

Area: Linguistico – Umanistica

Disciplina: spagnolo

Gruppo: Udine

Docente: Mirella Roberta Ricci

Istituto: I.T. "A. Zanon"

PROBLEM SOLVING ORIENTANTE

Parte Prima: riferimenti disciplinari per la scelta dei problemi

ANALISI EPISTEMICA DISCIPLINARE	<ul style="list-style-type: none"> • Consapevolezza del processo linguistico inteso come comunicazione, dell'apprendimento e dell'orientamento; • Situazione in cui si sviluppa la comunicazione, contesto; • Competenze di carattere generale: sapere (conoscenza di una cultura e di un sistema linguistico diverso dal proprio), saper essere (consapevolezza della propria identità), saper fare (capacità di interazione e comunicazione); di carattere linguistico-comunicativo (linguistica, pragmatica....); • Attività di tipo linguistico (ricezione, produzione, mediazione, interazione); • Testo; • Compito; • Interculturalità.
INDIVIDUAZIONE ASPETTI OPERATIVI	<ul style="list-style-type: none"> • Lettura di testi e materiali a disposizione e che diventano stimolo all'attività linguistica; • Ricerca di ulteriori informazioni e discussione relativa alla loro scelta; • Organizzazione delle competenze quali si esprimono in attività di tipo comunicativo-linguistico; • Sollecitazione del livello di meta-cognizione, relativo ad un approccio di tipo cognitivo-emotivo.
MODALITA' ALTERNATIVA DI SOLUZIONE	<ul style="list-style-type: none"> • Riflessione e comparazione tra diverse tipologie d'arte della cultura straniera; • Studio della componente gestuale presente nella cultura in esame.
PROGETTAZIONE DI UN FARE QUOTIDIANO	<ul style="list-style-type: none"> • Progettazione relativa alla presentazione di un evento attraverso la scelta e l'utilizzo di documenti di diverso tipo; • Incontro con una diversità culturale: testo letterario, tradizione, danza, musica.
CONTENUTO METODOLOGICO – FORMATIVO DELLA DISCIPLINA	<ul style="list-style-type: none"> • Analisi di testi d'arte e letteratura e materiali vari e loro relativa collocazione temporale e culturale; • Uso di strumenti a disposizione quali materiali audio, Internet, dizionari, studio e riconoscimento di specificità del linguaggio, del lessico, della grammatica-sintassi e della semantica propria dei documenti; • Riflessione ed individuazione di aspetti di civiltà e confronto tra culture, anche come riflessione su di sé ed analisi critica.

Parte Seconda: predisposizione dell'attività

TEMA: IL FLAMENCO	
SITUAZIONE STIMOLO	Presentazione, a cura del gruppo teatrale della tua scuola, di uno spettacolo di flamenco.
PROBLEMA PER PERCORSO DI LINGUA STRANIERA	Selezione di materiali per presentare un ballo flamenco, affinché il pubblico possa cogliere attraverso di esso l'animo più intimamente e propriamente spagnolo.
CONSEGNA	Sei uno studente dell'ultimo anno dell'istituto superiore e ti si richiede di collaborare alla realizzazione di uno spettacolo di flamenco. Hai l'incarico della presentazione dell'evento al pubblico e puoi scegliere la modalità di esposizione utilizzando diversi materiali che hai a disposizione (in allegato).
Fase 1 (Individuale - ore 1.00)	Presentazione del compito allo studente e proposta di una selezione di documenti al fine di attivare la risonanza cognitiva. Lettura ed analisi del materiale proposto con relativa scelta di ciò che sembra essere più efficace in vista della finalità da raggiungere. Redazione della scelta operativa.
Fase 2 (In gruppo - ore 2.00)	Ricerca eventuale di fonti diverse di documentazione – Internet, immagini, cd di musica Andalusia, dvd di danza – e discussione sulla scelta del percorso operativo più adatto. Confronto di opinioni tra i partecipanti all'attività ed avvio della stesura di un diario di bordo riassuntivo del lavoro di gruppo.
Fase 3 (In gruppo - ore 2.00)	Condivisione strategia per la preparazione dell'evento ed elaborazione del progetto. Completamento stesura diario di bordo.
Fase 4 (Individuale, da consegnare – ore 1.00)	Riflessione critica sul lavoro svolto, in considerazione della modalità di approccio al problema nell'ambito del gruppo e della propria esperienza nel contesto – entro 4 giorni.
Fase 5 (In gruppo, 6-7 giorni dopo – ore 2.00)	Assemblea con l'insegnante in cui: esaminare le modalità del percorso seguito, i materiali e le soluzioni oggetto di scelta; individuare la risonanza del problema in relazione al proprio vissuto e la valenza orientante dell'attività svolta, raggiungendo una relativa consapevolezza della propria maggiore o minore attitudine per l'ambito disciplinare.
Fase 6 (Individuale, 10 giorni dopo – ore 2.00)	Preparazione di un breve articolo relativo all'esperienza da presentare anche ad altre classi od altri studenti della scuola; questionario.

