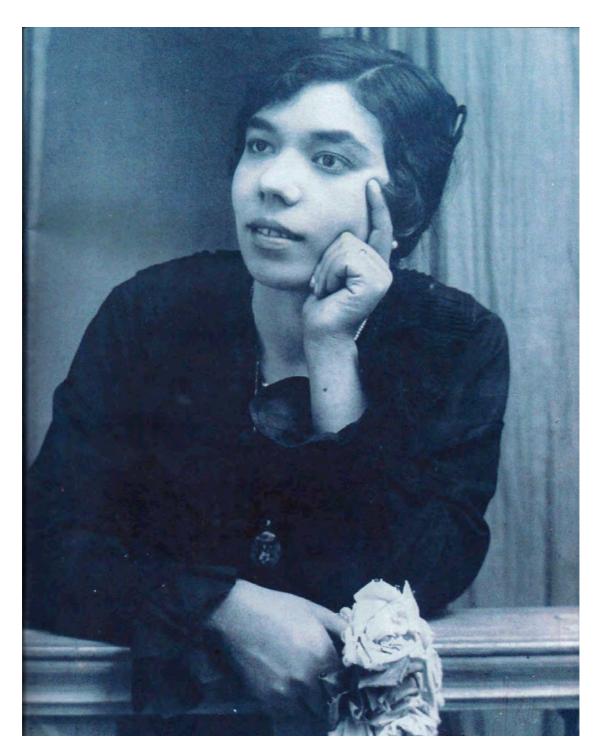
studi



STUDI INTERCULTURALI 1/2013 ISSN 2281-1273 MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE



Pastora Pavón (La Niña de los Peines)

STUDI INTERCULTURALI #1/2013 ISSN 2281-1273 - ISBN 978-1-291-28828-5

Mediterránea – Centro di Studi Interculturali Dipartimento di Studi Umanistici Università di Trieste

Coordinamento: Gianni Ferracuti

Comitato editoriale: Cristiana Baldazzi, Cristina Benussi, Ottavio Di Grazia, Mario Faraone, Adolfo Morganti, Ana Cecilia Prenz, Lucia Raggetti, Anna Zoppellari.

Grafica e webmaster: Giulio Ferracuti www.interculturalita.it/si/

Studi Interculturali è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in edizione digitale all'indirizzo www.interculturalita.it/si. 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. Le fotografie sono di Giulio Ferracuti (eccetto p. 3: Pastora Pavón, data e autore ignoti, tratta da http://i.imgur.com/htleM.jpg).

Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo www.retemediterranea.it.

Il presente fascicolo è stato inserito in rete in data 15.1.13

Dipartimento di Studi Umanistici Università di Trieste Via Lazzaretto Vecchio, 6 - 34124 Trieste

Sommario

Presentazione	7
Cesare Catà:	
Before Ireland was made. Il Nazionalismo Neoplatonico	
di William Butler Yeats	3
Mario Faraone:	
"Light into Darkness": la narrativa per ragazzi nel XIX secolo	
britannico, tra educazione cristiana ed etica imperialista3	9
Gianni Ferracuti:	
Deblica barea: la tradizione segreta del flamenco5	6
Marina Niro:	
Uno sguardo sul dialogo ebraico-cristiano: la figura di Gesù	7
Alice Porro:	
Borges lettore di Dante [prima parte]10	1
Irma Hibert:	
Modernidad e identidad en "El túnel" de Ernesto Sábato	6



DEBLICA BAREA: LA TRADIZIONE SEGRETA DEL FLAMENCO

GIANNI FERRACUTI

IL TRAVASO DEI MORISCOS NEI GITANI

Il 5 novembre 1526 a Granada - ex capitale del regno conquistato dai re cattolici nel 1492 - viene istituito un tribunale dell'inquisizione. A quanto sembra (i suoi archivi sono andati distrutti durante la rivoluzione liberale del 1820-23), il primo *auto de fe* è celebrato nel 1529 e coinvolge 89 persone, i tra cui solo tre *moriscos*; il quadro però cambia a partire dalla metà del secolo, quando la presenza moresca diventa consistente. Secondo stime di Bernard Vincent, nel 1568 oltre il 50% degli *autos de fe* riguarda *moriscos* (1.236 su 2.177 persone), percentuale che lo storico considera valida per il periodo 1550-1615. Alla metà del Cinquecento la percentuale di criptomusulmani tra i *moriscos* arriverebbe anche a punte del 90%:

ⁱ Nel 1526 era stato concesso un periodo di tre anni entro il quale gli "eretici" avevano la possibilità di confessare i loro "errori" ed essere riammessi nella comunità dei credenti. Una sorta di ravvedimento operoso.

"Grazie alla loro coesione, e alla presenza degli alfaquis, i moriscos poterono proclamare spesso la fede che professavano nell'ambito del paese, o in quello familiare, particolarmente propizio per essere clandestino. I granadini conservarono fino al momento della loro espulsione il loro dialetto arabo, osservarono i precetti coranici, preservarono i riti legati a nascite, matrimoni, funerali... Nonostante tutto un arsenale di testi normativi miranti all'assimilazione, alle campagne di evangelizzazione e una repressione multiforme, i moriscos si aggrappavano alla loro fede e costituivano un blocco praticamente intatto"."

Nota Vincent che l'interesse dell'inquisizione per i *cristianos nuevos de moros* aumenta progressivamente, fino a raggiungere la massima intensità negli anni precedenti la ribellione dell'Alpujarra (1579-72), in particolare tra il 1560 e il 1570. Dopo la ribellione viene decretata la prima espulsione dei *moriscos* dalla regione e la loro dispersione nel territorio nazionale (circa 50.000 persone). Si calcola però che tra i 10 e 15.000 furono autorizzati, di fatto o di diritto, a restare.ⁱⁱⁱ

L'espulsione definitiva viene decretata nel 1609 e riguarda tutti i *moriscos* residenti in Spagna. Si discute molto circa il numero di individui rimasto nel paese nonostante il decreto di espulsione, perché del fatto che una parte sia rimasta non è possibile dubitare. Naturalmente, chi resta lo fa occultando la sua origine moresca e confondendosi o tra i cristiani o tra i gitani. Ancora negli Anni Venti del Settecento si hanno processi dell'inquisizione contro persone accusate di professare la fede islamica (alcune centinaia tra il 1727 e il 1731).^{iv}

ii Bernard Vincent, La inquisición y los moriscos granadinos, in genocidiomorisco.blogspot.it/2011/01/la-inquisicion-y-los-moriscos.html. Gli alfaquí sono gli interpreti della legge. Cfr. anche B. Vincent, Los moriscos del reino de Granada después de 1570, "Nueva Revista de Filología Hispánica", 1981, 594-608.

iii La causa immediata dello scoppio della guerra dell'Alpujarra è la *Pragmática sanción* del 1567, che limita le libertà culturali e religiose precedentemente riconosciute ai *moriscos*. A capo della ribellione si pone Fernando de Córdoba y Válor, che in arabo si fa chiamare Abén Humeya (o Abén Omeya), e si dichiara (in modo inverosimile) discendente della dinastia del Califfato di Cordova. Comunque va sottolineato che la ribellione dell'Alpujarra è preceduta da una lunga attività di guerriglia e resistenza armata all'occupazione castigliana, da parte di bande di guerriglieri detti *monfies*. Cfr. http://www.ribatal-andalus.org/index.php/al-andalus/moriscos/695-los-monfies-del-reino-de-granada-el-bandolerismo-morisco-en-los-siglos-xvi-y-xvii-.html; si veda anche Bernard Vincent, El bandolerismo morisco en Andalucía (Siglo XVI), "Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine", 1974, 389-400 (ampliato in edizione digitale:

http://identidadandaluza.wordpress.com/2011/02/02/el-bandolerismo-morisco-en-andalucia-s-xvi). Cfr. anche http://www.ribatal-andalus.org/index.php/al-andalus/cultura-e-historia/533-el-resurgimiento-del-islam-en-andalucia-etapas-de-la-revolucion-bajo-el-mando-de-aben-aboo.html).

iv Non si può, pero, avere la certezza che si tratti di discendenti di moriscos: potrebbe trattarsi di musulmani immigrati clandestinamente dal Nord Africa. Vincent opta per la prima ipotesi, in considerazione della consistenza numerica del gruppo di persone processate. Si potrebbe anche aggiungere che il loro stato sociale appare di tutto rispetto, e sembra trattarsi di individui con una buona integrazione - elemento a sfavore dell'ipotesi di una loro recente immigrazione clandestina. Scrive Vincent: "È difficile immaginare come avrebbe potuto prodursi un ritorno relativamente massiccio di moriscos esiliati o una immigrazione regolare di berberi, senza che le autorità locali, abitualmente attente, si allarmassero" (Bernard Vincent, La inquisición y los moriscos granadinos, cit.). Cfr. ancora: "D'altra parte, María Soledad Carrasco Urgoiti e Mikel de Epalza hanno pubblicato

L'espulsione del 1609 viene motivata sia da fattori religiosi, veri o presunti (si ritiene generalmente che i moriscos continuino a praticare in segreto la religione islamica), sia da preoccupazioni di ordine politico. In realtà è difficile dire fino a che punto queste preoccupazioni fossero reali. Dopo la caduta del regno di Granada, i musulmani rimasti avevano ottenuto, nel trattato di pace, una serie di garanzie circa il rispetto delle loro pratiche religiose e dei loro costumi. Si tratta di impegni ben presto disattesi: di fatto, un clima di tensione, alimentato in modo artificioso dopo il fallimento di un tentativo di evangelizzazione, fa sì che i musulmani vengano messi di fronte alla scelta tra espulsione o battesimo. Vengono praticati battesimi di massa, a seguito dei quali essi diventano cristianos nuevos de moros, ovvero moriscos. Con questo nuovo status, che formalmente li trasforma in cristiani, essi non sono più tutelati dalle clausole del trattato di pace, la cui applicazione è prevista per il musulmano di Granada. Così i moriscos sono oggetto di misure di vera e propria pulizia etnica: oltre a un controllo sull'ortodossia della loro fede religiosa, vengono proibiti tutti i costumi e gli stili di vita che, pur non avendo alcun valore religioso, li identificano come gruppo e come cultura - ad esempio, misure relative al loro abbigliamento, alle usanze alimentari, alla proibizione della loro lingua...

recentemente un importante documento, Errores de los moriscos, probabilmente redatto nel 1728, che verte appunto su questo argomento. Il testo descrive gli usi della comunità in fatto di orazioni, abluzioni, digiuni rituali, osservanza delle prescrizioni alimentari, cerimonie che accompagnano la nascita, il matrimonio, la morte. La parola moriscos inserita nel titolo ha un evidente valore significativo" (ibidem). Cfr. anche María Soledad Carrasco Urgoiti, e Mikel de Epalza, El manuscrito "Errores de los moriscos de Granada", (Un núcleo criptomusulmán. en el primer tercio del siglo XVIII), Fontes Rerum Balearium, vol. III (1979-1980), 235-247.

v Sulla condizione dei moriscos si veda: Julio Caro Baroja, Los moriscos del Reino de Granada, Alianza, Madrid 2003; Manuel Barrios Aguilera, La convivencia negada. Historia de los moriscos del Reino de Granada, Comares, Granada 2002; Luis F. Bernabé Pons, Los moriscos: conflicto, expulsión y diáspora, Catarata, Madrid, 2009; Bernard Vincent, Antonio Domínguez Ortiz, Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría, Alianza, Madrid 1985; Mikel de Epalza, Los moriscos antes y después de la expulsión, Mapfre, Madrid 1992 (cfr. l'edizione digitale: Mikel de Epalza, Los moriscos antes y después de la expulsión, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 1991, http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-moriscos-antes-y-despues-de-la-expulsion-0).

vi Il trattato di pace, firmato dai re cattolici Fernando e Isabel nel 1492, consentiva di conservare le moschee, l'uso della lingua, le leggi e i costumi. Questi impegni sono mantenuti per alcuni anni, mentre si svolge un tentativo di evangelizzazione curato dall'arcivescovo di Granada Hernando de Talavera (1428-1507). A Talavera succede il cardinale Cisneros (1436-1518), che agisce in modo fanatico, promuovendo battesimi di massa e roghi di libri. Secondo il suo biografo, Cisneros fa bruciare circa 5000 libri di incalcolabile valore. La tensione che ne deriva sfocia nella prima ribellione delle Alpujarras (1499-1500), repressa la quale ai musulmani viene imposta la scelta tra esilio o battesimo. Quest'ultimo era, nella maggior parte dei casi, la scelta obbligata, ed era abituale che essi continuassero a praticare in segreto la religione islamica. (Miguel Garrido Atienza, Capitulaciones para la entrega de Granada, Ayuntamiento de Granada, Granada 1910, 269-95).

vii Agli occhi dell'inquisizione anche pratiche che non erano strettamente legate alla religione, come le abitudini alimentari, il vestito o i canti e i balli erano attività incompatibili con lo status di cristiani. Cfr. Roger Boase, La expulsión de los musulmanes de España: un antiguo ejemplo de limpieza étnica y religiosa, www.libreria-mundoarabe.com/Boletines/n%BA68%20Feb.09/ExpulsionMusulmanes.htm. Cfr. anche Rodrigo de Zayas, Los moriscos y el racismo de Estado, Almuzara, Córdoba, 2006, 116-124; Bernard Vincent, Reflexión documentada sobre el uso del árabe y de las lenguas románicas en la España de los moriscos (ss. XVI-XVII), "Sharq Al-

Sono oggetto di discussione storica gli effettivi risultati, di breve e medio periodo, dell'espulsione, ed è certo che vi siano stati occultamenti, così come si ha notizia della denuncia di *moriscos* tornati in Spagna successivamente. Questo ritorno non avveniva certo alla luce del sole, e dunque non deve stupire se le fonti del tempo vi alludono sporadicamente. Non mancano, però, alcune indicazioni attendibili. Ad esempio, Pedro de Arriola, incaricato dell'espulsione dei *moriscos* andalusi, denuncia:

"Stanno tornando dalla Berberia su navi francesi che li sbarcano in questa costa da dove procedono verso l'interno, e ho saputo che la maggior parte di loro non torna nelle sue (terre) per il timore di essere conosciuti e denunciati e siccome conoscono bene la lingua, risiedono come vetero-cristiani dovunque non siano conosciuti. (...) E i rimanenti tornano in Spagna e ne ho presi cinque che si erano azzardati a venire in questa città, e questi mi dicono che stanno tornando tutti"."

