



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del  
Cinema e della Musica**

**Corso di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello  
Spettacolo**

**Tesi di Laurea Triennale**

**Il grido di un popolo: storia e caratteristiche del cante flamenco**

**The cry of a people: history and characteristics of the cante flamenco**

***Relatrice***

**Prof.ssa Paola Dessì**

***Laureanda: Sabrina Fiocco***

***Matricola: 2007251***

**Anno Accademico 2022/2023**



## Sommario

Introduzione.....	5
Capitolo 1. Andalusia, la patria di un genere .....	8
1.1 Cos'è il flamenco.....	8
1.2 La tradizione del canto jondo.....	12
1.3 Le origini del canto jondo.....	15
1.4 Evoluzione del canto.....	17
Capitolo 2. Caratteristiche musicali del canto flamenco .....	21
2.1 Voce e Canto Flamenco .....	21
2.2 L'andamento melodico della voce e l'accompagnamento armonico .....	22
2.3 Ritmo e compás .....	23
2.4 Classificazione del canto flamenco e palos .....	25
2.4.a. Toná .....	26
2.4.b. Seguiriya.....	26
2.4.c. Soleá.....	27
2.4.d. Fandango .....	28
2.4.e. Tango .....	29
2.4.f. Bulería .....	30
2.4.g. Cantiñas .....	31
2.5 Palmas e jaleo .....	32
2.6. La chitarra flamenca .....	33
2.7. Zapateado.....	34
Capitolo 3. Il flamenco come visione cosmica dell'esistenza .....	35
3.1 I temi delle coplas del flamenco .....	35
3.2 L'espressione del dolore nel canto jondo .....	40
3.3 Il duende nella creazione artistica .....	43
Conclusione .....	47
Bibliografia .....	49
Ringraziamenti .....	53



## Introduzione

L'arte del flamenco è un inno alla storia, alla cultura e all'anima del popolo spagnolo che affonda le proprie radici nella profondità dell'Andalusia e nell'esperienza della comunità gitana. La presente tesi si propone di esplorare il complesso intreccio di storia, musica e identità sociale racchiuso in questa forma d'arte unica, rispondendo alle domande: cos'è il flamenco? Da dove viene e come si è evoluto nel tempo? Quali sono i suoi elementi musicali e le sue peculiarità? Che significato ha per la collettività in Andalusia?

Si tratta di un fenomeno che molti riducono a un vestito da gitana, a delle nacchere e a un “olé!”, senza cogliere la complessità delle sue radici culturali e l'intensità emotiva della sua musica. In realtà, dietro ad ogni nota o passo di danza si cela un ricco patrimonio storico, che si può imparare ad apprezzare riflettendo in modo più approfondito su questa pratica.

La ricerca condotta nelle pagine che seguono pone al centro la disciplina del “cante” (in spagnolo, canto), mostrando come esso sia essenziale nella comprensione e nell'esperienza estetica del flamenco, e al contempo il motore propulsivo che ha permesso di mantenere viva la tradizione del genere, preservando le sue melodie e testi poetici, tramandati di generazione in generazione. L'obiettivo dell'elaborato è quello di evidenziare l'importanza del canto nel flamenco, tentando di dimostrare che, insieme al “baile” (la danza) e al “toque” (l'accompagnamento con chitarra), il canto è una componente centrale e vitale delle esibizioni di flamenco perché porta con sé la storia e la poesia di quest'arte popolare.

Iniziando da una presentazione del flamenco, ci si inoltrerà nella sua evoluzione, scoprendo l'Andalusia come crocevia di culture e analizzando l'influenza determinante del popolo gitano nel plasmare le fondamenta di questa espressione musicale. Si tratta di una storia complessa e ricca di quesiti che rimangono tuttora irrisolti. Questa ricerca è stata condotta rimanendo entro i limiti di ciò che è stato appurato dalla maggior parte delle fonti della letteratura contemporanea, mantenendo le distanze da qualsiasi teoria radicale.

Verranno esposte le caratteristiche musicali del flamenco. Negli anni, studiosi e musicisti di flamenco hanno rilevato una miriade di sottogeneri di cante, stili diversi che si sono ramificati e spesso intrecciati tra loro. Sono state elaborate diverse sistemazioni di questi stili, con molte classificazioni completamente differenti tra loro, per cui l'analisi si limiterà ad elencare alcuni dei più importanti e conosciuti, descrivendone le caratteristiche musicali e il "compás", l'elemento che determina la struttura ritmica di ciascuno. Infine, ci si concentrerà sulla dimensione poetica dei testi, esplorando i temi del cante flamenco e il suo ruolo comunitario.

La presente tesi si articola in tre capitoli: nel primo verrà esplorato il contesto sociale, culturale e storico in cui si è sviluppato il flamenco, sottolineando la sua nascita come espressione di dolore, gioia e rivendicazione. Verrà evidenziata la rilevanza del sottogenere del "cante jondo" (in spagnolo, canto profondo) nella tradizione flamenca, svelando il suo legame con le radici più antiche del genere e con le emozioni del popolo andaluso; si andranno a rilevare le caratteristiche musicali che rendono così facilmente riconoscibile questo canto appassionato e stridente e si spiegherà in che modo questo è considerato voce dei reietti e manifestazione di profonda malinconia e di un grido di ribellione contro la società. Nel secondo capitolo, verranno analizzate le proprietà musicali distintive del cante e, quindi, le caratteristiche ritmiche, melodiche e testuali che conferiscono al flamenco la sua profondità e varietà, ponendo in luce la ricchezza dei "palos", le diverse forme musicali che compongono il flamenco. Nel terzo capitolo, l'attenzione si rivolgerà al ruolo del cantaor, che diviene il portavoce di un popolo, trasmettendo emozioni, tradizioni e la condizione umana condivisa. Si spiegherà in che modo il flamenco rifletta i sentimenti, le lotte e le speranze di un popolo.

Attraverso questi capitoli, la tesi mira a dipingere un quadro esaustivo del cante flamenco, scrutando oltre le apparenze, per svelarne il significato più profondo come manifestazione dell'anima collettiva di un popolo che attraverso la musica ha trovato voce per esprimere la propria storia, identità e passione.



## Capitolo 1. Andalusia, la patria di un genere

### 1.1 Cos'è il flamenco

“Il flamenco è l'insieme di generi e forme espressive particolarmente radicate in Andalusia, che si manifestano principalmente con un modo peculiare di cantare, ballare e suonare la chitarra”.<sup>1</sup> Così definiscono il flamenco José Blas Vega, insigne studioso dell'arte flamenca, e il poeta e critico Manuel Ríos Ruiz. Parlano quindi di un termine generico che abbraccia diverse forme d'arte all'interno del suo ambito.

Il flamenco è conosciuto dai più nel mondo come disciplina danzata, evocando l'immagine della ballerina con il caratteristico vestito lungo a pois. Tuttavia, il fulcro di questa arte è da ricercare nel repertorio del suo *cante*, il canto, in quanto è precisamente in questo che risiedono i presupposti estetici più importanti del genere. Parallelamente, in questa arte sono compresi anche altri due aspetti imprescindibili: il *baile*, cioè la danza, e il *toque*, o accompagnamento con chitarra.<sup>2</sup>

Il cante flamenco è una forma di espressione artistica che si iscrive in coordinate geografiche precise e, per questo, l'Andalusia è un elemento essenziale nella definizione di questo fenomeno.<sup>3</sup> Questa regione spagnola ha visto per secoli l'arrivo e l'insediamento di vari popoli, con le proprie culture, formando un melting pot che ha influenzato la tradizione musicale già esistente nella regione, fino a plasmare una forma d'arte del tutto particolare, appunto per la mescolanza unica da cui è nata. Il flamenco è quindi strettamente legato, sia come espressione musicale sia come fenomeno antropologico culturale, a questa specifica area geografica e alla sua realtà storica, sociale, economica e culturale.<sup>4</sup>

La terra e l'Andalusia sono elementi fortemente presenti anche nei testi del flamenco, che omaggiano i riferimenti territoriali di questi luoghi, come per esempio la

---

<sup>1</sup> José Blas Vega, Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Editorial Cinterco, 1988, p. 304.

<sup>2</sup> Israel J. Katz, *Flamenco*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09780>, 20 gennaio 2001 (Consultato il 2 settembre 2023).

<sup>3</sup> Julian Carlos Ríos Martín, *La identidad andaluza*, Atrapasueños Editorial, 2009, p. 62.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 62.

“Baladilla de los tres rios”, che il poeta Federico García Lorca inserì come apertura del suo *Poema del cante jondo* (1931), delimitando così fin dall’inizio lo scenario geografico in cui si svolge il cante: l’Andalusia. Lorca giustappone le città di Granada, rappresentata dai due fiumi Dauro e Genil, e Siviglia, rappresentata invece dal Guadalquivir.

El río Guadalquivir  
va entre naranjos y olivos.  
Los dos ríos de Granada  
bajan de la nieve al trigo.

¡Ay, amor  
que se fue y no vino!

El río Guadalquivir  
tiene las barbas granates.  
Los dos ríos de Granada,  
uno llanto y otro sangre.

¡Ay, amor  
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela  
Sevilla tiene un camino;  
por el agua de Granada  
sólo reman los suspiros.

¡Ay, amor  
que se fue y no vino!

Guadalquivir, alta torre  
y viento en los naranjales.

Il fiume Guadalquivir  
scorre tra aranci e olivi.  
I due fiumi di Granada  
scendono dalla neve al grano.

Ah, amore  
che se ne andò senza tornare!

Il fiume Guadalquivir  
ha la barba granata.  
I due fiumi di Granada,  
uno pianto e l’altro sangue.

Ah, amore,  
che se ne andò nell’aria!

Per le barche a vela,  
Siviglia ha una strada.  
Sull’acqua di Granada  
solo remano i sospiri.

Ah, amore,  
che se ne andò senza tornare!

Guadalquivir, alta torre  
e vento negli aranceti.

Dauro y Genil, torrecillas  
muertas sobre los estanques.

Dauro e Genil, torrette  
morte sopra gli stagni.

¡Ay, amor  
que se fue por el aire!

Ah, amore,  
che se ne andò nell'aria!

¡Quién dirá que el agua lleva  
un fuego fatuo de gritos!

Chi dirà che l'acqua porta  
un fuoco fatuo di gridi?

¡Ay, amor  
que se fue y no vino!

Ah, amore,  
che se ne andò senza tornare!

Lleva azahar, lleva olivas,  
Andalucía a tus mares.

Porta fiori d'arancio, porta olive,  
Andalusia, ai tuoi mari.

¡Ay, amor  
que se fue por el aire!<sup>5</sup>

Ah, amore,  
che se ne andò nell'aria!

Le origini del flamenco risalgono all'Andalusia del XV secolo circa. In quel periodo, hanno iniziato a stanziarsi i gitani, un popolo perseguitato che ha sviluppato un repertorio di canzoni la cui essenza esprime le condizioni di esistenza di questo gruppo.<sup>6</sup> Le condizioni che l'hanno reso possibile in questo luogo, e in particolare la zona del basso Guadalquivir,<sup>7</sup> sono state il dominio latifondista della terra, la forte presenza di una classe operaia e contadina e la stretta convivenza della popolazione andalusa con quella di origine gitana, le quali vivevano in condizioni simili.

In questi territori, il flamenco veniva vissuto come parte dei rituali della comunità: risaltano alcuni quartieri caratteristici, come Santiago a Jerez de la Frontera o Sacromonte a Granada, ma in generale questa forma d'arte si praticava in spazi intimi, come nelle case

---

<sup>5</sup> Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, Biblioteca Virtual Omegalfa, 2019, p. 4.

<sup>6</sup> Katz, *Flamenco* cit.

<sup>7</sup> Fiume che attraversa l'Andalusia e, in particolare, i territori di Jaén, Cadice, Siviglia e Cordoba.

o nei locali.<sup>8</sup> Il flamenco era una pratica segreta, una mescolanza di canti, danzi e segni rituali riservati ai membri di una comunità. È definito un'arte popolare non perché fosse apertamente cantato o eseguito da tutta la popolazione spagnola, ma perché era radicato nei sentimenti di una specifica comunità.<sup>9</sup>

Fonti molto antiche ci danno testimonianze della vocazione musicale andalusa. Già poeti romani del I secolo d.C., come Publio Papinio Stazio, Decimo Giunio Giovenale e Marco Valerio Marziale, raccontavano di “puellae gaditanae” (in latino, ragazze di Cadice) e delle loro “tintinnanti” musiche per il ballo e per il canto.<sup>10</sup>

Le ricerche riguardanti le origini del flamenco hanno generato molteplici congetture, tutte concordi unicamente nel fatto che la preistoria e lo sviluppo del flamenco siano limitati all'interno del sud dell'Andalusia. La storia di questo genere risulta difficile da indagare in quanto si tratta di una forma espressiva popolare trasmessa oralmente e mai definitiva. La letteratura riguardante questo argomento ha visto il contributo di poeti, scrittori, viaggiatori, musicisti, folcloristi, etnomusicologi e, più recentemente, antropologi e sociologi.