Numero quesiti:

Si propone un unico quesito – o problema – per i diversi gruppi di lavoro.

Modalità formazione gruppi:

Il docente che coordina l'attività forma gruppi di lavoro da quattro/cinque studenti, cercando di seguire un criterio di omogeneità ed equilibrio nella loro composizione, relativamente a: numero di maschi e femmine, abilità, conoscenze e competenze.

Ambiente per lo svolgimento dell'attività:

Aula della classe che effettua l'attività, in cui gli studenti possano disporre i banchi secondo le loro esigenze di spazio e di autonomia di lavoro, con punti in cui organizzare i materiali a disposizione ed in cui collocare uno o due computer portatili per redigere relazioni e diario di bordo

o

Laboratorio di informatica in cui ogni studente possa effettuare ricerche in Internet e che preveda la possibilità quindi di disporre i banchi secondo le loro esigenze di spazio e di autonomia di lavoro, con punti in cui organizzare i materiali a disposizione.

Materiale a disposizione per attività:

In allegato.

Testi di letteratura e dizionari bilingue e monolingue.

Internet.

DOCUMENTO CARTACEO DA CONSEGNARE AGLI STUDENTI ALL'INIZIO DELL'ATTIVITÀ

Indicazioni da leggere con attenzione prima di iniziare il lavoro della mattina – ore 5.00

Breve presentazione dell'attività da parte dell'insegnante, che ne specifica finalità e modalità di attuazione, e procede quindi alla formazione di gruppi da quattro/cinque studenti.

Fase 1 – individuale ore 1.00	<ul style="list-style-type: none"> • Lo studente ascolta attentamente la presentazione del problema da parte dell'insegnante e riflette su quali siano gli elementi fondamentali da prendere in considerazione. • Prova quindi ad elaborare una possibile proposta di soluzione e traccia le sue linee essenziali su un foglio in cui indica il proprio nome e cognome.
Fase 2 – in gruppo ore 2.00	<ul style="list-style-type: none"> • Dopo aver preso in esame i materiali a disposizione –in allegato-, lo studente confronta la propria proposta con i compagni e riflette insieme a loro su quale possa risultare la più efficace, valutandone anche la tempistica e la modalità di realizzazione. • Si individuano i ruoli di ogni componente del gruppo – redazione del diario di lavoro, ricerca, scrittura relazione, composizione sintesi – e si prepara una relazione con la proposta di soluzione del problema, mentre parallelamente si redige un diario di bordo che raccoglie le varie attività.
Fase 3 – in gruppo ore 2.00	<ul style="list-style-type: none"> • Si prepara una sintesi finale in cui si mettono in luce le motivazioni che sono alla base della scelta effettuata. • Al termine ogni studente compila il questionario individuale.

Termine mattina

Fase 4 – individuale per casa ore 1.00	<ul style="list-style-type: none"> Ogni studente, in seguito ad una riflessione critica sull'esperienza, redige un breve rapporto sull'attività svolta, che comprenda una comparazione tra la propria proposta di soluzione al problema dato e quella adottata dal gruppo, e la personale valutazione sull'approccio al problema nell'ambito del gruppo e sulla propria esperienza di collaborazione in esso.
Fase 5 - in gruppo sei/sette giorni dopo ore 2.00	<ul style="list-style-type: none"> Assemblea in cui il docente, dopo aver analizzato il materiale relativo al lavoro individuale e di gruppo, riporta il materiale ed invita gli studenti a discutere: l'aspetto tecnico dell'esperienza effettuata, considerando soprattutto le procedure e le soluzioni che i gruppi hanno adottato; l'acquisizione di consapevolezza relativa a nuclei fondanti della disciplina oggetto dell'attività, la valenza formativa del lavoro svolto, la risonanza del problema proposto con la propria sfera d'interesse ed attitudine, e l'eventuale conferma o meno della predisposizione per tale settore di studio.
Fase 6 - individuale dieci giorni dopo ore 2.00	<ul style="list-style-type: none"> Preparazione, a casa, di una relazione sull'esperienza svolta, che metta in luce l'opinione personale su di essa, e che possa eventualmente essere presentata ad altre classi o ad altri studenti dell'istituto.

