all'esorcista che opera pur non facendo parte degli apostoli in Mc. 9,39.

^{lxxiii} Manuel Díaz Martín, «Cantes flamencos», *Diario de Córdoba*, 14 settembre 1881. Si riferisce a Antonio Machado Álvarez, *Colección de cantes flamencos*, cit. Manuel Díaz Martín (1860-1923) è autore di una *Colección de cantares andaluces*, Sevilla 1899, e di *Maldiciones gitanas*, La Andalucía moderna, Sevilla 1901. Era legato alla scuola folclorista andalusa animata da Antonio Machado Álvarez (Demófilo). Il *Diario de Córdoba* si pubblica tra il 1849 e il 1938. Era un quotidiano moderatamente conservatore, a diffusione locale.

In questo contesto si affaccia più volte l'ipotesi non solo di un'influenza araba nel canto flamenco, da molti considerato solo come canto gitano, ma anche quella di una presenza *morisca*^{lxxiv} all'interno della cultura gitana, come fattore essenziale di elaborazione della tradizione flamenca; nella nota anonima a commento del quadro di J. J. Rougeron,^{lxxv} *Zambra de gitanos*, su *La Ilustración Artística*, 14.5.1883, si legge:

Non tutti i mori uscirono da Granada quando nella Torre della Vela fu inalberata la bandiera dei re cattolici.

Un seme dell'Africa è rimasto nell'orientale città bagnata dal Genil, e questo seme ha dato frutti, nonostante l'inquisitore Torquemada e il decreto di espulsione dei moriscos e gli autos de fe e tutte le persecuzioni civili e religiose con cui la Chiesa e lo Stato hanno schiacciato i levantini eretici. I discendenti di coloro che furono i padroni di Granada e la persero, come si perde tutto, per le loro miserie, gelosie, rivalità personali, abitano, sia pure in piccolo numero, e per loro fortuna, accanto a quella meravigliosa Alhambra costruita dai loro avi secondo piani concepiti da una sensuale hurí; e benché poveri, disprezzati e in commerci tenebrosi solo con alcuni stranieri, respirano il profumo dei fiori nella Cuesta de Gomeles^{lxxvi} o si riparano con indolenza dai raggi del sole sotto i romantici cipressi del Generalife.

Si fa riferimento all'antico quartiere morisco di Granada, l'Albaicín, che ha conservato il nome e l'aspetto di un tempo:

^{lxxiv} *Moriscos*, ovvero *cristianos nuevos de moros* erano i musulmani rimasti in Andalusia dopo la caduta del regno di Granada, in molti casi battezzati a forza o in massa. Nel 1609 furono espulsi dalla Spagna, e c'è una vivace discussione sulla quantità di *moriscos* che si sottrassero all'espulsione o che tornarono di nascosto. La loro presenza e il contributo attivo nell'elaborazione del flamenco viene affermata più volte, già a partire da *Un baile en Triana* di Serafín Estébanez Calderón. Posteriormente Blas Infante sosterrà con buoni argomenti la tesi di un «travaso» dei *moriscos* nei gitani, che permetterebbe di ipotizzare una tradizione letteraria e musicale ininterrotta dalla complessa cultura *andalusí* del regno di Granada alle prime manifestazioni pubbliche del flamenco. Cfr. Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* (1929-1933), cit.; G. Ferracuti, *Blas Infante, andalusismo, flamenchismo*, cit., id., *Deblica barea: la tradizione segreta del flamenco*, cit.; id., «Deblica barea: un piccolo grande mistero del flamenco», *Studi Interculturali*, 1, 2014, pp. 244-6.

^{lxxv} Jules James Rougeron (1841-1880) pittore francese amante del folclore e delle tradizioni andaluse; viaggiò in varie occasioni in Andalusia, dipingendo soggetti flamenchi. *La Ilustración Artística*, settimanale di letteratura, arte e scienze, fu una rivista di grande formato pubblicata dal 1882. Ebbe una diffusione molto ampia ed era di alta qualità grafica. Vi collaborarono Emilio Castelar, José Echegaray, Giner de los Rceos, Emilia Pardo Bazán, Ramón del Valle-Inclán, Benito Pérez Galdós... Concluse le pubblicazioni nel 1916 o nel 1917.

^{lxxvi} È il nome della salita che a Granada porta all'Alhambra.

Non vi è cambiato quasi nulla, né le cose né le persone. Se i soldati del Rey Chico lasciassero il loro sepolcro per fare una passeggiata nella loro antica città favorita, tornerebbero a bussare nella stessa porta della stessa casa in cui, secoli fa, si ubriacarono di amore e di vino di Jeréz (fatto salvo il rispetto per la proibizione del Profeta).

Ebbene, visitate questo quartiere, o cercate un equivalente nel delizioso abitato moresco; entrate, con o senza permesso, dove sentirete suonare una chitarra o intonare un jaleo con voce non sempre fresca; e sicuramente nel retrobottega di una presunta taverna, o nel tenebroso cortile di una - nominalmente - bottega di stracci vi imatterete nella scena dipinta da Rougeron con perfetta cognizione di causa e di tipi.

Lo spettacolo è da vedersi e non costa molto caro: qualche bicchierino per il cantaor, qualche frittella per la bailaora e una mancia al vecchio ruffiano che sfrutta, un po' moro e un po' ebreo, la curiosità per gli artisti e il dispendioso spleen degli inglesi.