Un altro punto comune nelle varie indagini è il ruolo fondamentale svolto dalla comunità gitana nello sviluppo del flamenco.<sup>11</sup>

A riguardo dei gitani, il poeta e intellettuale del flamenco Ricardo Molina e il musicista spagnolo Antonio Mairena hanno offerto una chiave di accesso essenziale per comprendere la complessità di questo popolo e il suo ruolo nella formazione del flamenco. Come spiegano i due autori in *Mundo y formas del cante flamenco* (Mondo e forme del cante flamenco), quando questo popolo nomade arrivò in Andalusia alla fine della sua migrazione dall'India verso l'Europa, portò con sé le proprie canzoni, melodie, ritmi e intrecci ornamentali, caratteristici del folklore orientale.<sup>12</sup> In Andalusia trovò un folklore che ricordava il proprio, dato dalla mescolanza di canti moreschi,<sup>13</sup> di tracce giudaizzanti e di tutto il costume andaluso facente parte della tradizione spagnola betica.

---

<sup>8</sup> Ríos Martín, *La identidad andaluza* cit., p. 67.

<sup>9</sup> Alonso Valverde Azahara, *Onto-estética del cante jondo: el duende flamenco en Federico García Lorca*, Universidad Rey Juan Carlos, 2023, p. 9.

<sup>10</sup> Andrew Fear, *The Dancing Girls of Cadiz*, Greece and Rome 38, no. 1, 1991, p.76.

<sup>11</sup> Israel J. Katz, *Flamenco* cit.

<sup>12</sup> Ricardo Molina, Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*. Granada: Librería Al-Andalus, 1979, pp. 34-35.

<sup>13</sup> Questi canti appartengono alla cultura dei Mori, cioè i musulmani che occuparono gran parte della penisola iberica fino al 1492.

Il folklore dei gitani insediatisi in Andalusia, caratterizzato dal cattolicesimo e da una forte tradizione superstiziosa, si mischiò con quello castigliano. Anche la lingua dei gitani si combinò con il castigliano, dando così vita ad una variazione linguistica ibrida tipica di questa comunità, chiamata *caló*.<sup>14</sup> Secondo quanto rilevato dal linguista Miguel Ropero Nuñez, quasi un terzo del lessico gitano faceva parte del gergo caratteristico dei banditi gitani.<sup>15</sup>

Federico García Lorca (1898-1936), intellettuale del flamenco e poeta di origine andalusa, oltre che grande sostenitore della cosiddetta “Teoria gitanista”, la quale difende appunto l’origine gitana del cante flamenco,<sup>16</sup> ritrasse nei suoi versi e scritti i gitani come una comunità che rifugiava dalla società moderna, che dava molto valore alla famiglia e alla sua gerarchia interna, alla tradizione e alla magia.

## 1.2 La tradizione del cante jondo

Il *cante jondo*, o *hondo* (in spagnolo, profondo), costituisce un importante sottogenere del cante flamenco.<sup>17</sup> Si tratta di un’espressione musicale e poetica frutto dell’istinto e della creazione artistica dell’andaluso, il quale compone e canta questa musica e che riflette sul proprio contesto circostante.<sup>18</sup>

Il termine “jondo”, attribuito alla profondità del cante, si riferisce a un particolare tipo di timbro vocale, ma connota anche lo stato d’animo emotivo profondo del *cantaor*, ovvero il cantante flamenco, il quale esprime i propri pensieri più intimi, enfatizzando le tragicità della vita.<sup>19</sup>

Il cante jondo si è sviluppato a partire dalla seconda metà del XVIII fino al XIX secolo. Quando poi il flamenco ha iniziato a fondersi con altri generi musicali, il termine “cante jondo” è divenuto distintivo del flamenco più antico, detto anche canto primitivo

---

<sup>14</sup> Valverde Azahara, *Onto-estética del cante jondo: el duende flamenco en Federico García Lorca* cit., p. 9.

<sup>15</sup> Ríos Martín, *La identidad andaluza* cit., p. 76.

<sup>16</sup> Alfredo Arrebola, *Cantes Gitano-Andaluces Básicos*, Universidad de Cádiz, 1987, p. 14.

<sup>17</sup> Trend, J.B., Israel J. Katz., *Cante hondo*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04759>, 20 gennaio 2001 (Consultato l’1 ottobre 2023).

<sup>18</sup> Francisco Herrera e Francisco Sánchez, *Cante Jondo: The Soul of Andalusia*, Hispania 36, no. 1, 1953, p. 88.

<sup>19</sup> Trend, Katz., *Cante hondo* cit.

andaluso,<sup>20</sup> differenziandosi dalla sua evoluzione più moderna che si fondeva con altri generi.

Più avanti, ha iniziato ad affermarsi l'idea di considerare il cante jondo come una categoria estetica, piuttosto che come un canone stilistico. In questo contesto, il cante jondo è stato associato ad un genere che si contraddistingue per la sua massima espressività, profondità, appunto. In altre parole, ciò che rende un'esibizione autentica in questa forma d'arte è la ricchezza delle emozioni trasmesse.<sup>21</sup>

Dal punto di vista musicale, il cante jondo si basa sulla ripetizione di una singola nota. A partire da questa nota, la maestria del cantaor si manifesta nella fluidità con cui naviga tra le diverse note della scala, dimostrando più o meno abilità tecniche e scioltezza musicale. La struttura tonale del canto viene arricchita dalla ricca ornamentazione lirica degli arabeschi musicali o degli appoggi, cioè dalle intricate modulazioni sulle note, le quali sono strettamente legate all'intonazione della parola. A predominare, è l'espressività invece che la forma.<sup>22</sup>

Il risultato è un canto lirico e appassionato, ma al contempo stridente. Questa è la caratteristica preminente che rende così immediatamente riconoscibile il cante jondo.<sup>23</sup>

Questo genere, sia nei testi che nella musica, ritrae l'oscurità profonda dell'anima andalusa.<sup>24</sup> È un canto dalle origini popolari, originatosi dal sentimento di una comunità emarginata, e per questo è stato tradizionalmente considerato "voce dei reietti".<sup>25</sup> Esprime una sofferenza introdotta vocalmente da un sostenuto, tremolante, straziante "Ay!", che è un suono angosciato, come un urlo di ribellione contro la società. Si tratta di una forma di espressione comunitaria legata ai sentimenti più intimi dell'uomo e di un intero popolo,<sup>26</sup> espressi senza riserve e con genuinità dall'individuo-cantaor, che diventa il portavoce di queste emozioni.

Molti gitani, come per esempio quelli di Sacromonte a Granada, vivevano nelle grotte, che diventano un simbolo carico di emozione della loro condizione isolata dal resto

---

<sup>20</sup> Ferney De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días. El grito del pueblo*, University of Iceland, 2010, p. 21.

<sup>21</sup> Raúl Eduardo González, *José Martínez Hernández. Poética del cante jondo (una reflexión estética sobre el flamenco)*, Numero 2, Revista de Literaturas Populares, 2005, p. 391.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 389.

<sup>23</sup> Herrera, Sánchez, *Cante Jondo: The Soul of Andalusia cit.*, p. 88.

<sup>24</sup> González, *José Martínez Hernández. Poética del cante jondo cit.*, p. 386.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 387.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 386.

della società. Lorca, in “Cueva”, che significa appunto grotta, trasporta il lettore e lo immerge nel mondo dei gitani, radicato nella loro identità, cultura e tradizioni. Nella grotta si manifestano i sentimenti e la storia del popolo gitano, in contrasto con il mondo esteriore, alieno e misterioso.

De la cueva salen  
largos sollozos.

(Lo cárdeno  
sobre lo rojo.)

El gitano evoca  
países remotos.

(Torres altas y hombres  
misteriosos.)

En la voz entrecortada  
van sus ojos.

(Lo negro  
sobre lo rojo.)

Y la cueva encalada  
tiembla en el oro.

(Lo blanco  
sobre lo rojo.)<sup>27</sup>

Dalla grotta escono  
lunghe singhiozzi.

(Il rossastro  
sopra il rosso).

Il gitano evoca  
paesi remoti.

(Torri alte e uomini  
misteriosi).

Nella sua voce interrotta  
vanno i suoi occhi.

(Il nero  
sul rosso).

E la grotta imbiancata  
trema nell'oro.

(Il bianco  
sul rosso).

---

<sup>27</sup> García Lorca, *Poema del cante jondo* cit., p. 14.

I “lunghi singhiozzi” e la voce interrotta suggeriscono una profonda tristezza e nostalgia radicata nell’identità del poeta.

Secondo molti, il cante jondo è simbolo di pessimismo e stoica rassegnazione.<sup>28</sup>

Al giorno d’oggi, con cante flamenco si intende tutto il repertorio e i diversi stili della musica di questo genere, compreso il cante jondo, il quale però si riferisce ad uno “specifico modo di interpretare, sentire ed esprimere questi stili”.<sup>29</sup> Questi stili comprendono la *seguriya*, la *soleá*, la *caña*, la *liviana*, la *carcelera*, la *debla*, il *martinete*, il *polo*, la *saeta*, la *serrana* e la *toná*. Tutti questi sottogeneri di canto esistono sia nella loro versione originale che in quella moderna.<sup>30</sup>

### *1.3 Le origini del cante jondo*

Fu il compositore gaditano Manuel De Falla (1876-1946) a stabilire la *seguriya* come paradigma autentico del cante jondo,<sup>31</sup> inteso come canto primitivo andaluso, in occasione del Concorso di Cante Jondo tenutosi nei giorni del 13 e del 14 giugno del 1922 a Granada. Quest'evento funse da ribalta per l'esposizione delle influenze fondamentali che plasmarono il cante jondo. De Falla, insieme al rinomato poeta andaluso Federico García Lorca, coordinò una conferenza in cui si delineava la *seguriya* come il modello più arcaico del flamenco, ritenendo dovesse essere difeso dalla contaminazione con altri generi.<sup>32</sup> In quel periodo, infatti, il flamenco stava affrontando un percorso di modernizzazione; secondo i due autori, questa era la causa della trasformazione che stava avvenendo nel modo di percepire il flamenco, che era ormai oggetto di derisioni e caricature e definito spesso “spagnolata”, festino in taverna, il canto gridato e un paio di nacchere<sup>33</sup>.

Secondo Manuel De Falla, i tre eventi della storia spagnola che avevano contribuito a plasmare il cante primitivo andaluso erano stati: l’adozione del canto liturgico bizantino

---

<sup>28</sup> Herrera, Sánchez, *Cante Jondo: The Soul of Andalusia* cit., p. 89.

<sup>29</sup> González, José Martínez Hernández. *Poética del cante jondo* cit., p. 388.

<sup>30</sup> Trend, Katz., *Cante hondo* cit.

<sup>31</sup> González, José Martínez Hernández. *Poética del cante jondo* cit., p. 388.

<sup>32</sup> Trend, Katz., *Cante hondo* cit.

<sup>33</sup> Antonello Colimberti, *Il cante jondo. Il primitivo canto andaluso. Presentazione e rilettura di un saggio di Federico Garcia Lorca*, Arel, 2015, p. 3.

da parte della Chiesa spagnola; l'invasione saracena; l'immigrazione di numerosi gruppi di gitani in Spagna.<sup>34</sup>

Tra gli elementi del canto bizantino integrati nella liturgia spagnola e riscontrabili poi nella *seguriya*, uno è l'uso della scala modale organizzata intorno a una scala di toni differente dalla scala diatonica eptafonica. L'enanarmonia è un altro elemento che si ripresenta nella *seguriya* e in generale nel *cante jondo*: si tratta dell'uso di intervalli diversi dai diatonici e dai cromatici, e riducibili al quarto di tono.<sup>35</sup> Il termine enarmonia, in un contesto diverso dalla teoria armonica occidentale, è qui inteso nel suo uso derivato dalla teoria greca; si riferisce quindi alla divisione e sottodivisione delle note sensibili, cioè che hanno un forte potere attrattivo verso altre note nella scala modale, all'interno di questi modi musicali pretonali. Infine, l'assenza di metro regolare nella linea melodica e la ricchezza delle inflessioni modulanti al suo interno; quindi, la melodia presenta variazioni o cambiamenti nella sua intonazione.<sup>36</sup>

L'enanarmonia come mezzo modulante impiega un ambito melodico molto limitato, che infatti oltrepassa raramente i limiti di una sesta. Questa sesta, però, non si compone solamente di nove semitoni, come succede invece nella nostra scala diatonica eptafonica, bensì il numero degli intervalli che emette il cantante è molto più ampio.<sup>37</sup> L'aspetto modulante dell'enanarmonia si ritrova nei ricchi giri ornamentali che caratterizzano le melodie gitane, ma questi vengono impiegati solo in determinati momenti, come espansioni o trasporti suggeriti dalla forza emotiva del testo.<sup>38</sup> Sono quindi da considerarsi più come ampie inflessioni vocali che come fraseggi d'ornamento.<sup>39</sup>

Nel *cante jondo*, una stessa nota può essere utilizzata in maniera reiterata, quasi ossessiva. In questo modo, il *cante jondo* produce spesso la sensazione di stare ascoltando una prosa cantata, eliminando la percezione di un ritmo metrico, anche se in realtà i testi di questi canti sono spesso organizzati in terzine o quartine assonanti.

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>35</sup> Treccani, ad vocem. Consultabile online alla pagina [https://www.treccani.it/enciclopedia/enarmonia\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enarmonia_(Enciclopedia-Italiana)/), (consultato il 23 settembre 2023).