Attivazione della risonanza cognitiva

La risonanza cognitiva, cioè quel particolare strumento che permette allo studente di trovare una corrispondenza tra il proprio vissuto e la problematica proposta, è fondamentale nella fase iniziale dell'attività del PSOF.

Al fine di stimolare, o di aiutare l'allievo ad attivarla nel proprio approccio al problema, si è previsto del materiale in allegato che possa risultare utile a facilitare l'identificazione del tema oggetto del PSOF e, quindi, l'individuazione di strategie per la soluzione.

Discussione possibili soluzioni

In considerazione del PSOF proposto, e della novità della procedura di lavoro per gli studenti, si potrebbero prendere in esame tre nuclei fondanti della disciplina, che naturalmente, come ogni disciplina dell'ambito linguistico-umanistico, presenta una notevole ricchezza e complessità di analisi epistemica:

- 1. consapevolezza del processo linguistico inteso come comunicazione**
- 2. situazione in cui si sviluppa la comunicazione, contesto**
- 3. conoscenza di una cultura diversa dalla propria**

Le diverse soluzioni che gli studenti potrebbero decidere di adottare dovrebbero tenere conto di tali nodi fondanti.

Potrebbero ispirarsi quindi o all'aspetto puramente comunicativo del testo che accompagna il ballo, o alla situazione emotivo-passionale che si esprime attraverso la danza, o alla cultura di cui è il frutto, quindi con una comparazione che valuti la dimensione diacronica, cioè lo studio nel tempo della peculiarità di tale cultura e della sua convivenza con quella ufficiale della Spagna.

Osservazione studenti

Il docente osserva il comportamento degli studenti, in particolare durante le fasi 1 e 2, ed utilizzerà poi anche gli appunti personali che essi gli consegneranno.

analisi dati

Il docente valuta le soluzioni che gli studenti hanno adottato, il loro modo di organizzare il lavoro, ed utilizza le tabelle con indicatori e descrittori che aveva precedentemente elaborato.

Modalità conduzione assemblea

Il docente guida gli studenti nella lettura dell'esperienza svolta e nell'interpretazione della propria modalità di approccio ad essa.

Si cercherà di cogliere la loro capacità di utilizzare i materiali elaborando e verificando ipotesi e strategie di lavoro, le loro eventuali intuizioni a livello più propriamente emotivo come era richiesto da un PSOF che voleva mettere in luce la capacità di percepire l'animo più intimamente e profondamente spagnolo.

Si valuterà anche se la modalità di svolgimento avrà tenuto in considerazione la metodologia tipica della disciplina di approccio ad una cultura diversa dalla propria.

Indicatori

Si utilizzeranno le tabelle in allegato ed il questionario individuale.

Attraverso una lettura ed un'interpretazione del materiale raccolto sarà possibile valutare anche l'aspetto orientante del PSOF.

Allegato 1

Cante Jondo

da Wikipedia

Il **Cante hondo** o **Cante jondo** è uno stile vocale del flamenco, una forma non degradata di musica folclorica andalusa, il cui nome significa *canzone profonda*. Generalmente, le comuni classificazioni tradizionali dividono il Flamenco in tre gruppi di cui le forme più profonde e serie sono conosciute come *cante jondo*. Il nome con la **j** è spiegato come una forma di dialetto, perché tradizionalmente gli andalusi la pronunciavano come una h aspirata che si è persa in altre forme di lingua ispanica.

Riferimenti culturali al Cante Jondo

Nel 1922 il compositore spagnolo Manuel De Falla era a capo dell'organizzazione del Concorso de Cante Jondo di Granada. Molti musicisti di musica classica, intellettuali e letterati, inclusi giovani poeti come Federico García Lorca, parteciparono alla manifestazione.

Il risultato fu la memorabile serie di esibizioni di flamenchi tenutasi presso la Alhambra di Granada.