Un'ulteriore nota che emerge dagli interventi giornalistici è la consapevolezza che, dentro la ricchezza di stili e generi del flamenco, c'è un nucleo molto antico, comunemente individuato nel *cante jondo*, cui dedica un articolo Eduardo de Palacio, su *La Ilustración Española y Americana* del 22.10.1885:^{lxxvii}

I gitani formano uno Stato libero dentro un altro Stato.

Essi potranno essere furfanti e anche avere la disgrazia di sedurre le bestie del prossimo e imbattersi con cose altrui prima che il prossimo le smarrisca.

Ma esse, le gitane pure, sono un modello di lealtà e di fermezza, e preferiranno la morte piuttosto che il disonore o l'umiliazione. [...]

Il gitano cantaor è un trovatore con cappello di catite;^{lxxviii} un uomo che sente e che piange cantando le sue pene.

Nel cante flamenco c'è una certa mescolanza di allegria e di dolore che si può spiegare solo con la seguente copla del povero Augusto Ferrán:

Allegrie? Non le voglio

di quelle che rallegrano tutti;

io voglio le allegrie

che nello stesso tempo danno pena. [...]

Nel cante c'è qualcosa della preghiera dell'arabo e di quella del montanaro cristiano.

^{lxxvii} *La Ilustración Española y Americana* fu la più importante rivista illustrata dell'Ottocento; si pubblicò tra il 1869 e il 1921. Di eccellente qualità grafica, annovera tra i collaboratori Alejandro Sawa, Ramón María del Valle Inclán, Salvador Rueda, Manuel Reina, José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Juan Valera, Leopoldo Alas «Clarín», Emilio Castelar, Miguel de Unamuno, Francisco Pi y Margall,...

^{lxxviii} Cappello tradizionale andaluso, di forma conica, che deve il suo nome alla forma che richiama il dolce omonimo; detto anche cappello di Calañas, dal nome di questa località in provincia di Huelva.

Sul calar della sera, sotto il pergolato che si vede davanti alla fattoria, seduto su uno sgabello e accanto a un tavolino in cui è messa in mostra la caraffa di vino bianco e i bicchieri, è commovente sentire il cante del trovatore flamenco.

Sembra dunque fatale che il flamenco sia destinato a uscire dai recinti in cui è stato confinato (teatri o caffè, siano essi intesi come luoghi di culto o di perdizione) e ad occupare (o secondo alcuni: contaminare) gli spazi più prestigiosi della vita sociale; così, quindici anni prima del *Concurso* organizzato sempre all'Alhambra da Manuel de Falla e Federico García Lorca, la presenza gitana nella reggia *nazari* è vista come un insulto e una profanazione. Una nota del *Noticiero Granadino*^{lxxix} del 9.6.1907, intitolata «El colmo», informa che

Nel bilancio per le feste [del Corpus Domini] c'è una partita che addossa gravi colpe sul Comune; quella che può figurare sotto l'epigrafe: intromissioni inspiegabili, che la sfrontatezza di alcuni, la mollezza e la malleabilità delle autorità, le compiacenze meritorie di ogni censura e il silenzio di quanti sono obbligati a protestare, hanno incoraggiato, dando occasione di giungere a estremi inconcepibili, irritanti, intollerabili; dando occasione a che una istituzione così rispettabile, come la municipalità, cada nel più completo ridicolo, e che il prestigio del rappresentante del Governo nella provincia sia sminuito e fatto a pezzi davanti all'opinione pubblica. [...]

Sarebbe criminale se restassimo oggi in silenzio davanti alla sorprendente notizia che iersera è giunta alle nostre orecchie, notizia a cui inizialmente abbiamo resistito a credere, e a cui ancora non crediamo in tutti i suoi dettagli.

Saremmo complici di un crimine di lesa arte, se non protestassimo contro il progetto insensato, assurdo, inconcepibile, di trasformare il palazzo di Carlos V nello scenario di impudiche danze gitane, nel luogo della scandalosa juerga, dove il jipío, il tango e le contorsioni oscene presentano la più misera, la più triste, la più deplorabile concezione di questa bella terra granadina.

Va bene che gli appassionati di ciò che ritengono tipico (benché non lo sia) di questa terra andalusa, organizzino queste juergas; però lo facciano nelle grotte^{lxxx} dove alberga la disastrosa gitaneria, o da altre parti; non nel maestoso palazzo del grande Imperatore e Re, non nel luo-

^{lxxix} Pubblicato a Granada tra il 1904 e il 1936, fu inizialmente di orientamento liberale e diventò nel tempo conservatore, adottando tuttavia una posizione indipendente negli anni della Seconda Repubblica. Ebbe notevole diffusione a livello locale.

^{lxxx} Allude alle *cuevas*, effettivamente grotte, dove un tempo abitavano i gitani, nella collina posta di fronte all'Albaicín. Oggi sono diventate luoghi turistici o residenze lussuose, e non è raro che i gitani, una volta chiusi i locali, se ne tornino a casa nei condomini dei quartieri nuovi di Granada. Il palazzo di Carlo V è un bell'esempio di architettura rinascimentale, disgraziatamente stonato con il contesto, fatto costruire dall'imperatore all'interno dell'Alhambra.

go che con rispetto viene custodito e conservato come reliquia delle nostre passate grandezze, delle nostre epopee inenarrabili.

I gitani che ballano nel recinto che rimembra gli splendori del grande Imperatore! Che sacrilegio!