La denuncia è ribadita da diverse fonti dell'epoca. È chiaro che non è facile trovare abbondante documentazione relativa a un occultamento che, verosimilmente, non fu frutto di una strategia di massa, ma risultato di scelte individuali o di piccoli gruppi, interessati a non dare troppo nell'occhio. Sappiamo però che, prima dell'espulsione, non era raro che i moriscos si rifugiassero presso i gitani nei momenti in cui la pressione dell'inquisizione si faceva più forte, e che, anche in tempi normali, molti moriscos collaboravano con i gitani in vari lavori artigianali. È noto il caso del morisco Ricote narrato da Cervantes nel Don Chisciotte: Ricote torna in Spagna, dopo essere

Andalus", núm. 10-11, 1993-1994, Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española, 732-748, ed. digit. http://www.cervantesvirtual.com/obra/reflexin-documentada-sobre-el-uso-del-rabe-y-de-las-lenguas-romnicas-en-la-espaa-de-los-moriscos-ssxvixvii-0/. In generale, si ha l'impressione che l'inquisizione includa nel complesso mondo moresco anche i cristiani di al-Ándalus, di cui solo una piccola percentuale viene annoverata tra i cristianos viejos. Di fatto, in Andalusia si concentra prima un feroce controllo sulla popolazione ebraica, poi quello sui neocristiani (alumbrados e moriscos). Ma nel regno di Granada ebrei, cristiani e musulmani erano cittadini a pieno titolo e integravano l'unità del regno e la cultura andalusi: ciò significa, in parole povere, che dopo la conquista castigliana si mira a bonificare la regione dalla cultura andalusa nel suo complesso. Non è un processo di de-islamizzazione, ma una castiglianizzazione a tappe forzate, nel quadro di una colonizzazione. Bisogna presumere che tra i moriscos espulsi vi fossero anche dei cristiani, e non in piccolo numero, e che comunque gli espulsi si portassero dietro non la cultura musulmana, ma quella andalusi, integrata dalle tradizioni cristiana, ebraica, musulmana, con le influenze proprie di ciascuna

viii Cfr.: "Nel XVII furono molti i moriscos che adottarono la vita nomade, molte volte facendosi passare per gitani, per sfuggire all'espulsione" (Elena Pezzi, Arabismos. Estudios etimológicos, Universidad de Almería 1995, 88). Cfr. anche Manuel Martínez, De gitanos y moriscos, in

http://bibliotecanacionandaluzasevilla.files.wordpress.com/2008/11/de_gitanos_y_moriscos14.pdf

ix "Se van volviendo de Berbería en navíos de franceses, que los echan en esta costa de donde se van entrando la tierra adentro, y he sabido que los más de ellos no vuelven a las suyas por temor de ser conocidos y denunciados, y como son tan ladinos residen en cualquier parte donde no los conocen, como si fuesen cristianos viejos. (...) Y los que quedan se vuelven a España y tengo presos cinco que se han atrevido a venir a esta ciudad y éstos me dicen que se van volviendo todos" (in M. Martinez, op. cit.). Il testo della lettera è riportato in Mercedes García-Arenal, Los moriscos, Editora Nacional, Madrid 1975, p. 269.

fuggito nell'imminenza dell'espulsione, insieme a un gruppo di moriscos travestiti da pellegrini tedeschi, e incontra il suo compaesano Sancio, che lo conosce. Dall'episodio si deduce:

- a) che i moriscos tornano in gruppo;
- b) che, nel caso conoscano la lingua, essi non sono distinguibili dai vetero-cristiani;
- c) che il loro occultamento è realizzato con piena consapevolezza e intelligenza strategica (l'osso di prosciutto esposto sulla coperta di un improvvisato picnic è un segno di appartenenza alla casta cristiana: una preventiva costruzione della propria immagine, mediante un'attenta gestione dei pregiudizi altrui).^{xi}
- d) che, avendo appoggi altolocati, si può ottenere un trattamento di favore (la cosa è chiara nella seconda parte dell'episodio di Ricote, quando a Barcellona si ricongiunge con la figlia Ana Félix: le autorità cittadine si impegnano a trattare, in forma riservata, la possibilità che i due moriscos rimangano in città).^{xii}
- e) che molti *moriscos* sono sinceramente cristiani (Ana Félix), e dunque hanno accolto nella loro cultura l'essenziale della cultura cristiana.

I gitani

Le prime notizie della presenza di zingari in Spagna risalgono ai primi decenni del Quattrocento. La loro presenza in Andalusia è documentata a partire dal 1462. Il fatto che si concentrino soprattutto in questa regione è spiegabile sia con le condizioni favorevoli del clima e del territo-

L'operazione finisce tragicamente, e Lope commenta che il bravo giovane avrebbe fatto molto meglio a starsene nascosto, magari a Napoli, dove il decreto di espulsione non aveva valore giuridico, per poi tornare una volta passata la bufera: nascondersi, o tornare di nascosto, doveva essere un'idea molto diffusa tra gli espulsi.

x "Il desiderio che quasi tutti abbiamo di tornare in Spagna è così grande che la maggior parte di quelli (e sono molti) che sanno la lingua come me, vi tornano" (D. Q., I, 54)

xi "Si stesero per terra e, facendo dell'erba tovaglia, vi misero sopra pane, sale, coltelli, noci, fette di formaggio, ossi spolpati di prosciutto, che se non si facevano masticare, non impedivano d'esser succhiati. Vi posero anche certo cibo nero che dicono si chiami caviale, costituito da uova di pesce, che desta una gran sete di vino. Non mancarono olive, benché secche e senza alcun condimento, però saporite. Ma ciò che più campeggiò sulla tavola di quel banchetto furono sei borracce di vino, poiché ciascuno tirò fuori dalla sua bisaccia la propria: perfino il buon Ricote, che si era trasformato da moresco in alemanno o tedesco, tirò fuori la sua, che in grandezza poteva competere con le altre cinque" (D. Q., I, 54, mio corsivo).

xii "Passati due giorni, trattò il viceré con don Antonio del modo come Ana Félix e suo padre potessero restarsene in Spagna, sembrandogli non esserci alcun inconveniente che vi rimanessero una giovine tanto cristiana ed un padre (a quanto pareva) fornito di sì buone intenzioni. Don Antonio si offrì di recarsi a Corte per trattare l'affare, dovendo già andarci necessariamente per altri suoi interessi, e fece capire che là con favori e donativi molte cose difficili vengono risolte" (D. Q., II, 55). Volendo si può anche citare una delle Novelas a Marcia Leonarda, di Lope de Vega, dove un morisco di sicura fede cristiana va in esilio con lo scopo di compiere una grande impresa militare a favore della Spagna e, di conseguenza, tornare in patria riscattando l'onore del suo gruppo etnico: "Cuya acción yo no puedo alabar, pues en casa de tan generoso príncipe pudiera estar seguro cuando viniera a España", dice Lope (Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda: El desdichado por la honra, nella mia edizione digitale disponibile all'indirizzo http://www.ilbolerodiravel.org/letteraturaspagnola/lope-novelasMarciaLeonarda.zip.).

rio, sia con motivi di ordine economico: gli ultimi decenni del Quattrocento vedono continui combattimenti in Andalusia, culminati nella caduta del regno di Granada, e questo comporta grandi possibilità di lavoro in attività in cui i gitani mostrano abilità, come la cura dei cavalli, delle loro ferrature, la lavorazione dei metalli, per non parlare di traffici illegali, particolarmente abbondanti in tempi di guerra e zone di frontiera. Tuttavia, con la pacificazione dell'Andalusia alla fine del secolo, la situazione dei gitani diventa problematica, e hanno luogo le prime persecuzioni contro di loro.

I primi nuclei entrati in Spagna sostenevano di provenire dall'Egitto Minore (Peloponneso), a seguito di una penitenza imposta dal papa, che li obbligava a vagare per il mondo per sette anni in quanto, essendo stati perseguitati dai musulmani, avevano abiurato la fede cristiana. Data questa presentazione, inizialmente avevano goduto di una buona accoglienza. Questo clima favorevole cambia nel giro di pochi decenni, e la letteratura del Siglo de oro riporta molti dei tradizionali pregiudizi contro gli zingari (es. Cervantes, Gitanilla). Così li definisce il Diccionario de autoridades del 1732:

"Cierta clase de gentes, que afectando ser de Egypto, en ninguna parte tienen domicilio, y andan siempre vagueando. Engañan a los incautos, diciéndoles la buena ventura por las rayas de las manos y la phisonomia del rostro, haciéndoles creer mil patrañas y embustes. Su trato es vender y trocar borricos y otras bestias, y a vueltas de todo esto hurtar con grande arte y sutileza. Latín: cingarus". xiii

L'ostilità diffusa ha origini abbastanza complesse: a parte il ricorso ad attività di microcriminalità, sulle quali non avranno avuto certamente l'esclusiva, i gitani risultano un mondo distante dalla società integrata: la loro lingua è diversa, il loro atteggiamento religioso sembra di totale indifferenza, le loro pratiche (come la cartomanzia e la lettura della mano) sono riprovate, anche se si ricorre abitualmente ad esse. I gitani non hanno alcuna obiezione a farsi battezzare, ma il loro nomadismo, benché circoscritto al sud della penisola, rende impossibile il loro controllo da parte dell'inquisizione. Inoltre si ritiene che la loro vita privata presenti tratti di promiscuità, inaccettabili per la società del tempo. Già con i re cattolici si emanano disposizioni per obbligarli ad abbandonare il nomadismo, ma in nessun caso si ottengono risultati di rilievo.

Tuttavia, la maggior parte della popolazione gitana vive onestamente del suo lavoro e, dopo l'espulsione dei *moriscos*, li sostituisce in numerose attività. Probabilmente questa situazione, e la debolezza dell'artigianato locale, spiegano come mai i gitani non siano stati immediatamente oggetto di ostilità da parte di artigiani o corporazioni concorrenti, a differenza di quanto avviene in altri paesi.

A Siviglia, nel corso del Cinquecento e del Seicento, hanno un importante processo di urbanizzazione, anche se permane la loro marginalità sociale e una loro generale condizione di povertà. Abitualmente, sia nella condizione di nomadi, sia come residenti stabili, si insediano nelle aree fuori dalle mura cittadine. Preferiscono restare in contatto con i membri della loro comuni-

xiii "Un tipo di persone che, fingendo di essere dell'Egitto, non hanno domicilio in nessun posto e vagano di continuo. Ingannano gli ingenui, dicendo loro la buona sorte con le linee della mano e la fisionomia del volto, facendo loro credere mille fandonie e inganni. Il loro commercio consiste nel vendere asini e altre bestie e, oltre a questo, rubare con grande arte e sottigliezza".

tà, ed è frequente che questo dia luogo ad aree a forte densità gitana: ad esempio, nel quartiere sivigliano di Triana si concentra la metà della popolazione gitana della città. Sono abili fabbri, macellai, osti, ma diventano anche agricoltori, in particolar modo nel periodo successivo all'espulsione dei *moriscos*. Nonostante la loro tradizionale indifferenza religiosa, in varie città partecipano alle processioni, che accompagnano con canti e danze tradizionali.

Questo lento processo, se non di integrazione, almeno di abbandono del nomadismo, favorisce una soluzione diversa dall'espulsione per quella che, nel XVII secolo, si profilava come "questione gitana". Prendendo in esame il problema, Felipe IV, nel 1633, riconosce che tutti tentativi di normalizzare i gitani sono conclusi col fallimento. In una relazione presentata al re si legge:

"con il loro cattivo modo di vivere, e come nazione si aggregano e si muovono in diverse parti di questo regno, invadendo i paesi con così grande superiorità e paura degli abitanti, che alcuni abbandonano le case, e altri ritengono miglior sorte ospitarli e aiutarli affinché riservino loro qualcosa con cui sostentarsi. E siccome le necessità sono cresciute tanto, si dà per certo che si va aggregando a loro molta gente facinorosa, per cui, se non si mette rimedio, presto questo danno potrebbe crescere al punto che non sarebbe possibile contrastarlo se non a costo di molto sangue e denaro". xiv

Il riferimento finale della citazione (se les ba agregando mucha gente facinerosa) potrebbe essere relazionato al "travaso" dei moriscos, che si nascondono nel mondo gitano per evitare l'espulsione o per svolgere un'attività di guerriglia. Il re viene sconsigliato di procedere alla loro espulsione, visti i danni economici prodotti pochi decenni prima dalla cacciata dei moriscos, per cui Felipe emana una Pragmática mirante al loro inquadramento legale nel paese, sia pure attraverso rigide misure di controllo sui loro movimenti. Vengono proibiti gli abiti tradizionali e la lingua, vengono dispersi in vari quartieri, per impedire che vivano a contatto tra loro, come una comunità autonoma, nei quartieri gitani, e si cerca di sradicare tutte le loro "cattive abitudini". Il termine gitano viene considerato offensivo. La soluzione scelta è dunque quella di mescolarli con il resto della popolazione e, per così dire, diluirli.

A giudicare dalla *Pragmática* e da altri provvedimenti successivi, il problema principale sembra rappresentato da gitani che, uniti in bande criminali, seminano la paura soprattutto nei paesi più piccoli. Si tratta di una vera e propria forma di banditismo diffuso e organizzato, che spingerà Carlos II, successore di Felipe, ad adottare misure più drastiche di controllo. Una pragmatica del 1643 parla di

"varie truppe di delinquenti che rubano e assaltano, compiono vendette, odi e inimicizie private lungo le strade, e si fanno sopportare nei paesi limitrofi, e li obbligano anche a dare contributi e soccorrere, commettendo gravi delitti e offese a Dio, e impediscono il pubblico commercio, e ogni giorno va crescen-

xiv "Con su mal modo de vivir, y a título de nación se congregan y discurren por diferentes partes destos reynos, invadiendo los lugares con tan gran superioridad, y pavor de los avitadores, que unos desamparan sus casas, y otros tienen a buena suerte alvelgarlos y contribuirles porque les reserven alguna parte con que sustentarse. Y como las necesidades han crecido tanto, se tiene por cierto se les ba agregando mucha gente facinerosa, con que si no se pone remedio pronto podría este daño venir a estado que no fuese posible el dársele sin costa de mucha sangre y dinero" (Cit. in Maria Helena Sánchez Ortega, La minoría gitana en el siglo XVII, "Anales de Historia Contemporánea", n. 25, 2009, 78).

do il numero dei suddetti briganti, senza che per castigare questi eccessi sia stata sufficiente la diligenza impiegata dalla nostra giustizia".^{XV}

Sánchez Ortega cita un memoriale di tale Manuel Montilla a proposito della situazione in Andalusia, in cui si segnala il loro notevole incremento demografico nella regione: a suo dire, sembra che

"non c'è paese che, al suo interno e nelle campagne, non sia popolato di gitani, che debbono essersi ritirati da altre parti, e molti paesi limitrofi li temono e sono spaventati da squadre di cinquanta o cento gitani che si aiutano gli uni con gli altri, e molti hanno cavalli e speroni, e carabine e archibugi come soldati, e ne fanno uso sia per i loro furti sia per liberarsi dai pericoli". "vi

Va tenuto presente che, secondo Sánchez Ortega, nei provvedimenti presi contro di loro, l'identificazione dei gitani avviene sulla base del loro abbigliamento e dello stile di vita: gitano significa ogni

"uomo o donna che indossa l'abbigliamento e assume le abitudini finora usate da questo tipo di persone, o contro cui si provi che ha fatto uso della lingua che loro chiamano jerigonza".