Lorca usò il titolo "*Poema del Cante Jondo*" in una raccolta di poesie del 1921, sebbene non la pubblicò se non dieci anni dopo. Nel 1931, presentò una conferenza volta a conservare viva la ricca tradizione del *Cante Jondo*. Come affermava nella conferenza:

"Il cante jondo si accosta al ritmo degli uccelli, alla musica istintiva del nero pioppo e delle onde: è semplice nella sua forma e desuetudine. E' anche un raro esempio di canzone primitiva, la più vecchia di tutta l'Europa, laddove i ruderi della storia, i suoi lirici frammenti sono divorati dalla sabbia, esso appare vivo come al primo mattino di sua vita. L'illustre Falla, che ha studiato la questione attentamente, afferma che "la *seguriya gitana* è una canzone appartenente al gruppo del cante jondo", dichiarando che essa è la sola canzone del nostro continente che si è conservata nella sua forma pura, perché nelle sue diverse composizioni, stili e qualità, essa ha in sé la musicalità primitiva della gente venuta dall'Oriente".

rif. <http://www.laguitarra.net/ICanteJondo.htm>

Allegato 2

LA GENERACIÓN DEL '27 Y LA MÚSICA: EL FLAMENCO

de Ana María Sedeño Valdellós – artículo sacado de la revista "Sinfonía Virtual" - 2008

Son numerosas las referencias que relacionan la Generación literaria y artística del '27 y sus miembros con la música, ya sea entendida como expresión, como arte o como valor.

En este artículo pretendo dedicarme al vínculo entre la Generación del '27 y la música flamenca, especialmente. Y es que hay que tener en cuenta que esta Generación vivió en unos momentos en que el gobierno republicano apoya la música mediante legislación, hay reformas en la enseñanza y en el método pedagógico, y aparecen multitud de orquestas y otras formas de divulgación, en especial, para las manifestaciones musicales populares en nuestro país.

Son conocidas las investigaciones y las reflexiones del poeta granadino Federico García Lorca sobre la copla flamenca:

"Una de las maravillas del cante jondo, aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas. Las más infinitas gradaciones del Dolor y de la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de las siguiriya y sus derivados. Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la complejidad de los más altos momentos sentimentales de la vida del hombre".

Desde hacía tiempo, la intelectualidad española se interesaba por el flamenco. El propio Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, al confeccionar su "Colección de Cantes flamencos", aseveró que la copla flamenca ponía de manifiesto "en toda su pureza los sentimientos más íntimos del corazón y las ideas más claras y tenaces del entendimiento".

El triunvirato música, literatura y danza tiene en el baile flamenco de la época y en sus creadores los principales impulsores y cabezas visibles de este tema.

..... Manuel de Falla escribía en su pasión por esta música nuestra "Los efectos armónicos que inconscientemente producen nuestros guitarristas representan una de las maravillas del arte natural".

En 1922 se celebra el *Concurso de Cante Jondo (Cante primitivo andaluz)* en Granada, que intenta la recuperación de la gran tradición del cante andaluz. Se realiza una tarea de compilación del cancionero popular; Falla actúa como analista de la estructura musical, y Lorca pone la inspiración de su poesía.

Lorca define el cante jondo como "un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto es la siguiriya gitana, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo, como polos, martinets, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras....no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas, y tanto por su arquitectura como por su ritmo difieren de las otras. Estas son las llamadas flamencas". En la

conferencia, Lorca se apoyaba en los análisis musicológicos e historiográficos de Falla respecto al origen de esta música, en lo que viene a ser el comienzo de las fórmulas que más tarde retomaría la flamencología....Las bases del *Concurso de Cante Jondo* definían tal como anteriormente se ha descrito lo que se consideraba digno de la programación y se detallaban los premios y las condiciones del mismo: se excluía a profesionales y se creaban doce premios divididos entre cantaores, bailaores y guitarristas. El efecto del concurso sobre el ámbito profesional fue inmediato: sobretodo puso de moda la organización de estos certámenes, donde se daban a conocer multitud de nuevas promesas flamencas.

Allegato 3

La poetica musicale di Federico García Lorca nello specchio delle Canciones Populares Españolas

di Luigi Attademo

"Lo que fascina es el sonido. Podría decirse que suenan todas las cosas [...] Que suena la luz, que suena el color, que suenan las formas".

(Da *Impresiones y Paisajes*)

L'origine del Canzoniere tra musica e poesia

Federico García Lorca fu prima di essere poeta, musicista. Fuente Vaqueros fu un luogo ricco di stimoli e di suggestioni. Attraverso i vicini e la servitù, la gente del popolo, visse il contatto più autentico con la musica della sua terra, come ebbe modo di ricordare in molteplici occasioni. Il rapporto con la musica continuò durante l'adolescenza, attraverso gli studi pianistici.