<sup>36</sup> *El "cante jondo" (Canto primitivo andaluz): sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo*, Editorial Urania. Granada, 1922, p. 10. Si pubblica in occasione della celebrazione del primo concorso di *Cante Jondo* organizzato dal Centro Artistico di Granada, Corpus Christi, nel 13 e 14 giugno 2022.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>39</sup> Colimberti, *Il cante jondo. Il primitivo canto andaluso* cit., p. 5.

#### 1.4 Evoluzione del cante

Il flamenco, comunemente attribuito al popolo gitano, giunto in Spagna presumibilmente dalle regioni del Kush e del Punjab intorno al XV secolo, trovò nella rigogliosa Andalusia il principale luogo di accoglienza.<sup>40</sup> In questo periodo, sotto la corona dei Re Cattolici, i gitani non godevano di una parità giuridica rispetto al resto degli spagnoli e vivevano quindi isolati da questi ultimi. La situazione cambiò solo nella seconda metà del XVIII secolo, con l'avvento del regno di Carlo III, il quale abrogò tutte le leggi che per secoli avevano perseguitato i gitani<sup>41</sup>. Questo permise ai gitani di iniziare a convivere, lavorare e cantare insieme agli andalusi. Molti di loro si allontanarono dal banditismo.<sup>42</sup>

Nell'ambito della vivace Andalusia, però, non vivevano solo gli autoctoni betici, bensì anche numerose comunità arabe e una grande popolazione ebraica, sebbene questa fosse più chiusa e isolata. I gitani, portatori dei propri canti e delle proprie melodie enarmoniche, vissero per almeno due secoli con queste comunità, assorbendo le canzoni provenienti dai campi, le influenze arabe ed ebraiche e le tradizioni betiche andaluse.<sup>43</sup> Si trovarono immersi in un folklore che ricordava il loro. Ispirati dal senso tradizionale di Cadice del ritmo e della danza, dai canti contadini dei contadini moreschi, dalle tracce ebraiche e da tutto il folklore orientalizzato della ricca tradizione betica, raccolsero questi stimoli differenti trovati all'interno dell'infrastruttura andalusa e li mescolarono creando qualcosa di unico, ovvero il canto che sarebbe diventato la voce dell'Andalusia e del suo popolo. Tuttavia, questo unicum di sonorità e tradizioni rimase in larga parte confinato e preservato tra loro fino all'inizio del XIX secolo,<sup>44</sup> quando finalmente iniziò la piena storia del genere.

---

<sup>40</sup> Elena Clementelli, *Antologia del canto flamenco*, Guanda, 1962 p. 12.

<sup>41</sup> Ricardo Molina, *La participación del elemento gitano en la creación y mantenimiento del cante flamenco*, Revista de Flamencología N. 3, Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz, 1996, p. 28. Questo scritto di Ricardo Molina è un frammento contenuto nella sua opera *Mundo y formas del Cante Flamenco*, scritto con Antonio Mairena (edizioni 1963, 1971).

<sup>42</sup> Clementelli, *Antologia del canto flamenco* cit., p. 13.

<sup>43</sup> Molina, *La participación del elemento gitano en la creación y mantenimiento del cante flamenco* cit., p. 35.

<sup>44</sup> *Ivi.*, p. 29.

Gli andalusi autoctoni iniziarono a dimostrare interesse per il canto a partire dal 1850, quando finalmente si iniziò a chiamare cante “flamenco”, aggettivo che comunque identificava i gitani, e non sempre in maniera positiva. I canti che esistevano in Andalusia in quel periodo prendevano molto dalle tradizioni vicine dei castigliani e degli arabi. Verso la fine del XIX emersero contemporaneamente due tipologie di canti: il cante gitano, che proveniva dalla comunità calé (i gitani in Spagna), più chiusa, e il cante andaluso. Entrambi affondavano le radici nella medesima terra andalusa, ma si erano sviluppati attraverso percorsi distinti.

Secondo Francisco Rodríguez Marín, che studiò il folklore spagnolo e raccolse canti, proverbi e racconti popolari,<sup>45</sup> l’unione di queste due tradizioni diede più tardi origine a ciò che oggi conosciamo come “cante flamenco”.<sup>46</sup>

Il cante flamenco divenne un intrattenimento popolare all’interno dei *cafés cantantes*, cioè i "cabaret di canto", che erano iniziati a sorgere in città come Siviglia, Cadice, Jerez de la Frontera e Malaga, per poi diffondersi in tutte le città e i villaggi dell'Andalusia.<sup>47</sup> Così, i cantaores di flamenco di origine non gitana iniziarono ad essere sempre di più, come i grandi Silverio Franconetti e Antonio Chacón. A predominare era il genere del cante jondo, mentre altri generi di canzone iniziarono progressivamente a venire “flamenchizzate”.<sup>48</sup>

All’inizio del XX secolo, il flamenco inizia ad essere consumato su scala più ampia attraverso l’industria musicale e dell’intrattenimento, mentre figure come Manuel De Falla e Federico Garcia Lorca tentavano di preservarne l’autenticità culturale e salvarlo dalla standardizzazione attraverso il Concorso di Cante Jondo del 1922,<sup>49</sup> al quale partecipò anche la cantaora Pastora Pavón, conosciuta anche come La Niña de los Peines.

Tra il XIX e il XX secolo, il fenomeno del flamenco ebbe molta risonanza nella musica colta internazionale e furono in molti ad ispirarsi e a mostrare interesse per la musica andalusa nei loro lavori: primo fra tutti, Manuel De Falla, con le sue opere *La vida breve* (1904-1905), *Siete canciones populares españolas* (1914), *El sombrero de tres*

---

<sup>45</sup> Treccani, ad vocem. Consultabile online alla pagina <https://www.treccani.it/enciclopedia/francisco-rodriguez-marin/> (consultato il 25 settembre 2023).

<sup>46</sup> Molina, *La participación del elemento gitano en la creación y mantenimiento del cante flamenco* cit., p. 29.

<sup>47</sup> Katz, *Flamenco* cit.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

*picos* (1918-1919); ma prima ancora, anche Georges Bizet aveva incorporato diverse influenze musicali spagnole in *Carmen* (1875); e ancora, Maurice Ravel incluse motivi e ritmi spagnoli nelle proprie opere, *L'heure espagnole* (1907-1908) e *Rhapsodie espagnole* (1907).

Solo nel 1957 venne istituita la prima cattedra di flamencologia a Jerez. Questo evento, insieme al concorso di cante jondo di Cordova del 1956, segnò l'inizio di una nuova epoca per il flamenco e l'emergere di una nuova generazione di cantaores.<sup>50</sup> Tra questi, Camarón de la Isla, nome d'arte di José Monge Cruz, la cui voce in quest'epoca ottenne forte risonanza, ottenendo un successo che si può riconoscere a pochi altri nella storia del flamenco.

---

<sup>50</sup>Katz, *Flamenco cit.*



## Capitolo 2. Caratteristiche musicali del cante flamenco

### 2.1 Voce e Cante Flamenco

Il cante flamenco è interpretato da solisti, spesso accompagnati dalla chitarra. I testi cantati dal cantaor provengono nella maggior parte dei casi dalla lirica popolare ed esprimono una gamma di sentimenti molto vasta, che può passare dalla disperazione all'allegria, in una prospettiva che prende come riferimento la vita di tutti i giorni.<sup>51</sup> I testi del flamenco si chiamano *coplas* e le più frequenti sono di quartine di ottonari, come nei *soleares*, *bulerías*, *tangos*, *tientos*, *cantiñas*, *alegrías*<sup>52</sup>.

Per essere un buon cantaor di flamenco non basta avere una “buona voce”. La precisione, i virtuosismi dell'intonazione o la forza della voce non sono gli elementi essenziali per un buon cante. Una buona voce flamenca si può distinguere piuttosto per la sua capacità di “sentire ed esprimere il canto nei canoni già stabiliti che, non essendo scritti, risiedono nella memoria del flamenco”<sup>53</sup>. La parola “cantaor” si distingue da “cantante” per le qualità emotive e cromatiche.

È giusto, tuttavia, affermare che per interpretare bene il cante flamenco è necessario che il cantaor sappia realizzare melismi e naturali cambi di registro. Ci sono varie qualità che si applicano ai diversi timbri delle voci flamenche. Tra queste, la voce “*afillá*”, cioè rauca, vigorosa, “*rotonda*”, cioè dolce, pastosa, “*naturale*”, quindi di petto, a mezza via tra *afillá* e *rotonda*, facile, cioè flessibile e fresca, di falsetto...<sup>54</sup>

Nel cante flamenco, si dà molta importanza al senso delle espressioni parlate: le parole dei testi condizionano la linea melodica<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> Paulina Bojarska, *Vidalita flamenca, El cante nacido de una cancion del folclore rioplatense*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2021, p. 39.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Alfredo Arrebola, *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco: Unidades temáticas para su enseñanza*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1991, p. 83.

<sup>54</sup> Felipe Gértrudix Lara, Felipe Gértrudix Barrio, Manuel Gértrudix Barrio, *Palos y estilos del flamenco*, Bubok Publishing S.L., 2009, p. 18.

<sup>55</sup> Miguel Ángel Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás*, Sinfonía Virtual, 2014, Numero 26, 2014, p. 4.

Nei canti liberi, così come in quelli con compás definito, se la chitarra accompagna ma manca il baile, è il cantaor con la sua linea melodica a comandare sull'armonia e sul compás definiti dalla chitarra<sup>56</sup>.

## 2. 2 L'andamento melodico della voce e l'accompagnamento armonico

La maggior parte dei cante del flamenco utilizza le scale modali, accompagnate dalle relative armonie. La cadenza andalusa è la sequenza armonica più usata. La cadenza andalusa è un tipo di progressione armonica formata da una serie discendente di quattro gradi diatonici. Si costruisce sulla scala discendente del modo frigio, sulla quale si formano gli accordi di La minore, Sol maggiore, Fa maggiore e Mi maggiore, distanti di due toni nei primi due intervalli e di un semitono nell'ultimo<sup>57</sup>. È stata utilizzata negli ultimi due secoli da musicisti di diverso genere, a cominciare da Bizet nella "Carmen", fino ai Queen nella canzone "Innuendo", passando per varie opere di Manuel De Falla e Joaquín Turina. È considerato il procedimento armonico fondamentale del flamenco, da cui deriva la sua notorietà. Con soli quattro accordi, la cadenza andalusa rende una canzone flamenca immediatamente riconoscibile<sup>58</sup>.

La cadenza andalusa compare sia nell'accompagnamento che nella melodia, nella quale le note principali sono quelle le fondamentali degli accordi La, Sol, Fa e Mi<sup>59</sup>.

Utilizzata per concludere una frase, la cadenza andalusa si può ascoltare comunemente alla fine di un passaggio strumentale (*falseta*) o di una sezione vocale nel flamenco. Agli spettatori meno abituati alla musica popolare andalusa questa scala potrebbe risultare ambigua. Sarebbero portati a confondere la prima nota o accordo con l'ultimo. Il Mi risulterebbe quindi un punto di riposo, non come la conclusione adeguata della frase<sup>60</sup>.

Questa scala deriva dal modo frigio, ma ne è in realtà una variante, quindi altera spesso i suoi suoni, ed è definita "modo andaluz" o "modo flamenco". Viene utilizzata in

---

<sup>56</sup> Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás* cit., p. 4.

<sup>57</sup> Gétrudix Lara, Gétrudix Barrio, Gétrudix Barrio, *Palos y estilos del flamenco* cit., p. 26.

<sup>58</sup> Francisco José García Gallardo Herminia Arredondo Pérez, *Andalucía en la Música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, Centro de Estudios Andaluces, 2014, p.107.

<sup>59</sup> *Ivi*, p.108.

<sup>60</sup> *Ivi*, p.109.

molti canti del flamenco, come nei soleares, seguiriyas e bulerías, spesso per sottolineare l'intensità emotiva della musica o del testo<sup>61</sup>.

Il flamenco utilizza sia questo sistema modale, sia armonie tonali maggiori o minori. Si utilizzano di solito accordi di I, IV e V. La combinazione di queste tonalità maggiori e minori con la cadenza andalusa è abituale in vari *palos* del flamenco<sup>62</sup>.

Nel flamenco è comune utilizzare abbellimenti vocali, che possono essere più o meno marcati, e inflessioni ascendenti o discendenti per accentuare determinate note, le quali sono microtonali, quindi con intervalli più piccoli, nel cante jondo<sup>63</sup>. Queste alterazioni di certe note della scala dipendono dall'interprete, ma in generale le melodie sono confinate ad un esacordo<sup>64</sup>.

### 2.3 Ritmo e compás

A differenziare i diversi stili di cante flamenco è la metrica: essa funge da guida condivisa per gli interpreti per coordinarsi l'uno con l'altro e formare un tutto armonico. Cantaor, *tocaor* e *bailaor*, ognuno con le proprie interpretazioni personali, si prestano tutti ad uno stesso tempo<sup>65</sup>. Il flamenco si regge su una quantità relativamente esigua di formule metriche, che contengono invece schemi ritmici molto diversi, meno regolari e prevedibili<sup>66</sup>.

La costituzione propria dei vari generi del flamenco è data dal tema della canzone, con le sue variazioni, e dal suo compás. Il tema nel flamenco è un discorso circolare, basato nel riproporre costantemente una formula metrica e gli ostinati armonici.<sup>67</sup> Il compás è un ciclo ritmico regolare che si ripete all'interno di una composizione musicale e che implica questi accenti ritmico-armonici<sup>68</sup>.

