

1970-2000: TRENT'ANNI DI EVOLUZIONE DELLA CHITARRA FLAMENCA

La generazione dei tre mostri sacri degli anni Settanta - Serranito, Manolo Sanlúcar e Paco de Lucía -, ha riscritto gli standard di riferimento del chitarrista flamenco, influenzando in maniera decisiva lo sviluppo delle nuove correnti e dei nuovi chitarristi. A quasi quindici anni dalla sua presentazione, avvenuta in occasione del XXIX Congreso Internacional de Arte Flamenco, questo articolo, redatto da uno dei più stimati e riconosciuti esperti contemporanei, fotografa con precisione ed immutata attualità lo stato dell'arte della chitarra flamenca oggi.

Nota del traduttore

Questo articolo è la traduzione del testo della conferenza presentata da Norberto Torres Cortés in occasione del XXIX Congreso Internacional de Arte Flamenco, tenutosi ad Algeciras il 5 settembre del 2001.

Il testo originale spagnolo è consultabile sul web presso varie fonti, tra cui la seguente, che riportiamo a titolo puramente informativo: <http://en.convdocs.org/docs/index-2270.html>

Un'edizione più ampia e revisionata dell'articolo è poi contenuta nel libro di Norberto Torres Cortés **Guitarra Flamenca/Flamenco Guitar**, Signatura Ediciones S.L., vol. II, alla sezione "La guitarra flamenca contemporánea, pp. 11-43.

L'articolo viene pubblicato e reso disponibile in lingua italiana previa autorizzazione dell'Autore, che resta il proprietario intellettuale dell'opera, e del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco, di Jerez, che ha cortesemente interceduto presso l'Autore medesimo.

Il traduttore è manlevato a tutti gli effetti da qualsivoglia riproduzione e/o utilizzo del presente articolo a fini di lucro, o impropri, o comunque in contravvenzione con le finalità di divulgazione della traduzione nonché con le vigenti normative internazionali sulla privacy e sul diritto d'autore.

Genova, febbraio 2014, Massimo Ceravolo
(massimo.ceravolo@fastwebnet.it)

Sull'autore

Ricercatore, scrittore e flamencologo **Norberto Torres Cortés** è nato nel 1960 a Saint-Fons, in provincia di Lione, da genitori andalusi emigrati. Chitarrista egli stesso, filologo e dottore in Scienze Umane e Sociali, è uno stimato musicologo nonché uno dei massimi esperti contemporanei della chitarra flamenca.

1970-2000: TRENT'ANNI DI EVOLUZIONE DELLA CHITARRA FLAMENCA

Dalla generazione di Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar e Serranito ai nuovi orientamenti attuali.

A Paco de Lucía.

Relazione presentata al XXIX Congreso Internacional de Arte Flamenco, Algeciras, 5 settembre 2001.

La chitarra flamenca e la sua evoluzione recente costituiscono un tema che da anni stiamo osservando e analizzando. Riunire in forma ordinata e sintetica le nostre osservazioni ed analisi per evidenziare i tratti caratterizzanti della chitarra flamenca e della sua evoluzione negli ultimi tre decenni è dunque quanto ci proponiamo di fare nel seguito, nell'intento di sviluppare un approccio congiunto ad uno dei tre capisaldi del flamenco - la chitarra - e sviluppare così il primo tema del lavoro proposto in occasione del XXIX Congreso de Arte Flamenco, celebrato quest'anno precisamente nella piccola patria di un algecireño di fama universale che molto ha a che vedere con quanto ha riguardato, e tuttora riguarda, la chitarra flamenca: Francisco Sánchez Gómez, «Paco de Lucía».

Per meglio comprendere la chitarra flamenca contemporanea riprenderemo innanzitutto gli scritti sul tema, analizzandone lo stato dell'arte. Poi passeremo ad esaminare l'influenza dei maestri, prima di delineare le problematiche generali della chitarra flamenca attuale nella sua duplice veste di strumento solista e d'accompagnamento. Sarà necessario un capitolo dedicato alle correnti, per decifrare un orizzonte incerto ma ricco di speranza, prima di occuparci, da ultimo, della didattica e della più recente pedagogia chitarristica.

Gli scritti sul tema

Il lettore interessato incontrerà una qualche difficoltà a reperire in forma organica le informazioni su un tema di attualità che potrà ritrovare in centinaia di riviste specializzate e pagine web internazionali di varia provenienza, anche se difficilmente con l'approccio metodico e scientifico che intendiamo presentare nel seguito.¹

In via preliminare occorre rilevare come in generale la chitarra abbia richiamato solo marginalmente l'interesse dei cosiddetti "flamencologi", negli scritti dei quali continua a predominare a tutt'oggi l'attenzione per il *cante*. A quanto pare la carenza di formazione musicale in coloro che abitualmente scrivono di flamenco ha favorito una paradossale emarginazione nell'ambito di una musica che nell'emarginazione è nata e cresciuta, e dove la chitarra ha sofferto fino a pochi anni fa di una duplice condizione di alienazione: dall'esterno, per la sua collocazione "popolare" e povera di regole artistiche codificate; e dall'interno, per la considerazione di elemento minore tributata dagli stessi *aficionados*.²

¹ In generale, si riscontra un maggiore interesse al di fuori della Spagna. Basta sfogliare le pagine web dedicate al flamenco nei vari Paesi per averne conferma. «È un peccato che si stia perdendo qualcosa di profondamente nostro come il *cante jondo*. Ma oggi sembra che esso non interessi nessuno, perché non vende. Oggi parli con un giapponese, e ti rendi conto che del flamenco e degli artisti di una volta ne sa più lui di uno spagnolo. Fa sorridere, ma non capisco perché non apprezziamo mai quello che è nostro.» (Intervista al chitarrista Enrique Cortés Campos su *Sur*, il quotidiano di Málaga, 19 settembre 2000). Anche Tomatito assicurava recentemente che il Giappone è il posto dove oggi sul flamenco c'è più cultura, intesa come conoscenza. A noi risulta che la chitarra flamenca, nelle sue varianti, classica e moderna, sia stata e sia oggetto di studio e di analisi in varie edizioni della rivista *Paseo* (abbiamo sfogliato diversi numeri). Senza dubbio, la barriera linguistica rende ai giapponesi più difficile la lettura di determinati lavori, anche se sembra che la rivista stia valutando la possibilità di un'edizione in inglese, per i Paesi occidentali.

² Cfr. Grande, Felix, *Agenda flamenca*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla, 1985, pp. 79-85. In uno dei manuali di riferimento per la formazione del gusto negli anni Sessanta, si poteva leggere quanto segue: «Naturalmente al *cante* soltanto competono *tochaes* compresi della propria missione, che è quella di accompagnare e nulla più. Ogni deviazione o aspirazione

Sicuramente, da Glinka³ alle variazioni di Rodríguez Murciano, passando per gli scritti di De Falla e Lorca,⁴ di George Hilaire⁵ o di Daniel Pohren,⁶ si può notare come tutti i musicisti impegnatisi ad ascoltare attentamente i *tocaes* abbiano intuito una peculiarità musicale idiomática che ne ha rapito l'attenzione. Ciò malgrado, dobbiamo denotare come la chitarra flamenca contemporanea non smetta di ricevere il solito trattamento marginale. Vediamo dunque alcuni degli scritti più recenti in materia.

Nel 1992 il critico Angel Alvarez Caballero concludeva con queste parole a Córdoba la conferenza "La guitarra flamenca: un esquema histórico":

«Dopo il Montoyismo, il Ricardismo, il Sabiquismo... venne il tempo di Paco de Lucía. E in quello siamo. Dopo di lui nulla può essere più uguale in questa musica nostra e unica che chiamiamo flamenco. Ma è un'altra storia».⁷

che contraddica questo principio è ingiustificabile. Circa la tendenza al concertismo, essa non ha nulla a che vedere con il *cante* né con le sue problematiche». In Mairena, A., Molina, A., *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, Librería Al-Andalus, Sevilla-Granada, 1979, p. 144, 1ª ed., Revista de Occidente, 1963. Felix Grande, una delle poche voci, insieme a Manuel Cano, a levarsi ancora in difesa della chitarra, scriveva nel 1970: «È necessario aver ascoltato la conferenza di Cano (tanto imprescindibile quanto isolata) per sapere che la musica flamenca sta aprendosi una via lenta ma caparbia attraverso la chiusura dei patriarchi: ancora oggi abbondano le - per chiamarle con questo ossimoro - sensibilità insensibili, che si ostinano a considerare la chitarra uno strumento strettamente destinato all'accompagnamento e in alcun modo al concerto, e che di conseguenza vedono come un'eresia l'introduzione di "troppe" *falsetas* nel rito del *cante*: preferirebbero tornare al tempo in cui il compito della chitarra si limitava al puro e squallido "compás"» (Grande, *op. cit.*, p. 82).

³ Glinka, Michail Ivanovič, *Los papeles españoles de Glinka (1845-1847)*, Madrid, 1996, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid; Cfr. Anche Pedrell, Felipe, *Cancionero Musical Popular Español*, Tomo II, Barcelona, Boileau, 1958.

⁴ Falla, Manuel, *Escritos sobre Música y Músicos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, (1º ed. 1950); Lorca, Federico, *Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1989.

⁵ Hilaire, Georges, *Initiation Flamenco, Flamenco en France*, XXII Congrès d'art flamenco, Paris, 1993, (1º ed. 1954).

⁶ Pohren, Daniel E., *El Arte del Flamenco*, Morón de la Frontera (Sevilla), Sociedad de Estudios Españoles, 1962.

⁷ Alvarez Caballero, Angel, "La guitarra flamenca: un esquema histórico" ne *La Guitarra en la Historia*, vol. IV, Córdoba, La Posada, 1992.

Come per Manuel Cano, da cui prende a prestito lo schema didattico di un libro pubblicato qualche tempo fa,⁸ la generazione di Paco, Manolo e Serranito non fa parte di questa storia, da poco inaugurata, della chitarra flamenca. La storiografia del flamenco dimostra, in altre parole, di voler essere storia contemporanea, oltre che storia del passato. Del resto, sempre in quegli anni la rivista *La Caña* pubblicava l'articolo di José Manuel Gamboa, "La guitarra flamenca. The flamenco guitar", nel quale compariva il trio di maestri ed un paragrafo dedicato ai "novísimos", la generazione successiva a quella di Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar e Serranito.⁹

L'autore scriveva due anni dopo un'opera di rottura con i canoni della cosiddetta "flamencologia tradizionale", in un lavoro che sanciva a livello teorico l'entrata a pieno titolo del flamenco nel mercato tecnologico attraverso etichette commerciali come la *Jóvenes Flamencos* o la *Nuevo Flamenco*, segni dell'irruzione nella critica del flamenco di una nuova generazione di giornalisti culturalmente formati tra le sonorità più fedeli alla tradizione e quelle del pop e del rock.¹⁰

Per le nuove generazioni di artisti di flamenco, o vicini al flamenco, e anche tra le correnti di frontiera che amoreggiano con il flamenco, eccezion fatta per le più attuali problematiche evolutive del genere, l'approccio alla chitarra cambia sostanzialmente a partire dagli scritti di quella che possiamo qualificare come la "nuova critica" del flamenco, con un occhio di riguardo verso i citati *novísimos*, ovvero chitarristi del livello di Rafael

⁸ Cano, Manuel, *La Guitarra. Historia, Estudios y Aportaciones al Arte Flamenco*, Córdoba, 1986, Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.

⁹ Gamboa, José Manuel, "La guitarra flamenca. The flamenco guitar" in *La Caña*, n° 3, Madrid, Asociación Cultural España Abierta, 1992.

¹⁰ Gamboa, José Manuel y Calvo, Pedro, *Historia-Guía del Nuevo flamenco. El Duende de Ahora*, Madrid, Guía de Música, 1994; Clemente, Luis, *Filigranas. Una historia de fusiones flamencas*, Valencia, La Máscara, 1995.

Riqueni,¹¹ Pedro Bacán,¹² José María Gallardo¹³ o Paco Serrano,¹⁴ che ancora recentemente hanno scritto a proposito della chitarra flamenca attuale, sulle sue peculiarità e problematiche.