Ciò significa, tra l'altro, che i gitani sono individuati come soggetto culturale, ma non come soggetto etnico: è gitano chi veste in un certo modo e parla in un certo modo. La cosa sembra essere abituale ancor oggi: è il vestito a identificare lo zingaro, non la sua razza. Dunque, alla base dell'emarginazione non vi sarebbero argomenti a carattere razzista, ma il rifiuto del loro comportamento, ritenuto asociale e incompatibile con quello della comunità nazionale. Proprio perché gitano può esserlo chiunque, col semplice adottarne costumi e lingua, questo incremento abnorme, sia della popolazione gitana andalusa, sia delle attività di crimine organizzato (in forme peraltro non abituali in ambito gitano), suscita molti dubbi: considerato che si verifica proprio negli anni immediatamente successivi all'espulsione dei moriscos, risulta piuttosto sensato parlare della formazione di una comunità gitano-moresca, in cui sopravvive la cultura andalusa che il governo centrale cerca di sradicare. Più che banditismo, sembra trattarsi di forme di resistenza armata.

L'ostilità nei confronti dei gitani culmina nella cosiddetta Gran retada del 1749, per poi allentarsi, soprattutto dopo una pragmatica di Carlos III del 1783 - più o meno nel periodo in cui si diffonde la conoscenza del flamenco fuori dal mondo gitano. Con questa nuova legge migliorano le loro

xv "Diferentes tropas de gente perdida, que roban y saltean, ejecutan venganças, odios y enemistades particulares en los caminos, y se hazen sufrir en los Pueblos de poca vecindad, y aún les obligan a que les contribuyan y socorran, cometiendo graves delitos y ofensas de Dios, y impiden el comercio público, y que cada día se va aumentando el número de los dichos salteadores, sin que ayan sido bastante a remediar y castigar semejantes excessos las diligencias que han hecho nuestras justicias...".

xvi "No hay lugar que en él y en sus campos no esté poblado de gitanos, que se deben de haber retirado de otras partes, y muchos lugares de corta vecindad les temen y están acobardados por cuadrillas de cincuenta y cien gitanos que se ayudan unos a otros, y muchos tienen sus caballos de frenos y espuelas, y carabinas dobles y arcabuces como soldados, de que usan así para sus robos como para librarse de sus riesgos".

condizioni di vita, pur in presenza di misure tendenti all'assimilazione e alla perdita di molti tratti identitari (peraltro abbastanza inefficaci).

La *Gran retada*, autorizzata dal re Fernando VI, fu un'operazione scattata contemporaneamente in tutto il territorio spagnolo, per arrestare tutti i gitani: gli uomini sarebbero stati mandati ai lavori forzati e le donne in prigione. Furono arrestate da 9.000 a 12.000 persone. L'operazione risultò caotica, non essendo ben chiaro chi fosse da considerare veramente gitano, e immediatamente cominciarono i ricorsi e le scarcerazioni, che procedevano contemporaneamente a nuovi arresti. Alla fine, nel 1763, un indulto avviò le pratiche per la scarcerazione di tutti gli arrestati, cosa che avvenne nell'arco di alcuni anni. ^{xvii}

IL FLAMENCO

Il flamenco è un genere musicale sviluppatosi in Andalusia all'interno del mondo gitano, attraverso l'elaborazione di tradizioni complesse e non tutte identificabili con precisione. Si diffonde a partire dagli ultimi anni del XVIII secolo, sostanzialmente in contemporanea con la pragmatica del 1783 che riconosce ai gitani alcuni diritti di cittadinanza e li distribuisce sul territorio, da un lato cercando di smembrare le loro comunità, dall'altro dando loro visibilità. La legge stabilisce che i gitani sono cittadini spagnoli; proibisce l'uso della parola gitano, da sostituirsi (con dicitura inelegante) con castellano nuevo; consente loro libertà di fissare la residenza in qualunque parte del paese e di svolgere qualunque attività lavorativa; fissa l'obbligo di scolarizzazione per i bambini e proibisce di usare i costumi tradizionali, di parlare la loro lingua in pubblico (il caló) e di praticare il nomadismo. ^{xviii}

La tesi più diffusa ritiene che il flamenco sia il prodotto di un meticciato culturale, tipicamente andaluso, nel quale confluiscono soprattutto la tradizione musicale dei *moriscos* e quella originale dei gitani stessi. In effetti, mentre si trovano zingari in ogni parte del mondo, solo in Andalusia la loro cultura si esprime attraverso il flamenco.

Se i primi dati sul flamenco risalgono agli ultimi decenni del Settecento, il termine "flamenco" è attestato in un'epoca posteriore: si diffonde verso la metà dell'Ottocento. Non vi è certezza sulla sua origine, ma è altamente probabile che sia molto più antico. Nel Diccionario de autoridades del 1732 il termine flamenco compare solo nel significato di fenicottero, che non ha attinenza col nostro tema. Non compare l'accezione "natural de Flandes", cioè fiammingo, che invece è riportata nell'edizione del 1803. Questo fa pensare che l'origine del termine flamenco non abbia alcuna attinenza con le Fiandre. Se, come si sostiene da più parti, la denominazione di flamenco fosse stata applicata ai gitani proprio perché gruppi di loro sarebbero giunti in Spagna dalle Fiandre all'epoca di Carlos V, verosimilmente l'accezione sarebbe stata riportata nel dizionario già nell'edizione del 1732. Nell'edizione del 1817 compare anche l'accezione "el idioma flamenco". L'edizione del 1884 conserva le stesse accezioni, ma riporta l'etimologia di flamenco da flama, ri-

xwii Cfr. Antonio Gómez Alfaro, La gran redada de gitanos, Ed. Presencia Gitana, Madrid 1993.

xviii Testo della pragmatica: http://temasdehistoria.es/PCPI/Texos_gitanos.pdf. Le norme citate vengono anche interpretate come un tentativo subdolo di cancellare l'alterità gitana in forma non violenta: cfr. le osservazioni e i rimandi in http://www.horizonteflamenco.com/pagina.php?n=arte_3.

ferita al fenicottero, per il colore del suo piumaggio. Solo nell'edizione del 1925 compare l'accezione: "Dícese de lo andaluz que tiende a hacerse agitanado. Cante, aire, tipo flamenco". Altre accezioni: achulado, e infine: "Aplícase a las personas, especialmente a las mujeres, de buenas carnes, cutis terso y bien coloreado". Viene anche riportato il termine flamenquismo: "Afición a las costumbres flamencas o achuladas".

Achulado è aggettivo che fa riferimento a chulo, che l'edizione del 1732 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"; la corrispondenza con il termine latino, sempre indicata nel testo, è sorprendente: jocularis, cioè giullare. Chulo è anche sinonimo di torero e, in germanía sinonimo di ragazzo, ragazza (chula anche nel senso di prostituta). Dunque, secondo Autoridades, prima del 1732 si può individuare un'attività di tipo giullaresco, comunque legata a spettacoli, comunemente indicata dalla parola chulo (collegata con l'Andalusia dal riferimento al torero), che verrà utilizzata per chiarire il significato del termine flamenco, quando questo si diffonde nel linguaggio comune!

Nell'edizione del 1925 compare nel *Diccionario* anche la voce *cante*. Insomma, per quasi un secolo la musica che chiamiamo flamenco ha avuto un altro nome, e sarebbe interessante capire come e perché viene ribattezzata, peraltro usando un termine (flamenco) che difficilmente proviene da ambienti esterni al mondo gitano. Il *gachó* (il non gitano) scopre una certa forma artistica consistente in canto, danza e poesia, e probabilmente la chiama con lo stesso nome con cui la denomina chi la realizza o produce: per questo, in qualunque lingua del mondo, il blues si chiama blues e il rock si chiama rock. Se è normale dire, in castigliano, *cante* anziché *canto*, perché tale è il nome usato da coloro che praticano quella forma di canto, sarà ovvio pensare che il termine flamenco proviene dall'interno di quella tradizione musicale, e non venga coniato alla metà dell'Ottocento: in questa epoca si comincia solo ad usarlo pubblicamente in ambito non gitano.

Secondo Blas Infante, della cui interpretazione parleremo estesamente più avanti, il termine proviene dall'espressione morisca *fellah min gueir ard*, che significa "contadino senza terra", e alluderebbe al "travaso" dei *moriscos* che si integrano nel mondo gitano dopo l'espulsione. García Barrioso lo riferisce all'espressione araba marocchina *fellah-mangu*, che significa "canti dei contadini". xix Secondo il primo studio importante sul flamenco, ad opera di Antonio Machado Álvarez, esso prende il nome dal termine con cui i gitani erano chiamati spesso in Andalusia, cioè *flamencos*; però non è ben chiaro in quale momento è stata attribuita loro questa denominazione. Si è anche ipotizzato che *flamenco* sia un termine della *germanía* (il gergo del mondo marginale e della delinquenza), da *flama*, in riferimento al carattere focoso degli zingari o alla loro insolenza, ma non è chiaro quando sarebbe entrato nell'uso. Di fatto, pur in mancanza di prove inoppugnabili, l'etimologia proposta da Blas Infante sembra la più ragionevole. A mio modo di vedere, mentre le altre fanno riferimento a un termine che *ha attinenza* con le persone (ad esem-

xix Blas Infante, Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933), Junta de Andalucía 2010, www.juntadeandalucia.es/cultura/web/html/sites/consejeria/general/Galerias/Adjuntos/destacados/origenes_de_lo_flamenco.pdf; P. García Barrioso, La música hispanomusulmana en Marruecos, Larache 1941.

xx Antonio Machado Álvarez ("Demófilo"), Colección de cantes flamencos recogidos y anotados, Signatura, Sevilla 1999.

pio *flama*), l'espressione richiamata da Infante *denomina direttamente* le persone: definire un gruppo umano "i contadini esiliati" è più naturale che definirlo "i focosi".

CANTE JONDO - CANTE FLAMENCO

All'interno del flamenco viene assegnata una particolare importanza al cante jondo (hondo), considerato la sua parte più genuina e, secondo Manuel de Falla, la più antica. C'è da dire che Falla, e con lui García Lorca, tende a accentuare la distinzione tra un nucleo originario di brani e una produzione posteriore ritenuta spuria e non all'altezza: il primo sarebbe appunto il cante jondo, la seconda identifica il flamenco. Essa Blas Infante non condivideva questa opinione, e osservava che la denominazione cante hondo risultava essere posteriore alla denominazione flamenco. Ma di fatto, se intendiamo il flamenco come una tradizione musicale che, a partire da un nucleo proprio, assorbe molti generi "flamenchizzandoli", tale distinzione appare poco rilevante. C'è anche da dire che Falla e Lorca, organizzatori del primo Concurso de cante jondo nel 1922 - avente lo scopo di sottrarre il flamenco alla cattiva fama di cui godeva, evidenziandone i valori artistici erano molto interessati a prevenire l'ostilità di un pubblico benpensante nei confronti di questa tradizione musicale, che volevano tutelare: da qui l'insistente presa di distanze dalle forme più recenti del canto, legate ad ambienti volgari. In occasione del Concurso Falla scrive, formulando quello che sembra più un pregiudizio che un giudizio:

"Fatta eccezione per qualche raro cantaor in esercizio e alcuni, pochi, ex cantaores ormai privi di mezzi di espressione, ciò che resta in vigore del canto andaluso non è altro che una triste e deplorevole ombra di ciò che fu e che deve essere"."

Con Encarnación López Júlvez (La Argentinita, 1898-1945) García Lorca incide cinque dischi a 78 giri con due canzoni ciascuno, componenti una serie intitolata Colección de canciones populares españolas, ripubblicata poi da Sonifolk nel 1994. Encarnación è stata cantante, ballerina di flamenco e coreografa, di grande successo in Europa e Stati Uniti, e ha collaborato con i maggiori esponenti della generazione del 27. Argentinita, era stata compagna di due grandi toreri, entrambi morti per le ferite riportate in una corrida, Joselito el Gallo e di Ignacio Sánchez Mejías (quest'ultimo anche poeta e legato alla generazione del '27: García Lorca compone il famoso Llanto in occasione della sua morte). Come ballerina, la Argentinita par-

xxi In parte, questa distinzione è già presente in Machado Álvarez: cfr. ibid., 75.

xxii In effetti, Machado Álvarez parla di cante antiguo.

Manuel de 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, 169-175. 175. Peraltro, mi pare di notare che questo atteggiamento molto purista abbia in García Lorca soprattutto un valore strumentale, cioè finalizzato a sgombrare il terreno dai giudizi acritici di chi aveva forti pregiudizi sul flamenco e sul contesto sociale in cui esso si manifesta. La distinzione tra flamenco e *cante jondo* sembra molto diluita, o comunque spostata in secondo piano, in altri contesti: manca del tutto nei dischi incisi con la Argentinita, per la quale García Lorca seleziona i brani e accompagna la cantante al piano, così come non ha alcun rilievo nella conferenza su *Teoría y juego del duende*, (*Obras completas*, ed. di Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid 1954, 2 voll., vol. I, 1067-1079). Va comunque notato che questa distinzione tra flamenco e *cante jondo* ha un carattere strettamente estetico e non ha alcuna valenza di critica morale nei confronti di un ambiente sociale emarginato o prossimo all'emarginazione.

Il flamenco si forma sul sostrato della musica e delle danze tradizionali andaluse, anche se non si identifica totalmente con il folclore della regione. È sempre risultato difficile definire i rapporti tra cultura flamenca e cultura andalusa; rapporti che, però, sono chiarissimi, ammettendo l'ipotesi dell'origine gitano-moresca di Blas Infante. Nella prima descrizione letteraria spagnola di una festa flamenca, dovuta a Estébanez Calderón, di cui si parlerà più dettagliatamente tra breve, il repertorio dei *cantaores* comprende anche dei *romances*, cioè ballate popolari derivate dalla poesia epica medievale, prima dell'arrivo in Spagna dei gitani: ciò significa che la cultura andalusa è presente come *ingrediente* nel flamenco, intendendo con tale nome la tradizione culturale elaborata dall'amalgama gitano-moresco in un periodo che va dal 1630 al 1780 circa. Durante questi centocinquanta anni circa, l'elaborazione dello stile flamenco non è conosciuta fuori dal ristretto ambiente marginale che se ne fa carico. Poi, alla fine del Settecento, questa tradizione viene a conoscenza del grande pubblico, per il quale risulta una novità: quando essa viene accolta, diventa parte della cultura andalusa in senso ampio, forse la parte dominante, e ingloba elementi di diversa origine del folclore andaluso, che vengono *aflamencaos*.

In effetti, da quando possediamo dati attendibili sulla tradizione flamenca, possiamo constatare che essa si trasforma molto rapidamente. In un primo tempo tali trasformazioni sollevano il timore che essa possa degenerare, perdendo la sua autenticità e volgarizzandosi, ma a distanza di tempo si può dare una valutazione più meditata. Le prime riflessioni sul flamenco, da Machado Álvarez a Falla, sembrano condizionate da una definizione ambigua del suo *carattere popolare*. È ben evidente che, nei suoi testi e nelle sue emozioni, il flamenco esprime adeguatamente il sentire comune e profondo del popolo andaluso, tuttavia è chiaro fin dall'inizio che la sua esecuzione è piuttosto difficile e richiede notevoli abilità tecniche e un'elevata specializzazione negli interpreti. Per un singolare pregiudizio, questo conduce a riferire tale carattere di popolarità all'apprezzamento da parte del pubblico: gli interpreti, dotati di abilità professionali, si manterrebbero fedeli al gusto popolare, senza creare l'abituale distanza tra musica colta e musica popolare; però il ruolo del pubblico sarebbe sostanzialmente passivo: ascolta e apprezza il *cante*, ma non lo produce, proprio perché esso è difficile.