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p.110.

<sup>62</sup> Gétrudix Lara, Gétrudix Barrio, Gétrudix Barrio, *Palos y estilos del flamenco* cit., p. 26.

<sup>63</sup> Katz, *Flamenco* cit.

<sup>64</sup> Trend, Katz., *Cante hondo* cit.

<sup>65</sup> Bernat Jiménez De Cisneros Puig, *Ritmo y compás, Análisis musical del flamenco: Estructura métrica y articulación rítmico-armónica de los géneros flamencos acompasados A través de la fonografía*, Atrilflamenco, 2020, p. 80.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 83-84.

<sup>68</sup> Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás* cit., p. 3.

Quando ci si rivolge a qualcuno dicendo che “ha compás”, significa che ha un buon dominio della formula metrica caratteristica di ogni *palo*, cioè stile di flamenco<sup>69</sup>.

Nel cante flamenco c'è sempre una tensione tra la necessità di seguire le forme ritmiche, melodiche, e addirittura di pronuncia, e le esigenze di espressività dell'interprete. E proprio questa tensione è necessaria alla creatività<sup>70</sup>. Questo concetto si riflette nelle caratteristiche di elasticità ritmica dell'interpretazione del flamenco<sup>71</sup>. L'espressività, legata sia al senso del testo letterario di cui si serve la musica, sia al senso della frase musicale, si contrappone alla necessità di dire il cante “a compás”<sup>72</sup>. Soprattutto per il cantaor, la metrica poetica non è strettamente sottomessa alla metrica musicale nei canti *a compás*; invece, i canti “a palo seco”, in cui non c'è un accompagnamento della chitarra, e i canti liberi, come *malagueñas*, *granaínas*, *tarantas* e *cartageneras*, non si ballano e quindi non è necessario seguire il compás comune<sup>73</sup>. Il ballo, infatti, riporta alla tensione tra l'espressività lirica e i limiti del compás<sup>74</sup>.

Come abbiamo appena visto, per classificare i vari canti del flamenco è consueto dividerli in canti a compás, in cui il ritmo è più chiaro e definito, e canti liberi, in cui il ritmo è *ad libitum*<sup>75</sup>.

Nel flamenco si possono trovare tre schemi ritmici fondamentali: il compás binario, quello ternario e quello misto da 12 tempi. Questo ultimo, chiamato *compás de amalgama*, è il compás per antonomasia del flamenco, il più tipico, e può essere eseguito a sua volta in tre modi diversi (quello della *petenera/guajira*, quello della *soleá* e quello della *seguriya*)<sup>76</sup>. Si tratta di un ciclo ritmico-armonico basato sulla combinazione di due cellule ternarie e tre binarie. Nel palo della *soleá* e in quello della *seguriya*, la tendenza a uno stile di canto libero, che è caratteristica di questi generi, dà asincronia rispetto al *toque a compás*, che è più definito<sup>77</sup>.

---

<sup>69</sup> Jiménez De Cisneros Puig, *Ritmo y compás* cit., p. 83

<sup>70</sup> Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás* cit., p. 2.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

Il compás della soleá è uguale a quello della petenera e della guajira (3+3+2+2+2), ma la frase musicale inizia in levare, quindi viene contato in anacrusi<sup>78</sup>.

Il compás della seguiriya e dei suoi derivati invece è 2+2+3+3+2<sup>79</sup>.

#### 2.4 Classificazione del cante flamenco e palos

Nella tradizione flamenca esiste una divisione tra *cante jondo* e altri generi festosi, più leggeri di tono. Tra i primi si trovano i canti più basilci come la seguiriya e la soleá, profondi, intimi e molto drammatici; tra i secondi, le alegrías, cantiñas e tangos. Questa divisione è comparsa a partire dal Concurso de Cante Jondo tenutosi a Granada nel 1922<sup>80</sup>. Oggigiorno, continua ad esistere una condivisa tendenza a dividere il *cante grande* (che comprende il cante jondo) dal *cante chico*, cioè “canto piccolo”. In mezzo a questi due, un’immensa varietà di cante intermedio. Il cante grande è considerato quello più difficile da eseguire dal punto di vista tecnico e dell’emotività dell’interpretazione, mentre il cante chico quello più facile<sup>81</sup>, sebbene oggigiorno si tenda a scartare questa classificazione, perché si è sviluppata la convinzione che la profondità di un determinato cante non dipenda dalla sua grandezza o dal suo palo, cioè dal particolare stile del flamenco a cui appartiene, bensì dalla forza interpretativa del cantaor<sup>82</sup>.

Sono varie le classificazioni che sono state elaborate dei palos del flamenco, le quali prendono spesso in considerazione fattori differenti. Innanzitutto si possono dividere i *cantes a palo seco* da quelli *con guitarra*, che sono rispettivamente senza e con chitarra. Ricardo Molina propone poi una divisione a seconda delle origini dei vari palos: ci sono i canti basilci, tra cui tonás, seguiriyas, soleares e tangos; i canti ispirati ai canti basilci, ovvero *polo*, *caña*, *cantiñas*, *alegrías* y *bulerías*; i canti derivati dal *fandango*, come *tarantas*, *cartageneras*, *granainas*<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 14.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Arrebola, *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco* cit., p. 62.

<sup>81</sup> Katz, *Flamenco* cit.

<sup>82</sup> Bojarska, *Vidalita flamenca* cit., p. 76.

<sup>83</sup> Arrebola, *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco* cit., p. 63.

Gli stili del flamenco, i palos sono diversi nella loro struttura e nel loro compás. Visto che non esiste una classificazione univoca di tutti gli stili del flamenco, verranno qui di seguito proposti i palos più importanti nell'ambito della flamencologia accademica.

#### 2.4.a. Toná

Le *tonás* sono per tradizione i canti eseguiti senza l'accompagnamento di una chitarra e sono tra i canti più primitivi. Hanno svolto un ruolo importante nella creazione e nell'evoluzione dei canti del flamenco<sup>84</sup>. La parola “toná” è un'abbreviazione dialettale andalusa della parola “tonada”, che significa canto tradizionale, e si utilizza a partire dal XVII secolo per descrivere un genere letterario e musicale nato dal folclore<sup>85</sup>.

Le coplas costituiscono il testo delle tonás e sono formate da quattro versi ottonari, dei quali il secondo e il quarto rimano tra loro, conclusi solitamente da una terzina<sup>86</sup>. Molto spesso, il metro non è rigoroso e troviamo versi da più di otto sillabe<sup>87</sup>. Esprimono un clima di persecuzioni e miserie dei gitani dell'Andalusia e il loro accento è spesso “piagnucoloso”. Un esempio di tonás che affronta il drammatico tema dell'incarcerazione dei gitani è quello delle cosiddette *carceleras*<sup>88</sup>, mentre nelle fucine dove si forgiavano i metalli si cantavano i *martinetes*, infatti prendono questo nome dal martello che sbatteva sopra l'incudine<sup>89</sup>. *Carceleras* e *martinetes* sono, insieme alle *deblas*, solo alcuni dei canti senza accompagnamento della chitarra raggruppati sotto il nome generico di tonás.

#### 2.4.b. Seguiriya

La seguiriya costituisce secondo Ricardo Molina l'apice dell'ispirazione flamenca, il suo culmine tragico; è il grido disperato ed esistenziale dell'uomo che si ritrova in un sentiero tra l'amore, il dolore e la colpa<sup>90</sup>. La seguiriya può dare grande soddisfazione al cantaor che la esegue, in quanto in essa si condensano le tecniche più difficili del flamenco e si può dimostrare la conoscenza delle sue forme<sup>91</sup>. È un cante di grande drammaticità e

---

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Arrebola, *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco* cit., p. 63.

<sup>86</sup> Mercedes Socías Manzano, *En la Historia y en la Leyenda*, Aula Abierta, Secretaría General Técnica, Conserjería de la Educación de la Embajada de España en Andorra, 2005, p. 48.

<sup>87</sup> Arrebola, *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco* cit., p. 64.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> Arrebola, *Cantes Gitano-Andaluces Basicos* cit., p. 23.

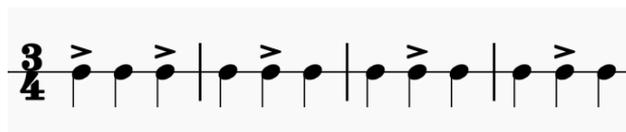
<sup>90</sup> Arrebola, *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco* cit., p. 84.

<sup>91</sup> Socías Manzano, *En la Historia y en la Leyenda* cit., p. 48.

desolazione e per questo è considerato l'essenza del cante jondo<sup>92</sup>. La cadenza frigia, insistente e ripetitiva, rafforza ancora di più il sentimento drammatico caratteristico di questo cante<sup>93</sup>.

Le *seguiriyas* trovano radice nelle *tonás* e sono tra i canti più basilari del flamenco, ma con il tempo si sono sviluppate aggiungendo l'accompagnamento con la chitarra. Sono canti formati da quattro versi, il primo e il terzo di sette sillabe, mentre il secondo e il quarto di cinque<sup>94</sup>.

La *seguiriya* ha un *compás de amalgama*<sup>95</sup>, cioè composto, e si può descrivere graficamente in questo modo:



In una *performance* di *seguiriya* è solito ascoltare inizialmente un'introduzione strumentale seguita da una falsa entrata del *cantaor*, che anticipa una parte del testo. Poi, la sezione principale viene ripetuta con variazioni libere da parte della chitarra e della voce. È comune sia per il chitarrista che per il cantante improvvisare su uno schema prestabilito dalle convenzioni<sup>96</sup>. Infatti, si osserva frequentemente una mancanza di correlazione tra la struttura interna della melodia del cante e la struttura esterna del ritmo della chitarra<sup>97</sup>.

Derivazioni della *seguiriya* sono la *liviana* e la *serrana*, le quali prendono il ritmo dalla prima. La *liviana* viene spesso utilizzata come introduzione alla *serrana*, alla quale segue il *cabal* come conclusione ad effetto. Uno dei temi affrontati da questi generi è spesso il rurale e, in generale, l'immaginario pastorile e folclorico andaluso<sup>98</sup>.

---

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás* cit., p. 17.

<sup>94</sup> Arrebola, *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco* cit., p. 85.

<sup>95</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 30.

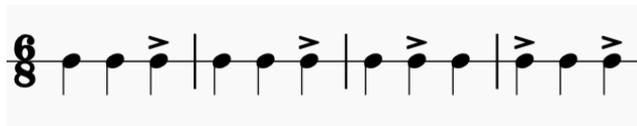
<sup>96</sup> Jack Sage, Susana Friedmann, *Seguidilla*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25331>, 20 gennaio 2001 (Consultato il 6 ottobre 2023).

<sup>97</sup> Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás* cit., p. 7.

<sup>98</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 30.

#### 2.4.c. Soleá

Anche nella soleá (pl. soleares) è frequente non riscontrare una precisione di compás del canto, mentre il *toque* della chitarra che accompagna è ben marcato<sup>99</sup>. Il compás della soleá è tra quelli più rappresentativi dell'estetica flamenca<sup>100</sup> e graficamente si può rappresentare così:



La soleá è un altro stile che utilizza il compás de amalgama<sup>101</sup>. È composta da strofe di tre o quattro versi ottosillabi. Rispettivamente, la composizione si chiamerà quindi soleá grande o corta. Comprende stili come la *caña*, il *polo* e il *romance*<sup>102</sup>.

È probabile che i *soleares* si siano originati a partire da canti gitani che si ballavano, all'inizio del XIX secolo. Poi, con il tempo si è trasformato in un cante da cantare indipendentemente dal baile<sup>103</sup>. Costituiscono uno dei pilastri basici del cante flamenco da cui si sono originati altri stili<sup>104</sup>.

Si può considerare la soleá come l'espressione più definita dell'anima popolare andalusa, perché "è un cante che, come il popolo andaluso, raramente piange, perché è troppo fiero e orgoglioso per le lacrime. [...] Il suo è un canto di vendetta, di odio o nostalgico, ma non è il pianto debole della sofferenza passiva. Per questo, la soleá è il cante degli uomini forti e delle donne coraggiose"<sup>105</sup>.

#### 2.4.d. Fandango

Anticamente, il fandango era una musica da ballare, ma nell'età contemporanea è diventato un canto libero in cui trova posto grande espressività lirica<sup>106</sup>.

<sup>99</sup> Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás* cit., p. 16.

<sup>100</sup> Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás* cit., p. 15.

<sup>101</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 31.

<sup>102</sup> Socías Manzano, *En la Historia y en la Leyenda* cit., p. 48.

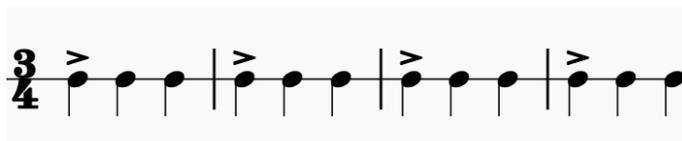
<sup>103</sup> Manuel Rios Ruiz, *Flamenco, Cuadernos de la cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces*, Revista de Flamencología, Numero 3, 1964, p. 35.

<sup>104</sup> Rios Ruiz, *Flamenco, Cuadernos de la cátedra de Flamencología* cit., p. 34.