Ma nonostante la rivista *La Caña* abbia intitolato l'ultimo numero "La Guitarra flamenca. Nueva generación", sul tema che più ci sta a cuore troveremo anche qui soltanto un articolo di Manuel Ríos Ruiz, e molto più biografico che analitico. Poiché è un tema, il nostro, su cui, come ha fatto notare il trascrittore e critico di chitarra flamenca Claude Worms, i lavori di seria riflessione continuano a scarseggiare.¹⁵

Alla domanda se fosse inevitabile che le chitarre della sua generazione suonassero tutte come quella di qualcuno, José Antonio Rodríguez rispondeva: «Sì. Nel flamenco si seguono correnti. Io tengo a ricordare con orgoglio che Paco de Lucía ha detto che gli piaccio proprio perché non gli assomiglio. Naturalmente ho provato a fare la mia musica, ma è chiaro che ho subito anch'io le influenze di Paco, di Manolo Sanlúcar e di Serranito».

Per meglio comprendere quello che sta accadendo oggi alla chitarra flamenca, è quindi inevitabile richiamarsi ai maestri del più recente passato.

L'influenza dei maestri

La serie di video pubblicata col titolo *Rito y Geografía del Toque*¹⁶ evidenzia chiaramente

l'irruzione, negli anni Settanta, di una serie di chitarristi con aspirazione al concertismo, e l'emersione di un dibattito di fondo, condotto attraverso interviste e teso a stabilire se la chitarra flamenca da concerto sia o non sia più "flamenca". E nonostante vengano riportati gli esordi solistici di numerosi chitarristi, da Enrique de Melchor a Paco Cepero, Pepe Habichuela, Tomatito, Diego Carrasco "El Tate", o di altri già affermati come Andrés Batista, Pepe Martínez, o Sabcas, sono soprattutto tre i solisti che sembrano sancire un modello di evoluzione durante quel periodo: Victor Monge "Serranito", Manolo Sanlúcar e, su tutti, Paco de Lucía.

«Quali sviluppi futuri intravedi nella chitarra flamenca?» chiede José María Velázquez nel 1972 ad un ventiquattrenne Paco de Lucía, che così risponde:

«Il futuro della chitarra flamenca è molto incerto, no? Perché, te l'ho già detto, stiamo incominciando a fare una musica nuova e non so proprio dove andremo a parare. Non ne ho idea» (cassetta n° 1 della collezione *Rito y Geografía del Toque*).

Victor Monge "Serranito", o il virtuosismo

Continuatore della scuola classico-flamenca di Ramón Montoya e del suo riuscito compromesso tra la chitarra romantica da salotto ed il *toque* flamenco, Victor Monge "Serranito" ha lasciato un segno sullo sviluppo virtuosistico che, unitamente ad altri fattori, caratterizza la chitarra flamenca di oggi. Chitarrista per chitarristi, come si suol dire tra gli addetti ai lavori, Serranito ha fatto del virtuosismo e del "sempre più difficile" una cifra personale, prendendo contatto a tal fine anche con concertisti classici come Narciso Yepes e Andrés Segovia, ampliando le relazioni tra la chitarra classica e quella flamenca che Montoya, Llobet y Borrull e Tárrega, tra gli altri, avevano esplorato tra Otto- e Novecento.

seis videos Rito y Geografía del Toque, Murcia, Alga Ediciones, 2000.

¹¹ Riqueni, Rafael, "Desarrollo y evolución de la guitarra flamenca a través de los tiempos (Apuntes para una mesa redonda)", *Actas del XXIV Congreso de Arte flamenco*, Sevilla, 1997.

¹² Bacán, Pedro, "Entre Oriente y Occidente", *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco*, Sevilla, 1997.

¹³ Gallardo Del Rey, José María, "La estética del toque" in *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco*, Sevilla, settembre 1996.

¹⁴ Serrano, Paco, "Guitarristas flamencos del nuevo milenio" in *El Olivo*, n° 81/82, lug-ago 2000.

¹⁵ Cfr. Worms, Claude, "Jóvenes flamencos: mort du flamenco, rupture esthétique décisive, ou tradition continuée?" sul quotidiano di Anversa, *De Standaard*, il 14 ottobre 1998.

¹⁶ Torres Cortés, Norberto, *Textos de presentación y transcripciones de entrevistas y comentarios de la colección de*

L'elevato grado di virtuosismo e l'estensione alla chitarra flamenca delle tecniche della composizione classica, nella piena ricerca di un repertorio contemporaneo, hanno fatto della chitarra di Serranito, e della chitarra flamenca più in generale, un oggetto di apprezzamento anche presso le nicchie più inclini alla melodia ed abitualmente refrattarie al flamenco. Il magistero di Serranito risuona oggi in solisti come Oscar Herrero, autore di una delle principali riflessioni tecniche sul flamenco, condotta addirittura in termini accademici,¹⁷ o come Juan Carlos Gómez Pastor, l'ultimo "novísimo" del *toque* classico-flamenco.

Manolo Sanlúcar, l'eterno lavoratore

Con Serranito e Paco de Lucía Manolo Sanlúcar ha condiviso l'anelito di ricerca e superamento della tecnica attraverso l'elaborazione di un superiore virtuosismo, capace di ampliare l'orizzonte musicale del flamenco.

Per i riferimenti geografici - Sanlúcar de Barrameda - e familiari - il padre fu allievo del *tocaor* di Jerez Javier Molina, Manolo ha contribuito a rinnovare tecnicamente il *toque* jerezano. Uomo inquieto, dall'enorme capacità di lavoro, l'analisi della sua opera, ampia ed articolata, evidenzia tre qualità di fondo della sua personalità: l'eccezionale resistenza alla fatica, il carattere profondamente andaluso, e una squisita sensibilità orientata alla ricerca del bello. A ciò vanno ad aggiungersi la generosità, doti pedagogiche non comuni ed un'ossessione: conquistarsi il credito del mondo musicale accademico e, nello stesso tempo, ottenere per il flamenco il diritto di cittadinanza tra le culture musicali alternative. La sua discografia non fa che ribadire puntualmente questa volontà di abbracciare vari generi musicali - dal rock al pop, alla musica

leggera, alla *copla* e al folclore andaluso - ma soprattutto la composizione classica, ripetutamente onorata per mezzo di formazioni da camera in duo, in trio, ed in quartetto, fino all'orchestra sinfonica.¹⁸

L'influenza di Sanlúcar sulla chitarra attuale è rintracciabile, in sintesi, nei seguenti aspetti:

- una grande attenzione alla pedagogia e alla didattica; dal 1982, anno in cui ha inaugurato il *Curso Internacional Sanlúcar*, passando per la *Biennale* di Siviglia, fino ai corsi tenuti annualmente al *Festival Internacional de la Guitarra* di Córdoba, o alla formazione integrale tenuta a casa propria,¹⁹ Manolo non smette di formare e appoggiare la carriera di molti tra i più eccellenti chitarristi contemporanei, da Vicente Amigo, a Rafael Riqueni, a Juan Carlos Romero o al Niño de Pura; giova ricordare, in merito, che in Andalusia Sanlúcar è un autentico pioniere dell'insegnamento, un maestro che non cessa di mettere al servizio del novello chitarrista il personale virtuosismo e la particolare concezione filosofica della musica, del flamenco e della chitarra;

¹⁸ Si veda in merito l'analisi della sua opera da noi condotta (in collaborazione con José Manuel Cano Robles) ne "La guitarra flamenca en la actualidad", in *Historia del flamenco*, vol. IV, Sevilla, Tartessos, 1996, pp. 73-125.

¹⁹ Malgrado dia lezioni dal 1970, occorre ricordare che nel suo paese natale Manolo Sanlúcar organizzò il *I Curso Internacional de Guitarra "Sanlúcar"*, dal 1 al 29 agosto 1982, con la preziosa assistenza di chitarristi di varia nazionalità, tra cui Antonio Ruiz "Kiko", uno più grandi solisti di chitarra flamenca in Francia, con il quale Manolo avrebbe poi inciso il disco *Cuerda y Madera* (D-Noise, 1999). Del pari, Manolo tenne lo stesso corso al quattordicenne cordobese Vicente Amigo, precoce alunno dell'*Accademia de Merengue de Córdoba*, che da allora è suo assiduo discepolo, e che sarebbe diventato in seguito anche componente del suo gruppo. Due anni dopo, dal 24 settembre all'11 ottobre 1984, nell'ambito della *III Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla*, Sanlúcar tenne il corso *Guitarra Flamenca*, organizzato dalla Universidad Internacional Menéndez Pelayo, con la nutrita assistenza di chitarristi professionisti di diversa estrazione, tra cui gli spagnoli Pedro Sierra e Paco Arriaga, ed i francesi Celedonio e Ramón Sánchez. Da diversi anni Manolo tiene ogni estate a luglio un seminario nell'ambito del Festival di Córdoba. *Naturaleza y Forma en la Guitarra Flamenca* è stato il titolo del corso nell'edizione del 2000. *Curso especializado M. Sanlúcar* è il nome della formazione integrale impartita gli alunni che fanno visita al Maestro nella sua casa, appena fuori da Sanlúcar de Barrameda.

¹⁷ Herrero, Oscar, *Guitarra Flamenca paso a paso, colección de tres vídeos didácticos por Oscar Herrero*, Madrid, 1996-1999 RGB, Arte Visual.

- il lirismo e la ricerca estetica, che caratterizzano la sua opera e che si riverberano nella sempre squisita attualità melodica;

- a livello armonico, modulazioni sempre più complesse, sviluppate fin dai primi anni Ottanta e culminate in *Locura de Brisa y Trino* (2000), opera in cui Manolo si muove nel solco di un sistema musicale che appartiene pienamente al modalismo, ampliandolo, in coda a uno sviluppo divenuto oramai un'acquisizione definitiva del nuovo linguaggio armonico della chitarra flamenca;

- ripetute incursioni nella cosiddetta musica "classica", con la ricerca timbrica di formazioni strumentali, a seconda, classiche, e flamenche, o andaluse, che hanno fornito un modello di riferimento ormai anch'esso acquisito dai concertisti contemporanei;

- con il percussionista Tino Di Geraldo, Manolo ha introdotto le *tablas* indiane, uno strumento sempre più apprezzato dagli artisti del flamenco.

Manolo Sanlúcar e il modalismo

Il sistema musicale di riferimento per Manolo è il modalismo, inteso come utilizzo dei Modi.

Dal punto di vista musicale, la nozione di modalismo corrisponde di fatto a due sistemi: 1) il modalismo tradizionale o "arcaico", un sistema non-armonico e monodico, costituito da una sola voce che obbedisce a pratiche musicali extra-occidentali, come la musica profana medievale o il canto fermo. Fra i Modi di questo modalismo, quello Dorico, o modo di Mi, così presente nella musica tradizionale del bacino del Mediterraneo, è quello che sta alla base del *cante flamenco*, specialmente nella pratica del cosiddetto «cante jondo»; 2) il modalismo contemporaneo, un sistema armonico occidentale perfezionato e impiegato da diversi compositori di fine Ottocento e dei primi del Novecento, e definitivamente consacrato dai jazzisti *be-bop* durante gli

anni Sessanta e Settanta.