In realtà, non esiste alcuna ragione per proporre l'equazione popolare = semplice: quando una tradizione artistica è vigente e in buona salute, anche l'interprete popolare, che non ha seguito studi specifici, può raggiungere ottimi livelli di maestria. Si osservi, ad esempio, una tradizione musicale popolare che conosciamo meglio, perché è più recente: il blues e le sue evoluzioni. Nella tradizione del blues abbondano gli artisti che, privi di formazione regolare in una scuola o in un conservatorio, potevano competere con i migliori virtuosi professionisti, sia per la tecnica sia per la creatività: un nome tra tutti, Jimi Hendrix. La complessità dell'esecuzione, dunque, non è affatto un argomento per negare il carattere di *tradizione popolare* del flamenco. Tradizione popolare significa che il flamenco, oltre a raccogliere il favore del popolo (che in tal caso svolge un ruolo

passivo, di semplice apprezzamento), viene anche creato all'interno del popolo, che lo elabora svolgendo un ruolo attivo - cosa piuttosto normale, prima dell'avvento della televisione. xxiv

Peraltro, i dati storici lo documentano con una evidenza impressionante. 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, grande e famoso *cantaor* dell'epoca. xxv

Silverio Franconetti, nato il 6 ottobre 1823, aveva fatto studi elementari e lavorava come sarto nel negozio del padre. Il suo apprendistato del *cante* avviene a diretto contatto con i gitani (Franconetti era figlio di un italiano e di un'andalusa), e in particolare con un *cantaor* noto come *El Fillo* (Francisco Ortega Vargas), che doveva essere più o meno suo coetaneo, ed era nato in una famiglia di *cantaores*. Potremmo anche dire che *El Fillo* è una figura di semiprofessionista, perché il *cante* era per lui una tradizione familiare, ma Franconetti proveniva da un ambiente diverso e non era di origine gitana. Eppure si formano entrambi alla scuola della taverna, e non solo apprendono la tradizione, ma la arricchiscono.xxxvi Un aspetto interessante del repertorio di Silverio

Anche Machado Álvarez osservava che il flamenco "è il meno popolare dei cosiddetti generi popolari", trattandosi di un "genere proprio dei cantadores" (Colección, 74), creando una distinzione tra cantaor e pueblo, che mi pare abbastanza azzardata per l'epoca. Probabilmente, nessuno dei miei lettori conosce il maestro Spazzafumo. Gestiva una tabaccheria a San Benedetto del Tronto e, quando andavamo a comprare le nostre prime sigarette clandestine (quattro nazionali sfuse per cinquanta lire), lo trovavamo dietro il banco a trascrivere partiture o ad esercitarsi al sassofono. Era maestro honoris causa, non avendo mai frequentato scuole regolari. Ha insegnato a suonare a decine di musicisti che hanno allietato le serate estive del medio Adriatico. Pensare che l'artista popolare o tradizionale non abbia capacità tecniche e raffinatezze stilistiche in grado di competere con l'artista diplomato, significa conoscere le tradizioni popolari solo attraverso i libri, o identificare il popolare con le porcherie televisive prodotte apposta per distruggere la capacità del popolo di creare cultura.

Cfr. Miguel Mora, La voz de los flamencos, retratos y autorretratos, Siruela, Madrid 2008, 379. Cfr. José Blas Vega, Vida y cante de don Antonio Chacón, La edad de oro del flamenco (1869-1929), Ayuntamiento de Córdoba 1986; Id., 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, 123-128; García Lorca omaggia Silverio dedicandogli una poesia nel suo Poema del cante jondo. Cfr. anche Roger Salas Pascual, Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia), "Cuadernos de Música IberoAmericana", 1, 1996, 87-96; Manuel Torre, el cantaor de la generación del 27, in http://www.gentedejerez.com/?p=2135. Sulla famiglia Pavón cfr. José María Ruiz Fuentes, Memoria a la casa de los Pavones, http://www.elartedevivirelflamenco.com/historias37.html.

xxvi Del Fillo si conserva una siguiriya composta per l'assassinio di un suo fratello: "Mataste a mi hermano, / no te he perdoná. / Tú le has matao liaíto en su capa, / sin jaserte ná". È citato da Gustavo Adolfo Bécquer in un articolo, La feria de Sevilla, pubblicato su "El Museo Universal", 25 aprile 1869: "Es la hora en que el peso de la noche cae como una losa de plumo y rinde a los mas inquietos e infatigables. Sólo allá, lejos, se oye el ruido lento y compasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona las tristes o las seguidillas del Tillo [sic]. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza que alrededor de una mesa coja y de un jarro vacío cantan lo hondo sin

è che, secondo le testimonianze, comprendeva tutti gli stili del *cante*, a riprova del fatto che, nella trasmissione orale, si apprende l'intero patrimonio culturale trasmesso dalla comunità, cioè il patrimonio vigente, vivo e presente nella comunità stessa.

Nel café di Silverio si esibiscono i migliori cantaores, dando vita a vere e proprie sfide, ed è in ambienti di questo genere che il flamenco viene appreso dai non gitani e si definiscono i suoi stili principali e la reinterpretazione della musica popolare di origine non flamenca. I grandi cantaores di questo periodo sono figure che, partendo dal patrimonio tradizionale, organizzano gli stili fondamentali del cante. All'inizio del Novecento spiccano le figure di don Antonio Chacón e Pastora Pavón, stimatissima da García Lorca.

Antonio Chacón García era nato a Jerez de la Frontera nel 1869. Figlio di genitori ignoti, fu adottato da un calzolaio e da sua moglie, che gli diedero il nome. Di lui si racconta che avesse cominciato a cantare prima ancora che a parlare. Il suo successo come *cantaor* fu enorme, come enorme era la stima di cui godeva presso i suoi colleghi. Alla sua morte, nel 1929, gli fu reso omaggio con un funerale degno di un re, alla presenza del duca di Medinaceli e di numerosi colleghi che cantarono in suo onore. Il suo contemporaneo Manuel Torre (Manuel Soto Loreto, 1868-1933) non sapeva leggere né scrivere, ma la sua abilità in ogni stile del *cante* era straordinaria.

"Fu probabilmente il cantaor con più duende nella storia e anche il più soggetto alla tirannia di questa misteriosa forza ispiratrice del jondo. «Tó lo que tiene soníos negros tiene duende», diceva".xxxii

Pastora María Pavón Cruz (1890-1969), 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 il chitarrista Ángel de Baeza (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.

Questi grandi interpreti, e altri che sarebbe lungo citare, erano gente del popolo e non si limitavano a eseguire il repertorio tradizionale, ma lo elaboravano, lo riorganizzavano, lo ampliavano con le proprie creazioni. I café cantantes rappresentano per loro la possibilità di dedicarsi comple-

acompañamiento de guitarra, graves y extasiados como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días, y a cantar llorando como los judíos super fluminem Babiloniae" (pp. 131-134, 134). Questa immagine conclusiva dell'articolo di Bécquer contrasta con la vivacità della feria durante tutto il giorno, mostrando la separazione dell'ambiente gitano dal resto della città, almeno per quel che riguarda il cante e la notte.

xxvii http://www.flamenco-world.com/tienda/autor/manuel-torre/64/.

tamente alla loro arte. Dunque l'importanza del *café cantante* è enorme, perché in questi luoghi si presenta il *cante* nella sua forma più pura, cioè legata alla tradizione orale che era sconosciuta al grande pubblico: costituisce il punto d'incontro iniziale tra una cultura poetico-musicale molto emarginata e il pubblico non flamenco - prima in Andalusia, poi a Madrid. In questi *café*, dove gli interpreti del *cante* e del *baile* vengono ingaggiati e si incontrano, comunicandosi le rispettive conoscenze del repertorio tradizionale, si verificano due processi: uno di professionalizzazione, l'altro di sistemazione del *cante*.

CARATTERE POPOLARE E TRADIZIONALE DEL FLAMENCO

Prima della nascita dei *café*, la figura del *cantaor* non era molto diversa da quella del cantastorie popolare, che gira di paese in paese. Basta leggere le biografie dei primi artisti conosciuti, come Antonio Chacón, che in una intervista del 1922, alla domanda su quando e dove abbia cominciato a cantare, risponde:

- "- Non mi ricordo, davvero. Sono più di quarant'anni che canto. Ho cominciato a Jerez quando avevo tredici o quattordici anni. Allora cantavo solo soleares e siguiriyas gitane. A quindici anni me ne sono andato per i paesi, accompagnato dal chitarrista (oggi eccellente) Javier Molina e da suo fratello, che ballava. Tutte questa trasferte si facevano a piedi.
- Si guadagnava poco?
- Quello che ci volevano dare".xxviii

E Pastora Pavón dice (con trascrizione di una musicale pronuncia andalusa: "Lo que pasa es que yo empesé con esto der cante a la edad de nueve años... y desde entonces no lo he dejao...". E alla domanda sul suo debutto così precoce, risponde:

"Pues porque pa esto no hacen farta estudios. Es una grasia, ¿sabuté? Y si se tiene esa grasia, pues se nase con ella..., y en cuantito que se sabe hablá o antes, pues se canta. M'acuerdo mu bien der primé día que canté elante gente. Me llevaron a un café que le desían der Brillante, y allí armé un alboroto tan grande, que me hisieron cantaora de repente. En Sevilla, que era donde yo había nasido y donde vivía, me conosía tor mundo na ma que por la hermana de Arturo. Arturo, mi hermanito, era un cantaor de mucha fama. Desde entonse hasta ahora, en treinta y sinco años largos, fíjese si habrán salío cosas de esta garganta". xxix

xxviii http://www.elartedevivirelflamenco.com/entrevistas06.html Intervista realizzata da Agustín López Macías, Galerín, pubblicata il 9 luglio 1922 su "El Liberal de Sevilla".

xxix http://www.elartedevivirelflamenco.com/entrevistas03.html: "Il fatto è che ho cominciato con il cante all'età di nove anni, e da allora non ho più smesso". "Per questo [= il cante] non servono gli studi. È una grazia, sa? E se si ha questa grazia è perché ci si nasce... e appena si impara a parlare, o prima, si canta. Ricordo molto bene il primo giorno in cui ho cantato davanti alla gente. Mi hanno portato al caffè che chiamavano del Brillante, e lì provocai un tale tumulto che mi fecero subito cantaora. A Siviglia, dove ero nata e dove vivevo, tutti mi conoscevano semplicemente come la sorella di Arturo. Mio fratello Arturo era un cantaor di grande fama. Da allora ad oggi, in trentacinque lunghi anni, figuratevi se ne sono uscite di cose da questa gola!".

Juana Vargas, nota come Juana La Macarrona, figlia di un chitarrista e di una bailaora, iniziò ad esibirsi nei café quando aveva sette anni:

"Nel 1926, già sessantenne, la Macarrona ricordava la sua vita a quei tempi, la vita delle bailaoras dei cafés cantantes: «...Perché queste mie gambe, che sono state di bronzo, ora stanno diventando di filo di ferro. Quella Macarrona che stava una settimana de juerga, ballando, cantando e bevendo, appartiene alla storia. ¡Una rovina, figlio!». E ricordava quel gruppo di donne con cui aveva intrapreso il suo percorso al Café del Burrero, quando era all'apice del suo successo: las Coquineras, la Sorda, la Malena, Lola la Roteña, la Rita... «Vorrei aprire una accademia di baile flamenco, perché la nostra arte non vada perduta, che già non riesco più a fare juergas, non reggo più il vino e non riesco più a tirare fino all'alba... Questo è per la gente giovane. E oggi non esistono i pericoli che c'erano ai tempi miei. Oggi, con il vino caro e con i gusti della gente, che beve solo profumi... cotes, viskis, yemas, cuatro, permin, agua de sé y nieve molía... Ma prima! Quelle riunioni in cui si tracannava il vino dalle casse, e si stava tre giorni di fila de juergas senza uscire dal café, mangiando a ruota libera e dormendo sulle sedie... tutto è finito! E non so se erano altri uomini quelli, e noi altre donne. Fatto sta che oggi, quando una juerga si protrae per un giorno, già c'è il signorino che abbandona il campo (...). Una volta si spendevano cento duros in vino e la juerga durava tre giorni. Oggi, con le cose costose che si mangiano e si bevono, si spende quella cifra in tre o quattro ore, e già la juerga va spegnendo si...".xxx

E non si può fare a meno di ricordare la famosa descrizione di Pastora fatta da García Lorca:

"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, "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 li Ignacio Espeleta, xxxii bello come una tartaruga romana, al quale domandarono una volta: «Com'è che non lavori?»; e lui, con un sorriso degno di Argantonio, 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 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, con l'aria da maschera cretese. Pastora Pavón finì di cantare in mezzo al silenzio. Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono d'improvviso dalle bottiglie di aguardiente, disse a voce molto bassa:

xxx José Luis García Navarro, Historia del cante flamenco, http://quemireuste.wordpress.com/recuerdos/juana-la-macarrona.

xxxi N.d.t.: 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*". (Altre fonti attribuiscono l'episodio al torero Rafael Guerra Bejarano "Guerrita").

xxxii N.d.t.: Ignacio Espeleta (1871-1938) fu un famoso *cantaor* di Cadice, rinomato come interprete di *bulerias* e *alegrias*.

«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 scolò 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 lucumí, ammucchiati davanti all'immagine di Santa Barbara".

Non ha dunque alcun riscontro con la realtà dei fatti l'idea che il flamenco non sia una tradizione popolare, in quanto sarebbe interpretato da professionisti: costoro intervengono in un secondo tempo, ben oltre gli Anni Venti del XX secolo, proprio a seguito della professionalizzazione dell'interprete popolare. Un fenomeno analogo si verifica in altri casi di trasmissione orale. Il blues, ad esempio, non è trasmesso da professionisti, ma è interpretato da persone del popolo che, avendo talento e incontrando il favore del pubblico, provano a vivere di questa interpretazione, facendone un mestiere: Robert Jonhson o Mississippi John Hurt non avevano frequentato scuole e si sarebbero molto stupiti di non essere considerati popolari. La grasia a cui allude Pastora Pavón è, guardando dall'esterno, il saper interpretare con particolare talento un patrimonio musicale comune, che chiunque prova a cantare, anche senza talento, all'interno della comunità: è un patrimonio che la persona dotata acquisisce in via naturale, ascoltandolo fin dalla più tenera età. Proprio per questo, perché ha talento, può diventare dopo professionista.

Ancora all'epoca di Pastora il *cante* era trasmesso per tradizione orale: il suo repertorio, come quello di tutti gli interpreti del tempo, ha per base i canti che si ascoltavano in paese (il suo stesso nome d'arte ne dà testimonianza), e che sono considerati proprietà di tutti. Per questo il *cantaoro* o la *cantaora* dotati di *grasia* possono farli propri e restituirli alla collettività nella forma originale elaborata dalla loro personale sensibilità.