<sup>105</sup> Arrebola, *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco* cit., p. 103.

<sup>106</sup> Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás* cit., p. 9.

Il *fandango* è composto da un *compás* di quattro cellule ternarie<sup>107</sup> e si può scrivere così:



È una metrica inscritta in cicli da 12 tempi che a volte ammette anche motivi da sei tempi, così che si verrà a formare un ciclo cosiddetto corto.

Tuttavia, in alcuni *fandangos* liberi si verifica una perdita di questo *compás* e la voce si sovrappone all'accompagnamento strumentale senza un'apparente relazione ritmica<sup>108</sup>.

Il *fandango* costituisce uno dei canti più basilari nella gerarchia del canto flamenco<sup>109</sup>, e anche il canto e baile folclorico più popolare della Spagna, anche se si ignora la sua vera origine. Le tre interpretazioni correnti vedono come possibili radici di questo canto fonti americane, arabe e del fado portoghese<sup>110</sup>. I *fandangos* più popolari sono quelli di Huelva, città andalusa dove la varietà di *fandangos* è molto vasta e si differenzia per le armonie e le melodie. Ci sono *fandangos* più audaci e altri più sereni ed equilibrati. Di solito, trattano temi della vita nei campi.

Un tipo di *fandango* è quello personale (o naturale). È quello che lascia più spazio e flessibilità all'interpretazione del cantaor, il quale tende ad aggiungere dettagli melodici propri<sup>111</sup>. Infatti, più le facoltà canore del cantaor sono spiccate, più questi canti acquisteranno forza lirica<sup>112</sup>.

Dal punto di vista letterario, il *fandango* è costituito da strofe di cinque versi da otto sillabe ciascuno<sup>113</sup>.

#### 2.4.e. *Tango*

Il *tango*, espressione con cui si intende qui un genere del flamenco e non il tradizionale stile di danza argentino, è un canto gitano che può presentarsi con moltissime

<sup>107</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 35.

<sup>108</sup> Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás* cit., p. 10.

<sup>109</sup> Katz, *Flamenco* cit.

<sup>110</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 35.

<sup>111</sup> *Ivi*, pp. 35-36.

<sup>112</sup> Gértrudix Lara, Gértrudix Barrio, Gértrudix Barrio, *Palos y estilos del flamenco* cit., p. 110

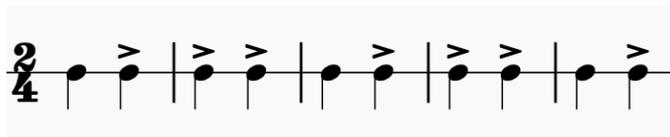
<sup>113</sup> *Ivi*, p. 111.

varianti spostandosi di città in città. I centri in cui si è coltivato di più sono il quartiere di Triana a Siviglia, Cadice, Malaga e Granada.

Il tango di solito sono accompagnati da una chitarra, ma si prestano bene anche all'aggiunta di *palmas* e *jaleos*, componenti aggiuntive alla musica flamenca che contribuiscono alla musicalità e all'energia delle esibizioni, delle quali parleremo più avanti.

Per la loro composizione dei canti del tango è comune utilizzare strofe di tre e quattro versi di otto sillabe. I testi del tango ritraggono spesso situazioni di festa, romantiche o di personaggi picareschi<sup>114</sup>. La loro poetica è semplice e racconta spesso storie allegre. Sono infatti tra i palos più festosi della musica flamenca, insieme alla *bulería*<sup>115</sup>.

Il loro compás è binario:



Il tango flamenco si è creato nella forma che conosciamo oggi intorno agli anni Quaranta e Cinquanta. È uno dei generi più dinamici. Il *cantaor* tende spesso a terminare questi canti con un'accelerazione finale. In questo canto l'interpretazione a tempo non è un requisito fondamentale<sup>116</sup>.

Da questo palo flamenco è derivato un altro molto simile, in cui però si verifica un rallentamento dei tempi e un'interpretazione più emotivamente espressiva e profonda. Si tratta del *tiento*, che trasporta il tango verso un registro più grave e solenne. Infatti, anche i testi sono più drammatici di quelli del tango. Tuttavia il compás rimane uguale<sup>117</sup>.

#### 2.4.f. Bulería

Un altro tipo di canto festivo è la *bulería*. Esistono vari stili all'interno di questo palo, a seconda della città in cui nascono (Jerez, Cadice, Utrera...)<sup>118</sup>.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>115</sup> Bojarska, *Vidalita flamenca* cit., p. 105.

<sup>116</sup> Jiménez De Cisneros Puig, *Ritmo y compás* cit., p. 189

<sup>117</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 33.

<sup>118</sup> Socías Manzano, *En la Historia y en la Leyenda* cit., p. 48.

È un canto che deve un contributo al popolo gitano, il quale ha apportato le caratteristiche principali<sup>119</sup>. Secondo Alfredo Arrebola, “attraverso le bulerías si può definire antropologicamente che cos’è la comunità gitana. Non esiste nel flamenco un canto che sia espressione di una comunità sociale minoritaria ancora più di questo”<sup>120</sup>.

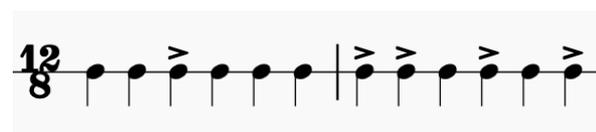
Si tratta di un canto molto animato, con ritmo leggero e che ammette volentieri l’utilizzo delle palmas e di jaleos ad alta voce. È probabile che questo canto sia nato per essere ballato<sup>121</sup>.

La bulería è stata influenzata da stili molto diversi, e per questo si è evoluta in una grandissima varietà di schemi melodici<sup>122</sup>. Per esempio, la bulería ha subito l’influenza della soleá e l’ha a sua volta contagiata, così che esistono varianti di entrambi i palos che si possono chiamare “bulerías por soleá” o “soleares por bulería”<sup>123</sup>.

Il suo compás è ternario<sup>124</sup> e si può scrivere così:



Oppure così:



#### 2.4.g. Cantiñas

Le cantiñas sono canti nati a Cadice e comprendono vari stili, come le *alegrías*, le *mirabrás* e le *romeras*. Sono canti di grande concentrazione emotiva e che tendono ad essere molto sentimentali<sup>125</sup>.

La parola “cantiña” significa “canzone popolare”. Sono canti da ballare che erano considerati imprescindibili nelle feste flamenche e che hanno raggiunto grande popolarità nell’ambito dei *café cantantes*<sup>126</sup>.

<sup>119</sup> Arrebola, *Introducción al folklore andaluz y canto flamenco* cit., p. 109.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> Guillermo Castro Buendía, *El termino “bulería” en el flamenco*, Sinfonía Virtual, 2015, Numero 29 , 2015, p. 14

<sup>123</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 32.

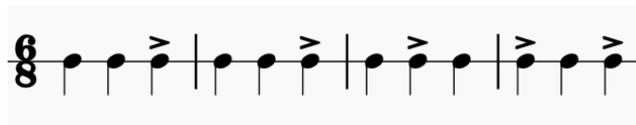
<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Socías Manzano, *En la Historia y en la Leyenda* cit., pp. 47-48.

<sup>126</sup> Arrebola, *Introducción al folklore andaluz y canto flamenco* cit., p. 112.

Tende ad essere un canto che ben si presta all'improvvisazione del cantaor di turno<sup>127</sup>. Sono canti dal ritmo contagioso, che esprimono tematiche ottimiste e umoristiche, spesso facendo riferimento a Cadice e alla sua gente<sup>128</sup>.

Il loro compás è lo stesso della soleá,<sup>129</sup> cioè:



### 2.5 Palmas e jaleo

Per accompagnare il cante, ma anche il baile e il toque, la musica flamenca utilizza le palmas. Si tratta di una disciplina che ha acquisito con il tempo sempre più valore fino a diventare un'arte indipendente<sup>130</sup>. Le palmas sono elementi fondamentali della musica, perché influiscono nell'animo dell'interprete, sia cantaor che bailaor, e perché marcano il compás facendo risuonare le mani con un battito<sup>131</sup>. Nel passato, i *palmeros*, cioè coloro che praticano questa disciplina, erano interpreti che non eccellevano né nel cante né nel baile, e quindi si dovevano limitare a questa funzione. Oggigiorno, invece, i *palmeros* hanno acquistato un'autonomia che ha portato al proliferare di questa arte, creando professionisti sempre più specializzati<sup>132</sup>.

Ci sono due modi diversi di suonare le palmas: possono essere palmas sorde o secche. Se si battono le mani con i palmi incurvati in maniera convessa, si starà suonando le palmas sorde. Questo stile di palmas si utilizza spesso per l'accompagnamento generale e per incoraggiare chi si sta esibendo in quel momento, soprattutto quando cante o toque raggiungono momenti particolarmente intensi<sup>133</sup>. Sono spesso piuttosto lente e marcano il compás senza interrompere il cante, dimostrando il rapporto di stima e supporto che c'è

---

<sup>127</sup> Ivi, p. 111.

<sup>128</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 34.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> Bernat Jiménez de Cisneros Puig, *Aproximación musicológica a las palmas flamencas a través de la fonografía y la praxis contemporánea*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019, p. 18.

<sup>131</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 60.

<sup>132</sup> Jiménez de Cisneros Puig, *Aproximación musicológica a las palmas flamencas* cit., pp. 20-21.

<sup>133</sup> Charles H. Keyser, *Introduction To Flamenco: Rhythmic Foundation and Accompaniment*, C.H. Keyser, Jr., 1993, p. 5.

tra il palmero e il cantaor, nel quale il primo assicura partecipazione e di non abbandonarlo al secondo, che così non rischia di perdere il *compás*<sup>134</sup>.

Se, invece, si sbattono indice, dito medio e anulare destri sul palmo della mano sinistra, posta in modo da creare un vuoto d'aria, si produrrà il classico suono acuto e vibrante della *palmas secche*. Si utilizzano spesso in momenti in cui il ritmo è veloce, generano una certa eccitazione e sono imprescindibili nelle *bulerías*<sup>135</sup>.

Le *palmas* tradizionalmente non erano considerate come una disciplina musicale, bensì una parte del *jaleo*. Il *jaleo* è un altro importante elemento nel flamenco e consiste in una serie di grida, incitazioni ed esclamazioni che servono a mettere a proprio agio gli interpreti, a supportarli emotivamente e così aiutarli ad eseguire bene il proprio ruolo. Questi suoni emessi dal cosiddetto *jaleador* possono influire anche nell'esperienza del pubblico, che può sentirsi più coinvolto e aggiungersi al *jaleo*<sup>136</sup>.

Alcune delle esclamazioni più frequenti tra i *jaleadores* sono “¡toma que toma!”, “¡Vamo' ya!”, “¡Eso es!”, oltre che al solito “¡Olé”. Sentire queste frasi per un cantaor può significare motivo di grande soddisfazione e sollievo. Ma c'è da prestare attenzione, perché un *jaleo* ben fatto è autentico, nasce da un genuino sentimento di entusiasmo ed emozione all'ascoltare un cante, e per questo non può essere fatto improvvisamente in qualunque momento dell'interpretazione<sup>137</sup>.

Alcuni tra gli strumenti più utilizzati per fare il *jaleo*, oltre alla voce, sono suoni con la lingua, colpi con il bastone o con il tacco della scarpa, schiocchi di dita e *nacchere*<sup>138</sup>.

## 2.6. *La chitarra flamenca*

La chitarra nel flamenco si sottomette spesso alle variazioni espressive realizzate dalla voce e quindi vive con quest'ultima una tensione che porta il *toque* della chitarra ad eseguire la propria parte in maniera che il *compás* non sia marcato in maniera assolutamente isocrona. Tuttavia, negli ultimi tempi la chitarra è tornata ad acquistare

---

<sup>134</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 61.

<sup>135</sup> Keyser, *Introduction To Flamenco* cit., p.5.

<sup>136</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 60.

<sup>137</sup> *Ivi*, pp. 60-61.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 61.

protagonismo, grazie allo sviluppo di tecniche sempre più virtuosistiche da parte dei chitarristi<sup>139</sup>.

La chitarra flamenca è molto diversa da quella classica, dal punto di vista della tecnica, del suono e dei sentimenti che esprime. È frequente che i *tocaors* della chitarra flamenca non conoscano bene la teoria musicale o non sappiano leggere spartiti, quindi molto spesso suonano a orecchio oppure improvvisano costantemente<sup>140</sup>.

In un'esibizione, il momento di gloria della chitarra arriva con la *falseta*: un interludio strumentale, una breve melodia, in cui il *tocaor* darà il meglio di sé, generalmente seguito da una sezione vocale<sup>141</sup>.

## 2.7. Zapateado

Quando però entra in gioco il baile nel flamenco, l'equilibrio dell'interazione tra i vari soggetti si sposta e così il compás torna ad acquisire centralità, così che la voce non potrà più comandare arbitrariamente, ma dovrà considerare la necessità di dire il suo cante a compás<sup>142</sup>.

Insieme al baile, compare anche il fenomeno chiamato *zapateado* o *taconeo* (dallo spagnolo “zapatos” che significa “scarpe, e “tacón”, cioè tacco). Si tratta di una forma di percussione dei piedi che prevede che la persona che la esegue picchietti e pesti il pavimento indossando un particolare tipo di scarpa. Questi “colpi di scarpa” possono essere dati sia dal bailaor che dal cantaor utilizzando la pianta del piede e il tallone<sup>143</sup>. L'importante è che siano eseguiti in modo ritmico e coordinato.