I Modi sono caratterizzati da elementi formali (le scale), convenzionali (utilizzo di formule melodiche), e da un aspetto emozionale (il sentimento modale). Non v'è da stupirsi, in questo senso, che l'espressione più comune usata dagli *aficionados* per definire il flamenco sia quella di "un sentimento". Da un punto di vista musicale, infatti, la definizione risponde al sentimento modale che costituisce il portato affettivo che caratterizza ogni Modo e che Jacques Siron ha così descritto:

*«Il sentimento modale si basa su un profondo avvicinamento psicologico, che oltrepassa la nozione di musica come sistema di convenzioni, così come si definiscono, in maniera spicciola, la musica occidentale e la sua estetica (...) Il sentimento modale porta vari nomi, a seconda delle musiche. Nella musica greca antica si chiama ethos. Lo ritroviamo nella musica andalusa e nel flamenco (duende), nel mondo musulmano (tarab), nei modi rituali ebraici, nel feeling del blues o nella soul music (letteralmente: "musica dell'anima"). Alcune musiche sono molto precise nella descrizione del sentimento modale. Per esempio nella tradizione indiana, il rāga - termine che significa "passione" o "sentimento" - è molto individualizzato e viene associato agli otto modi estetici (rasa) che rappresentano l'amore, il coraggio, la ripugnanza, l'ira, l'allegria, il terrore, la pietà e la sorpresa».*²⁰

Essenzialmente orale, il concetto di musica modale si nutre di memoria viva, e di una trasmissione basata su improvvisazioni condotte intorno a uno schema modale fisso. Quando, sul finire del secolo XIX, il sistema tonale maggiore-minore della musica occidentale comincia a mostrare segni d'inaridimento, offrendo progressioni armoniche oramai prevedibili, sono due le correnti ad imprimerle uno sviluppo: quella dell'armonia cromatica, portata

²⁰ Siron, Jacques, *La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées*, Paris, 1992, Outre Mesure, p. 243.

alle estreme conseguenze, soprattutto in Germania, come nel caso paradigmatico di Wagner, e quella del ritorno ai Modi ecclesiastici medievali, al cosiddetto “modalismo” proposto dai compositori francesi, da Fauré, Debussy o Ravel, e dai russi, come Moussorgski o Skriabin.

Si tratta, a grandi linee, della stessa operazione condotta da Manolo Sanlúcar, con il ritorno agli antichi Modi greci, in *Locura de brisa y trino*.

Locura de brisa y trino

Incisa con la voce di Carmen Linares, la seconda chitarra di Isidro e le percussioni di Tino Di Geraldo, su versi di García Lorca, quest'opera segna la ricerca e l'impiego di un sistema musicale elaborato sulla spontaneità della musica flamenca. Un sistema apprezzabile soprattutto in *Adán*, a ritmo di *soleá*, in *Normas*, modellato sugli stili del Levante, in *Campo*, a ritmo di *siguiriya*, e nel duetto per voce e chitarra *Gacela del amor desesperado*; più convenzionali sono gli altri brani: *El poeta pide a su amor que le escriba*, *Carta a Doña Rosita* e *Son de negros en Cuba*. Nella mirabile serie di video elaborata dal *Taller de Músics* di Barcellona, è lo stesso Manolo a spiegare con estrema chiarezza il processo d'individuazione ed elaborazione di questo sistema musicale che rende omaggio al flamenco.²¹

È a partire dalla naturalezza modale del flamenco e della sua scala discendente, basata sul tetracordo dorico, e scavando nell'interpretazione tonale che il mondo musicale occidentale, o classico, (scolastico, dirà Manolo), ha dato e dà del flamenco, che Sanlúcar giunge a riconsiderare il flamenco attraverso il prisma della tonalità; perché «strutturalmente e melodicamente siamo

greci, di cultura musicale greca, ma, armonicamente, con il sistema armonico occidentale, siamo occidentali; e appunto qui sta la grande fusione, l'autentica fusione, per cui la coniugazione dei due mondi fa sì che il flamenco sia oggi ciò che siamo».²²

Partendo quindi del tetracordo LA-SOL-FA-MI che contraddistingue la specificità del flamenco rispetto ad altre culture musicali, e facendo ricorso al linguaggio armonico tonale, dall'alto della sua lunga esperienza di musicista Manolo segnala come per il flamenco la tonica sia il MI e la dominante il FA, il LA essendo quindi la sottodominante, ed il SOL la medianta, in un sistema armonico fondato su quattro pilastri, anziché sui tre - tonica, dominante e sottodominante - del sistema tonale; con in più una peculiarità, che ne rivela il carattere più tipico: fra tonica e dominante sta una distanza di un solo semitono.

A partire da questa premessa, che prende a riferimento i Modi greci (Dorico, Frigio, Lidio e Misolidio) e le relative inversioni (Ipodorico, Ipofrigio, ecc.), Manolo constata quindi che si tratta di un sistema aperto o chiuso, a seconda che il primo Modo (Dorico) coincida o meno con l'ultimo degli Ipomodi; un sistema compiuto, con uno «sviluppo affatto arbitrario, ma scientifico». Dopodiché Manolo passa ad armonizzare sulla chitarra ogni grado dei Modi greci, evidenziando la sensazione di riposo che caratterizza ogni accordo, eccezion fatta per l'accordo di SI del Modo Misolidio, che produce tensione, e che il grande chitarrista constata trattarsi di un accordo di nona, che lui da anni sentiva come “flamenco”, senza tuttavia riuscire a spiegarne il perché.²³

²¹ Cfr. in merito: *18th International Seminar Jazz Flamenco. Mediterranean & Improvised Music (the Composition)*, Master-Class, a.c. di Manolo Sanlúcar, Taller de Músics, Barcelona, 1998. La generosità di Manolo nello spiegare e interpretare la sua opera è stata veramente ammirevole, soprattutto a confronto con gli standard di disponibilità di altri artisti di questo calibro.

²² Parole di Manolo Sanlúcar nella serie vídeo citata.

²³ Di fatto, fin dal tema *Laberinto* contenuto nel disco *Al Viento* (Polydor, 1982) in cui sviluppa melodie su questo Mi 9, l'accordo non ha smesso di ossessionarlo. Con esso si apre anche il disco *Tauromagia* (Polydor, 1988) nel tema *Nacencia*, metafora dell'apparizione della materia flamenca, e ascoltiamo un accordo di nona anche dall'orchestra del primo movimento della sua sinfonia andalusa *Aljibe*

Muovendosi dunque in questo sistema aperto o chiuso che viene a generarsi a partire dal modo Dorico su cui si basa il flamenco, applicando i principi di modulazione utilizzati nel disco, e senza uscire dalla specificità armonica del flamenco, soprattutto dalla distanza di un semitono che separa la tonica dalla dominante, Sanlúcar elabora il nuovo sistema armonico, che gli permette di modulare verso qualsiasi grado, anche attraverso cadenze semitonaliche che stanno alla base del tetracordo flamenco e che danno un certo gusto dodecafonico.

Utilizzare tutti i toni ed i semitoni di una scala all'interno di un sistema coerente, senza per questo smettere di suonare flamenco: questa è stata la conquista di Manolo Sanlúcar in *Locura de brisa y trino*.

Paco de Lucía, precursore dei gruppi di flamenco

Paco de Lucía appare come l'iniziatore di un nuovo modo di presentare il flamenco in gruppo, come si può vedere nel celebre brano *Entre dos aguas*. Al momento dell'inatteso successo di questa rumba, Paco proviene da un apprendistato precoce ed intenso nelle tre discipline canoniche del flamenco (*toque*, *baile* e *cante*) condotto sotto la regia del padre, Antonio Sánchez Pecino, e del fratello maggiore, Ramón de Algeciras, nell'ambito del progetto familiare battezzato da Daniel E. Pohren come «El Plan Maestro».²⁴

Dotato di eccezionale talento e di grande ispirazione musicale, con un nutrito bagaglio di esperienze umane e professionali, Paco riassume in sé le varie opzioni offerte dai contemporanei, proponendo un linguaggio nuovo ed una nuova definizione del *toque*.²⁵

intitolato precisamente "Génesis".

²⁴ Cfr. Pohren, Daniel E., *Paco de Lucía y Familia: El Plan Maestro*, Madrid, Sociedad de Estudios Españoles, 1992.

²⁵ Cfr. Grande, Félix, *Agenda flamenca*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985, pp. 79-112; id., *Memoria del flamenco*, Madrid, Círculo de Lectores, 1995, (1ª ed, 1979), pp. 220-7.

Nel 1973 incide *Fuente y caudal*, contenente la citata rumba *Entre dos aguas*. Troviamo qui in germe gli elementi essenziali del gruppo flamenco: percussioni (bonghi per la rumba), chitarra ritmica e basso elettrico; sono questi elementi a permettere alla chitarra solista una maggiore libertà, consentendole di uscire dal cliché dell'accompagnamento ritmico-armonico e di proporsi come strumento d'improvvisazione. Ed è qui evidente l'analogia con le piccole formazioni jazz, o *combos*, di cui all'epoca il chitarrista ha già fatto esperienza.

La produzione discografica successiva è tuttavia piuttosto tradizionale. *Almoraima* (1976) accelera le forme flamenche verso la ricerca di un "aire" o "swing" propri del flamenco, replicando lo schema del successo internazionale con una nuova rumba, *Río ancho*. Nel 1982, con l'arrangiamento delle danze di De Falla d'ispirazione popolare, Paco fa ritorno alla rumba e alla *bulería*, e per renderle flamenche chiede la collaborazione del gruppo *Dolores*; ma questa volta, per dialogare con la chitarra durante le improvvisazioni, Paco aggiunge un quinto elemento: il flauto traverso.

All'epoca il passaggio al jazz si è già definitivamente compiuto. Nel 1981, per l'esattezza, in *Solo quiero caminar*, lavoro di ricerca verso un flamenco meno tradizionale e più vicino al gusto musicale dominante. Qui si nota l'aggiunta di un sesto elemento, ancora melodico, il *cante* stesso, a dimostrazione della volontà di non rompere con la tradizione, mentre il flauto traverso viene supportato dallo strumento jazz per eccellenza: il sax.

A questo punto è pienamente configurato il sestetto (termine jazzistico) con cui Paco de Lucía può definitivamente riallacciarsi alla tradizione ed integrare il *baile*. Ed è qui importante mettere in risalto come il modello adottato da Paco per portare il flamenco, o meglio il "suo" flamenco, al grande pubblico venga trovato nella corrente del jazz-rock, o

della jazz-fusion, quella in cui si muovono i musicisti con cui Paco suonerà negli anni a venire: da John Mc Laughlin ed Al di Meola, a Larry Coryell, a Carlos Santana.

E nella sua configurazione standard, la matrice del sestetto di Paco trova riscontro in quella che per i critici resta una delle più felici formazioni del jazz contemporaneo, i *Return to Forever* di quel Chick Corea che negli anni Settanta girava per la Spagna ammirando il flamenco e la chitarra inquieta di Paco de Lucía, con cui avrebbe registrato, e si sarebbe esibito, per tutto il decennio successivo: si presti attenzione alla sua formazione nel 1972: Chick Corea, tastiere, Flora Purim, voce, Aitor Moreira, percussioni, Joe Farrell, flauto e sax, Stanley Clarke, basso.²⁶

Osservando più da vicino le due formazioni, possiamo rilevare tuttavia alcune discrepanze che lasciano intuire la volontà di Paco di mettere insieme un gruppo chiaramente "flamenco". Di fatto, se il jazz delle origini era basato su strumenti acustici, l'integrazione degli strumenti elettrici avrebbe fatto sì che la sonorità, elemento fondamentale nel jazz, tendesse a sua volta all'elettrico, specialmente nel jazz-rock e nella jazz fusion. Ma Paco avrebbe continuato a suonare la sua *Hermanos Conde* da concerto, e a includere strumenti acustici come il flauto traverso, od il saxofono. L'unico strumento elettrico che sembra trovar posto nella nuova formazione è il basso, per il suono non aggressivo, sicuramente, e per la discrezione, che lo fa adattabile a qualsiasi strumento e capace di disegnare una linea melodica complementare. La consacrazione definitiva del basso e la sua integrazione con la chitarra avverranno nel disco *Sólo Quiero Caminar*, dove Carles Benavent suonerà una *colombiana* in duo con la chitarra di Paco.

Anche dinanzi al crescente predominio delle sonorità elettriche, insomma, il gruppo di Paco si manterrà fedele alla linea *unplugged*, o acustica. E non volendo elettrificare lo strumento, ma ritrovandosi a suonare dinanzi a folle oceaniche, Paco sarà costretto giocoforza a curare al dettaglio l'amplificazione ed il suono della chitarra. Imparerà a lavorare con i microfoni, e ad equilibrare i diversi strumenti sul palco, passando da un approccio individualista ad uno più collettivo.

Il problema del suono invece, fondamentale tra i chitarristi, e fra quelli classici ridotto spesso allo sterile dibattito unghia-polpastrello, Paco lo salterà a pie' pari attraverso un suono personale, percussivo e penetrante, come richiede il flamenco, ma rotondo quanto basta per improvvisare senza che la chitarra ne esca indebolita. Una ricerca sonora rintracciabile fin dalle prime registrazioni, dove l'originalità del tocco, secco e acuto vicino al ponte, è già ben identificabile, anche se non proprio esclusiva e reperibile a tratti anche in altri chitarristi.