Pochi giorni dopo, ancora proteste indignate su *El Noticiero Granadino* dell'11.6.1907 in una nota intitolata «La Alhambra, café cantante»: «*Che vergogna! Che idea si faranno i nostri ospiti degli atti ripugnanti che offriamo loro come omaggio e raddoppiando la gravità col farli passate come tipici di Granada!...*». Alla campagna denigratoria si associa una rivista a diffusione nazionale, *La Correspondencia de España*,^{lxxxix} che il 14.6.1907 scrive:

Il fatto è che le scorse notti una turba di cantaores e bailaoras ha invaso il palazzo di Carlo V, e con l'assenso delle autorità locali e del triunvirato incaricato della conservazione dell'Alhambra, ha organizzato una juerga, secondo la sua consuetudine, ballando tanghi, ornando con jipios i suoi canti e, come se si trovassero tutti in un caffè cantante, procedendo senza rispetto per il luogo, che meriterebbe di esser liberato da tali profanazioni. [...] Voler portare [queste manifestazioni] all'Alhambra è consumare una vergognosa profanazione.

Come riporta *La Época* del 17.6.1907, l'escrabile manifestazione diventa oggetto addirittura di una interrogazione parlamentare:

Il Sig. Soriano formula un'interpellanza circa una festa che si dice celebrata nell'Alhambra di Granada, con l'aggravante [sic!] di cante e ballo flamenco.

Il signor ministro della Pubblica Istruzione dice di aver telegrafato al governatore di Granada, chiedendo notizie del caso.

Il signor marchese di Portago fa notare che tale festa è stata celebrata con un carattere artistico, su sua istanza e in onore del curatore dei Juegos florales, Sig. Cavestany, ma senza il carattere di juerga supposto dal Sig. Soriano.^{lxxxii}

^{lxxxix} Quotidiano vespertino indipendente pubblicato a Madrid tra il 1860 e il 1925, fu il primo ad essere pubblicato con criteri imprenditoriali. Raggiunse tirature mai viste prima. Collaborarono, tra gli altri, Rafael Cansinos Assens, Ramiro de Maeztu, Corpus Barga. Fu fondato da Manuel María de Santa Ana (1820-1894), che fu anche autore di testi teatrali (*Otro perro del hortelano*, 1842) e di una raccolta di *Romances andaluces, cuadros y rasgos meridionales*, (1869). Cfr. Manuel Ovilo Otero, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, 1859, disponibile online: <es.wikisource.org/wiki/Manual.de.Biografia.y.de.bibliografia.de.los.escritores.españoles.del.siglo.XIX>.

^{lxxxii} Juan Antonio Cavestany (1861-1924), originario di Siviglia, fu autore teatrale (*El esclavo de su culpa*, 1877, gli diede un importante successo di pubblico), carriera interrotta poi per la politica - fu deputato del partito conservatore dal 1891 - e ripresa con notevole successo in tarda età. Membro

Ed è solo su un quotidiano prestigioso, benché di opposizione, come *El Imparcial* del 18.6.1907, che Mariano de Cavia^{lxxxiii} prende posizione a favore della manifestazione:

...e sappiano coloro che si mostrano sempre così timorosi del giudizio straniero, che noi lord adoriamo il tamburello (perfettamente compatibile con la vera civiltà, che segue altri camini) e che ogni scrittore e artista di là dei Pirenei o del mare è incantato in Spagna da ciò che è genuinamente spagnolo, compreso il «genere flamenco», che può racchiudere autentica arte e bellezza, mentre invece prova abominio per la mania di imitazione esotica, il timore dell'originalità etnica e nazionale, il malinteso criterio di «europeizzazione», che è solo una forma di snobismo. [...] Continuo a credere che i «personaggi da tamburello» della festa dell'Alhambra, molti di loro autentici discendenti degli antichi abitanti della cittadella mora, erano più intonati, come diciamo noi francesi, e profanavano quel magico recinto molto meno di certi «figurini della penultima moda» di cui ha parlato Jacinto Benavente. L'allegro tamburello, cosa puramente esterna, è una cosa completamente inoffensiva. I mali che affliggono la Spagna non sono nella corteccia ma nel midollo. E il midollo non ha niente a che vedere con un po' di canto e ballo regionale...

D'altro canto, tra gli ultimi anni del XIX secolo e i primi decenni del XX la personalità di alcuni interpreti del canto e del ballo, o di virtuosi strumentisti, emerge in maniera così netta da imporre in primo piano le qualità artistiche: i settimanali popolari e i quotidiani nelle pagine dedicate agli spettacoli seguono le loro attività, pubblicano notizie della loro vita, fotografie e interviste, e insieme alla popolarità nascono le prime figure mitiche. Le *star* del flamenco hanno un seguito di ammiratori e costruiscono il proprio personaggio esattamente come i grandi interpreti del teatro o, pochi anni dopo, i divi e le dive del cinema. Si prenda ad esempio la descrizione della Macarrona, famosissima *bailaora* dell'epoca, sulla rivista *Por Esos Mundos* del 1.1.1914:

della Real Academia Española dal 1902, viene citato in *Luces de bohemia* di Valle-Inclán da Don Filiberto, che lo definisce «un coplero». I *Juegos florales* erano un concorso di poesia che si teneva periodicamente a Granada e anche in altre città andaluse.

^{lxxxiii} Mariano Francisco de Cavia y Lac (1855-1920), giornalista liberale, collaboratore de *El Imparcial* fino al 1917. Fu membro della Real Academia dal 1916. Famosa la sua finta cronaca di uno spaventoso incendio al museo del Prado, dove solo nelle ultime righe rivelava trattarsi di una burla. Al suo nome è intitolato un importante premio di giornalismo spagnolo. Cfr. Juan Francisco Torregrosa Carmona, Carmen Gaona Pibonero, «Antecedentes y perspectivas sobre periodismo literario español durante el siglo XX», *Historia y Comunicación Social*, vol. 18, Octubre 2013, pp. 789-98.