Il processo di professionalizzazione comporta anche la sistemazione del repertorio tradizionale, con la definizione degli stili, delle tipologie di cante, e la reinterpretazione in chiave flamenca di tutti i generi di canto popolare. Se ci collochiamo immaginativamente in un'epoca - diciamo il 1860-, l'insieme dei brani che compongono il repertorio dei cantaores popolari è un patrimonio che essi acquisiscono dalla tradizione e restituiscono rielaborato dal loro stile e dalla loro sensibilità, a volte anche arricchito o selezionato. Questo patrimonio, nel suo insieme, rappresenta la tradizione del cante in quel dato momento storico: è, nel suo insieme, un patrimonio presente. Nel portare il suo contributo, il cantaor può ignorare completamente che una parte di questo patrimonio è antica e un'altra più moderna: queste distinzioni non hanno alcun senso per lui e funzionano solo in un'analisi dall'esterno, ovvero sono una classificazione accademica fondata su un criterio (l'antichità) che nella tradizione vivente e vigente non svolge alcun ruolo. Il cantaor del 1860 ha ricevuto dalla tradizione un patrimonio musicale (appunto quello che ha ascoltato) e siccome lo sente come proprio, lo rielabora come crede. Da questo punto di vista si deve dire non solo che il flamenco non nasce da professionisti, ma che la professionalizzazione ha rischiato di introdurre nel repertorio tradizionale una distinzione di rango priva di senso e pericolosa. Basti pensare che uno studioso della sensibilità di Demófilo riteneva puro il canto gitano delle taverne e considerava il flamenco dei *café cantantes* frutto di un irreversibile processo di degradazione: invece, oggi proprio quell'epoca viene considerata aurea. xxxiii

L'ORIGINE ANDALUSÍ DELLA TRADIZIONE FLAMENCA

Prendendo in considerazione i testi, le coplas flamenche hanno le stesse caratteristiche formali della lirica popolare di tipo tradizionale presente in Spagna fin da tempi molto remoti: oggi possiamo confrontarle con le jarchas in dialetto mozárabe, che all'epoca di Lorca non erano conosciute, e vedere che obbediscono alla stessa estetica, attestata lungo un arco temporale che si avvicina al millennio. Questo induce a precisare l'identificazione tra flamenco e mondo gitano. I gitani, o per meglio dire: l'amalgama moresco-gitano, raccolgono e rielaborano (anche inserendovi elementi creativi assolutamente originali) la tradizione culturale andalusa nella sua complessità, e la restituiscono filtrata e modificata dalla loro storia, dalla loro sensibilità, dal loro senso estetico. Nulla di strano, dunque, che tale tradizione vivente, nel momento in cui diventa oggetto di studio accademico o specialistico, e viene, per così dire, fotografata in una fase della sua evoluzione, presenti un complesso di elementi costitutivi che hanno avuto origine in epoche diverse, alcuni antichissimi, altri moderni, altri che si formano in epoca recente, rielaborando temi e motivi antichi... Così stando le cose, discutere se il flamenco abbia un carattere esclusivamente gitano o meno è questione priva di senso: chi ha elaborato il flamenco, in realtà, ha elaborato, nel corso di varie generazioni, l'intera tradizione andalusa (o, più precisamente, andalusí, come vedremo subito), appropriandosene, integrandola con la sua sensibilità, conservando ciò che gli sembrava degno di conservazione e innovando secondo il proprio gusto. I gitani (o l'amalgama gitanomoresco) sono il soggetto che compie nel tempo questa complessa elaborazione, ed è in questo senso che il flamenco può essere definito gitano o gitano-moresco.

Ho detto tradizione *andalusi*^{xxxiv} perché, se si accetta la tesi del travaso dei *moriscos* nel mondo gitano, non bisogna commettere l'errore di identificare l'elemento moresco con la "cultura araba". L'elemento moresco va identificato con la cultura *andalusi* degli inizi del Seicento, cioè con una tradizione che, di per sé, ha una complessità estrema, includendo la memoria non solo della cultura prettamente islamica, ma anche ricordi di quella alessandrina (dato che il mondo islami-

[&]quot;Nella taverna, nelle riunioni familiari o di amici, dove cantava El Fillo, e dove prima di lui avevano cantato tío Luis el de la Juliana, tío luis el Cautivo e altri non meno famosi, i cantaores erano veri re, ossequiati sempre e, benché pagati a volte, erano ascoltati con religioso silenzio e guai a chi si fosse azzardato a interromperli...! Nei café, invece, il pubblico si impone, è il vero re, e siccome in maggioranza non è intelligente, né è abituato a distinguere il buono dal cattivo, né in generale partecipa di quel sentimento profondamente triste che domina i gitani nel cantare, va agachonando [gachó= non gitano], passi la parola, i cantaores che ora, mossi più dall'interesse che dall'arte, debbono adeguarsi ai gusti del pubblico che paga, pubblico composto da un'infinità di individui, che per i due reali del loro caffè o del bicchiere si credono in diritto di applaudire o di fischiare secondo il proprio umore. I café uccideranno completamente il canto gitano in poco tempo" (Colección, cit., 257)

xxxiv Andalusí è aggettivo che indica la Spagna musulmana, cioè, più correttamente, al-Ándalus. Andaluz è aggettivo per indicare l'andaluso, in relazione all'Andalusia, regione spagnola dopo la caduta del regno di Granada.

co assorbe quanto più può dell'ellenismo), di quella ebraica e di quella dei *mozárabes*, cioè dei cristiani di al-Ándalus: al-Ándalus e il regno di Granada costituivano una società multietnica integrata da cristiani, ebrei e musulmani, con tutte le influenze che ciascuno di questi soggetti si portava dietro. Questo ci consente un approccio, a mio avviso più adeguato, al tema degli elementi antichi o arcaici presenti nel *cante* flamenco.

Agli inizi del Novecento, da un punto di vista purista o accademico (peraltro pienamente legittimo) si cercava l'antichità del flamenco intendendola come astrazione o estrazione di elementi la cui origine era lontanissima nel tempo; si può intendere l'antichità in un altro modo (altrettanto legittimo): come continuità di elaborazione creativa, a partire da un punto originario che può essere anche molto remoto. Secondo la prima prospettiva, si scoprono dei dati estremamente importanti: ad esempio, Manuel de Falla individua l'affinità tra certe strutture del cante flamenco e i sistemi musicali dell'antica India; si potrebbero citare anche tracce del canto liturgico bizantino, o ebraico; inoltre fornisce una valutazione altamente positiva di tali elementi (o meglio, dei canti che li contengono) disinteressandosi delle innovazioni: il cante jondo risulta valere in quanto è il passato del cante, un insieme di pezzi da museo. Si tratta, però, di un approccio eccessivamente teorico: pur trattandosi di elementi molto antichi, queste strutture del cante si trovano all'interno del fenomeno culturale "flamenco presente e vivente", mentre non si trovano in altri generi musicali. Come accennavo poc'anzi, per il cantaor sia gli elementi arcaici sia quelli moderni sono contemporanei, sono, cioè, le canzoni che si cantano nel paese. Ora, è chiaro che rintracciare, ad esempio, una struttura musicale bizantina, non consente di sostenere che il flamenco abbia origine dalla musica indiana, e dunque va spiegato in quale modo e per quale via quella struttura indiana arriva al presente del flamenco (diciamo Anni Venti del Novecento): dove e quando ha origine quell'attività creativa e trasformativa che conduce a quel flamenco, che nel 1920 presenta forme antichissime? Qui entra in questione l'altro senso dell'antichità. Possiamo riformulare la domanda in questi termini: quand'è che, dal tronco della tradizione andalusa, comincia a formarsi il ramo della tradizione flamenca, che poi diventa il ramo principale dell'albero? Scrive Gerhard Steingress, in El trasfondo bizantino del cante flamenco:

"In Spagna, la trasformazione dell'antico canto cristiano divenne un fatto rilevante solo a partire dal XII secolo a seguito della riconquista, cioè dello sradicamento della cultura musulmana (ed ebrea), ampliamente presente nella vita quotidiana. Ma durante i quasi otto secoli dell'egemonia musulmana in molte parti della Penisola si era creato un tipo peculiare di musica ibrida, pluriculturale, che comprendeva il canto mozárabe o visigoto e i canti delle moschee e delle sinagoghe. In tal modo, la vittoria su al-Ándalus nel 1492 e la definitiva imposizione della liturgia romana, come pure, nel XVI secolo, le scale musicali moderne, fecero sparire non solo la musica andalusí, ma insieme a questa anche il precedente canto mozárabe, ora sostituito dal gregoriano. Ciononostante, la tradizione del canto gregoriano sopravvisse in un certo senso venendo assimilato dal popolo nel suo repertorio di canti religiosi e laici, soprattutto i romances, recitati da cantori professionisti ciechi e altri musicisti ambulanti che - sottoponendoli nuovamente a un'ibridazione - crearono uno stile popolare peculiare. Questo stile, esercitato dagli «specialisti» del «tono bizantino», i ciechi, diede forma a una parte del canto popolare, sepa-

randolo dal resto degli interpreti comuni, col risultato che esso si sarebbe convertito nel XIX secolo in uno stile artistico con caratteristiche peculiari". xxxvv

Pare evidente che la tradizione orale qui ipotizzata abbia come attori soggetti marginali, cantori e gitani (sul modello del cieco del *Lazarillo de Tormes* o della *Gitanilla* di Cervantes), piccole comunità paesane (le stesse dove hanno trovato rifugio i *moriscos* rientrati o mai fuoriusciti), con la continuità plurisecolare resa possibile dall'amalgama gitano-moresco. Si consideri che parliamo di un periodo di trasmissione orale (anche di canti senza accompagnamento strumentale) lungo almeno due secoli, se non tre. Data questa continuità, è evidente che il flamenco non può essere nato di colpo alla fine del Settecento, ma si organizza in una lunga rielaborazione: in tempi relativamente rapidi avviene solo la sua diffusione, nel momento in cui le comunità gitane hanno riconosciuti certi diritti di cittadinanza. Estébanez Calderón, nella festa descritta in *Un baile a Triana*, va a vedere e sentire qualcosa di antico, non qualcosa di nuovo.

Quando Falla (o un altro storico della musica) individua nel *cante jondo* gli elementi musicali di origine araba, bizantina o indiana, è evidente che tali elementi non li trova in polverosi testi di una biblioteca abbandonata da secoli, ma nel canto vivente, eseguito in quegli anni: cioè Falla può parlare di elementi *presenti qui ed ora*, ma con un'origine remota nel tempo, perché essi sono stati conservati per almeno due secoli in una tradizione orale. Da chi sono stati conservati? Questi elementi si trovano in un tipo di canto che *non era a disposizione di tutti* all'inizio del Settecento (e infatti non è documentato): questo vuol dire che arriva agli Anni Venti del Novecento perché si conserva e si trasmette in una tradizione che non è immediatamente visibile e conoscibile dalla gente comune. Con ogni evidenza, non è un canto che all'epoca si ascolta in una festa parrocchiale o in un matrimonio celebrato nella chiesa principale del paese. Ciò vuol dire che era conservato in una tradizione inaccessibile ai più: però esisteva.

All'inizio di questa tradizione latente abbiamo strutture di origine indiana, il canto liturgico bizantino, quello ebraico e quant'altro, mentre al termine (o al momento in cui non è più latente) questa tradizione, anche dei canti detti *a palo seco*, cioè senza accompagnamento musicale, vive grazie a *cantaores* come *El tio Perico Mariano*, o *Juana la Sandita*, o *Pelao de Utrera* e *Juana de Cádiz*: bisognerà pur domandarsi come mai il canto liturgico bizantino arrivi a questi zingari, mentre si perde nel resto della regione e del paese: questi *cantaores* vivono in paesi dove da almeno sette secoli non si vedeva un bizantino, ammesso che si fosse mai visto. Dunque bisogna necessariamente ammettere una catena ininterrotta di trasmissione: per far sparire un elemento della cultura orale è sufficiente che una sola generazione eviti di ripeterlo e di farlo conoscere alla successiva.

La cosa essenziale da sottolineare è che la trasmissione della cultura orale è un fatto collettivo: non bastano due o tre ciechi che vadano cantando per le campagne, ma occorre una comunità, dove quel patrimonio orale di cui stiamo parlando - il cante - sia abituale e non estemporaneo: diversamente, non potrebbe essere imparato a memoria. Se don Antonio Chacón aveva un repertorio di siguiriyas, è perché le aveva sentite più e più volte, e non in un solo luogo, né, verosi-

Gerhard Steingress, El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental, in "Trans - Revista Transcultural de Música", 10, 2006, edizione digitale http://www.sibetrans.com/trans/a156/el-trasfondo-bizantino-del-cante-flamenco-lecciones-del-encuentro-del-flamenco-andaluz-con-el-rebetico-greco-oriental

milmente, da una sola persona. La presenza di elementi che risultano arcaici nel flamenco del 1920 implica la trasmissione di un intero patrimonio musicale, a partire da un'epoca in cui quegli elementi non erano arcaici, ma attuali. E questa trasmissione implica necessariamente un soggetto collettivo, che può essere solo l'amalgama gitano-moresco. Anche per due ragioni su cui è difficile sorvolare: 1) perché quegli elementi arcaici nel 1920 erano attuali nella cultura andalusi, e 2) perché se questo patrimonio culturale andalusi (musulmano, ebraico, cristiano, mediterraneo, occidentale e orientale) fosse realmente scomparso dalla scena, e non semplicemente occultato, non sarebbe riemerso mai. La tradizione orale, se si perde, è persa per sempre, irrimediabilmente. Negare questa ricostruzione, sarebbe come individuare elementi di musica africana nelle canzoni di Elvis Presley o Jerry Lee Lewis, e pretendere di spiegarli negando l'esistenza degli schiavi neri delle piantagioni di cotone! processore della scena della scena della piantagioni di cotone!