La tecnica del zapateado si utilizza in tutti i palos del flamenco, sia quelli nati per essere ballati che quelli nati per essere cantati, ed è solito intercalarla all'interno di questi canti. In quel momento, spesso la chitarra rimane in silenzio, per poi riapparire insieme a tutti gli elementi dell'accompagnamento, generando grande intensità<sup>144</sup>.

---

<sup>139</sup> Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás* cit., p. 5.

<sup>140</sup> De La Cruz, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. cit., p. 56.

<sup>141</sup> Katz, *Flamenco* cit.

<sup>142</sup> Berlanga, *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás* cit., p. 5.

<sup>143</sup> Sally Sanford, *Zapateado*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2215144>, 8 dicembre 2011 (consultato il 3 ottobre 2023).

<sup>144</sup> Antonio Bonilla Roquero, *El zapateado flamenco: naturaleza formal y señas de identidad*, Congreso Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral, 2012, p. 72.

## Capitolo 3. Il flamenco come visione cosmica dell'esistenza

### 3.1 I temi delle coplas del flamenco

L'arte gitana, il flamenco e il cante jondo raccontano le storie di un popolo che ascolta e canta coplas; queste derivano da una cultura popolare che affonda le radici nella memoria di una coscienza collettiva.<sup>145</sup> Queste forme d'arte riflettono attraverso i propri palos sulla vitalità e sul senso dell'esistenza. I loro temi abbracciano l'ampiezza delle emozioni umane: dalla paura alla gloria, dalla pace all'incontro con l'ignoto infinito, fino al ballo della vita e alla sua inevitabile sospensione causata dalla morte, davanti alla quale l'uomo è impotente.<sup>146</sup> Le coplas, i testi del flamenco, si intrecciano intorno alla dicotomia tra morte e amore, soprattutto quello tragico, irraggiungibile o eternamente frustrato.

Per esempio, nella seguente copla tradizionale viene sottolineata la certezza che tutti moriremo in una conversazione del poeta con il proprio oggetto d'amore. Il cantaor chiede alla morte di venire prima per lui piuttosto che per la persona amata, esprimendo l'angoscia e la tristezza di fronte alla realtà inevitabile della morte, ma anche la forza del legame e l'intensità dell'amore che supera la paura della morte stessa.

Tú me dices que algún día  
nos tendremos que morir  
y yo le pido a la muerte

Tu mi dici che un giorno  
dovremo morire  
e io chiedo alla morte  
che mi porti via prima di te.

---

<sup>145</sup> Manuel Ruiz Fernández, *Filosofía del flamenco: el flamenco como objeto de la Filosofía; la Filosofía como sujeto del flamenco*, Universidad de Sevilla, 2019, p. 189.

<sup>146</sup> Valverde Azahara, *Onto-estética del cante jondo: el duende flamenco en Federico García Lorca* cit., p. 15.

que me lleve antes que a ti.<sup>147</sup>

Citando le eloquenti parole di José Martínez Hernández, riconosciuto studioso di flamencologia dei giorni nostri, il cante flamenco rappresenta “l’espressione più riuscita dell’esperienza tragica della vita [...]; il suo stato d’animo è il dolore, inteso come lotta e sofferenza”.<sup>148</sup>

Il flamenco tuttavia è ben più di un semplice lamento, poiché presuppone in sé un’intera visione cosmica. E quindi, oltre alle melodie del dolore, il suo repertorio abbraccia anche composizioni create per momenti di gioia e di festa. Nel flamenco c’è spazio anche per idee politiche e sociali, per l’ispirazione a temi storici vicini o lontani, facendosi veicolo di satira e ironia.<sup>149</sup>

I contenuti dei testi del flamenco sono strettamente legati a quelli del Romanticismo, proprio quando il flamenco iniziò a definirsi. I versi di quest’arte popolare, infatti, rispecchiano le inquietudini romantiche: una di queste, per esempio, è l’esaltazione degli eroi popolari, che nel caso del flamenco si incarnano nella figura del bandito, l’uomo che ruba ai ricchi per dare ai poveri o per soddisfare i propri bisogni primari<sup>150</sup>. La tradizione orale del flamenco appartiene alla cultura dell'emarginazione, della povertà e della persecuzione.<sup>151</sup> Altri temi tipicamente romantici che si possono ritrovare nelle coplas del flamenco includono lo scontro tra il mondo reale e i sogni e il destino, davanti al quale l’uomo è inerme. Spesso emergono parole evocative come “stella”, “presagio”, “fortuna”, che alludono proprio al destino ineluttabile. Per esempio, nella seguente copla si fa riferimento alla ruota per spiegare la concezione del fato come una forza che guida il corso della vita umana.

La fortuna rueda,  
rueda la fortuna,  
llena y vacía, vacía y llena,

La fortuna ruota,  
ruota la fortuna,  
piena e vuota, vuota e piena,

---

<sup>147</sup> Álvaro Tato, *Zarzas. Coplas flamencas reunidas*, Poesía Hiperión, 2015, p.15.

<sup>148</sup> José Martínez Hernández, *La cultura de la sangre (Apuntes para una poética del cante jondo)*, Cuadernos Hispanoamericanos, n. 512, 1993, p. 50.

<sup>149</sup> Ríos Martín, *La identidad andaluza* cit., p. 39.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>151</sup> Martínez Hernández, *La cultura de la sangre* cit., p. 54.

igual que la luna.<sup>152</sup>

così come la luna.

La ruota funge da metafora del ciclo inevitabile di alti e bassi che tutti gli individui attraversano nella vita, mentre la figura della luna, con le sue fasi, sottolinea l'inesorabilità del destino, indicando così che, come la luna non può fermare il suo ciclo, anche gli esseri umani non possono sfuggire alle oscillazioni della fortuna nella loro vita.

Il flamenco è permeato da una profonda componente religiosa, che impregna le celebrazioni rituali tipiche, le messe, le seguiriyas e i cantes por soleá.<sup>153</sup> Il popolo gitano, a cui si attribuisce gran parte del merito di aver cullato e coltivato la tradizione flamenca, ha infatti una filosofia di vita che vede in Dio la risposta a ogni interrogativo, e per cui indagare oltre sarebbe inutile e superfluo.<sup>154</sup> La divinità e le tragedie della vita si manifestano nel flamenco attraverso il ricorso a metafore e riferimenti alla vita quotidiana.<sup>155</sup>

Ancora, la povertà, giustapposta alla ricchezza, è oggetto di riflessione,<sup>156</sup> insieme alle conseguenze della mancanza di mezzi di sussistenza, come la fame, la malattia e la morte.

Il flamenco offre una visione sociologica del popolo dell'Andalusia, esprimendo la rabbia che pervade la comunità di fronte alle sue ingiuste condizioni di vita. Denuncia situazioni ritenute inique, spesso con tono di sfida, e giunge a volte perfino a formulare richieste per porvi rimedio. Le dinamiche del lavoro e le sue difficoltà e problematiche sono spesso presenti, per esempio, nei martinetes, che riguardano il mondo della fucina dei fabbri, una delle realtà lavorative più comuni nella comunità gitana.

Molte coplas raccolgono il sentire della comunità di fronte alle disuguaglianze, alle persecuzioni, all'emarginazione e all'incarcerazione, criticando le istituzioni che il popolo come corrotte.<sup>157</sup> In particolare, tra i canti che affrontano il tema della privazione

---

<sup>152</sup> Tato, *Zarzas. Coplas flamencas reunidas* cit., p.67.

<sup>153</sup> Valverde Azahara, *Onto-estética del cante jondo: el duende flamenco en Federico García Lorca* cit., p. 14.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>155</sup> Ríos Martín, *La identidad andaluza* cit., p. 75.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 44.

della libertà si trovano le carceleras. Il desiderio ansioso di libertà è tra gli argomenti più ricorrenti nei testi del flamenco.<sup>158</sup>

Una carcelera tra le più conosciute nella tradizione flamenca descrive questa condizione di imprigionamento, facendo riferimento al penitenziario di Utrera, comune di Siviglia:

Veinticinco calabozos  
tiene la cárcel de Utrera;  
Veinicuatro llevo andaos,  
El más oscuro me queda.<sup>159</sup>

Venticinque celle  
ha il carcere di Utrera;  
Sono stato in ventiquattro di questi,  
Mi rimane il più oscuro.

E ancora, temi universali come la solitudine, la vita quotidiana, sono esplorati in una prospettiva interamente dipendente dai contesti sociali in cui è nato e si è sviluppato il flamenco.<sup>160</sup>

In questa manifestazione dell'anima di un popolo e della sua vita, non solo trovano eco le angosce, bensì esistono anche canti concepiti per momenti di festa o per celebrazioni specifiche del popolo andaluso.<sup>161</sup> Tra i canti più rappresentativi delle feste andaluse ci sono quelli appartenenti al palo del fandango,<sup>162</sup> ma anche e soprattutto quelli della bulería, uno degli stili divenuti apice del flamenco, essendo il genere festivo per eccellenza, la quintessenza della festa flamenca. I testi di questi canti sono generalmente allegri, leggeri, pervasi da un senso di spensieratezza. Un cante por bulería tipico che ha come argomento le gioie della vita, l'amore e la passione recita come di seguito:

Gitana, ven a mi vera,  
vamos a vivir la vida  
y que la muerte se muera.

Gitana, vieni vicino a me,  
vivremo la vida  
e la morte muoia.

---

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>159</sup> Si tratta di una canzone popolare il cui testo è stato desunto dal sito Horizonte Flamenco, <https://www.horizonteflamenco.com/carcelera> (consultato il 20 ottobre 2023).

<sup>160</sup> Ríos Martín, *La identidad andaluza* cit., p. 40.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 55,

Entré en el jardín del cielo  
y corté un ramo de estrellas  
pa' tu pelo.<sup>163</sup>

Sono entrato nel giardino del cielo  
e ho tagliato un ramo di stelle  
per i tuoi capelli.

Anche le alegrías e le guajiras possono essere considerati canti celebrativi.<sup>164</sup>

Lo spazio del flamenco è quello della festa, che costituisce il rito peculiare di quest'arte. Si tratta di uno spazio e un tempo comunitari, che trascendono l'alienante ordine abituale della quotidianità, dal quale l'uomo si libera per relazionarsi con il sentimento tragico della vita. Il rito della festa flamenca si configura come un fenomeno catartico, inducendo una trasformazione nei partecipanti, i quali vengono condotti in una discesa vertiginosa verso le proprie emozioni più profonde. Va tuttavia sottolineato che la festa non è da intendersi come spettacolo, poiché qui non c'è frattura tra l'attore e lo spettatore.<sup>165</sup> Solo all'interno dell'ambiente della festa si può sentire il vero "grido" del cantaor flamenco; al di fuori di questo spazio, o nel contesto dello spettacolo di intrattenimento, il proposito spirituale del flamenco va a perdersi e, senza questo, non può esistere il *duende*, cioè la condizione estatica da cui scaturisce la creazione di quest'arte.  
166

Quindi, il flamenco può intendersi come rito, per via della sua natura comunitaria e della sua radicata tradizione folcloristica.<sup>167</sup>

Il popolo andaluso ha spesso fatto ricorso al canto come strumento per allontanare le sofferenze che lo circondavano. Manuel Machado (Siviglia, 1874- Madrid, 1947), uno dei maggiori poeti del modernismo spagnolo, sintetizza così in una frase la mentalità e saggezza del popolo: "Cantando la pena, la pena si dimentica", concetto che trova riscontro in una moltitudine di testi del flamenco.<sup>168</sup> Qui con la parola "pena" si intende la sofferenza, il disagio psichico, spirituale e, talvolta, anche fisico.

---

<sup>163</sup> Tato, *Zarzas. Coplas flamencas reunidas* cit., p. 23.

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>165</sup> González, *José Martínez Hernández. Poética del cante jondo* cit., p. 390.

<sup>166</sup> Valverde Azahara, *Onto-estética del cante jondo* cit., p. 32.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>168</sup> Ríos Martín, *La identidad andaluza* cit., p. 53.

Nel 1977, in una celebre canzone flamenca dal titolo “Que me van aniquilando” (in italiano “Mi stanno annichilendo”), il celebre cantante spagnolo di flamenco Enrique Morente (Granada, 1942 - Madrid, 2010) diceva:

Yo no cantaba porque me escucharas, ni porque mi voz fuera buena.	Io non cantavo perché mi ascoltassi, né perché avessi una bella voce.
Yo canto pa' que me se vaya la fatiguilla y la pena. <sup>169</sup>	Io canto perché si allontanino da me la fatica e il dolore.