Per quanto riguarda l'accompagnamento, si nota una crescente attenzione per l'armonia attraverso l'arricchimento degli accordi di passo, un'attenzione ispirata senza dubbio dalla frequentazione dei musicisti jazz. Ma Paco non si limita ad assimilare, e prova a imitare anche il suono dolce del plettro, usando il polpastrello della destra, combinando questi tocchi con *remates* brillanti, ma senza mai smettere di conservare il «toque con detalles» tanto flamenco e pregiato per il pubblico gitano; un pubblico che lui sa blandire e incendiare ogni volta, come vuole l'arte del flamenco.

In ambito armonico, Paco de Lucía ha sviluppato in maniera sistematica accordi con dissonanze proprie del flamenco, come l'intervallo di seconda minore, tipico degli stili del Levante, seguendo il microintervallismo del *cante*, utilizzando

²⁶ Cfr. Berendt, Ernst Joachim, *Le grand livre du jazz. De New Orleans jusqu'au jazz-rock*, Paris, Du Rocher, 1986, p. 530.

accordi dissonanti che già Manuel De Falla aveva proposto e che restano uno dei riferimenti di base anche per le nuove generazioni dei chitarristi di flamenco.

E in ambito ritmico, Paco ha introdotto il *toque* in controttempo, una risorsa insospettata della musica flamenca. Certo, lo ha fatto sporadicamente, rispettando il *compás* nelle sue forme tradizionali; sono state una volta di più le giovani generazioni a spingere ai limiti questo artificio, fino all'attuale esplosione "por dentro" dello stesso *compás*.

Così, ispirandosi, a quanto pare, ad uno scritto attribuito a Miles Davis,²⁷ Paco de Lucía ha inaugurato una via che non hanno tardato a seguire i principali chitarristi ed artisti del flamenco, da Enrique de Melchor, a Pepe Habichuela, a Gerardo Nuñez, a Juan Manuel Cañizares, a Tomatito, a José Antonio Rodríguez, e soprattutto al Vicente Amigo, suo erede annunciato, ed al pianista Chano Dominguez, capace di fondere sempre meglio lo spirito del flamenco con lo swing del jazz.

Indicazioni generali: la chitarra flamenca solista oggi

Al giorno d'oggi la chitarra flamenca solista gode di prestigio e diffusione internazionali, è praticata da migliaia di chitarristi e conta professionisti riconosciuti e consolidati in tutto il mondo.²⁸ Nondimeno, essa costituisce anche oggetto di dibattito presso quegli *aficionados* che, per incultura musicale, si ostinano a sminuire, o più semplicemente a disconoscere, se non proprio a disprezzare, l'imponente lavoro intellettuale e compositivo del chitarrista flamenco. Ma uno studio sistematico della chitarra permette di rintracciare una serie di costanti, e, a titolo di sintesi:

- utilizzo del Modo Dorico (Modo Frigio nel linguaggio moderno) o Modo di Mi, con cadenza tipica detta «andalusa»;
- nota MI a pedale, sulla prima corda a vuoto;
- utilizzo di dissonanze di settima, nona e undicesima, mediante accordi irrisolti che conferiscono alla composizione un certo carattere impressionista;
- uso ricorrente dell'intervallo di mezzo tono, o di seconda minore, per ricalcare la microtonalità del *cante*.

È su questi elementi congiunti che ogni chitarrista sviluppa la propria estetica di tensione-riposo, sempre in una dialettica di contrasto tra i momenti di massima violenza e quelli di rilassamento.

L'utilizzo di tutto il manico, a partire da Ramón Montoya, ha permesso di moltiplicare la posizione degli accordi e dei rivolti, che spesso s'intrecciano con le corde a vuoto, in particolare con le prime due, producendo un colorito particolare e quasi irreplicabile su altri strumenti. Va del pari evidenziato l'aspetto ritmico elaborato a partire dall'utilizzo della chitarra come strumento di percussione, con il *rasgueado*, seconda natura dei *toques*, e con l'inserimento di battute asimmetriche che aumentano la complessità del genere.

La chitarra attuale, che lavora sempre più con supporti ritmici come il *cajón* o il *tacón*, sta spostando gli accenti delle forme flamenche, creando un autentico gioco di sincopi od accentuando gli aspetti poliritmici attraverso la sovrapposizione di più *toques*, intrecciando il ritmo di *seguiriyas* con quello di *bulerías*, i *fandangos* de Huelva con le *soleares*, i *tanguillos* con le *alegrías*, ecc.

Sono state queste tendenze a favorire la vera e propria implosione del *compás*, il modulo ritmico caratteristico di ogni forma flamenca, a riflesso del crescente peso della chitarra sull'evoluzione del

²⁷ Torres Cortés, Norberto, "Universalidad guitarrística del flamenco" in *Actas del XXII Congreso de Arte Flamenco*, Paris, settembre 1993, p. 42.

²⁸ Cfr. Cano Robles, José Manuel y Torres Cortés, Norberto, *op. cit.*, pp. 124-5.

flamenco, fino al punto da sovrastarne la ricchezza e le possibilità ritmiche.

A ciò va aggiunto il fatto che il *cajón* (o meglio i *cajones*, perché già si lavora con due) ha favorito l'espressione di un nuovo fraseggio, nel *cante*, come nel *baile*, come sulla chitarra. Infine, sono stati perfezionati due provvedimenti ancora una volta introdotti da Montoya: la moltiplicazione delle posizioni sul manico, per marcare la cadenza andalusa, e l'introduzione di nuove accordature.

Se la memoria degli antichi *tocaeros* parlava di due sole forme di marcare la cadenza, con il *toque* «por arriba» (MI modale) e quello «por medio» (LA modale),²⁹ con il duo Ramón Montoya-Antonio Chacón si sarebbe assistito al consolidamento di altre forme oggi divenute ormai classiche, come il cosiddetto *toque* «por granaína» (SI modale), e il *toque* «por Levante» (FA# modale). In quest'ultima forma Montoya avrebbe inserito anche un *toque* solista «por minera» (SOL# modale), un tono sopra il precedente ma sempre fedele alle dissonanze che caratterizzano il colorito levantino.³⁰ Inoltre, modificando l'accordatura del *laúd* rinascimentale, egli avrebbe messo a punto il *toque* «por rondeña» (DO# modale, con la sesta corda in RE e la terza in FA#).

Allo stesso modo, l'impiego sistematico di specifici *toques* a sostegno di specifici *cantes* aveva educato il pubblico degli *aficionados* ad associare il colore di ogni cadenza con i *cantes* corrispondenti: il *toque* «por medio» per *seguiriya*, *bulería por soleá*, alcune *soleares*, alcuni *fandangos*, gran parte delle *bulerías*; il *toque* «por arriba» per le *soleares*, le *malagueñas*, le

serranas, alcune *bulerías*; il *toque* «por granaína» per le *granaínas* e *medias granaínas*; il *toque* «por Levante» per gli stili *mineros*, ecc., fino a configurare alcune regole estetiche di riferimento per gli artisti ed il pubblico. Così, all'orecchio della maggior parte degli *aficionados* non sarebbe sfuggita, ad esempio, una *siguiriya* accompagnata dal *toque* «por Levante», o una *malagueña* accompagnata «por medio». Si trattava di regole, che avevano segnato tutto il secolo XX, che erano state profondamente somatizzate, e che costituivano la base dell'educazione e della percezione del “flamenco”. Ma anche e proprio per questo, dopo un lungo periodo di consolidamento dei canoni stabiliti soprattutto da Montoya, la generazione di Paco, Manolo e Serranito, nel tentativo di ampliare l'orizzonte musicale flamenco, si sarebbe vista obbligata a forzare quelle stesse regole, proponendo nuove forme e nuove cadenze.

Dal principio degli anni Ottanta, si è incominciato ad esempio a lavorare sulle cadenze in DO# (DO# modale), come nel *toque* «por rondeña», benché senza alterare l'accordatura della chitarra, e sulla cadenza di MI, (MI, modale).

L'articolazione del processo ed il consolidamento delle nuove cadenze tra i chitarristi si sono sviluppate e si sviluppano a tutt'oggi nello stesso modo: incisione di un *toque* con la nuova cadenza da parte di uno dei maestri riconosciuti, (generalmente Paco), e conseguente incisione dei differenti *toques* da parte degli altri “discepoli”, che propongono la propria versione della nuova cadenza. E poiché la messa a punto del nuovo *toque* comporta, oltre al tempo necessario per elaborare le variazioni, una nuova diteggiatura della mano sinistra, il processo è lento, e ci vogliono anni prima che ogni solista incida la propria versione, e l'orecchio degli *aficionados* si abitui alle nuove sonorità fino a riconoscerle come patrimonio acquisito

²⁹ Triana, Fernando el de, *Arte y Artistas Flamencos*, Madrid, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, (1° ed. 1935). Se la tradizione orale ci parla di due *toques* originari, la documentazione scritta, come i canzonieri di musica popolare, evidenziano anche la presenza del *toque* costruito sulla semi-cadenza DO Maggiore/SI7, conosciuto oggi come *toque* «por granaína».

³⁰ Torres Cortés, Norberto, “Universalidad guitarrística del flamenco” in *Actas del XXII Congreso de Arte Flamenco*, Paris, septiembre 1993.

del “flamenco”. Al giorno d’oggi, in ogni caso, le cadenze in Do# e Mi, sono percepite ormai come perfettamente normali.

All'ampliamento delle cadenze bisogna aggiungere quello delle accordature. Ed è stato Paco, una volta di più, a rompere con la tradizione in *Solo Quiero Caminar* (1981), a detta di José García-Lewis autentica “opera prima” del flamenco moderno.³¹ In questo disco, *Piñonate*, una *bulería* in tradizionale *toque* «por medio», viene incisa abbassando di mezzo tono la seconda corda, da SI a SI₁, e di un tono la

prima, da MI a RE. La nuova accordatura permette così a Paco di aggiungere al *toque* «por medio» dissonanze come quella di seconda minore, tipica del *toque* «por Levante», inaugurando un processo di elaborazione “da dentro” del colore flamenco rintracciabile anche nel *cante*, ad esempio nell’opera di Camarón de la Isla.³²

Avrebbero fatto seguito altre accordature, soprattutto al principio degli anni Novanta, quando sarebbe scoppiata la vera e propria febbre delle accordature alternative, come quella di MI LA DO# LA DO# FA# (dalla sesta alla prima corda) proposta da Tomatito per la *taranta*, o di RE LA RE SOL SI₁, RE per i *tangos*, o di SI LA

RE SOL SI RE# utilizzata da Gerardo Nuñez per la *siguiriya* ed utilizzata anche da El Viejín per musicare le coreografie di Antonio Canales, e, nella *rondeña*, da Montoyita del gruppo di Joaquín Cortés.³³

³¹ García-Lewis, José, “Fusión española de lo antiguo y lo moderno” in *Bass Player Magazine*, USA, gennaio 1996 (aggiornato, editato e tradotto da flamenco-world nel settembre del 1998).

³² Torres Cortés, Norberto, “Camarón, la voz interior de Paco de Lucía” in *Camarón. Cinco años después*, Villanueva de la Reina (Jaén), *El Olivo* n. 45/46, lug-ago 1997.

³³ Cfr. in merito la serie *Alta Definición. Guitarras*, serie di programmi realizzati da TVE e trasmessi sul canale *Muzzik*, con mini-recitals di Pepe Habichuela, Tomatito, el Paquete, Montoyita, Rafael Riqueni, Gerardo Nuñez, Juan Manuel Cañizares, Jerónimo Maya, El Viejín, el Bola, Miguel

Oltre alla questione delle accordature, sul principio degli anni Novanta si assiste ad un'ulteriore cesura con le regole del passato; una frattura che prende corpo con la crescente pratica di utilizzare l'accompagnamento tipico di determinati *cantes* a sostegno di altri *cantes*, secondo quello che Claude Worms avrebbe definito «metaflamenco»; in questo modo l'identificazione immediata delle strutture tradizionali viene aggirata attraverso un «toque “di secondo grado” che presuppone una solida cultura flamenca da parte del pubblico».³⁴

Così la *siguiriya Remache* incisa da Gerardo Nuñez in *Jucal* (1994) è giocata sul «toque por granaína». Suonare *por siguiriya* utilizzando il *toque de granaína* sarebbe stata una cesura estetica che avrebbe lasciato di sasso gli *aficionados*, sempre più confusi dal nuovo atteggiamento impressionista sintomatico del passaggio dall'enunciazione alla suggestione: del suggerire piuttosto che dire, al punto da far loro temere di non saper più riconoscere i *toques*.