La Macarrona! Ecco la donna più rappresentativa del baile flamenco. Sulla Macarrona rifulge ogni prestigio. È un'imperatrice gitana di stirpe più alta di quella di Pastora. Si alza dalla sua sedia con la maestosa dignità di una regina di Saba. In modo superbo. Magnifico. Alza le braccia sopra la testa come se dovesse benedire il mondo. Le fa serpeggiare intrecciando le mani, che raddoppiano l'ombra dell'ombretto dei suoi occhi (que doblan las sombras sobre las sombras de sus ojos). È arrivata in fondo alla scena, e dietro lo svolazzo della sua gonna inamidata, copre il tocaor. E allora sembra che dal corpo stesso della Macarrona sgorgino gli accordi tragici della chitarra. Dal fondo avanza, facendo rimbombare i suoi tacchi sul palco, da cui la polvere si alza come una nuvola che dovesse elevare al cielo la bailaora. Lentamente, con una cadenza religiosa, abbassa le braccia fino a piegarsi all'altezza del ventre, che avanza in una lussureggiante voluttuosità. Nella marzialità del passo tintinnano alcune medaglie che pendono dal suo collo.

Grave, liturgica, socchiude la bocca smorta, e mostra i denti, rossastri come quelli di un lupo, tinti di sangue. E rosso è il fazzoletto annodato sulla nuca. Con un altro passo [ritmo] inospettabile ondeggia una gamba e sfiora il palco con la punta del piede, nel grazioso svolazzare della sottogonna, leggermente alzata con la mano destra, e in alto la mano sinistra con l'indice puntato al cielo. Poi le inarca entrambe, e sono come le anse dell'anfora del suo corpo. Gira. Si spande per lo scenario l'ampiezza inamidata della gran coda bianca del vestito di battista. È come un pavone reale bianco, magnifico, superbo. Sulle mani, ora cadute lungo il corpo, si ammucchiano e tintinnano i barbari braccialetti d'argento. Sul suo viso di avorio affumicato, il biancore aggressivo e sporco dei suoi occhi, e sopra i suoi capelli neri e opachi langue un garofano, che cade esausto di ebrezza con il rimbombo finale di quei piedi che calzano scarpe carminio, come se vi fosse un fiotto di sangue ai suoi piedi.

La gente resta in piedi e anelante, con un fervore un po' religioso, mentre i piedi della Macarrona ritmano il suo ballo. Gli accordi della chitarra ora hanno un valore insignificante. Perché la Macarrona balla al ritmo barbaro dei suoi tacchi. Questa zambra ci toglie dalla realtà. E ci intimidisce. Per un attimo immaginiamo, inevitabilmente, che la Macarrona si muova in una veglia funebre. E che in mezzo alla gente ci sia un bambino morto. E da sopra la sua cassa la Macarrona ha preso il garofano che orna le sue trecce di giavazzo. Un garofano che odora di cera; un garofano appassito al calore dei ceri.

La Macarrona si trasfigura. Il suo viso negro, aspro, di pelle sporca, attraversato da ombre fuggaci, tra cui lampeggiano gli occhi e i denti, s'illumina nell'armonizzazione della linea del corpo. È così grande la bellezza delle linee del corpo che soverchia la bruttezza del viso. Senza dubbio, lo spirito di questa donna in un'altra carne ha ballato nel palazzo di un Faraone. E nella corte di Boabdil.^{lxxxiv}

^{lxxxiv} Pabillos de Valladolid, «El conservatorio del flamenquismo», *Por Esos Mundos*, I.I.1914.

La Pastora a cui fa riferimento la citazione precedente è verosimilmente Pastora Imperio,^{lxxxv} altra grande star dell'epoca, il cui stile è descritto nella rivista *La Esfera*^{lxxxvi} del 3.1.1913

Guardate questa femmina determinata che esce al centro dell'arena, con occhi neri e nerissime intenzioni: appena la gagliarda ballerina arcua le braccia rotonde, con esse disegnando il primo invito, l'anima comincia ad agitarsi nel corpo e a il cuore a piccarmi come pepe. La disinvoltura del ballo contrasta con il mirabile dominio di movimenti e atteggiamenti, e il fuoco degli occhi a mandorla fulminanti con la serietà del volto.

Nel danzare, sembra compiere un rito sacro: anche se la ragazza è allegra, diventa grave; anche se è semplice, diventa orgogliosa; anche se è nata gitana, sembra una regina.

Sotto le pieghe della gonna, saltellano i gioielli dei piedi; nella rapidità dei movimenti, si vede l'elegantissima gamba, dalla fine caviglia fino alla giuntura del ginocchio...

Il corpo si disegna armonioso nei passi, ritmi e salti del bolero, e al finale, crescendo in vivacità e rapidità, tremula e ansimante, conclude con il ginocchio in terra, eretta la fronte, le braccia arcuate, il volto seminascosto tra i nastri colorati delle nacchere...