### 3. 2 *L'espressione del dolore nel cante jondo*

Il cante jondo, termine che racchiude in sé i canti fondamentali e più antichi della tradizione flamenca,<sup>170</sup> si distingue per la profondità tematica dei suoi testi, che hanno come argomento la sofferenza e la morte, ma anche la vita e la passione. Quest'arte si propone di esplorare le profondità dell'anima, per indagare le inquietudini più segrete dell'essere umano. È anche la forma di flamenco che cela il maggior mistero di tutte. Gli elementi che fanno del cante jondo una manifestazione artistica così difficile da sondare, quasi esoterica, includono l'espressione più intima dell'anima, la connessione profonda con l'ancestrale, la dimensione trascendentale e mistica collegata alla figura di Dio e all'esperienza del momento presente, l'*hic et nunc*.<sup>171</sup>

Si fa frequentemente ricorso all'umore, che spazia dalla sottile ironia fino alla satira arguta.<sup>172</sup>

Nel cante jondo troviamo sintetizzati la tristezza, la frustrazione, gli amori e i sogni dell'andaluso, che canta in un lamento pulsante di passione per la vita e di unione spirituale con la morte.<sup>173</sup> Secondo José Martínez Hernández, “il cante jondo è la voce dell'uomo che guarda il terribile e grida, angosciato e sopraffatto da questa visione

---

<sup>169</sup> Si tratta di una canzone popolare il cui testo è stato desunto dal sito Genius <https://genius.com/Enrique-morente-que-me-van-aniquilando-lyrics> (consultato il 20 ottobre 2023).

<sup>170</sup> Trend, Katz., *Cante hondo* cit.

<sup>171</sup> Valverde Azahara, *Onto-estética del cante jondo* cit., p. 14.

<sup>172</sup> Herrera, Sánchez, *Cante Jondo: The Soul of Andalusia* cit., p. 90.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 88.

abissale. Ma non perché vada alla ricerca di questo abisso, bensì perché ci è nato dentro”.<sup>174</sup>

Federico García Lorca esprime in alcuni versi del suo “Poema del cante jondo” la propria pena:

Empieza el llanto  
de la guitarra.  
Se rompen las copas  
de la madrugada.  
Empieza el llanto  
de la guitarra.  
Es inútil callarla.  
Es imposible  
callarla.  
Llora monótona  
como llora el agua,  
como llora el viento  
sobre la nevada.  
Es imposible callarla.  
Llora por cosas  
lejanas.  
Arena del Sur caliente  
que pide camelias blancas.  
Llora flecha sin blanco,  
la tarde sin mañana,  
y el primer pájaro muerto  
sobre la rama.  
¡Oh, guitarra!  
Corazón malherido  
por cinco espadas.<sup>175</sup>

Inizia il pianto  
della chitarra.  
Si rompono i calici  
dell'alba.  
Inizia il pianto  
della chitarra.  
È inutile zittirla.  
È impossibile  
zittirla.  
Piange in maniera monotona  
come piange l'acqua,  
come piange il vento  
sopra la tormenta.  
È impossibile zittirla.  
Piange per cose  
che sono lontane.  
Sabbia del Sud calda  
che chiede camelie bianche.  
Piange, freccia senza bersaglio,  
pomeriggio senza mattino,  
e il primo uccello morto  
sul ramo.  
Oh, chitarra!  
Cuore ferito gravemente  
da cinque spade.

---

<sup>174</sup> González, *José Martínez Hernández. Poética del cante jondo* cit., pp. 391-392.

<sup>175</sup> García Lorca, *Poema del cante jondo* cit., p. 6.

I primi versi di questo cante danno inizio al pianto del poeta, quando attraverso la personificazione della chitarra esprime la propria sofferenza. Lo strumento, è una metafora dell'anima del poeta e del gitano, dolorante e frustrata, e il pianto è l'espressione del lamento del cante jondo, profondo ed emotivo. Il testo prosegue presentando l'interpretazione che dà il poeta di tale pianto: ci descrive come e perché questa chitarra piange. Negli ultimi versi, la chitarra ferita si riferisce all'animo dolorante e triste del poeta. La tematica affrontata da Lorca in questa poesia è il pianto dell'Andalusia, rappresentato dal suono triste della chitarra e dal cante jondo. Ma, in particolare, esiste un riferimento alla comunità gitana: Lorca fa ricorso alla metafora della "freccia senza bersaglio", che sembra alludere al continuo trasferimento di questo popolo nomade.

Parlare di dolore e amarezza significa parlare di seguiriya. È considerata lo stile più "jondo" (cioè profondo) di tutti, oltre che quello di più difficile esecuzione. È un cante estremamente drammatico: il dolore straripa dal corpo del cantaor e si manifesta sotto forma di grido "¡Ay!", suono che dà inizio al canto. Il lamento è cifra caratteristica dei canti andalusi, così com'è universale il concetto della "pena". La solitudine alimenta il canto del cantaor, che eleva il suo grido di dolore di fronte al mondo<sup>176</sup> e così, attraverso il lamento, l'uomo diviene capace di accedere all'universale.<sup>177</sup> La seguiriya si presta come nessun altro genere all'espressione di esperienze personali come lutto, dolore, morte, miseria e ingiustizia.<sup>178</sup>

Il flamenco è un fenomeno intriso di patetismo, inteso nel suo significato di drammaticità e intensità emotiva. A partire da questa premessa, si può comprendere la tendenza della lirica del flamenco alla contraddizione, al *nonsense*, poiché questa poesia non cerca di esprimersi attraverso i canoni della ragione, dato che quest'ultima non ha nessun potere di fronte al destino. La tradizione flamenca suggerisce spesso che l'uomo può solamente subire e comprendere il proprio destino a posteriori attraverso la passione.<sup>179</sup> Infatti, è comune attribuire al flamenco un carattere di sottomissione e accettazione, una visione fatalista.<sup>180</sup> In realtà, è proprio la musica che permette di

---

<sup>176</sup> Iole Scamuzzi, *L'eterno canto della Pena: Adorno, Garcia Lorca e il Cante Jondo*. Artifara, 9, Monographica, 2009, p. 559.

<sup>177</sup> Ivi, p. 560.

<sup>178</sup> Ríos Martín, *La identidad andaluza* cit., p. 54.

<sup>179</sup> González, *José Martínez Hernández. Poética del cante jondo* cit., p. 393.

<sup>180</sup> Ríos Martín, *La identidad andaluza* cit., p. 42.

percepire i drammi della vita come condizioni transitorie, che possono essere superate, e non come verità ultima della nostra esistenza.<sup>181</sup>

Federico García Lorca scrisse nel suo “Poema del cante jondo” (1922) dei versi che spiegano bene come davanti alla morte la musica è una consolazione:

Cuando yo me muera,  
enterradme con mi guitarra  
bajo la arena.

Quando morirò,  
sotterratemi con la mia chitarra  
sotto la sabbia.

Cuando yo me muera,  
entre los naranjos  
y la hierbabuena.

Quando morirò,  
tra gli aranci  
e la menta piperita.

Cuando yo me muera,  
enterradme, si queréis,  
en una veleta.  
¡Cuando yo me muera!

Quando morirò,  
sotterratemi, se volete,  
sotto una banderuola.  
Quando morirò!<sup>182</sup>

### 3.3 *Il duende nella creazione artistica*

Nel flamenco, il cantaor assume il ruolo di intermediario, fungendo da medium tra il mondo spirituale e gli uomini. La cultura flamenca assegna lui il compito di immergersi profondamente dentro sé stesso, fino a raggiungere uno stato di *trance* e manifestare la propria anima con sincerità. Questa capacità magica del cantaor può essere raggiunta solo attraverso l'umiltà che deriva dalla sua saggezza nell'ignoranza, ovvero dalla consapevolezza di quanto ancora c'è da apprendere. Questa umiltà gli conferisce il coraggio di avventurarsi nell'ignoto e di tremare - sia figurativamente che fisicamente, attraverso la voce - di fronte all'incertezza e all'ignoto, elementi essenziali per esprimere appieno l'arte del flamenco.<sup>183</sup> Quella che realizza l'interprete è una creazione in divenire,

---

<sup>181</sup> González, *José Martínez Hernández. Poética del cante jondo* cit., p. 391.

<sup>182</sup> García Lorca, *Poema del cante jondo*, p. 32.

<sup>183</sup> González, *José Martínez Hernández. Poética del cante jondo* cit., p. 391.

un incontro con la propria anima che si manifesta come un'energia espressiva che contagia e commuove.<sup>184</sup>

Questa creazione attinge costantemente da forme tradizionali, dalla concatenazione di canti e strofe estratti dalla memoria. Raccoglie quindi parti musicali che vengono tramandate al cantaor, il quale sceglie arbitrariamente se, come e quando utilizzarle, con un discreto grado di improvvisazione. La struttura del cante flamenco è dunque un'architettura effimera. Dal punto di vista vocale, è il testo a indicare al cantaor quando apportare ogni modulazione e inflessione.<sup>185</sup>

Questo “gusto” nel modo di eseguire ogni brano è chiamato dagli andalusi *duende*, termine che affonda le radici nella tradizione gitana e si riferisce a un'essenza spirituale che un artista deve possedere per eseguire una performance memorabile e autentica nel flamenco.<sup>186</sup> La Real Academia Española descrive il duende come un incanto misterioso e ineffabile.<sup>187</sup> La parola deriva dal latino “dominus”, che significa signore, padrone, ed esprime lo stato di “impadronimento” del cantaor, il quale non ha più controllo sul proprio corpo, bensì si sente trascendere da sé stesso e disconnettersi dalla realtà,<sup>188</sup> annichilendo la logica dell'ego.<sup>189</sup>

Questo ingrediente del rituale flamenco è stato ampiamente teorizzato da Federico García Lorca, che presentò questa categoria estetica non solo agli iniziati al flamenco, ma anche a tutto il mondo. La sua opera “Juego y teoría del duende” (Gioco e teoria del duende), pubblicata solamente in rivisitazioni postume, contiene le idee di Lorca su questo fenomeno estetico, le quali egli espose in vita durante le sue conferenze, lettere e appunti personali. Il poeta andaluso scrisse: “Il duende è lo spirito della terra e non arriva se non vede possibilità di morte”.<sup>190</sup> Con questa frase, Lorca afferma che il duende è una voce terrena, legata alla natura e alla mortalità umana, e pertanto, non si manifesta se l'artista non è consapevole della possibilità di morire. Questa voce, che emana

---

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 390.

<sup>185</sup> Ríos Martín, *La identidad andaluza* cit., p. 46.

<sup>186</sup> Ramonet Rodríguez, *El Flamenco En El Alma. Descubriendo El Duende Gitano*, Escena. Revista De Las Artes 70 (1-2), 2013, p. 41.

<sup>187</sup> Diccionario de la lengua española, a cura della Real Academia Española, 2022, ad vocem. (Consultabile online alla pagina <https://dle.rae.es/duende>) (consultato il 4 novembre 2023).

<sup>188</sup> Valverde Azahara, *Onto-estética del cante jondo* cit., p. 19.

<sup>189</sup> Edoardo Toffoletto, *The Poetics of Duende. The Romanticism of Cante Jondo*, Module Paper, 2015, p. 8.

<sup>190</sup> Federico García Lorca, *Gioco e teoria del duende*, Adelphi, Milano, 2007, p. 25

direttamente dalla terra, si esprime attraverso il grido e l'espressione autentica delle emozioni umane. Si tratta di una sorta di estasi lucida e sensibile che porta l'artista a un livello superiore di espressione artistica. In altre parole, il duende è una forza creativa che consente al cantaor di superare le barriere convenzionali e di raggiungere uno stato di pura autenticità ed ispirazione artistica.<sup>191</sup> L'uomo perde così controllo quando è "enduendado" (in spagnolo, participio passato del verbo "enduendar", che deriva appunto dal termine "duende"), è come posseduto da questo spirito che altera la sua mente, la sua anima e il suo corpo, come in un sogno lucido. Così, dal cantaor escono parole in modo quasi inconscio. Il tempo musicale non è più percepito in maniera immediata, anche se il compás continua ad essere la misura comune a tutti gli interpreti.<sup>192</sup>

Nel flamenco, il duende sostituisce la musa della poesia,<sup>193</sup> liberando l'espressione da qualsivoglia limitazione formale<sup>194</sup>. Al contrario, è come "sangue che sgorga" dall'individuo<sup>195</sup>. Secondo Lorca, senza il duende, il risultato del cante flamenco non sarebbe altrettanto profondo e capace di contagiare chi vi assiste. L'autore ritiene che non tutti gli artisti possano manifestare il duende, anche se ogni arte è suscettibile di essere colpita da questo stato estatico.<sup>196</sup> Un canto davvero "enduendado" viene celebrato dall'apprezzamento degli astanti,<sup>197</sup> che si riconoscono nella manifestazione dell'"io collettivo" presentata dal cantaor, in modo che chi ascolta non è un mero spettatore passivo, bensì interagisce e forma parte di una cerimonia.<sup>198</sup>

Secondo Lorca, sono quattro le fasi attraverso cui passa colui che è invaso dall'ispirazione del duende: la paura, l'agonia, l'ira e l'euforia.<sup>199</sup>

La condizione necessaria per attivare il duende è la consapevolezza della finitezza dell'esistenza umana, che genera paura. Questa situazione insuperabile, genera dolore, agonia, nel cantaor. Di fronte alla condizione dell'uomo, che è nato per morire, scaturisce un sentimento di rabbia. L'individuo lotta contro il duende che lo possiede, contro l'invasione del proprio corpo, e allo stesso tempo si rifiuta di accettare il suo destino di

---

<sup>191</sup> González, *José Martínez Hernández. Poética del cante jondo* cit., p. 392.

<sup>192</sup> Valverde Azahara, *Onto-estética del cante jondo* cit., p. 19.