E come suggerire il carattere «jondo» della *siguiriya* senza ricorrere al suono del *toque* «por medio», da sempre, sulla chitarra, sinonimo di «jondo»?

Nuñez lo avrebbe fatto attraverso due accorgimenti: innanzitutto adottando un basso profondo, ottenuto abbassando la sesta corda di due toni e mezzo, da MI a SI; un basso che si fa carico di risuonare ossessivamente durante la composizione; poi introducendo una dissonanza di seconda minore sulle frasi dei cantini, abbassando la prima corda di mezzo tono, da MI a RE#. In questo modo la composizione si sarebbe rivestita dei tre colori flamenchi tradizionali: quello della *siguiriya*, dato dal bordone; quello della *granaína*, dato dalla cadenza utilizzata; e quello del Levante, dato dall'impiego

Ochando, Juan Habichuela. Oltre ad essere un buon supporto al testo, questa serie costituisce una buona fonte per comprendere la preoccupazione dei primi anni Novanta a proposito delle accordature.

³⁴ Worms, Claude, *op. cit.*, 1998.

dell'intervallo di seconda minore sulle frasi dei cantini. Una cadenza ed una accordatura prese poi a prestito da Juan Manuel Cañizares nella *siguiriya* incisa con Enrique Morente per il film *Flamencos* (1996) di Carlos Saura, anche se in maniera più astratta e meno densa di riferimenti antropologici.³⁵

Un altro esempio d'impiego delle nuove cadenze nei *toques* tradizionali lo avrebbe offerto Vicente Amigo, nel disco *De mi Corazón al Aire* (1991), iniziando la *granaína* Morente con la cadenza di MI_b,

per poi modulare al modo di SI tipico della *granaína*. Ascoltando la composizione, nessuno dubita, fin dalle prime note, che si tratti di una *granaína*. Come fa, quindi, Vicente Amigo a suggerire la *granaína* con una cadenza che non le è propria?

Con estrema semplicità: utilizzando cioè la cadenza in MI_b, ma avendo cura di

scegliere accordi comprendenti una serie di corde a vuoto, che pure appartengono al *toque de granaína* e che ne definiscono in gran parte il colore.

Nello stesso disco, la cadenza in MI_b verrà

riproposta nella *bulería por soleá Reino de Silia*,³⁶ e non finisce qui: Vicente inizierà le *alegrías Maestro Sanlúcar* in armonia di *minera*,³⁷ e includerà *falsetas* di *farruca* nella *soleá Tío Arango*. E se nella sua prima *bulería*, *Gitano de Lucía*, aveva utilizzato il tradizionale *toque* «por medio», nella

bulería El mandaíto del disco *Vivencias Imaginadas* (1995) egli propone una personale versione del *toque* con cadenza in DO#.

In questo contesto, per la chitarra flamenca, l'ultimo decennio del Novecento ha evidenziato nuove problematiche, una certa saturazione, e anche qualche segno d'inaridimento. Risalta in primo luogo l'assenza delle personalità degli anni precedenti, e su tutti di Paco de Lucía, il quale dopo aver segnato lo zenith e il nadir dell'evoluzione strumentale, dal vivo come nell'ultima produzione discografica *Luzia* (1998), lascia trapelare un deciso inaridimento dell'ispirazione. Nemmeno Serranito e Manolo Sanlúcar stanno dando prova di slancio creativo, eccezion fatta per la citata *Locura de Brisa y Trino* (2000). Per contro, sono diventati grandi i loro discepoli, ieri *tocaeros* consolidati, oggi concertisti a pieno titolo: su tutti brilla la stella di Vicente Amigo, che di Paco si profila, tanto per il nuovo pubblico del flamenco come per i colleghi, come il successore designato.³⁸ Tomatito domina sempre meglio il panico della scena che gli impediva di suonare da solista, e ha aperto il tempio flamenco a nuove arie d'oltreoceano, con eccellenti risultati;³⁹ Gerardo Nuñez si è orientato al mercato statunitense grazie ad un'intelligente inclinazione jazzistica;⁴⁰ Pepe Habichuela ci ha regalato un disco *flamenquísimo*,⁴¹ pur orientando al contempo il suo gruppo verso collaborazioni con musicisti indù;⁴²

³⁵ Possiamo ascoltare la stessa *siguiriya* anche nel disco di Duquende *Samaruco* (2000).

³⁶ Anche se i chitarristi continuano attualmente a lavorare in questa tonalità (Enrique de Melchor e Manolo Franco la includono nella serie di video edita da Encuentro Productions e Tomatito la utilizza nella *bulería A mi Niño José* del disco *Spain* (2000), in duo con il pianista Michel Camilo), recentemente l'abbiamo vista con sorpresa utilizzata da Diego Carrasco "El Tate" in una composizione dei tardi anni Settanta (cfr. cassetta n° 3 di *Rito y Geografía del Toque*).

³⁷ In merito alla fusione del flamenco basso-andaluso con il levantino ad opera di Paco e Camarón, si rimanda al nostro articolo "Camarón, la voz interior de Paco de Lucía" (*infra*, nota 32).

³⁸ «Vicente Amigo è tra i giovani il maestro, e va trattato a parte». Intervista del *bailaor* Joaquín Grilo a flamenco-world.com, 2000.

³⁹ Il *tocaer* e concertista almeriense arriva a ricevere due dei quattro Grammys Latinos assegnati a produzioni spagnole con *Spain* (2000) e *Camarón. París 1987* (1999).

⁴⁰ Il suo sito web ci informa che «nel 1998, Nuñez avviò una collaborazione con l'etichetta nordamericana Alula Records. A New York incise il CD *Calima*, insieme a figure di primo piano del mondo del jazz e della world music. Nuñez sta registrando nuove composizioni per il prossimo CD, sempre prodotto da Alula Records».

⁴¹ Si tratta di *Habichuela en Rama*, Nuevos Medios, 1997.

⁴² Nel concerto tenuto nel luglio 2001 al Teatre Grec de Barcelona, nell'ambito del Festival d'estiu, (GREC), sono intervenuti il violinista indù Chandrú e Baluji Shivasastav

Enrique de Melchor ha evidentemente problemi di adattamento e di collocazione sul nuovo scenario, malgrado la sempre perfetta tecnica;⁴³ l'ipersensibilità non smette di tenere Rafael Riqueni in una situazione d'instabilità emotiva;⁴⁴ José Antonio Rodríguez ha finalmente rotto il silenzio discografico, orientandosi anch'egli al dialogo con le correnti jazz;⁴⁵ Juan Manuel Cañizares, infine, sembra essersi definitivamente affrancato dalla tutela di Paco de Lucía ed aver intrapreso un personale cammino.⁴⁶

L'elevato grado di virtuosismo della chitarra flamenca ha favorito la comparsa di una categoria di chitarristi esclusivamente concentrati sul solismo,⁴⁷

al sitar, oltre a Peter Lockett alle tablas, Arún alla batteria e percussioni, e vari componenti della sua famiglia nella prima parte (Carlos Habichuela, Nono Carmona, Piripi y Galanes).

⁴³ Cfr. *Juegos de Niños* (Nuevos Medios, 1986), *Flamenco* (Flamencos Accidentales, 1987), e *Maestros* (Discos Probeticos, 1994). Nel frattempo, Enrique Jiménez Ramírez (vero nome di Enrique de Melchor) è deceduto, il 3 gennaio del 2012 (NdT).

⁴⁴ Abbiamo saputo del suo recente ritiro per problemi di salute dall'*Inventario* di Henry Bengoa, opera diretta da Pepa Gamboa e rappresentata la prima volta il 14 settembre alla *Biennale* di Siviglia 2000. La rivista *El Olivo*, (n° 79, maggio 2000) propone una recente intervista nella quale il concertista racconta a Manuel Bohorquez, in tutta franchezza e crudeltà, l'inferno del suo dramma.

⁴⁵ Il suo ultimo disco porta il titolo significativo di *Manhattan de la Frontera* (1999), evidente allusione al gruppo Manhattan Transfer. Troveremo la presenza del pianista jazz Joan Albert Amargós negli arrangiamenti e nella composizione di alcuni ponti. Per contro, José Antonio Rodríguez ha partecipato recentemente a Siviglia a un seminario sull'improvvisazione, in cui musicisti jazz e di flamenco si sono riuniti a riflettere, ognuno sui propri generi, nell'ottica di una collaborazione. Il Taller de Músics di Barcellona è stato un pioniere di questo tipo di incontri, promossi tra l'altro anche dal Real Conservatorio Superior de Música di Madrid (cfr. il *Seminario de Introducción al Flamenco Actual*, diretto e coordinato dal pianista jazz Pedro Ojesta nel febbraio del 2000).

⁴⁶ Si veda la nostra recensione al suo primo disco *Noches de Imán y Luna*, sulla rivista *El Olivo*, n° 52, febbraio 1998.

⁴⁷ Rafael Hoces Ortega, uno dei chitarristi che collaborarono a uno dei tre corsi di chitarra flamenca dei *Festival di Córdoba*, tenuti dal 7 al 16 luglio 2001 da Paco Serrano, Manolo Franco e Manolo Sanlúcar, ha commentato così la rassegna *Festival Guitarra 2000*, Córdoba, da poco pubblicata nella sezione *Suena la Guitarra* del sito web argentino www.tristeyazul.com: «Con Manolo Franco abbiamo potuto allestire il corso di accompagnamento al canto facendo tesoro delle caratteristiche organizzative del precedente [...] In questo modo, anche in questo corso abbiamo cominciato ad affrontare una delle problematiche oggi più urgenti per molti chitarristi: il canto. Ogni volta

e la cui cultura del flamenco ignora basi elementari come la conoscenza dei maestri del passato,⁴⁸ dell'accompagnamento del *cante* e del *baile*; chitarristi le cui composizioni evidenziano spesso la sindrome della "tecnica per la tecnica", scadendo inevitabilmente in quell'ossessione che Juan Habichuela avrebbe battezzato «tremendismo».

L'ingresso forzoso del flamenco nel music-business ha portato con sé una valanga di CD di solisti: Parrilla de Jerez, Moraíto Chico, Oscar Herrero, Juan Carlos Gómez Pastor, Paco Serrano, David Casares, El Viejín, El Bola, Ramón Jiménez, David Carmona, Niño Josele, Niño de Pura, Juan Carlos Romero, José

crece il numero dei chitarristi che si avvicinano al concertismo solista, prova ne è la quantità di solisti che si sono affacciati al corso, in misura tremendamente maggioritaria rispetto a quelli che si avvicinano al toque d'accompagnamento al canto e al baile».