Per terminare la festa, una gitana dagli occhi di fuoco comincia a ballare un tango. Si sente il dolce trillo delle corde, il ritmico battito delle mani... La femmina, seguendo il ritmo vivace dei suoi tacchi, alza e abbassa le braccia, muove blandamente i fianchi con ritmo lento e cadenzato; facendo meraviglie con le mani, ora mettendole delicatamente in vita, ora arcuandole sopra la fronte: mettendone una sugli occhi a guisa di schermo; a un lato della bocca, a mo' di buccina; repicando con le dita, guardando da ogni parte, nello stesso tempo amante e sdegnosa, altera e allegra, provocante e signorile. C'è un momento in cui le mani tornano silenziose, la chitarra si ode appena; la ballerina orla coi piedi un fraseggio di chitarra [falseta]; poi il ritmo diventa più vivace, le mani riprendono forza e il ballo termina bruscamente, uniti in un accordo le note della chitarra, le mani che battono a ritmo e i piedi della saltatrice...^{lxxxvii}

^{lxxxv} Pastora Imperio (Pastora Rojas Monje, 1887-1979) fu una delle più stimate ballerine di flamenco dell'epoca. Sua madre, famosa *bailaora* gitana di Cádiz, la iniziò al ballo e a dieci anni debuttò in teatro. Il suo repertorio non era limitato al flamenco e si esibiva anche nel canto e nella recitazione. La sua consacrazione artistica si ebbe con *El amor brujo*, di Manuel de Falla, in scena a Madrid nel 1915, opera peraltro ispirata proprio dalla sua danza. Ammirata da re Alfonso XIII, sposò il torero Rafael el Gallo, con cui ebbe una relazione passionale ma di breve durata (cfr. J. A. Arias Toribio, *Pastora Imperio*, online <www.elartedevivirelflamenco.com/bailaores01.html>).

^{lxxxvi} Pubblicata tra il 1914 e il 1931, *La Esfera* fu la migliore rivista grafica del tempo; ebbe orientamento conservatore. Nella lista, molto qualificata, dei suoi collaboratori si trovano Ramón Pérez de Ayala, Luis Araquistáin, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Benito Pérez Galdós, Eduardo Zamacois, Emilia Pardo Bazán, Joaquín Dicenta, Manuel Bueno, Wenceslao Fernández Flores, Ramón María del Valle Inclán, Vicente Blasco Ibáñez, Gabriel Miró, Concha Espina, Salvador Rueda, Rubén Darío, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez.

^{lxxxvii} Ricardo León, «Aires andaluces», *La Esfera*, 3.1.1915. Ricardo León y Román (1877-1942) scrittore di nascita catalana, ma trasferitosi a Malaga con la famiglia e affezionato alla città andalusa,

L'articolo è accompagnato da una foto di Pastora Imperio, che in una intervista del 1917,^{lxxxviii} racconta la sua prima esibizione in pubblico, da ragazzina, quando le chiesero di ballare a una festa di battesimo: «Io, né timida né pigra, ballai qualche sevillana, e lasciai basita la maestra. “Però, piccola, come ci riesci?” - ricordo che mi chiedeva. Io non sapevo rispondere, perché nessuno mi aveva insegnato a fare un passo di ballo e lo facevo senza metodo, a intuito». Pastora aveva iniziato a lavorare in teatro a 14 anni. Inizio simile è raccontato dalla Macarrona, molti anni dopo, in un'intervista del 1945, quando ha 72 anni e, come si addice a chi vive nel mito, è ridotta in miseria:

- Quando avevo dieci anni, mi portavano alla Fiera, mi mettevano sopra un tavolo, dove io ballavo, e poi passavano col piattino.
- Chi le ha insegnato il baile?
- Nessuno. Sono venuta fuori così. Eravamo molto poveri e non potevano pagarmi un maestro. Ho imparato guardando i ragazzini, guardando ballare nella Fiera. A undici anni andai a Malaga. A dodici, la gente diceva che ballavo molto bene.^{lxxxix}

La Macarrona, Juana Vargas, nata nel 1860, muore nel 1947. Il caffè dove inizia a cantare è quello del Burrero, uno dei cinque principali di Siviglia, insieme a quello di Franconetti, al Salón Filarmónico, il Café de la Merina e quello di San Agustín, che raccoglievano la

collaborò con vari periodici andalusi; di ideologia cattolico-tradizionalista, diresse l'*Unión conservadora*; fu membro della Real Academia. Cfr. Juan Manuel González Gómez, *El final del modernismo en la obra de Ricardo León*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid 2002, disponibile online: <biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t26093.pdf>. Tra le sue opere principali: *Casta de hidalgos*, Tipografía Zambrana, Málaga 1908; *Alcalá de los Zegries*, Tipografía Zambrana, Málaga 1910; *Europa trágica*, Renacimiento, Madrid 1918; *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1944, 2 voll.

^{lxxxviii} El Caballero Audaz, «Pastora la apasionada», *Nuevo Mundo*, 23.2.1917. *Nuevo Mundo* fu un'importante rivista illustrata pubblicata tra il 1894 e il 1933 e dalla quale nacque, per una scissione nella redazione, *Mundo Gráfico*. Aveva un supplemento domenicale intitolato *Por esos mundos*. Vi pubblicarono tra l'altro Miguel de Unamuno e Ramiro de Maeztu.

José María Carretero Novillo (1887-1951), noto come *El Caballero Audaz*, fu scrittore e giornalista, direttore di *Nuevo Mundo*. Fortemente innovatore nella sua professione, realizzò interviste con quasi tutti i personaggi famosi della sua epoca (sono raccolte in dieci volumi con il titolo *Lo que sé por mí* (1916-1921) e in altri quattro pubblicati tra il 1943 e il 1948 (*Galería*). È autore di romanzi erotici e alcune opere di propaganda franchista. Alcuni titoli sono disponibili online: <bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta.aut/registro.cmd?id=15176>.