LA DIFFUSIONE DEL FLAMENCO E L'ANTIFLAMENCHISMO

L'origine popolare del flamenco spiega benissimo come mai il mondo intellettuale spagnolo del primo Novecento sia generalmente ostile al *flamenquismo*: lo ritiene volgare e condannabile, insieme alla tauromachia, come frutto di arretratezza culturale. Qui è da vedere una certa spocchia intellettuale, che dipende anche da una inadeguata conoscenza del fenomeno. Gioca anche il fatto che per molto tempo il valore del flamenco come fatto artistico è stato occultato dal discredito sociale verso i luoghi in cui veniva eseguito. Ma c'è anche una componente ideologica: che spazio può avere il flamenco in una visione dominata dall'ossessione per *lo castizo*, cioè per ciò che è puramente nazionale, nel senso di vetero-cristiano? Ciononostante, negli Anni Venti del Novecento, il flamenco si estende a tutta la Spagna e fa la sua comparsa in vari paesi stranieri. Come scrive Sandra Álvarez Molina:

"Sono gli anni dell'epoca d'oro del flamenchismo, nei quali, su iniziativa di Antonio Chacón, cante e baile si convertono in spettacolo teatrale. Trionfavano in Spagna le riviste teatrali, imperavano il cuplé [=canzone breve tipica di spettacoli teatrali popolari] e il varietà. Il flamenco non solo divenne una moda nazionale, ma, per il suo esotismo e per il carattere pittoresco, suscitò anche la curiosità degli stranieri che arrivavano nella penisola. Il disprezzo che molti intellettuali della fine del XIX secolo avevano sentito per questo genere artistico, considerato barbaro e retrogrado, non aveva nessuna corrispondenza con l'interesse e l'entusiasmo che destava in intellettuali, musicisti e pittori francesi. Dall'inizio del XX secolo, i balli andalusi conobbero un significativo successo nella capitale francese. Molti artisti [gitani] stanchi dei lupanari in cui si erano trasformati in maggior parte i café cantantes in declino, cercavano di costruirsi un futuro a Parigi, capitale culturale per eccellenza. Il riconoscimen-

xxxvi Si consideri che testi e musica costituiscono nel flamenco un'unità inscindibile. È essenziale nel flamenco il ruolo della voce umana, incaricata di raggiungere la massima intensità, anche ricorrendo a complessi virtuosismi. Che i testi del flamenco si siano conservati per tradizione orale è cosa che non ammette dubbi.

to professionale, che alcuni intellettuali negavano nel loro paese d'origine, era quasi unanime in Francia". xxxvii

Da un certo punto di vista, che non è necessariamente da accogliere senza riserve, si ritiene che questo successo di pubblico abbia come contropartita l'abbandono di alcuni stili più antichi, a vantaggio di composizioni più facili ed orecchiabili. Anche per evitare la perdita di una parte di questo patrimonio, Falla e García Lorca organizzano il Concurso de cante jondo, comunque sottolineando che il flamenco non è soltanto un genere musicale, ma una vera e propria tradizione culturale, antica e complessa.

Dunque, se nel Concurso del '22 la rivendicazione del cante jondo come prestigiosa tradizione culturale risulta sostanzialmente esatta, meno giustificata appare, come si diceva, la separazione tra cante jondo e flamenco, intendendo con questo secondo termine una sorta di degenerazione moderna, da rifiutare. L'atteggiamento purista di Manuel de Falla rischiava di ridurre il flamenco a un fatto museale, mentre si trattava di una tradizione culturale complessa e perfettamente vitale: se da un lato le sue forme più antiche rischiavano di sparire (e tutelarle era un dovere sacrosanto), dall'altro la sua stessa vitalità lo portava a produrre forme nuove o a flamenchizzare (aflamencar) stili culturali diversi. Di fatto, cercare purezza in questa tradizione risulta un controsenso, dato il suo carattere intrinsecamente meticcio. Tuttavia il Concurso ha il grande merito di attenuare l'ostilità del mondo artistico e intellettuale verso il flamenco.

Non era, però, la prima volta che, da esponenti di primo piano dell'avanguardia artistica e culturale, si levava una voce forte a difesa del flamenco. L'iniziativa di Falla e García Lorca era stata preceduta nel 1912 dalla pubblicazione, ad opera di Manuel Machado, di una raccolta di poesie intitolata *Cante hondo*: con quest'opera la poesia flamenca entrava nel repertorio dell'avanguardia modernista e iniziava la sua rivalutazione. Manuel conosceva molto bene la tradizione flamenca: era figlio di quel Machado Álvarez che per primo aveva sostenuto la necessità di un studio scientifico del folclore e aveva raccolto i testi delle *coplas* direttamente dalla tradizione orale. Nell'introduzione al suo *Cante hondo*, difende "la verdadera tradición del cante" e il suo carattere di cultura tradizionale, creazione collettiva che vive anonima tra la gente andalusa:

"Le coplas non si scrivono; si cantano e si sentono, nascono dal cuore, non dall'intelligenza, e sono fatte più da grida che da parole. Solo il costume di piangere cantando, tipico del nostro popolo, è capace di racchiudere tanta pena e tanti amori nei versi di una malagueña o nel canto uniforme di una seguiriya.

Non si scrivono le coplas, né sono vere coplas fin quando il nome dell'autore «non si sa». E questo glorioso anonimato è il premio supremo per coloro che compongono un tale genere di poesie". xxxix

xxxviii Sandra Álvarez Molina, Paris "mecenas" del flamenco finisecular, in Aa. Vv., La cultura del otro: español en Francia, francés en Alemania, Departamento de Filología Francesa, Universidad de Sevilla 2006, 300-308, 300.

xxxviii Cito dalla riproduzione in Manuel Machado, Cante hondo, in La guerra literaria 1898-1914, Imprenta Hispano-Americana, Madrid 1913 (sic!), 83.

xxxix ibid., 83-84.

In Cante hondo Machado cerca di riprodurre le forme poetiche delle coplas, inserendosi nella tradizione: "In fondo - scrive - quando faccio cantares, sono popolo nel sentire e nel parlare", e aggiunge: "Io stesso, andaluso, sivigliano fino al midollo, (...) canto, nello stile della mia terra, i miei sentimenti, senz'altra idea che alleggerirli o esaltarli, a seconda che mi dolgano o mi piacciano". "I Scrivere coplas per il cante, per un poeta andaluso, non era una novità - e d'altra parte, la tradizione ci conserva dei testi perché qualcuno inizialmente li ha scritti. La novità (lasciando da parte il valore letterario) consiste nel fatto che una certa forma di poesia popolare, la copla, è fatta propria da un autore di avanguardia, e inserita in un contesto letterario "alto" e - esso sì - professionale: con una radicalità senza precedenti, Manuel Machado si relaziona alla poesia popolare flamenca così come i poeti colti del Cinquecento e del Seicento si erano relazionati alla tradizione popolare del loro tempo (Juan del Encina al villancico, ad esempio, o Góngora al romance). Come nel caso del romance artístico, un autore colto cerca di riprodurre con la sua maestria le forme e il clima del verso anonimo popolare. Ed è condividibile ciò che dice Manuel: che il maggior successo in questi casi è sentire i propri versi personali riprodotti nel canto popolare.

Per quanto riguarda il carattere *collettivo* della creazione dei testi flamenchi, le tesi iniziali di Machado Álvarez, di marcata ispirazione romantica) sono state poi precisate (in parte da lui stesso in scritti posteriori): si tratta di testi che rientrano nel grande filone della poesia *tradizionale*. Ciascuno di loro nasce, ovviamente, da un autore individuale, però, incontrando il gusto del pubblico, viene trasmesso oralmente di bocca in bocca, di generazione in generazione, e nel corso di questa trasmissione il testo subisce un numero imprecisabile di modifiche, o varianti - parte casuali, parte volontarie - fino a perdere il contatto con l'autore originario e a diventare una sorta di patrimonio collettivo, che ciascuno si sente libero di modificare secondo il suo gusto: ancora oggi, se uno racconta la storia di Cappuccetto Rosso a un bambino, si sente in pieno diritto di cambiarla come gli pare, senza dover pagare diritti d'autore a nessuno.

LA TESTIMONIANZA DI ESTÉBANEZ CALDERÓN

Lo scrittore costumbrista Serafín Estébanez Calderón, in *Un baile en Triana (nelle Escenas andaluzas*, 1846) mette in relazione moriscos e ballo flamenco:

"Questi balli si possono dividere in tre grandi famiglie che, secondo la loro condizione o caratteristiche possono essere di origine moresca, spagnola o americana, ma tra tutti questi balli e canti meritano di richiamare l'attenzione quelli che conservano una loro filiazione araba e moresca". xli

Va ricordato che Estébanez Calderón era un arabista di formazione accademica. A suo parere, il nucleo primitivo dei canti di filiazione araba è la caña, parola che accosta ad un termine arabo che significa canto. Ma, a parte la piacevole descrizione dello spettacolo, vi sono alcuni elementi importanti da sottolineare nel suo testo. In primo luogo l'attenzione dedicata al canto di roman-

^{xl} ibid.. 85.

xli L'edizione spagnola delle Escenas andaluzas si trova in rete nel cervantesvirtual.com; Un baile en Triana è disponibile all'indirizzo www.retemediterranea.it/medonline4/tabid/491/Default.aspx (mia traduzione).

ces, che ancora oggi costituiscono uno stile del flamenco. La loro presenza nel repertorio flamenco è della massima importanza: implica una continuità nella tradizione del canto popolare, altrove interrotta. I romances, com'è ovvio, non appartengono al patrimonio originario dei gitani, dunque sono stati inclusi nella loro cultura, che li ha trasmessi, come tradizione vivente e oggetto di rielaborazione creativa, fino ai giorni nostri. Dunque è del tutto naturale che, come i romances, sia stata conservata in ambiente gitano anche la tradizione musicale andalusí. Inoltre, a proposito di questi romances, Estébanez Calderón aggiunge:

"La musica con cui vengono cantati questi romances è ancora un ricordo moresco. Solo in pochissimi paesi della Serranía di Ronda o delle terre di Medina e Jerez si conserva questa tradizione araba, che pian piano si va estinguendo e sparirà per sempre. La mancanza di comunicazione che caratterizza questi paesi della Serranía e il fatto che vi si trovano famiglie conosciute come discendenti di moriscos spiegano la conservazione di questi ricordi".

È molto interessante questa annotazione circa la presenza di discendenti di famiglie moresche in Andalusia nella prima metà dell'Ottocento. Il fatto che l'autore vi alluda rapidamente è indizio del carattere notorio di tale fatto, che evidentemente non richiede giustificazione. Ma la cosa non dovrebbe essere così scontata: vista l'espulsione, da molto tempo non dovevano esserci più moriscos in Spagna: è naturale pensare che le famiglie di questi loro discendenti, prima di costituire una presenza comune e non stupefacente, debbono aver passato un lungo periodo in clandestinità, ovvero essersi occultate da qualche parte. Inoltre, nella testimonianza di Estébanez Calderón, si tratta di romances rari, in alcuni casi non inclusi nelle raccolte pubblicate, cioè presenti solo nella tradizione orale.

Infine, Estébanez Calderón dice che, al termine della serata, viene riaccompagnato al suo domicilio da "un signore della festa, che per maggior cortesia aveva voluto venire in mia compagnia e protezione". Nel quartiere di Triana, dove si svolge la manifestazione, viveva la maggioranza dei gitani della città. A quanto sembra, si tratterebbe di un posto dove la notte non è consigliabile girare da soli, ma in compagnia e protezione. Naturalmente, non sappiamo fino a che punto fosse fondata questa percezione di insicurezza, ma Estébanez Calderón sembra darla per scontata. Dunque, ancora verso la metà dell'Ottocento, la festa gitana non è uno spettacolo a cui si va normalmente, ma si svolge in un posto che non gode di ottima fama. Questo sentimento doveva essere ben maggiore alla fine del Seicento, o agli inizi del Settecento, quando i gitani erano oggetto di forte persecuzione e di un vero e proprio isolamento: è naturale che non ci siano testimonianze scritte sui loro canti e balli in questi periodi. Abbiamo testimonianze sul flamenco a partire dalla fine del Settecento, ma ignoriamo che cosa suonassero e ballassero gli zingari cento anni prima. Siccome non possiamo negare che cantassero e ballassero (altrimenti non avrebbero conservato i romances), buon senso vuole che la loro cultura musicale fosse proprio quella che, poi, è stata chiamata flamenco. O meglio: la forma che quella stessa tradizione musicale (che è vivente e viene rielaborata) aveva cento anni prima.

xlii Sull'elaborazione del romance ad opera dei gitani cfr. Luis Suárez Ávila, La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco, in "Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras", 38, 2010, 289-314.

D'altra parte, anche oggi, in tutte le città italiane esistono campi di zingari, ma, tranne assistenti sociali e *aficionados*, chi li ha mai sentiti cantare o visti ballare? (Ammesso che non abbiano perduto completamente la tradizione per colpa della televisione).

BLAS INFANTE

In Orígenes de lo flamenco y secretos del cante hondo (1929-1933), libro scritto a partire da un'intuizione avuta ascoltando in Marocco una nuba, Blas Infante interpreta il cante flamenco, come canto dell'esilio di un popolo: una musica che, bandita dalla società, da corale si trasforma in canto individuale e segreto. Nell'introduzione al testo, xliii Infante dichiara di essere partito dalla necessità di spiegare come mai nel flamenco, che pure ha legami con la tradizione musicale regionale, si perde completamente la dimensione corale della musica popolare andalusa, che invece permane nelle tradizioni musicali delle altre regioni spagnole. Il flamenco è fatto di esecuzioni individuali, complicate da un accentuato virtuosismo. Si tratta peraltro di due aspetti apparentemente contraddittori:

"Il virtuosismo, almeno secondo la sua nozione corrente, ha un'essenza filotimica, xliv che per esistere richiede un auditorio di cui l'artista vuole riuscire a destare ammirazione. Nella solitudine il virtuosismo equivarrebbe a narcisismo, concetto che non esclude l'ingenuità o la sincerità. Ma le canzoni andaluse del melos xlv flamenco generalmente si sviluppano nella solitudine". xlvi

Secondo Infante, un cambiamento di questa portata nella struttura del canto e della danza tradizionali equivale a una rivoluzione stilistica, risultato a sua volta della necessità di esprimere forti sentimenti e stati d'animo, che non è possibile rendere in modo efficace attraverso lo stile tradizionale:

"Le trasformazioni flamenche operate nella musica andalusa sopra il suo fondo antico lirico o corale, hanno dovuto obbedire, in base a quella legge, alla necessità di esprimere nuovi stati sentimentali o di coscienza, e il bisogno di espressione corrispondente a questi nuovi stati ha dovuto sperimentare la sua tragedia informativa, sviluppandola nell'elaborazione di una struttura o forma appropriate e di una tecnica corrispondente alla novità di questa stessa forma. Questa, e non altra, doveva essere la causa del fenomeno flamenco che, con la sostanza del materiale melico antico, riuscì a combinare gli elementi di questo materiale in un diverso modo (mediante alterazioni di ritmo, modulazioni e diverso trattamento dei gradi tonali o suoni che integrano le scale)". xhvii

xliii Blas Infante, Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933), Junta de Andalucía 2010, www.juntadeandalucia.es/cultura/web/html/sites/consejeria/general/Galerias/Adjuntos/destacados/origenes_de_lo_flamenco.pdf.

xliv In greco antico, *filotimìa* indica l'ardente desiderio di onori; sostanzialmente, Infante sta obiettando che, se la musica andalusa è virtuosistica, non può essere individualista e privata, e viceversa.

xlv Melos, in greco antico significa canto.

xlvi Blas Infante, Orígenes de lo flamenco, cit., 16.

xlvii ibid., 18.