⁴⁸ Si tratta di un fatto denunciato con crescente frequenza dagli stessi solisti odierni: «Le cose nuove, o le inserisci nel feeling delle antiche, o non valgono nulla, e il problema è che molti giovani non hanno mai ascoltato Montoya o Niño Ricardo, che ci hanno lasciato il sapore e la struttura, cose senza le quali noi musicisti del flamenco perdiamo ogni identità» (intervista a Juan Manuel Cañizares su *El País Andalucía*, 8 aprile 1997). «Ragazzi, un problema dei chitarristi di oggi è l'ignoranza del passato, noi suoniamo su basi ben solide, e non si può non aver ascoltato Niño Ricardo, Montoya, Morao, non si può non sapere come si suonava allora; certo, oggi si suona meglio, ma prima si suonava con più gusto» (Gerardo Nuñez a flamenco-world.com, Madrid, 1999). Non diversamente la pensa Rafael Riqueni: «I ragazzi che hanno cominciato a suonare la chitarra sui dischi di Paco con McLaughling e Al di Meola, hanno incontrato una cosa meravigliosa, nuova, molto affascinante, ma si sono persi tutta la storia della chitarra flamenca precedente. Intendo dire, con questo, che è importantissimo conoscere l'opera dei vecchi maestri (Niño Ricardo, Sabicas, Esteban Sanlúcar, ecc.), ascoltarla e, partendo da lì, sviluppare i propri temi» (intervista a R. Riqueni in *El Olivo* n° 36, ottobre 1996). Alla domanda «Che consiglio daresti ai giovani?» Pepe Habichuela avrebbe così risposto: «Innanzitutto che si formino, che non corrano troppo, che ascoltino il flamenco di ieri e di oggi, e che si lascino trasportare, e se sono validi non avranno alcun problema, l'importante è che facciano una buona scuola sul passato.» (Pepe Habichuela a Nevipens Romani, in *Noticias Gitanas*, n° 297, 16-31 luglio 2000, p. 4). Da parte sua, Enrique de Melchor avrebbe affermato che «se non si sa suonare a servizio del canto, non si potrà mai essere buoni solisti, questa è la base.» (intervista ad Enrique de Melchor in *El Olivo* n° 60, ottobre 1998). Tomatito segnalava recentemente che, per suonare la flamenco-fusion «devi aver ascoltato il flamenco antico e suonato il flamenco tradizionale. Da qui, puoi arrivare ad altri generi, se invece cominci a rovescio, non impari.» (*El País Andalucía*, 20 settembre 2000).

Luis Montón, Miguel Ribera, Pedro Sierra, José Manuel Cano, Rogelio Conesa, Carlos Heredia, Paco Cortés, Miguel Angel Cortés, Quique Paredes, José Manuel Roldán, Carlos Piñana, Chicuelo. Fino al patriarca, Juan Carmona Habichuela, ometto consacratosi anima e corpo all'accompagnamento, che pure ha voluto incidere un simpatico disco per la crescente tribù del flamenco.

Ed è un ben strano fenomeno, per un Paese dalla carente educazione musicale, che la chitarra solista, fino a ieri banale comprimaria, sia balzata di colpo all'attenzione del pubblico.

Ma ha veramente un pubblico la chitarra solista in Spagna?

Va detto, purtroppo, che la quantità di produzioni dell'ultimo decennio oltre a non fare rima con la qualità, ha mostrato segni d'inaridimento e formule espressive ormai logore. Saturazione e inaridimento delle risorse precedentemente passate in rassegna; del parametro ritmico, con l'ipersfruttamento della chitarra come strumento percussivo, in particolare nella sua funzione di accompagnatore delle nuove forme del *baile*, in gran parte basate sulle percussioni (dei *cajones*, delle mani e dei piedi, della chitarra, dei cori, delle voci, ecc...); del parametro armonico, con la saturazione e l'inaridimento delle accordature alternative, delle nuove cadenze andaluse, delle modulazioni e delle dissonanze. Si salva invece il parametro melodico, e proprio di recente abbiamo potuto apprezzare una nuova attenzione al *toque*, in una forma meno aggressiva, austera ma moderna, attraverso la quale la melodia ha recuperato lo statuto di regista del discorso musicale.⁴⁹

⁴⁹ Malgrado solisti come Vicente Amigo o Rafael Riqueni trattino le linee melodiche sempre con grande gusto e sensibilità, (entrambi, non a caso, sono stati allievi di Manolo Sanlúcar), con Juan Carlos Romero (anch'egli alunno di Sanlúcar), José Luis Montón, Miguel Rivera ed Oscar Herrero possiamo apprezzare un nuovo modo di suonare, meno aggressivo, austero ma moderno, dove la melodia riprende in mano le redini del discorso musicale. In proposito, Luis Maravilla osservava con Manuel Herrera nel

Indicazioni generali: la chitarra flamenca da accompagnamento oggi

Dopo aver passato in rassegna le diverse scuole locali di accompagnamento, rileviamo oggi la persistenza in Andalusia di un certo stile tradizionale, tecnicamente e armonicamente rudimentale, con un marcato sentimento ritmico ed una espressività flamenca, localizzato nella provincia di Cadice, più “primitivo” (ovvero meno “contaminato” dalle influenze culturali) a Jerez de la Frontera, mentre a Cadice e nei paesi della costa mostra una maggiore complessità ritmica e stilistica, e una particolare apertura dovuta all'influenza dell'Atlantico.

A Siviglia, capitale del flamenco, polo di attrazione dei chitarristi, si distingue l'accompagnamento al *baile* delle accademie, che caratterizza profondamente e condiziona lo stile dei chitarristi, la loro professionalità e la loro cultura flamenca; per contro, nei paesini della provincia, personalità dedite all'accompagnamento dei rituali familiari festivi e del *cante*, come Diego del Gastor, Melchor de Marchena e Pedro Bacán, mantengono vive nelle generazioni la peculiare pedagogia gitana ed il culto professionale del flamenco. Una trasmissione e dedizione quasi sacrali rintracciabili anche a Granada, dove l'accompagnamento delle *zambras* del Sacromonte conferisce ai *tocaores granaíños* uno spirito particolare, che essi

1990 che «la chitarra si è molto evoluta, e oggi la si suona come mai in passato, soprattutto tecnicamente: la precisione, il ritmo, l'esecuzione di cui sono capaci i giovani... non si sono mai viste prima. Anche lo stile è cambiato: oggi si suona prevalentemente ciò che ha ritmo... si tratta di un'influenza mutuata dalla musica internazionale, dal rock e dalle correnti musicali che ormai ovunque privilegiano il ritmo a scapito della melodia. Non c'è più spazio per Mozart e Chopin... Ormai si ascolta solo ritmo. E nel flamenco, e in tutto ciò che al flamenco s'ispira, si suonano in prevalenza bulerías e tangos. Cose ritmiche. E che portano con sé i bongos, i legni, la caja [...] Il ritmo, nella musica, è fantastico, è meraviglioso... ma non è tutto. Va bene il ritmo, ma la melodia? Non è forse importante la melodia?» (Intervista a Luis Maravilla in *Sevilla flamenca* n° 68, novembre 1990, p. 48).

portano in giro professionalmente nei *tablaos* madrileni. La crescente espansione della chitarra flamenca, ha fatto sì che anche nelle province prive di una tradizione specifica, o di scuole tradizionali, si sia sviluppata una pleiade di nuovi chitarristi, dei quali alcuni già consacrati professionalmente. Il caso più eloquente è quello di Córdoba, che offre forse l'elenco più importante dei giovani virtuosi della storia della chitarra flamenca. Formatisi nelle accademie e nei conservatori locali, la loro influenza si riverbera sulla vicina provincia di Jaén, ma anche Málaga ed Almería vantano *tocadores* prestigiosi e di fama internazionale.

Un altro importante serbatoio di *tocadores* è localizzato nelle zone metropolitane di Madrid, Barcellona e dintorni. Culla della stilizzazione classica del flamenco, con chitarristi del calibro di Montoya, come ci ricorda José Manuel Gamboa, l'influenza di Don Ramón sarebbe sopravvissuta per tutto il Novecento nella pratica di una certa scuola classico-flamenca madrileni, perfettamente identificabile in buona parte della nuova generazione di chitarristi. Con minore intensità, lo stesso fenomeno sembra essersi riprodotto in Catalogna, dalla quale sarebbe emigrato a Barcellona Miguel Borrull. In entrambe le zone si sarebbe assistito alla comparsa di una nuova generazione di virtuosi, in prevalenza figli di artisti andalusi attratti dal lavoro stabile dei *tablaos*, nati e cresciuti tra le nuove sonorità del flamenco e nell'ambiente postmoderno dei centri urbani, e per questo più sensibili ai processi di contaminazione musicale.⁵⁰ Da Moraíto Chico (padre e figlio), Diego Amaya o Fernando Moreno a Jerez, passando per Manolo Franco, José Luis Postigo, Carlos Heredia, Joaquín e Ramón Amador, Antonio Moya, Manolito Herrera, Paco Arriaga, Paco Jarana, Niño de Pura, Martín Revuelo Chico o Pedro Sierra a Siviglia; José Luis Rodríguez, Juan

Carlos Romero o José María de Lepe a Huelva; Enrique Campos, Javier Jimeno, Daniel Casares, José Juan Pantoja a Málaga; Paco Serrano, Tomate figlio, Alberto Lucena, el Chaparro, Gabriel Expósito a Córdoba; Niño Josele ad Almería; Pepe Justicia, Paco Cruz, Juan Ballester o Antonio Gómez a Jaén; Paco e Miguel Angel Cortés, Miguel Ochando, Pepe Martínez a Granada; Rosendo Fernández ed il figlio Antonio, Carlos e Pepe Piñana a Murcia, Los Losada (Tito, Diego e José "El Vaki"), Montoyita, el Bola, Felipe y Jerónimo Maya, Antón Jiménez, Rayito o el Viejín a Madrid; Rafael Cañizares, Juan Antonio de España, José Ramón Caro, Pedro Sierra e Chicuelo in Catalogna; José Antonio Conde o il giovanissimo Javier Conde a Cáceres; Ramón Jiménez a Santander o Xesús Alonso Pimentel "Cuchús" a Palencia, per citare solo i più noti, l'elenco dei chitarristi professionisti riflette la buona salute di cui gode attualmente il genere in tutta la Spagna, e anche fuori.

Secondo la scuola locale, ogni chitarrista apprenderà una maniera e uno stile particolari di accompagnamento, facendo convivere il *toque* classico con quello moderno, come nella scuola di Jerez, quella dall'impronta più forte. E vogliamo qui mettere sotto la giusta luce, come già abbiamo fatto in altre occasioni⁵¹ e come pure hanno fatto José Luis Salinas e Claude Worms, la spinta motrice dell'etichetta discografica madrileni *Nuevos Medios*, la quale, incoraggiando lo scambio tra i musicisti dei gruppi di flamenco contrattualizzati dalle altre etichette come la *Nuevo flamenco* o la *Jóvenes flamencos*, ha favorito «la comparsa di musicisti da studio che hanno garantito buona parte della qualità della più recente produzione discografica».⁵² Se il successo commerciale della formula ha generato

⁵⁰ Cfr. Cano Robles, José Manuel y Torres Cortés, Norberto, *op. cit.*

⁵¹ Torres Cortés, Norberto, "La guitarra flamenca: del acompañamiento al concierto" in *Rito y Geografía del Cante*, Murcia, Alga Editores, 1997.

⁵² Worms, *op. cit.*

quello che José Luis Salinas scherzosamente ha ribattezzato «ciambelle in salsa flamenca» che il pubblico non si stanca di divorare,⁵³ la recente reincisione delle precedenti produzioni sotto la direzione artistica degli stessi chitarristi, (Paquete e Josemi Carmona “Machuka” in particolare), ha senza dubbio trasformato la freschezza iniziale in “tic” ripetitivi che fanno suonare tutti i dischi allo stesso modo, e con i medesimi arrangiamenti. Certo, tra gli angoli più autenticamente flamenchi di questa produzione, si può apprezzare una nuova forma di accompagnamento, grazie alla quale i *tocaos* (gli stessi Paquete e Machuka per primi) scardinano la purezza delle armonie tradizionali del flamenco, aprendole, e proponendo un nuovo uso delle dissonanze, ricavando un suono più pastoso e meno aggressivo, più adatto all'orecchio globale del pop, dei palcoscenici internazionali e della chitarra jazz contemporanea.

Forse in conseguenza delle frequenti collaborazioni e influenze ricevute dalla bossa nova, dal salsa e dalla musica leggera le stesse dissonanze dure, così ricorrenti nella musica di Paco de Lucía, si sono gradualmente stemperate in dissonanze dolci, o blande, soprattutto quelle di settima maggiore e di nona, spesso utilizzate in forma di accordo aperto, ovvero sulle corde a vuoto, ma in modo differente da quello delle generazioni precedenti, di Ricardo e di Pepe Habichuela. Non è un caso, in questo senso, che Josemi Carmona “Machuka” sia il figlio di Pepe Habichuela, e che il suo modo di suonare non sia che un adattamento moderno del modo di suonare del padre; o che el Paquete sia tra i nuovi chitarristi uno tra coloro che meglio hanno fatto proprio il *toque* di Tomatito. Del pari, va apprezzata in tutti costoro un'assimilazione delle armonie aperte proposte da Vicente Amigo fin dal

suo primo disco, e soprattutto in *De mi Corazón al Aire* (1995); armonie che il chitarrista cordobese ha mutuato a sua volta dalla frequentazione di maestri jazz contemporanei come Pat Metheny.