<sup>193</sup> Scamuzzi, *L'eterno canto della Pena* cit., p. 561.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 562.

<sup>195</sup> Valverde Azahara, *Onto-estética del cante jondo* cit., p. 16.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>197</sup> Scamuzzi, *L'eterno canto della Pena* cit., p. 562.

<sup>198</sup> Ríos Martín, *La identidad andaluza* cit., p. 46.

<sup>199</sup> Valverde Azahara, *Onto-estética del cante jondo* cit., p. 20.

morte. Tuttavia, prendendo coscienza della realtà delle cose, l'uomo si arrende davanti alla morte. Il poeta e giornalista spagnolo Manuel Porras Alcántara (Malaga, 1928 - Malaga, 2019), espresse bene in una delle sue coplas d'autore la resa davanti al destino della morte. Questa accettazione porta l'individuo a tornare ad una condizione di serenità e pace.

Cuando termine la muerte,  
si dicen: ¡A levantarse!,  
a mí que no me despierten.

Quando finisce la morte,  
se qualcuno dice: “Alzatevi!”,  
non mi svegli nessuno.

[...]

[...]

Que yo me conformo siempre  
y una vez acostumbrado  
a mí que no me despierten.<sup>200</sup>

Perché io mi adatto sempre  
e una volta che mi sono abituato  
non mi svegli più nessuno.

È in questo momento che la sofferenza lascia spazio alla gloria, derivante dal semplice fatto di esserci, di esistere. È soddisfazione, estasi, pura celebrazione, entusiasmo, uno stato mistico dell'essere che favorisce la creazione artistica.<sup>201</sup>

Un termine analogo a quello del duende è la “grazia”, che è il grido non di dolore, bensì di allegria. La grazia ha una presenza eccezionale nel flamenco dato che, come abbiamo appurato, il flamenco esprime la voce degli emarginati.<sup>202</sup> Si tratta quindi dell'altra faccia della medaglia rispetto al duende, un improvviso splendore all'interno della sofferenza che il flamenco rappresenta.<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> Si tratta di una canzone popolare il cui testo è stato desunto dal sito Fundación Manuel Alcantara, <https://manuelalcantara.org/la-misma-cancion/> (consultato il 3 novembre 2023).

<sup>201</sup> Valverde Azahara, *Onto-estética del cante jondo* cit., p. 21.

<sup>202</sup> González, *José Martínez Hernández. Poética del cante jondo* cit., p. 392.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 393.

## **Conclusione**

Nelle pagine antecedenti si è tentato di dare un compendio per definire l'essenza flamenco, obiettivo non semplice da raggiungere perché il flamenco racchiude in sé molteplici dimensioni; è un'espressione artistica, poesia, musica, ma è anche uno stile di vita. Riguardo al canto, l'intenzione era sottolinearne il ruolo fondamentale e la sua rilevanza all'interno del panorama del flamenco.

Si è tentato di rispondere alle domande poste in introduzione, riguardo alla sua storia, alla sua musica e al suo significato. Questo lavoro si è addentrato a scoprire il flamenco nella sua profondità, fornendo al lettore un ritratto che andasse al di là degli stereotipi e delle percezioni superficiali, e ha evidenziato il vero significato del cante come voce dell'anima collettiva, espressione di storia, identità e passione di un intero popolo, seppur tenendo in conto che rimangono ancora diverse questioni da indagare e approfondire riguardo alle origini del flamenco e alle sue possibili direzioni evolutive.

Si auspica che il lettore porti con sé un'ampia panoramica di ciò che è il flamenco e che possa apprezzare eventuali esibizioni di flamenco ancora di più grazie alle conoscenze che ha acquisito durante la lettura, così che la sua partecipazione sia attiva e coinvolta, dato che il flamenco, come è emerso con chiarezza in questa ricerca, è un rito comunitario, un evento di condivisione.

La presente tesi si conclude con un augurio al flamenco, perché continui a riempire l'anima dei suoi appassionati e ad arricchirsi di nuove melodie, ritmi vibranti e profonde espressioni, pur preservando la sua autenticità e il legame radicato con la sua storia e la sua terra.





## Bibliografía

Arrebola A., *Cantes Gitano-Andaluces Básicos*, Universidad de Cádiz, 1987.

Arrebola A., *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco: Unidades temáticas para su enseñanza*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1991.

Berlanga M. A., *La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás*, Sinfonía Virtual, 2014, Numero 26, 2014.

Blas Vega J., Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Editorial Cinterco, 1988.

Bojarska P., *Vidalita flamenca, El cante nacido de una canción del folclore rioplatense*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2021.

Bonilla Roquero A., *El zapateado flamenco: naturaleza formal y señas de identidad*, Congreso Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral, 2012.

Castro Buendía G., *El termino "bulería" en el flamenco*, Sinfonía Virtual, 2015, Numero 29 , 2015.

Clementelli E., *Antología del canto flamenco*, Guanda, 1962.

Colimberti A., *Il cante jondo. Il primitivo canto andaluso. Presentazione e rilettura di un saggio di Federico Garcia Lorca*, Arel, 2015.

Concurso de Cante Jondo de Granada del 1922, *El "cante jondo" (Canto primitivo andaluz): sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo*, Editorial Urania. Granada, 1922.

De Cisneros Puig B. J., *Aproximación musicológica a las palmas flamencas a través de la fonografía y la praxis contemporánea*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.

- De Cisneros Puig B. J., *Ritmo y compás, Análisis musical del flamenco: Estructura métrica y articulación rítmico-armónica de los géneros flamencos acompañados A través de la fonografía*, Atrilflamenco, 2020.
- De La Cruz F., *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días. El grito del pueblo*, University of Iceland, 2010.
- Fear A., *The Dancing Girls of Cadiz*, Greece and Rome 38, no. 1, 1991.
- Gallardo Herminia Arredondo Pérez F. J. G., *Andalucía en la Música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, Centro de Estudios Andaluces, 2014.
- García Lorca F., *Gioco e teoria del duende*, Adelphi, Milano, 2007.
- García Lorca F., *Poema del cante jondo*, Biblioteca Virtual Omegalfa, 2019.
- Gértrudix Lara F., Gértrudix Barrio F., Gértrudix Barrio M., *Palos y estilos del flamenco*, Bubok Publishing S.L., 2009.
- González R., *José Martínez Hernández. Poética del cante jondo (una reflexión estética sobre el flamenco)*, Numero 2, Revista de Literaturas Populares, 2005.
- Herrera F., Sánchez F., *Cante Jondo: The Soul of Andalusia*, Hispania 36, no. 1, 1953.
- Keyser C. H., *Introduction To Flamenco: Rhythmic Foundation and Accompaniment*, C.H. Keyser, Jr., 1993.
- Martínez Hernández J., *La cultura de la sangre (Apuntes para una poética del cante jondo)*, Cuadernos Hispanoamericanos, n. 512, 1993.
- Molina R., *La participación del elemento gitano en la creación y mantenimiento del cante flamenco*, Revista de Flamencología N. 3, Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz, 1996.
- Molina R., Mairena A., *Mundo y formas del cante flamenco*. Granada: Librería Al-Andalus, 1979.
- Ríos Martín J. C., *La identidad andaluza*, Atrapasueños Editorial, 2009

- Rios Ruiz M., *Flamenco, Cuadernos de la catedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces*, Revista de Flamencología, Numero 3, 1964.
- Rodríguez R., *El Flamenco En El Alma. Descubriendo El Duende Gitano*, Escena. Revista De Las Artes 70 (1-2), 2013.
- Ruiz Fernández M., *Filosofía del flamenco: el flamenco como objeto de la Filosofía; la Filosofía como sujeto del flamenco*, Universidad de Sevilla, 2019.
- Scamuzzi I., *L'eterno canto della Pena: Adorno, Garcia Lorca e il Cante Jondo*. Artifara, 9, Monographica, 2009.
- Sociás Manzano M., *En la Historia y en la Leyenda, Aula Abierta*, Secretaría General Técnica, Consjería de la Educación de la Embajada de España en Andorra, 2005.
- Tato A., *Zarzas. Coplas flamencas reunidas*, Poesía Hiperión, 2015.
- Toffoletto E., *The Poetics of Duende. The Romanticism of Cante Jondo*, Module Paper, 2015.
- Valverde Azahara A., *Onto-estética del cante jondo: el duende flamenco en Federico García Lorca*, Universidad Rey Juan Carlos, 2023.

## Sitografía

- Enarmonia*, Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/enarmonia\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enarmonia_(Enciclopedia-Italiana)/), 1932 (consultato il 23 settembre)
- Diccionario de la lengua española, a cura della Real Academia Espanola, <https://dle.rae.es/duende>, 2022 (consultato il 4 novembre 2023).
- Fundación Manuel Alcantara, <https://manuelalcantara.org/la-misma-cancion/> (consultato il 3 novembre 2023).

Katz I. J., *Flamenco*, Grove Music Online, 2001

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09780> (consultato il 2 settembre 2023).

Sage J., Friedmann S., *Seguidilla*, Grove Music Online,

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25331>, 2001 (consultato il 6 ottobre 2023).

Sanford S., *Zapateado*, Grove,

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2215144>, 2011 (consultato il 3 ottobre 2023).

*Rodríguez Marín, Francisco*, Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/francisco-rodriguez-marin/> (consultato il 25 settembre).

Trend J.B., Katz I. J., *Cante hondo*, Grove Music Online,

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04759>, 2001 (consultato l'1 ottobre 2023).

<https://genius.com/Enrique-morente-que-me-van-aniquilando-lyrics> (consultato il 20 ottobre 2023).

<https://www.horizonteflamenco.com/carcelera> (consultato il 20 ottobre 2023).

## Ringraziamenti

Quando mi sono trasferita a Padova non pensavo che avrei trovato “casa”. Non pensavo che avrei trovato affetto, accoglienza, senso di indipendenza, di libertà, famiglia. E invece questa città si è fatta base, focolare per me in così poco tempo, mi ha invitata ad entrare, mi ha teso la mano e mi ha risucchiata nel suo vortice di esperienze. La scelta migliore della mia vita è stata questa, frequentare il corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo di Padova. Ho imparato ad arrangiarmi, a gestire i miei impegni, a bilanciare doveri e piaceri - o meglio, ho imparato a tentare di bilanciarli.

Quando mi sono trasferita a Granada per l’Erasmus non pensavo che avrei trovato una passione. L’Andalusia, con la sua cultura e la sua musica si è fatta strada dentro il mio cuore, mi ha fatto scoprire una forma d’arte in cui non c’è vergogna, imbarazzo, competizione, né pretesa di perfezione: il flamenco. Avere l’opportunità di approfondire questo argomento mi ha aperto gli occhi ad un mondo nuovo, un modo di fare musica del tutto particolare.

Per questo, devo ringraziare il professor Francesco Finocchiaro, per avermi accompagnata passo dopo passo alla scoperta del flamenco e per il tempo dedicatomi.

Ringrazio Aurora, Anna, Vittoria e Matilde, coinquiline che mi hanno sopportata in questi anni. Mi hanno coccolato quando ero triste, nutrita quando ero ammalata, tenuta a braccetto durante i nostri mercoledì universitari, ascoltata quando avevo bisogno di sfogarmi. Senza di voi, la salita sarebbe stata molto più ripida e inclemente. Con Aurora condivido i ricordi più belli di Padova e Granada, per me rappresenterei sempre il Nord, qualcosa a cui affidarmi, un punto di appoggio. Ho trovato la mia persona su un gruppo Whatsapp, e ancora non mi spiego come io abbia fatto ad essere così fortunata.

Ringrazio Nicola “Pizzi”, la persona più bella che io abbia conosciuto in questi anni. Essere tua amica mi ha dato molto di più di quanto tu possa immaginare, non riuscirei mai a sdebitarmi. Mi hai fatto conoscere i tuoi amici, accolta nel gruppo e protetta, grazie a te posso dire che Verona non è così male come città (e che Borgo Roma è quasi accettabile).

Ringrazio Nicola “Bresca”, che per me è stato come un fratello in questi anni, perché siamo cresciuti in questo ambiente del Dams tenendoci a braccetto, scoprendo mano a mano con sguardo incredulo tutto ciò che aveva da offrirci.

Ringrazio Marta e Rachele, le mie amiche da una vita che non mi hanno mai abbandonata. Il nostro legame è la promessa più grande della mia vita, dopo tutto quello che abbiamo passato so che la fiducia, il rispetto e l’affetto che ci sono tra noi non potranno mai consumarsi.

Ringrazio i miei genitori, Rosa e Osvaldo, per aver sempre creduto in me e per avermi lasciata prendere le mie decisioni autonomamente, dopo tutti gli insegnamenti che mi avete lasciato durante la mia crescita. Vi ringrazio per avermi sostenuta economicamente. Grazie per sognare un futuro migliore per me, sapete che non vi deluderò.

Ringrazio me stessa, perché nonostante il supporto ricevuto non devo a nessuno i miei traguardi. Finché penserai in positivo affronterai gli ostacoli a testa alta, fiduciosa di te stessa e consapevole di tutte le tue capacità e dei tuoi pregi. E dove ci sono mancanze, studia, scopri, impara. Sono l’impegno e la speranza i motori che mi fanno andare avanti tutta verso i miei obiettivi. Io ce li ho bene in testa e non mi fermerò finché non li avrò raggiunti.