^{lxxxix} Gil Gómez Barceló, «Evocación de Juana la Macarrona», *ABC*, 15.12.1945.

crema degli artisti di flamenco dell'epoca: Chacón^{xc} cantava nel caffè di Silverio. Il suo principale concorrente, Francisco Lema "Fosforito",^{xcii} cantava nel caffè del Burrero, e i loro spettacoli si tenevano in ore diverse, per dare il tempo agli spettatori di trasferirsi da un caffè all'altro. La *bailaora* muore a 87 anni in totale miseria:

Aveva ballato davanti a «principi e imperatori, davanti agli zar di Russia». Al suo funerale parteciparono soltanto alcuni vicini. E tuttavia, nel cielo della mitologia flamenca, con tanti dèi, duendes e angeli, avrà occupato uno dei posti migliori accanto a Juan Brea, con la sua voce da usignolo dentro un corpo enorme, accanto a quel vero demonio del cante dalla voce rotta, con un nervo improvviso ed elettrico, dionisiaco, che fu «El Lebrijano»; accanto a «Lamparilla», il ballerino più geniale mai esistito, di cui è fama che fu ucciso a sedici anni dalla forza apollinea del baile.^{xciii}

^{xc} Don Antonio Chacón García (1869-1929), grande *cantaor* originario di Jerez de la Frontera. Ebbe un tale successo presso i migliori *cafés* dell'epoca che, a quanto si narra, Silverio Franconetti dovette cantare di persona nel suo per non perdere la clientela. Fu presidente della giuria del *Concurso de cante jondo* di Granada del 1922. Discografia: 1913-1927: *La cumbre de un maestro*, cd Sonyfolk 1996; *Cátedra del cante*, Mivox 2006. Cfr. José Blas Vega, *Vida y cante de don Antonio Chacón*, Ayuntamiento de Córdoba 1986.

^{xcii} Francisco Lema Ullet (1869-1940), originario di Cádiz, famoso *cantaor* conosciuto col nome d'arte di *Fosforito el Viejo*. Era specializzato in *malagueñas*, stile a cui ha dato un'impronta molto personale. Cfr. <[www.elcantejondo.blogspot.it/2013/11/francisco-lema-fosforito-el-viejo.html](http://elcantejondo.blogspot.it/2013/11/francisco-lema-fosforito-el-viejo.html)>, dove si riporta una sua intervista del 1931 e il collegamento a una sua registrazione. Online una nota dattiloscritta di Blas Infante su alcuni *cantaores* tra cui Chacón e Fosforito:

<www.centrodeestudiosandaluces.es/bibdigital/aplica/biblio/opac/ficha.php?informatico=00008357A&codopac=OP012>. Sul Café del Burrero: «Nel 1880 Franconetti e Manuel Ojeda, detto El Burrero, diedero vita ad un nuovo Café cantante chiamato de la Escalerilla. L'anno seguente, il 1881, la società si ruppe e rinacque il Café de Silverio, che il cantaor aprì in calle del Rosario, e che alla fine del 1897 divenne Café Novedades sito presso la "Campana". Vi si esibivano la Niña de los Peines, La Macarrona e Juan Brea. Manuel Ojeda tenne il locale precedente, cui diede il nuovo nome di Café del Burrero, prima in calle de Tarifa e successivamente in calle Sierpes a Sevilla. Vi si esibivano Fosforito, El Canario e Concha La Carbonera» (Las Tres Gracias, *Cafés cantantes*, online: <depaloenpalo.wordpress.com/tag/cafe-del-burrero>).

^{xciii} Néstor Luján, «La Macarrona y su época», *Destino*, 3.5.1947, in occasione della morte dell'artista. Sul *duende* cfr. G. Ferracuti, «Una teoria sul gioco del *duende*», *Studi Interculturali*, 2, 2013, pp. 123-42, disponibile online: <www.interculturalita.it>. El Lebrijano Viejo fu uno dei primissimi *cantaores* flamenchi e se ne hanno pochissime notizie. Si tratta di Diego Fernández, considerato il creatore della *debla*, uno degli stili più antichi del flamenco; fu contemporaneo di grandi interpreti che per noi sono poco più di un nome: El Fillo, Loco Mateo, Tío Antonio Cagancho... Lamparilla (Antonio Páez Córdoba, 1869-1888), morto di tubercolosi a 18 anni, era considerato un vero e proprio fenomeno del ballo flamenco (cfr. <www.elartedevivirelflamenco.com/bailaores245.html>). Era figlio di Antonio [Páez] el Pintor, anch'egli eccellente ballerino.

Ovviamente non tutti i ritratti sono lusinghieri, ed è davvero singolare la descrizione di Pastora Pavón fatta da Wenceslao Fernández Flórez:

E appare la Niña de los Peines: una ragazza dalle forme ampie, sfatte dall'anzianità, dalle burrose guance pendenti, dalla bocca grande, dallo sguardo morto negli occhi bovini, vestita di chiaro come una collegiale. Alla sua sinistra, un chitarrista panciuto e solenne preludia:

- Oh, mormoriamo, è una visione da incubo!

- Shh!... Aspetti che canti.

La bocca disgustosa si apre. Ed ecco che ne scaturisce lo stesso suono terrifico che potrebbe produrre lo sbadiglio di un selvaggio ubriaco. Segue il suono della vocetta stonata. Quando fa queste vezzeeggiamenti traslocati dai canti andalusi, la gente impazzisce:

*- «Tus pie-ci-rrí-ti-bi-tos
pe-que-ñi-qui-ti-rrí-bos»*

- Brava!... Viva tua madre!... Olé!...