Anche a livello tecnico stanno poi cambiando alcuni modi di utilizzo della mano destra. Passaggi con il plettro per accordi di quattro note sullo stile del jazz o della bossa nova, eseguiti con pollice, indice, medio e anulare, nell'accompagnamento di gruppo (*Ketama* e *Barbería del Sur*), hanno sostituito i *rasgueados* tradizionali mediante forti accentazioni eseguite alla maniera dei chitarristi brasiliani. Si è ritornati così alla filosofia del «suggerire piuttosto che dire», a quel modo di suonare meno aggressivo che ispira l'estetica attuale della chitarra, quella solista come quella da accompagnamento.

Correnti

In coda alla sua analisi della situazione del flamenco oggi, Claude Worms individua provvisoriamente quattro tendenze:

1. quella dei “tradicionales”, ovvero della maggioranza dei *cantaos* attuali, i quali ricorrono alla formula del gruppo unicamente per dare «più colore» ai propri dischi, o per seguire una qualche moda commerciale;
2. quella di alcuni autori-compositori-interpreti, o «cantautores» come Diego Carrasco, Kiko Veneno, Ray Heredia, ecc.
3. quella dei gruppi a predominio vocale, i più famosi, a tendenza flamenco-salsa, capeggiati da *Ketama* e dal flamenco-blues-rock di *Pata Negra*, che portano avanti il processo di affratellamento con la rumba catalana;
4. quella dei gruppi a predominio strumentale, più numerosi perché in genere formatisi intorno ad un qualche chitarrista.⁵⁴

⁵³ Salinas Rodríguez, José L., “El mestizaje musical”, in *La Caña*, n° 10, Madrid, Asociación Cultural España Abierta, 1994, p. 14.

⁵⁴ Worms, *op. cit.*

In questa ultima categoria rientrerebbe pertanto anche la chitarra flamenca dopo Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar e Serranito. Ma senza dubbio possiamo osservare alcune eccezioni.

Se le incisioni e i concerti del chitarrista da solo con il suo strumento sembrano già un'eredità romantica, diversi sono i concertisti del flamenco che non hanno abbandonato la pratica, e fra questi José Manuel Cano,⁵⁵ continuatore della scuola del padre Manuel, e Parrilla de Jerez,⁵⁶ e Paco Serrano,⁵⁷ e Manolo Franco,⁵⁸ e Rafael Riqueni, che su questa linea può vantare due dischi e i cui *recitals* sono rigorosamente in solitario.⁵⁹

Seguendo il modello stabilito da Paco de Lucía, i concertisti di oggi sono soliti iniziare il concerto con tre o quattro *toques* in solitario, per poi gradualmente inserire dei comprimari e diventare duo, trio, quartetto, quintetto, fino all'assetto della formazione definitiva. Si tratta di un approccio in un certo senso scontato, poiché il valore chitarristico viene delineandosi attraverso l'ascolto del solista, la cui prima preoccupazione, prima ancora di cercare consenso, è quella di veder riconosciuta la padronanza dello strumento. Solo dopo si suole proporre il flamenco in tutte le sue possibilità espressive, con sullo stesso

palco le percussioni, il *baile*, il *cante*, le chitarre, l'improvvisazione collettiva. E nonostante una certa analogia di formati sotto il profilo dei componenti, il contenuto musicale dei gruppi differisce di solito secondo l'orientamento del solista. A gruppi che privilegiano il trattamento ritmico - Vicente Amigo, Gerardo Nuñez, Enrique de Melchor, El Viejín - aggiungendo in questo delle connotazioni etniche (Tomatito, Moraíto, Pepe Habichuela), se ne alternano altri invece maggiormente attenti alla melodia e agli arrangiamenti armonici in virtù delle differenti influenze jazzistiche - Juan Manuel Cañizares, José Luis Montón, Miguel Rivera, il nuovo José Antonio Rodríguez - o classiche - Carlos Piñana. Questo almeno per quanto concerne i chitarristi spagnoli. Perché il discorso cambia quando mettiamo piede fuori dalla Spagna. Anche all'estero il *toque* e il modello di Paco de Lucía hanno influenzato diversi chitarristi, specialmente in Francia, il Paese dove forse è possibile rintracciare il maggior numero di seguaci.⁶⁰

Ma a quanto pare oggi è Vicente Amigo ad aver poco a poco spodestato Paco, diventando a sua volta il modello di riferimento per la maggioranza dei chitarristi che al di fuori della Spagna si lanciano nello studio della chitarra flamenca. In ogni caso, anche qui, ve n'è per tutti i gusti, e vi sono negli Stati Uniti continuatori del *toque* di Diego del Gastor, di Niño Ricardo, Manuel Cano o Paco de Lucía in Giappone, passando per gli allievi di Paco Peña in Olanda e per quelli di Juan Martín in Inghilterra, cultori del *toque* classico (Montoya, Sabicas, Ricardo, Peña, ecc.).

A ciò occorre aggiungere una corrente perversa, nata negli Stati Uniti sulla scia

⁵⁵ Si ascolti ad es. il disco *En tu recuerdo* (Pasarela, 1994) di José Manuel Cano Robles. Anche i concerti di questo chitarrista includono, in Spagna come in Giappone, una quindicina di brani per chitarra sola.

⁵⁶ Dopo aver inciso come solista per anni, Parrilla de Jerez ha recentemente voluto rivedere due CD da sola con la sua chitarra: *Jondura. Guitarra Flamenca*, del 1996, e *Nostalgia. Guitarra Flamenca*, del 2000, entrambi prodotti in Texas.

⁵⁷ Si ascolti ad es. *Mi camino* (Encuentro Productions, 1999) di Paco Serrano. Dal vivo Paco Serrano propone sempre una prima parte da solo, seguita da una seconda parte con il supporto di un gruppo.

⁵⁸ Si ascolti ad es. *Aljibe* (Pasarela, 1986) di Manolo Franco. Consacratosi essenzialmente a una carriera di strumentista, Manolo Franco ha dato e continua a tenere concerti con più di dieci composizioni, da solo con la chitarra.

⁵⁹ Si ascolti ad es. *Flamenco* (Flamencos Accidentales, 1987) e *Maestros* (Discos Probeticos, 1994) di Rafael Riqueni. Questo concertista è solito tenere concerti da solo proponendo esclusivamente le sue composizioni e quelle di qualche maestro come Sabicas, Niño Ricardo o Esteban Sanlúcar.

⁶⁰ I più noti, tutti professionisti dello strumento con una consistente discografia, sono Juan Carmona, Pascual Gallo, Salvador Paterna, Andrés Moreno ed i fratelli Sánchez. Anch'egli influenzato da Paco de Lucía, si esibisce spesso in Svezia Erik Steen, con un gruppo più jazz-rock (prima che chitarrista Erik è stato batterista rock antes) e una musica annunciata nei suoi dischi come «Flamenco Fusión».

del successo ottenuto in quel Paese dal gruppo gitano-francese dei *Gypsy Kings*. Spettatori disinformati in materia di flamenco, avidi di *clichés* e dall'atteggiamento *naïf* avrebbero incominciato a identificare questo genere musicale nella rumba catalana, in versione New Age. E, come ha rilevato Marie Jost, «[...] l'enorme successo dei *Gypsy Kings* ha creato un genere completamente nuovo nella musica americana: il cosiddetto *modern flamenco*. Negli ultimi dieci anni, nel nostro Paese, è sbocciata una pletora di musicisti e gruppi rumba-lite, e del *modern flamenco*" Ottmar Liebert è senz'altro la star».⁶¹

Se i *Gypsy Kings* trionfano nel 1988, nel 1990 nel catalogo dell'etichetta *Higher Octave* compare infatti il disco *Nouveau Flamenco* del chitarrista tedesco Ottmar Liebert. Di madre ungherese e padre tedesco di origine asiatica, residente a Santa Fé, nel Nuovo Messico, due milioni di dischi venduti nel mondo - disco di platino negli Stati Uniti e in Australia, disco d'oro in Canada e Messico,⁶² reperibile nella classifica Top New-Age americana ancora anni dopo l'uscita, è anche Liebert ad alimentare alla corrente oggi conosciuta come "Nouveau Flamenco",⁶³ alimentata da una moltitudine di cultori come Jesse Cook o Miguel de la Bastide in Canada, Oscar López in Cile, il duo Lara y Reyes de México y Texas, Govi in Germania, il duo

Strunz e Farh, Eric Tingstad a Seattle, ecc. In questo tipo di prodotti, risalta immediatamente la matrice commerciale mutuata dalla deriva più ruffiana e spettacolare del trio Lucía-Di Meola-McLaughling, soprattutto nelle *españoladas* di cliché e nelle sequenze di scale a velocità supersonica.

«Sono dischi che abusano chiaramente della teoria del villaggio globale, che ormai è logora, ma che evidentemente, e cifre di vendita alla mano, funzionano. Nelgi USA ogni anno, si vendono tonnellate di dischi di questo genere.»

Così scriveva recentemente Jorge Flo nell'articolo "Gypsy guitar vs. flamenco" pubblicato sulla rivista *Voice*, mentre il biografo di Paco de Lucía, Juan José Téllez, commentava già così, e in maniera del tutto identica, riportando il malessere del proprio biografato:

«Di fatto, il mercato nordamericano funziona sotto l'influenza delle campagne di marketing, capaci di trasformare un cavallo in lepre senza che protesti il consumatore, il quale peraltro ignora l'essenza del prodotto. Così, negli Stati Uniti trionfa oggi un chitarrista che si chiama Ottmar Liebert, le cui incisioni provano anche a introdursi sul mercato spagnolo e che esegue quello che dalle sue parti chiamano "nouveau flamenco", in segno di mescolanza tra la *pasión latina* e lo *chic francese*: «È un tipo in gamba, che fa melodie molto semplici e senza alcun ritmo - commenta Paco. Non vale niente, e negli Stati Uniti gliel'ho anche detto di persona, e mi perdonerà, perché non è mia abitudine parlare male di nessuno o arrecare danno. Ma sto lottando per la mia musica e per la mia gente, e da noi ci sono un sacco di ragazzi che passano la vita chiusi in una stanza, e spesso fanno la fame, e suonano centomila volte meglio».⁶⁴

⁶¹ Jost, Marie, "Flamenco with a Foreign Accent" in *flamenco-world.com*, Madrid, 2000, p. 6 (oggi in flamencoproject.com, NdT).

⁶² Al confronto, il numero di copie vendute da Camarón, Remedios Amaya o José Mercé appare irrisorio, soprattutto rispetto all'enorme potenziale del mercato americano (Nord e Sud). Curiosamente, è *Virgin* a distribuire il "Nouveau flamenco" in Europa, la stessa casa discografica che ha prodotto *Amanecer de Mercé*, o *Lorca de Morente*.

⁶³ Occorre qui chiedersi se in Spagna il "Nuevo Flamenco" non sia stato in fondo che una reazione dei discografici e dei media nazionali, irritati dal vedere un gruppo straniero costruito per i circuiti internazionali della mercatotecnica e ben promozionato ottenere ciò che essi non erano stati capaci di fare, e vendere, in forma industriale, sotto l'etichetta di "flamenco". Di questo fatto la SGAE sembra nondimeno aver fatto debitamente tesoro, vista la recente politica in materia di flamenco.

⁶⁴ Téllez Rubio, Juan José, *Paco de Lucía. Retrato de Familia con Guitarra*, Sevilla, 1994., Quàsyeditorial, pp. 183-4.