"Ed è chiaro che, al tempo in cui si è realizzato questo cambiamento della musica andalusa, hanno dovuto corrispondere dei vissuti fluenti in espressioni prima allegre o malinconiche, ma liriche e corali, poi individualiste e solitarie. Insomma, la musica andalusa flamenca, o jonda, ha dovuto corrispondere nelle sue origini a pratici stati storici di solitudine e tristezza, o a tremende disperazioni, a stati antisociali, disarticolanti gli individui nella relazione con il gruppo umano in cui, in precedenza, poteva trovare un naturale complemento".xiviii

Infante riassume in questi termini le condizioni del gruppo sociale al cui interno si sviluppa il flamenco:

- "1. I creatori del flamenco dovettero essere uomini erranti.
- 2. Dovettero essere ispirati da un'idea culturale o stile fondamentale di esorcizzare la natura con l'evanescenza dei suoi contorni materiali in una forma prossima all'essenza, o idea del ritmo, raggiunta con una disintegrazione dell'elemento materiale nei suoi elementi più piccoli, e da una combinazione estetica di questi elementi. Questo significa la modulazione cromatica.
- 3. Uomini erranti dovevano ridurre le loro espressività estetiche ordinandole lungo una sola via, la melica, come canale esclusivo o principale per il corso o la realizzazione della loro idea culturale. L'insistenza disintegratrice del suono non significa altro.
- 4. Dovettero sentirsi limitati nei loro movimenti, timorosi di un potere esterno. L'ambito ridotto delle loro melodie, le loro progressioni alternanti, andare e venire, in un recinto stretto: lo spazio delle loro danze non significa altro: uomini in prigione o vicini ad esserlo.
- 5. Dovevano essere profondamente tristi: il ritmo, come le ore della pena. E a volte disperati, come dimostrano le proteste liriche trasportate dalle coplas".xlix

Una volta decretata l'espulsione dei moriscos,

"accade un fenomeno curioso, non avvertito dagli storici. O protetti dai signori, a cui servivano contadini, o senza alcuna protezione, aggrappati al suolo della Patria, gli andalusi corrono a nascondersi. Quelli che sapevano parlare bene il castigliano in luoghi dove non erano conosciuti; quelli che non riuscivano a dissimulare la parlata o l'accento moresco, nelle Sierre e in luoghi inaccessibili. Più ancora: la maggioranza di coloro che erano stati effettivamente espulsi torna nel suolo patrio. (...)

Ma questi motiscos, questi andalusi fieramente perseguitati, rifugiati nelle grotte, espulsi dalla loro Società spagnola, questi atomizzati della Società andalusa - fermenti inorganici di una nazionalità perduta - trovano nel territorio andaluso uno strumento per legalizzare, per così dire, la loro esistenza, evitando la morte o una nuova espulsione.

Alcune bande erranti, perseguitate con furore, ma sulle quali non pesa l'anatema dell'espulsione e della morte, vagano ora di paese in paese e costituiscono comunità dirette da capi e aperte a ogni disperato peregrino, espulso dalla Società per disgrazia o per crimine. Basta compiere un rito di iniziazione per entrarvi. Sono i gitani. Gli ospitali gitani errabondi, fratelli di tutti i perseguitati. I più disgraziati tra tutti i figli di Dio, come direbbe Borrow.

Fu dunque necessario rifugiarsi presso di loro".1

xlviii ibid., 19.

xlix ibid., 157

¹ ibid., 165-166. Allude a George Borrow, The zincali, or an account of the gipsies of Spain, Murray, London 1841, 2 voll.

IL CONCURSO DEL '22

Il concurso del 1922 è organizzato, tra gli altri, da Manuel de Falla, che si era trasferito a Granada nel 1919, e Federico García Lorca, con l'appoggio delle istituzioni locali, ma anche con molte polemiche, sia per la cattiva fama del flamenco, sia perché gli organizzatori avevano ricevuto una sovvenzione dal comune con denaro pubblico. Il Non mancano tuttavia i sostenitori, che cercano di definire una distinzione tra la musica popolare andalusa e le degenerazioni scadenti del folclore. Eloy Navarro Domínguez cita l'intervento di Adolfo Salazar, su "El Sol", che scrive:

"Questo tipo di musica, dopo esser servito come tema per un tipo confuso di spagnolizzazione - lo spagnolismo da cembalo - tale discredito si è esteso alle fonti stesse di questo genere di arte popolare, senza pensare che esse non sono responsabili degli abusi dei cattivi musicisti; e se questo purismo (casticismo) abusivo è degenerato a topico, non minor topico è farsi beffe di tutto ciò in nome di un europeismo di seconda mano". lii

Questa stessa linea viene seguita, nella sostanza, da García Lorca nella conferenza tenuta presso il Centro Artístico di Granada il 19 febbraio del '22, poi pubblicata su "El Noticiero Granadino" con il titolo: El cante jondo, primitivo canto andaluz. Con questa impostazione, il Concurso riceve il sostegno di Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Antonio e Manuel Machado, e persino di autori d'avanguardia. Con una strategia culturale molto ben congegnata, il festival flamenco vero e proprio è accompagnato da iniziative culturali di alto livello, come una mostra di Zuloaga e concerti di Andrés Segovia; come si è detto, Falla pubblica una Proposición del cante jondo a difesa dell'iniziativa. Il Concurso vero e proprio ha luogo il 13 e 14 giugno. [liii]

li Eduardo Molina Fajardo, Manuel de Falla y el cante jondo, Universidad de Granada 1962.

lii Adolfo Salazar, Un concurso de música popular andaluza, "El Sol", 16.2.1922, cit. in Eloy Navarro Domínguez, Ramón en el Concurso de cante jondo de 1922: cinco crónicas y cuatro cartas a Manuel de Falla, in "Ramón", n. 6, primavera 2003, 3-16, 3.

liii Bisogna tuttavia osservare che l'avversione al flamenco, intorno agli Anni Novanta dell'Ottocento e nel *fin de siglo*, sembra essere un fenomeno un po' più complesso del semplice rifiuto di luoghi comuni e situazioni pittoresche, stereotipate e, in definitiva, false. Perché da un lato ci si vuol convincere che il flamenco sia un fenomeno recente, che viene a conoscenza del grande pubblico non più di ottant'anni prima, e che viene studiato per la prima volta seriamente da *Demófilo*, all'inizio degli Anni Ottanta del XIX secolo, e dall'altro ci si dice che aveva talmente stufato da essere diventato un luogo comune trito e ritrito, da condannare all'oblio: ma non era appena emerso dall'oblio? C'è allora il sospetto che questo antiflamenchismo celi una coda di paglia di grosse dimensioni e sia, sostanzialmente, un atteggiamento di avversione all'Andalusia e al suo passato: atteggiamento emerso proprio quando l'Andalusia trasforma il suo folclore in memoria storica e rivendicazione di identità e indipendenza culturale. Stupisce, infatti, la contemporaneità tra l'antiflamenchismo e lo studio scientifico della cultura tradizionale andalusa, che riscopre la complessità di un passato largamente rimosso dalla coscienza nazionale. Da questo punto di vista, l'antiflamenchismo che si manifesta negli ultimi anni dell'Ottocento è una forma di colonialismo (non sempre consapevole), che il *Concurso* del '22 smaschera, almeno agli occhi dei principali intellettuali.

Nella sua conferenza, García Lorca accetta i dati storici forniti da Falla e sviluppa in modo originale l'analisi dei testi delle *coplas* flamenche. Sono tre gli elementi principali che emergono nella sua analisi. Il primo riguarda la tematica del dolore e della pena, che in Lorca ha una rilevanza dominante. In effetti, la *siguiriya*, individuata come il nucleo originario del *cante jondo*, è un canto di pena e di dolore, ma, come cultura popolare e tradizionale, il flamenco tocca tutte le corde dell'animo umano, e conosce sia la pena sia la gioia. Il secondo punto riguarda la valutazione estetica dei testi, basati sull'essenzialità, sulla ricchezza delle metafore, e sulla precisione dell'immagine che l'autore popolare, attraverso la tradizione, crea e fissa come un *oggetto estetico* in grado di competere con l'estetica dell'immagine, proclamata dall'avanguardia spagnola, dall'ultraismo, al creazionismo, alla stessa generazione del '27:

"Non c'è niente, assolutamente niente di uguale in tutta la Spagna, né per la stilizzazione, né per l'ambiente, né per la precisione emozionale.

Le metafore che popolano il nostro canzoniere andaluso sono quasi sempre all'interno di tale orbita; non c'è sproporzione tra le membra spirituali dei versi e riescono a impadronirsi del nostro cuore in modo definitivo.

Causa stupore e meraviglia il modo in cui l'anonimo poeta di paese estrae in tre o quattro versi tutta la rara complessità dei più alti momenti sentimentali della vita umana. Ci sono coplas in cui la trepidazione lirica arriva a un punto cui riescono a giungere solo pochissimi poeti". liv

Questo tipo di estetica non ha attinenza diretta con il cosiddetto *popolarismo* della generazione del '27, ma con l'estetica di avanguardia, che assegna alla poesia il compito di creare immagini, oggetti estetici: una poesia pura che viene rintracciata anche nella tradizione popolare e in quella colta (Góngora).

Il terzo punto è la connessione formale e tematica delle *coplas* con la poesia araba, citata attraverso le traduzioni raccolte nell'antologia curata da Gaspar María de Nava nel 1838. Attraverso questa antologia, Lorca crea un ponte che lega direttamente le coplas andaluse e una poesia araba che poteva pervenire solo col tramite della cultura moresca:

"È pur vero che nell'aria di Cordova e Granada rimangono gesti e linee della remota Arabia, come è evidente che nel confuso palinsesto dell'Albaicín sorgono evocazioni di città perdute".\(^{\mathbb{l}_{V}}\)

Sembrerebbe logico pensare che, qualunque elemento arcaico si trovi nel *cante jondo*, esso passa ai gitani per il tramite del regno di Granada. E non va dimenticato che, proprio parlando del suo *Romancero gitano*, Lorca afferma l'equivalenza tra la figura del gitano e quella dell'andaluso:

"Il libro nell'insieme, anche se si chiama gitano, è il poema dell'Andalusia; e lo chiamo gitano perché il gitano è quanto di più elevato, più profondo, più aristocratico vi è nel mio paese". ^{lvi}

liv Federico García Lorca, El cante jondo, primitivo canto andaluz, in Obras completas, a c. di Arturo del Ho-yo, Aguilar, Madrid 1954, 2 voll., I, 973-994, 983.

^{lv} *ibid.*, 989. Si ricordi che all'epoca non erano state ancora scoperte le *jarchas*, i più antichi testi di poesia lirica romanza, scritti in dialetto *mozárabe*, che avrebbero dato molto più vigore alla tesi di Lorca.

bi Federico García Lorca, lettura di Romancero gitano, in Obras completas, cit., I, 1083-109, 1084.

DEBLICA BAREA

Secondo un'affermazione di García Lorca in Juego y teoría del duende, la debla sarebbe uno stile flamenco inventato dal Lebrijano. Di Diego Sebastián Mercader Fernández Flores, nato a Lebrija, in provincia di Siviglia, nel 1847, morto nella prima decade del 1900, detto El Lebrijano Viejo, si hanno pochissime notizie. Si dice anche che sia stato il primo a parlare del duende, il che è poco credibile, visto che la parola è già nel Diccionario de autoridades del 1732 ("Especie de trasgo o demonio que, por infestar las casas, se llama así"), ed è presente nella nota commedia di Calderón La dama duende, dove ha un'accezione abbastanza vicina a quella proposta dal Diccionario. Autoridades propone la derivazione (molto interessante!) dalla parola araba duar, casa. A quanto si può arguire da Autoridades, duende non indica il diavolo, ma uno spiritello che si nasconde nelle case e che è presente nel folclore di molti paesi del Mediterraneo. Da duende deriva il termine aduendado, che indica un luogo "infestato" da questo spirito casereccio, e questo termine può essere stato usato per indicare una persona - nella fattispecie un artista ispirato o quasi posseduto da una forza interiore di tipo dionisiaco. In effetti, al di là del nome con cui la si indica, la cosa importante è questa natura notturna e dionisiaca del flamenco, che sembra essere un tratto molto arcaico.

Non è credibile neppure la notizia che attribuisce al Lebrijano l'invenzione della *debla*, ed è possibile che egli l'abbia riformata, o rinnovata, o sistematizzata, facendola conoscere a un pubblico più vasto. Vii Secondo un'altra teoria, la *debla* sarebbe un'invenzione di Blas Barea, *cantaor* della fine del Settecento: il termine *debla* deriverebbe infatti da *de Blas* (cioè, sarebbe la risposta a una domanda tipo: di chi è questo canto? Di Blas Barea!) - da qui l'espressione *debla barea*, che si trova come ritornello in certi testi del *cante*. Si tratta di un'ipotesi bizzarra, senza nessuna prova, che già Machado Álvarez non riteneva degna di considerazione.

Nei dizionari della lingua gitana *debla* viene inteso come femminile di *debel*, dio, e quindi tradotto con *dea*. Ma secondo altri, *debla* è il vocativo - molto arcaico, precedente l'arrivo dei gitani in Spagna e la formazione della lingua caló - di *debel*, come se dicessimo: *oh Dio!* - e quindi rappresenta un'invocazione. Non si è, però, in grado di collegarla al termine *barea* che gli si accompagna. In ogni caso, quale che sia l'origine del nome, nei testi che abbiamo *debla* denomina un tipo di canzone. Se, come ho detto, la parola è molto antica e risale a una fase precedente la contaminazione tra gitano e castigliano, si può ritenere che la *debla* sia un canto gitano puro.

Ramón Gómez de la Serna, in una delle cronache sul Concurso del '22 scritte per "El Liberal", dice:

bii Machado Álvarez conosceva il Lebrijano, dalla cui voce ha raccolto dei testi per la sua Colección, e non conferma affatto che sia l'inventore della debla, anzi afferma che tutti i cantaores da lui interrogati dichiarano che si tratta di un "cante antiguo", e che "ci sono pochissimi che le cantano [= le deblas]; alcuni cantaores professionisti non le conoscono neanche di nome" (Colección de cantes flamencos, cit., 241).

^{lviii} Cfr. Margarita Torrione, *Debla: un arcano del cante flamenco (del vocativo 'romani' al sustantivo 'caló')*, in "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares", 45, 1990, 103-130.

"La debla è un canto estremamente triste di un uomo che apparentemente è una cosa, mentre in verità è un'altra. Veste bene e tuttavia è gitano interiormente, e molte volte, in solitudine, si dice tirandosi il bavero: «E io perché voglio questo, se sono gitano?». E il fatto è che veste in questo modo per rubare e perché non lo portino via legato gomito a gomito, perché lo rispettino, per essere cacique. Ascoltiamo una debla tipica. S'intitola Arajay, che vuol dire sacerdote:

Yo soy arajay en el vestir, Soy calorré en mi nacimiento; Yo no quiero ser arajay, Que con ser calorré estoy contento". ^{lix}

Ora, il *cante* riportato come esempio di *debla* da Ramón è una evidente variante di un testo riportato nella collezione curata da Machado Álvarez, che sembra essere molto antico:

No quiero escendé d'arai caló en mi nasimiento sino que quiero yo sé como mi generamiento deblica barea. ^{lx}

Machado Álvarez dice che, secondo il suo informatore, tale *copla* poteva essere cantata come *debla* o come *toná*, ma paragonandola alla *copla* riportata da Gómez de la Serna, non c'è dubbio che sia una *debla*. Ugualmente, non c'è dubbio che il termine *deblica* (diminutivo di *debla*) indichi qui il tipo di canzone: dei nove esempi riportati da Machado Álvarez, otto terminano col verso "*deblica barea*". Ora, se il termine *debla* precede la formazione del caló, e quindi era già in uso quando è stata composta la *copla* sopra riportata, che è in castigliano, è possibile che l'autore della *copla* usi tale termine proprio nel senso di *canzone*, senza nessun interesse per il significato etimologico, vale a dire senza alcuna invocazione a Dio: lsi cioè l'autore esprime un pensiero usando uno schema musicale, una struttura di canzone che gli preesiste, che si chiama *debla*, e che viene citata all'interno della *copla*, così come avviene in molti casi, ad esempio con la *soleá* e i ritornelli *soleá más soleá*, o *soleá triste de mí*, che fanno parte integrante del testo del canto. Lo specifico del caso, rispetto all'esempio della *soleá* o altri analoghi, è semplicemente che, per l'antichità del ter-

lix Eloy Navarro Domínguez, Ramón en el concurso de cante jondo: cinco crónicas y cuatro cartas a Manuel de Falla, in "Boletín Ramón", n. 6, primavera 2003, 3-17 (i testi di Ramón alle pp. 9-17, la citazione alla p. 9; il riferimento alla possibilità di essere portato via legato gomito a gomito fa parte del tono ironico presente nelle cronache di Ramón).

k È il numero 7 a pagina 244 dell'edizione citata.