E quella carne burrosa, che suggerisce l'idea del sudore, del pus, delle escrezioni, della bava, di tutto ciò che è vischioso e sporco, si acquieta con il suo ghigno immutabile di dea».^{xciii}

^{xciii} Wenceslao Fernández Flórez, «Devociones populares», *El Noroeste*, 20.4.1916. Pastora Pavón ha inciso 258 cantes, oggi disponibili in cd. Cfr. *Grands cantaores du flamenco*, vol. 3 - *La Niña de los Peines (Pastora Pavón)*, Le chant du monde LDX 274859 (comp. 1930s-1940s); *Arte Flamenco*, Vol. 7, *La Nina de los Peines (1890-1969)*, etichetta Mandala, 1996. María Pavón Cruz (1890-1969), chiamata *La niña de los peines* dal titolo del suo primo successo, è stata una delle più grandi *cantaoras* di tutti i tempi. Nata a Siviglia, città che la celebra con un monumento, fece parte della giuria del *Concurso* del 1922, il cui presidente era Antonio Chacón. Conobbe García Lorca in casa della Argentinita. Era gitana, e aveva iniziato a cantare per caso, sostituendo il fratello Arturo, un giorno che questi aveva bevuto qualche bicchiere di troppo. Debutta ufficialmente nel 1901 a Madrid, nel *Café del Brillante*, dove si esibivano anche Arturo Pavón, Manuel Torre, don Antonio Chacón e Ángel de Baeza, famoso chitarrista nato nel XIX secolo (secondo altre testimonianze avrebbe cantato in pubblico per la prima volta all'età di otto anni). Suo fratello Tomás Pavón (1893-1952), che qualcuno considera il miglior *cantaor* della storia, non amava cantare nei teatri, e preferiva farlo per gli amici o nelle feste di paese, comunque in ambienti in cui si sentiva a suo agio. Conosceva stili del *cante* molto antichi, tra cui la *debla*, che all'epoca era quasi dimenticata. Manuel Torre (Manuel Soto y Loreto) nacque nel 1878 a Jerez de la Frontera e morì a Siviglia nel 1933. Era chiamato Torre per la sua statura imponente, ed è stato uno dei più grandi interpreti di flamenco della sua epoca. Non sapeva leggere né scrivere e aveva imparato il canto gitano dalla tradizione, eppure fu maestro in tutti gli stili e lasciò una sua scuola di *cante*. Il suo debutto come *cantaor* professionista avvenne l'11 ottobre 1902 nel Salón Filarmónico de Sevilla, città dove venne soprannominato «*el rey del cante gitano*». García Lorca e Manuel de Falla lo invitarono a cantare nel *Concurso de cante jondo* di Gra-



Fortunatamente, di Pastora Pavón, «La Niña de los peines», la musa flamenca che affascinò García Lorca, abbiamo descrizioni di miglior conio. Pastora è stata una delle più grandi interpreti del *cante jondo*: fece parte della giuria del *Concurso* di Granada del 1922, impegnandosi poi per tutta la sua carriera nella tutela della qualità della tradizione del *cante*. In una intervista su *El Día* del 9.1.1918 viene descritta in questi termini:

La sua testa, fortemente espressiva, con l'accentuazione «gitanesca» più bella della bellezza classica, e la sua figura serena, «ben piantata» e più armoniosa di ogni eleganza, stagliandosi sul rosa vitoso delle pareti come la figura di un «Salón» dell'ultima ora. Indossa ancora il suo abito di scena, col foulard bianco e i fiori rossi nel petto; ma si è tolto l'ornamento

della testa e la pettina, e così, con la sua pettinatura molto aderente e tirata indietro, ha qualcosa di una scultura preistorica e, soprattutto, qualcosa di superiore, qualcosa che non si può spiegare ma che si sente sommamente definitivo.^{xciv}

Alla domanda sulla sua età, risponde: «*Veinticinco años, o veinticuatro. Yo no me ocupo de esas cosas, así que no lo sé*». Ricorda però di aver debuttato «*a eso de los onse años*». In un'altra intervista, qualche anno dopo, specifica di aver iniziato a nove anni in piccoli caffè di Sivi-

nada del 1922. Cfr. *Manuel Torre, la leyenda del cante*, disco Sonifolk che raccoglie 24 registrazioni di Torre tra il 1909 e il 1930.

La Argentinita (Encarnación López Júlvez, 1895-1945), ballerina, coreografa e *bailaora* nata a Buenos Aires da immigrati spagnoli di fama internazionale, fu molto legata alla generazione del '27. Amica di García Lorca, con il quale registrò una decina di canzoni popolari arrangiate dal poeta, che l'accompagna al piano: cinque dischi a 78 giri con due canzoni ciascuno, componenti una collana intitolata *Colección de canciones populares españolas*, ripubblicata poi da Sonifolk nel 1994. Cfr. <www.elartedevivirelflamenco.com/bailaores14.html>.