Didattica e nuove tendenze pedagogiche della chitarra flamenca

Il famoso aneddoto riportato da Juan Habichuela sulla diffidenza di Manolo de Huelva, che non voleva suonare dinanzi ad altri chitarristi per paura che gli rubassero le *falsetas*, è significativo dell'atteggiamento di parte dei professionisti in un'altra epoca; atteggiamento che oggi sarebbe chiaramente ingenuo, vista la quantità di materiali di cui dispongono gli aspiranti tocaores. E fanno pure sorridere i consigli che Daniel E. Pohren dava agli studenti stranieri di chitarra flamenca giunti a visitare la Spagna franchista:

«È molto conveniente non portare la barba, portare i capelli di una lunghezza normale e pettinati, vestirsi bene (non voglio dire roba costosa, anche perché sarebbe sfacciato) ed essere più o meno puliti».⁶⁵

Predominavano all'epoca due metodi didattici: quello mnemonico - visualizzare e imparare a memoria gli insegnamenti del maestro - e quello dell'intavolatura - sostituito spicciolo della partitura per coloro che non leggevano la musica. Pepe Martínez illustra perfettamente i due metodi nella prima cassetta video della collezione *Rito y Geografía del Toque*, con riprese effettuate negli anni Sessanta. Quando il video apparve, la distanza temporale fece di quelle cassette, generalmente roba fatta in casa un reperto pregiato (il mercato non aveva ancora scoperto il filone *home*). A partire da lì furono recuperate intavolature, pure caserecce, e divulgate le musiche dei chitarristi più in voga, soprattutto di Paco de Lucía.⁶⁶

Circolarono anche trascrizioni provenienti da New York (quelle di Peter

Baime) e da Parigi (quelle di Ho Hong “El Chino”), una specie di contrabbando “underground” che avrebbe permesso di suonare le composizioni dei chitarristi preferito, evitando il supplizio di riascoltare il disco per ore, tirandolo giù a orecchio, con il rischio non solo di sbagliare, ma di non capirne i presupposti armonici. Le trascrizioni di chitarra flamenca si sono sviluppate così tanto negli ultimi anni, che oramai quasi tutto ciò che di solistico è su disco, e parte delle falsetas d'accompagnamento, è reperibile in musica e in intavolatura. Si distingue in modo particolare la raccolta *Duende* di Claude Worms, opera titanica, a oggi di diciassette volumi, in cui si va dalle falsetas di Juan Gadulla Habichuela incise nel 1909 accompagnando Chacón, agli ultimi brani di Riqueni, Nuñez o Amigo. Un'altra collezione importante è quella di Alain Faucher, dedicata a monografie di concertisti come Tomatito, Gerardo Nuñez, Pepe Habichuela, Morafo, ecc.

Di queste raccolte, edite a Parigi, in Giappone circolano le trascrizioni di Yasuhiko Miyoshi, Moriyasu Iiyaya, Hideo Suzuki, Masao Tohgon, Akira Seta, Jiro Yoshikawa, Hiroshi Oka, Katsuhiro Takahashi, ecc. Dalla Svizzera viene invece la serie didattica di video e partiture di Encuentro Productions, citata nella videografia, dove ogni maestro suona a velocità normale e rallentata le sue composizioni. Il concertista Oscar Herrero, autore di uno dei metodi audiovisivi più razionali e istruttivi sulla chitarra flamenca, ha anch'egli optato per l'edizione della partitura del contenuto del CD *Hechizo* (1999) e Paco Serrano ha da poco terminato l'edizione in vari volumi del disco *Mi Camino* (2000). Dal Liceo de Barcelona, il professor Manuel Granados sta progressivamente compilando un manuale didattico per tutti i livelli di studio.

Segnaliamo con ciò le collezioni più note sul mercato, ma basterà sfogliare l'imponente e crescente archivio delle pagine web dedicate al flamenco per

⁶⁵ Pohren D. E., *op. cit.*, 1962, p. 163.

⁶⁶ Fu alla vista di ciò che Paco de Lucía e la sua famiglia decisero di pubblicare in proprio attraverso la *Editorial Mambro*. L'esempio sarebbe stato seguito da Enrique de Melchor che pubblica anch'egli in prima persona parte della sua musica.

verificare la reperibilità di nuove raccolte, e per vedere come lo scambio di partiture sia moneta corrente nei forum e nelle chat del flamenco. E se non può disporre di amici che lo sostengano battendo le mani a tempo, lo studente può sempre ripiegare sulla collezione discografica *Sólo Compás*.⁶⁷

Quali saranno le conseguenze di questa fioritura divulgativa, didattica e pedagogica, della chitarra flamenca ?

Il salto rispetto al metodo di apprendimento tradizionale, da maestro ad allievo, è grande come un'onda gigantesca, che sembra poter spazzare via il vecchio flamenco e disegnargli intorno, ritraendosi, un paesaggio assolutamente nuovo. Intanto, è già cambiato l'atteggiamento accademico verso il flamenco, e molte istituzioni in Spagna guardano con serietà all'introduzione della chitarra flamenca nei conservatori.⁶⁸

⁶⁷ Sulla rivista di flamenco *El Olivo* stiamo passando in rassegna da anni tutto questo materiale pedagogico e musicale, a mano a mano che appare sul mercato. Lo stesso abbiamo fatto con i più importanti dischi di questa nuova generazione di concertisti. Rimandiamo quindi alla lettura di tali rassegne per un'informazione di maggior dettaglio. I riferimenti documentali relativi a tutto questo materiale sono contenuti nel fascicolo informativo *El Repertorio* in vendita presso il negozio madrileno "El Flamenco Vive".

⁶⁸ Dopo un vuoto durato anni, durante i quali per frequentare un corso regolare era necessario andare in Olanda, da Paco Peña, già sul finire degli anni '90 la battaglia per includere la chitarra flamenca nei conservatori otteneva i primi successi. «I conservatori andalusi potranno offrire una nuova cattedra: quella di chitarra flamenca e di flamencologia, una iniziativa della giunta nata in occasione del XXIV Congreso de Arte Flamenco, con la quale s'intende portare in aula uno dei principali simboli identitari della cultura andalusa» si poteva leggere sulla rivista *Andalucía Educativa*, n° 12/98. «Il chitarrista e compositore Manolo Sanlúcar sarà titolare della prima cattedra di chitarra flamenca nei conservatori superiori di musica in Andalusia. Il consigliere all'Istruzione, Manuel Pezzi, ha annunciato l'incorporazione del flamenco nell'insegnamento pubblico nel Parlamento regionale, dinanzi alla Commissione per l'Istruzione lo scorso mercoledì» replicava il *País Andalucía* qualche mese dopo. Un'esperienza pilota era stata avviata a Córdoba da Manuel Cano, e poi ripresa da Paco Serrano, che per riuscire a tenere un corso regolare avrebbe dovuto raggiungere Paco Peña, titolare dell'unico corso regolare riconosciuto in Europa. Madrid vanta oggi un conservatorio flamenco, ubicato sopra al locale notturno *Casa Patas*, e già in occasione del XXVIII Congreso de Arte Flamenco "*Barcelona es flamenca*", la Generalitat de Catalunya preannunciava l'introduzione del flamenco nei conservatori catalani.

Passato il periodo di progettazione dei corsi, e di rodaggio, la trasmissione della conoscenza della chitarra flamenca e del flamenco smetteranno di essere qualcosa di eccezionale. E questa normalità di conoscenza sommata al sentimento, forse orienterà questo genere musicale verso una maggiore intellettualità, un dato di fatto già palpabile nei convegni dedicati al flamenco, come quello della *Bienal* di quest'anno, a proposito del flamenco "con errori di ortografia" o di intuizione.⁶⁹

⁶⁹ In merito ai riti di passaggio che articolano oggi il flamenco, e fra questi il passaggio dal flamenco d'intuizione al flamenco di riflessione, si veda il nostro intervento di Barcellona "Reflexiones sobre el flamenco en las periferias: el caso catalán" (*Actas del XXVIII Congreso de arte Flamenco "Barcelona es flamenca"*, Barcelona, 2001, consultabile presso il sito web argentino www.tristeyazul.com, e su quello francese www.apaloseco.com.

Bibliografia supplementare

TORRES CORTÉS, Norberto, “¿Qué le pasa a Paco de Lucía?”, Sevilla, *Sevilla Flamenca*, n° 77, 1992.

- “Sobre el toque de rondeña” in *Actas del XXIII Congreso de Arte Flamenco*, Estepona (Málaga), settembre 1994;
- “Paco de Lucía o el Miles Davis del flamenco” in *La Caña*, n° 10, Madrid Asociación Cultural España Abierta, 1994;
- “La guitare flamenca: de l’accompagnement au solo” in *Études tsiganes. Musiques!*, Revue Semestrielle, 1-1994, Paris ;
- “Oscar Herrero. Torrente” in *El Olivo*, n° 26, dicembre 1995
- “Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla”, *El Olivo*, n° 34, Villanueva de la Reina (Jaén), 1996;
- “La guitarra flamenca a principios de siglo a la luz del método de Rafael Marín, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y fotográficas”, in *VIII Jornadas de Estudios sobre la Guitarra*, Córdoba, 1996;
- “Georges Hilaire y la estética del flamenco: un texto sobre Perico del Lunar” in *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco*, Sevilla, settembre 1996;
- “Vicente Amigo. Vivencias Imaginadas”, *El Olivo*, n° 29, marzo 1996;
- “1er Certamen de guitarra española ‘Paco de Lucía’”, *El Olivo*, n° 31, maggio 1996;
- “Juan Carlos Gómez. Cabalgando”, *El Olivo*, n° 35, settembre 1996;
- “Carlos Piñana. El cuidado de una esencia”, *El Olivo*, n° 42, aprile 1997;
- “Vicente Amigo. Poeta”, *El Olivo*, n° 47, settembre 1997;
- “El otoño del patriarca. Notas sobre la discografía de Paco de Lucía” ne *Un Arco Iris Flamenco*, Villanueva de la Reina (Jaén), Sociedad Cultural Flamenca “Amigos del Olivo”, 1998;
- “Juan Manuel Cañizares. Noches de Imán y Luna” in *El Olivo*, n° 52, febbraio 1998;
- “El Arte de Gerardo Nuñez”, *El Olivo*, n° 54, aprile 1998;
- “La guitarra flamenca de... Pepe Habichuela”, *El Olivo*, n° 53, marzo 1998
- “Enrique de Melchor. Arco de las Rosas”, *El Olivo*, n° 60, ottobre 1998;
- “La guitarra gitana de Tomatito”, in *La Guitarra de Tomatito*, Paris, Affedis, 1998;
- “David Carmona. Tratante”, *El Olivo*, n° 61, novembre 1998;

- “La guitarra flamenca: una visión panorámica” in AA.VV., *El Flamenco en la Cultura Española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999;
- “Vicente Amigo: ¿Flamenco para una nueva era? Discografía de un artista entre la poesía y el mercado”, *El Olivo*, n° 69/70, lug-ago 1999;
- “Diez años de guitarra flamenca” in “1990-2000. La Agil Mirada a una Década de Flamenco”, *El Olivo*, n° 71/72/73/74, sett-ott-nov-dic 1999;
- “Reflexiones sobre el flamenco en las periferias: el caso catalán” in *Actas del XXVIII Congreso de Arte Flamenco ‘Barcelona es flamenca’*, Barcelona, 2000;
- “El Viejín. Algo que decir”, *El Olivo*, n° 75/76, gen-feb 2000;
- “Carlos Piñana. Cal-libiri”, *El Olivo*, n° 77, marzo 2000;
- “Verde esperanza. Miguel Rivera”, *El Olivo*, n° 78, aprile 2000;
- “Suenan guitarras francesas”, *El Olivo*, n° 79, maggio 2000;
- “Paco Serrano Mi Camino”, *El Olivo*, n° 80, giugno 2000;
- “Fernando Moreno y el toque de Jerez”, *El Olivo*, n° 81/82, lug-ago 2000.

Videografia

Guitarra Flamenca paso a paso, raccolta di tre vídeo didattici a cura di Oscar Herrero, Madrid, RGB Arte Visual, 1996-1999.

La Guitarra Flamenca de... Rafael Riqueni, Moraíto, Tomatito, Manolo Franco, Paco Serrano, Enrique de Melchor, Merengue de Córdoba, Pepe Habichuela, raccolta didattica di otto video, Zurigo, Encuentro Productions, 1993-1999.