^{bsi} In fondo, lo stesso Machado Álvarez, che prova a interpretare attraverso l'etimologia, avviando su una strada sbagliata i commentatori posteriori, riconosce che le soluzioni trovate lungo questa via hanno avevano alcun senso. Esprimendo la mia tesi con un'analogia direi: quando Cavalcanti si rivolge nella sua poesia alla ballata ("in Toscana va tu leggera e piana"), l'etimologia del termine *ballata* non serve a nulla per capire il verso. Abitualmente parliamo usando le parole nel loro significato attuale e ignorando il senso etimologico: nessuno parla del diavolo pensando al verbo *diaballo* del greco antico.

mine, l'espressione debla, e poi deblica barea, non si capisce più. La mia ipotesi, pertanto, è che il termine debla compare con il significato di canzone, in un testo scritto in castigliano e dove castigliana è anche l'altra parola misteriosa: barea.

Tutti i ritornelli trascritti da Machado Álvarez come deblica barea, e risultati misteriosi, provengono, com'è ovvio, dalla tradizione orale, dove sono pronunciati deblica barrea (con la doppia r: in spagnolo barea e barrea hanno la stessa pronuncia): da quella stessa tradizione orale di cantaores che hanno perduto il significato dell'espressione e che non possono garantirne la trascrizione - forse non hanno mai visto scritte queste parole. Se si accetta l'ipotesi, barrea è una voce del verbo barrear (infangare): participio passato femminile: barreada, che per la caduta della d intervocalica diventa barreaa, e quindi barreá - con un accento tonico sull'ultima sillaba: la struttura enarmonica del cante trasforma la parola da tronca a piana. Se l'informante conoscesse il significato delle parole, pronunciandole nella conversazione direbbe barreá; non conoscendole, non ha motivo di spostare (o ristabilire) l'accento sull'ultima sillaba. In conclusione, deblica bar(r)ea potrebbe significare: canzone infangata. E questa sarebbe la traduzione della copla completa:

Non voglio discendere da moro (arai), [voglio essere] gitano (caló) di nascita, ma voglio io essere [sé=ser] come la mia generazione: una triste canzone infangata.

I primi due versi alludono a ciò che vuole essere: non a ciò che è. Non dice: non discendo da moro, ma non voglio - o non voglio più - discendere da moro; voglio (ho deciso di) essere gitano. Gli altri due versi, introdotti dall'avversativa sino que, contrappongono alla maschera di gitano il vero sentimento: ma voglio essere come la mia generazione: una triste canzone infangata - stupenda immagine poetica dell'odio gettato sopra i moriscos, rappresentati metaforicamente dal canto triste della debla.

Machado Álvarez, parlando della debla, diceva: "Altri cantaores (...) mi assicuravano che debla barea equivaleva a dire una menzogna [mentira], una cosa falsa", spiegando questo concetto con un cambiamento rispetto allo stile iniziale del canto. Invece Gómez de la Serna, nella citazione riportata, riferisce la falsità al contenuto testuale della copla: "La debla è un canto estremamente triste di un uomo che apparentemente è una cosa, mentre in verità è un'altra". Ed ha ragione: la verità è esattamente quella che, nascosta dentro la maschera del gitano, non può essere mostrata in pubblico. Questa copla è la testimonianza diretta, addirittura oculare, del travaso moresco nel mondo gitano, e la perdita del suo significato autentico nella tradizione orale è la prova testuale dell'amalgama gitano-moresco, che conserva la tradizione musicale del regno di Granada e la ritrasmette, con un'elaborazione di circa due secoli, in forma di flamenco.

studi



STUDI INTERCULTURALI 1/2014 ISSN 2281-1273 MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE

SOMMARIO

L'ANALISI

	Veronica Balbo: «Tra Scilla e Cariddi, ovvero dalla padella alla brace»: evoluzione e involuzione dei CPT dalla legge Turco-Napolitano alla legge Bossi-Fini	7
STUD.	I	
	Pier Francesco Zarcone: Mondo islamico, laicità e secolarizzazione	47
	Mario Faraone: «Which is it to-day, morphine or cocaine?»: l'oppio e i suoi derivati come elementi strutturali, interculturali e creativi nei testi letterari, memorialistici e saggistici di lingua inglese del XVIII e il XIX secolo.	. 108
	Gianni Ferracuti: Contro le sfingi senza enigma: Estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo	. 164
	Giuseppe Vaira: Soggetto e comunicazione interculturale nell'analisi di Alain Touraine	. 221
	Anna Di Somma: Un intellettuale di vocazione. A proposito de La vocazione dell'arciere. Prospettive critiche sul pensiero di José Ortega y Gasset	. 229
Segn	alazioni, Note, Recensioni	244
	Deblica barea: un piccolo grande mistero del flamenco, di G.F. (244). Mario Faraone (ed.), Su il sipario Watson, Sapienza Università Editrice 2013 (246). Pier Francesco Zarcone. Il Messia armato. Massari 2013 (250). Mariella Combi. Luigi Marinelli.	

Barbara Ronchetti (eds.), La patria degli altri, Sapienza Università Editrice 2013 (251). Alexandra Zingone, Affricana, Salvatore Sciascia Editore 2012 (255).



Deblica barea: un piccolo grande mistero del flamenco

Gianni Ferracuti

All'interno del flamenco, uno degli stili (palos) più antichi è la debla, di cui già si avevano notizie scarse e frammentarie verso la metà dell'Ottocento. Nei pochi componimenti rimasti, il testo si conclude con l'espressione «deblica barea», per la quale non è stata fornita alcuna spiegazione plausibile. In un recente articolo pubblicato su Studi Interculturaliⁱ proponevo di leggere tale espressione (che è una trascrizione dal canto orale) come «deblica barreá», basandomi sul fatto che non c'è differenza di pronuncia tra «r» e «rr» e sull'ipotesi che lo

spostamento dell'accento tonico dipenda dalla modulazione del canto. Naturalmente, quest'ultima ipotesi resta aleatoria in assenza di un riscontro testuale. Ora, in un testo pubblicato da Manuel Machado su «La Libertad» del 17 giugno 1922, ii pagina 1, trovo la seguente affermazione:

El cante flamenco, hondo o gitano - que de las tres maneras se dice -va desde la «solear», «madre del cante», clásicamente, hasta la «toná», pasando por la «soleariya», la «caña», el «polo» y la «policaña», la «seguiriya gitana» o «playera» (ópera suprema y hondura máxima del «cante de sentimiento»), la «carcelera» o «martinete », la «liviana» y la «debla» (palabra «cañí», que significa diosa... o Dios sabe lo que significa... «¡Deblica bareá!».

La testimonianza di Manuel Machado, che trascrive la parola come tronca, ha un certo peso, sia per la sua conoscenza personale del flamenco, sia per una tradizione di studi familiari; pertanto credo che si possa considerare un ottimo punto di appoggio per la mia ipotesi. Ripropongo, dunque, la mia interpretazione di uno dei testi più interessanti dell'intero corpus delle *coplas* flamenche:

No quiero escendé d'arai caló en mi nasimiento sino que quiero yo sé como mi generamiento

ⁱ G. Ferracuti, «Deblica barea: la tradizione segreta del flamenco», *Studi Interculturali*, n. 1, 2013, pp. 56-86.

ii Manuel Machado, «El "cante hondo"», La libertad, 17.06.1922, pp. 1-2, p. 1.

Note e recensioni 245

deblica barea.

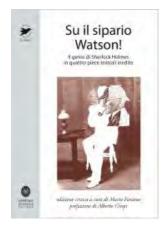
Machado Álvarez dice che, secondo il suo informatore, tale copla poteva essere cantata come debla o come toná, ma paragonandola a una copla riportata da Gómez de la Serna, non c'è dubbio che sia una debla. Ugualmente, non c'è dubbio che il termine deblica (diminutivo di debla) indichi qui il tipo di canzone: dei nove esempi riportati da Machado Álvarez, otto terminano col verso «deblica barea». Ora, se il termine debla precede la formazione del caló - la lingua dei gitani di Spagna-, e quindi era già in uso quando è stata composta la copla sopra riportata, che è in castigliano, è possibile che l'autore della copla usi tale termine proprio nel senso di canzone, senza nessun interesse per il significato etimologico, vale a dire senza alcuna invocazione a Dio: cioè l'autore esprime un pensiero usando uno schema musicale, una struttura di canzone che gli preesiste, che si chiama debla, e che viene citata all'interno della copla, così come avviene in molti casi, ad esempio con la soleá e i ritornelli soleá más soleá, o soleá triste de mí, che fanno parte integrante del testo del canto. Lo specifico del caso, rispetto all'esempio della soleá o altri analoghi, è semplicemente che, per l'antichità del termine, l'espressione debla, e poi deblica barea, non si capisce più. La mia ipotesi, pertanto, è che il termine debla compaia con il significato di canzone, in un testo scritto in castigliano e dove castigliana è anche l'altra parola misteriosa: barea.

Tutti i ritornelli trascritti da Machado Álvarez come deblica barea, e risultati misteriosi, provengono, com'è ovvio, dalla tradizione orale, dove sono pronunciati deblica barrea (con la doppia r: in spagnolo barea e barrea hanno la stessa pronuncia): da quella stessa tradizione orale di cantaores che hanno perduto il significato dell'espressione e che non possono garantirne la trascrizione - forse non hanno mai visto scritte queste parole. Se si accetta l'ipotesi, barrea è una voce del verbo barrear (infangare): participio passato femminile: barreada, che per la caduta della d intervocalica diventa barreaa, e quindi barreá - con un accento tonico sull'ultima sillaba: la struttura enarmonica del cante trasforma la parola da tronca a piana. Se l'informante conoscesse il significato delle parole, pronunciandole nella conversazione direbbe barreá; non conoscendole, non ha motivo di spostare (o ristabilire) l'accento sull'ultima sillaba. In conclusione, deblica bar(r)ea potrebbe significare: canzone infangata. E questa sarebbe la traduzione della copla completa:

Non voglio discendere da moro (arai), [voglio essere] gitano (caló) di nascita, ma voglio io essere [sé=ser] come la mia generazione: una triste canzone infangata.

I primi due versi alludono a ciò che vuole essere: non a ciò che è. Non dice: non discendo da moro, ma non voglio - o non voglio più - discendere da moro; voglio (ho deciso di) essere gitano. Gli altri due versi, introdotti dall'avversativa sino que, contrappongono alla maschera di gitano il vero sentimento: ma voglio essere come la mia generazione: una triste canzone infangata - stupenda immagine poetica dell'odio gettato sopra i moriscos, rappresentati metaforicamente dal canto triste della debla. Machado Álvarez, parlando della debla, diceva: «Altri cantaores [...] mi assicuravano che debla barea equivaleva a dire una menzogna [mentira], una cosa falsa», spiegando questo concetto con un

cambiamento rispetto allo stile iniziale del canto. Invece Gómez de la Serna riferisce la falsità al contenuto testuale della copla: «La debla è un canto estremamente triste di un uomo che apparentemente è una cosa, mentre in verità è un'altra». Ed ha ragione: la verità è esattamente quella che, nascosta dentro la maschera del gitano, non può essere mostrata in pubblico. Questa copla è la testimonianza diretta, addirittura oculare, del travaso moresco nel mondo gitano, e la perdita del suo significato autentico nella tradizione orale è la prova testuale dell'amalgama gitano-moresco, che conserva la tradizione musicale del regno di Granada e la ritrasmette, con un'elaborazione di circa due secoli, in forma di flamenco.



Su il sipario Watson: Il genio di Sherlock Holmes in quattro pièces teatrali inedite, a cura di Mario Faraone, Roma, Sapienza Università Editrice, 2013, €18,00, ISBN 978-88-958-1487-2

Il volume contiene la prima traduzione integrale con edizione critica di quattro testi teatrali con Sherlock Holmes e il dottor Watson come protagonisti, rappresentati sui palcoscenici di tutto il mondo tra la fine del XIX e i primi trent'anni del XX secolo: Sherlock Holmes. Dramma in quattro atti e l'edizione critica a Il doloroso dilemma di Sherlock Holmes. Divertissment in un decimo di atto, entrambe di William Gillette; vi sono, poi, il poco noto Il diamante della corona: una sera

con Sherlock Holmes, uno dei pochi testi teatrali di Arthur Conan Doyle e Passi sulle scale, dramma in un atto di Anthony Nathan O'Malley, finora inedito anche in originale.

Quando nel 1899 l'attore americano William Gillette iniziò a portare sulle scene Sherlock Holmes. Dramma in quattro atti, opera teatrale da lui scritta con l'approvazione di Arthur Conan Doyle che aveva creato il personaggio del grande investigatore, forse non si rendeva conto della qualità rivoluzionaria della sua azione. Infatti, è grazie al testo di Gillette, e alla sua instancabile attività di attore grazie alla quale portò in giro per il mondo Sherlock Holmes per più di trent'anni e per più di 1300 repliche, se oggi uno dei personaggi più celebri e più amati dai lettori e dagli spettatori di tutto il mondo ha le caratteristiche iconografiche, letterarie e teatrali che ben sappiamo. Quando vediamo un cappello e una mantellina a scacchi, una lente d'ingrandimento di grandi dimensioni e una pipa calabash, riconosciamo immediatamente l'eroe di mille avventure che, a fianco del fedelissimo e affettuoso dottor Watson, si lancia nella lotta contro il crimine e nella personale battaglia contro il pericoloso e intelligentissimo professor Moriarty. Gillette ha codificato l'immagine dell'investigatore, e ha creato le basi dalle quali in poco più di un secolo sono apparsi oltre duecento adattamenti e trasposizioni teatrali, cinematografiche e televisive e oltre duemila apocrifi e riscritture, conferendo a Sherlock Holmes la palma di personaggio più rappresentato e interpretato della storia. Nell'anno che celebra il 125° dalla creazione del personaggio e il 75° dalla scom-