^{xciv} Margarita Nelken, «Una conversación con la Niña de los Peines», *El Día*, 9.1.1918.

glia, passando poi a Madrid, al Café del Brillante, e da qui a Bilbao, «*Pero en Bilbao no me dejaron trabajá, como era tan pequeña, y me tuve que poné de modelo con un pintor*». ^{xcv}

La nostra rassegna ha preso in esame solo l'immagine del flamenco nei quotidiani e nei periodici, evitando la letteratura specialistica e saggi di livello accademico; tuttavia ci piace concludere l'argomento proprio riportando la descrizione lorchiana di Pastora Pavón, ^{xcvi} ancorché notissima, perché da grande scrittore il poeta ha creato un'immagine che, in fondo, racchiude, nel giusto equilibrio, tutti gli elementi che abbiamo esposto finora:

Una volta la cantaora andalusa Pastora Pavón, La Niña de los Peines, notturno genio ispanico, equivalente in capacità di fantasia a Goya o Rafael el Gallo, ^{xcvii} cantava in una tavernucola di Cadice. Giocava con la sua voce d'ombra, con la sua voce di stagno fuso, con la sua voce coperta di muschio, e se la avvolgeva nei capelli o la bagnava di vino o la perdeva in gineprai oscuri e lontanissimi. Ma niente; era inutile. Gli ascoltatori restavano in silenzio.

C'era lì Ignacio Espeleta, ^{xcviii} bello come una tartaruga romana, al quale domandarono una volta: «Com'è che non lavori?»; e lui, con un sorriso degno di Argantonio, ^{xcix} rispose: «Come posso lavorare se sono di Cadice?».

E c'era Elvira La Caliente, aristocratica prostituta di Siviglia, discendente diretta di Soledad Vargas, che nel trenta^c non volle sposarsi con un Rothschild perché non la eguagliava nel sangue. E c'erano i Florida, che la gente crede macellai, mentre in realtà sono sacerdoti millenari che continuano a sacrificare tori a Gerione, e in un angolo, l'imponente allevatore don Pablo Murube, ^{ci} con l'aria da maschera cretese. Pastora Pavón finì di cantare in mezzo al silenzio.

^{xcv} Vicente Sánchez Ocaña, «Una conversación con “Nuestra Señora de los Peines”», *Heraldo de Madrid*, 14.II.1925.

^{xcvi} Federico García Lorca, «Gioco e teoria del *duende*», *Studi Interculturali*, 2, 2013, pp. 143-55, pp. 147-8 («Teoría y juego del *duende*», in *Obras VI*, a cura di Miguel García Posada, Akal, Madrid 1994, 328-39).

^{xcvii} Rafael Gómez Ortega, soprannominato *El Gallo* (1882-1960), famosissimo torero gitano, membro di una famiglia di toreri. Del torero Rafael Gómez Ortega dicono che una volta, avendo conosciuto Ortega y Gasset, e avendo saputo che, come filosofo, il suo mestiere consisteva nel pensare, commentò: «*Hay gente pa tó*» (c'è gente per qualunque cosa). (Altre fonti attribuiscono l'episodio al famoso torero cordovese Rafael Guerra Bejarano, «*Guerrita*», 1862-1941).

^{xcviii} Ignacio Espeleta (1871-1938) fu un famoso *cantaor* di Cadice, rinomato come interprete di *bulerías* e *alegrías*.

^{xcix} Mitico re di Tartesso, città al centro di una civiltà protostorica ubicata in Andalusia, e probabilmente alla foce del Guadalquivir.

^c Molte traduzioni specificano «1930», ma deve trattarsi del 1830.

^{ci} Secondo Juan Antonio Campezano, «los Florida» sarebbero «los Melu» di Cadice, mentre Joaquín Romero Murube affermava che Pablo Murube era in realtà l'allevatore Felipe Murube, consi-

Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono d'improvviso dalle bottiglie di aguardiente, disse a voce molto bassa: «Viva Parigi!», come per dire: «Qui non ci interessano le abilità, né la tecnica, né la maestria. Ci interessa altro».

Allora la Niña de los Peines si alzò come una pazza, stroncata come una prefica medievale, si scollò d'un sorso un gran bicchiere di grappa come fuoco, e sedette a cantare, senza voce, senza respiro, senza sfumature, con la gola bruciata, ma... con duende. Era riuscita ad ammazzare tutto l'armamentario della canzone per lasciare il campo a un duende furioso e dominatore, amico di venti carichi di sabbia, che spingeva gli ascoltatori a stracciarsi i vestiti, quasi con lo stesso ritmo con cui se li rompono i neri antillani del ritmo *lukumí*,^{cii} ammucchiati davanti all'immagine di Santa Barbara.

La Niña de los Peines dovette lacerare la sua voce perché sapeva che la stava ascoltando gente squisita che non chiedeva forma, ma midollo di forma, musica pura con il corpo raccolto per potersi sostenere in aria. Dovette sminuire le sue capacità e le certezze; cioè, dovette allontanare la sua musa e rimanere abbandonata, perché il suo duende arrivasse e si degnasse di lottare a mani nude. E come cantò! La sua voce non giocava più, la sua voce era un getto di sangue, degna, per il suo dolore e la sua sincerità, di aprirsi come una mano di dieci dita sui piedi inchiodati, ma pieni di burrasca, di un Cristo di Juan de Juni.^{ciii}

derato un grande esperto del flamenco (cfr. Luis Suárez Ávila, «Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca», *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4, 2007, disponibile online: <www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/suarezI.pdf>).

^{cii} *Lukumí* è il nome della religione comunemente chiamata *santería* (termine in realtà spregiati-vo), in cui sono fusi elementi di cristianesimo e di religione yoruba, diffusa prevalentemente in terra cubana a seguito della deportazione di schiavi nigeriani. È affine al vudú, per origine e per credenze. Vi ha un'importanza notevole il rito collettivo basato sulla danza.

^{ciii} Juan de Juni (1506-1577), scultore tra i più importanti nella Castiglia del Cinquecento, capace di raggiungere un impressionante livello di realismo nella riproduzione dell'anatomia umana.