Un momento chiave per la vita musicale di Federico fu l'incontro con Manuel de Falla, avvenuto nel 1920. Più grande di lui di oltre vent'anni, Falla fu più che un Maestro: Lorca lo considera come il suo faro (lo definisce "un santo" e "un mistico"). In effetti, è attraverso Falla che Federico rafforza quel rapporto con la musica popolare che intuitivamente aveva stabilito nella sua infanzia. Questo avviene attraverso il filtro della musica colta, che permette a Lorca di elevare a simboli poetici i contenuti della musica popolare spagnola, eminentemente di quella andalusa. Fu il *Concurso del Cante Jondo*, organizzato insieme a Falla nel 1922, a sancire indissolubilmente il legame tra la poesia di García Lorca e l'immaginario del *cante jondo* di cui la musica e i simboli rappresentano il fulcro. Da questo momento in poi i contenuti delle sue raccolte poetiche saranno sempre polarizzati su quel mondo, così come le sue poesie saranno sempre anche delle *canciones*. Da questo momento tutta la produzione di Lorca sarà direzionata verso questo ideale poetico.

La profonda sensibilità di Lorca per la musica trovò nella sua poesia l'espressione più alta ed immediata, ma nella sua poetica la musica restò sempre un linguaggio mitico: "con las palabras se dicen cosas humanas; con la música se expresa eso que nadie conoce ni lo puede definir, pero que en todos existen mayor o menor fuerza. La música es el arte por naturaleza. Podría decirse que es el campo eterno de las ideas".

García Lorca si riavvicinò alla musica popolare compiendo un percorso di riappropriazione di simboli originari. Ciò che aveva ascoltato dai *campesinos* granadini rappresentava un luogo dove ritornare e in cui si sentiva a casa propria, come afferma in questo passo della conferenza sulle *nanas*, che costituiscono una delle tipologie fondamentali della canzone popolare:

"Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño. Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país; pero nunca como entonces sentí esta verdad tan concreta. Al acercarme a la cantora para anotar la canción observé que era una

andaluza guapa, alegre sin el menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella y ejecutaba el mandado fielmente, como si escuchara las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre. Desde entonces he procurado recoger canciones de cuna de todos los sitios de España; quise saber de qué modo dormía a sus hijos las mujeres de mi país, y al cabo de un tiempo recibí la impresión de que España usa sus melodías para teñir el primer sueño de sus niños. No se trata de un modelo o de una canción aislada en una región, no; todas las regiones acentúan sus caracteres poéticos y su fondo de tristeza en esta clase de cantos, desde Asturias y Galicia hasta Andalucía y Murcia, pasando por el azafrán y el modo yacente de Castilla"

Il suo approccio alla musica popolare, sviluppato a partire da una formazione colta, si connotò presto come originale e innovativo, grazie alla sua competenza musicale e alla sua qualità poetica. Egli stesso si mostra critico rispetto alle ricerche precedentemente svolte su questo repertorio, troppo poco rispettose della sua originaria natura e della sua arcaica matrice che ne fanno musiche irriducibili alla scrittura mensurale. Commentando il carattere delle canzoni popolari, Lorca precisa:

"Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho y de ser capaz de lo que no han sido capaces todavía en España: de poner en escena y hacer gustar este cancionero"

"En todo el folklore musical español, con algunas gloriosas excepciones, existe un desbarajuste sin freno en esto transcribir melodías. [...] No hay nada mas delicado, que un ritmo, base de toda melodía, ni nada mas difícil que una voz del pueblo que da en estas melodía tercios de tono y aun cuartos de tono, que no tienen signos en el pentagrama de la música construida. Ya ha llegado la hora de sustituir los imperfectos cancioneros actuales con colecciones de discos de gramófono, de utilidad suma para el erudito y para el músico"

Notiamo come Lorca abbia intuito l'importanza della testimonianza diretta, il che basterebbe a rendelo l'iniziatore dei moderni studi di etnomusicologia in Spagna. Ma la sua prospettiva, come egli stesso sottolinea, non è scientifica, se non nel metodo senz'altro nel fine: il recupero non solo delle melodie, ma del modo di rendere quelle melodie, è il centro della sua ricerca. In quella modalità sta lo spirito arcaico del popolo spagnolo, che tanto è presente nella sua produzione e che diventa il *topos* letterario per eccellenza della sua poetica.

Le canzoni raccolte da Lorca hanno provenienza diversa, ma quelle più autenticamente legate alla sua origine sono le melodie che ebbe modo di ascoltare da piccolo, nell'ambiente di Granada. Queste canzoni non sono così influenzate dal canto *andaluz* - il *cante jondo* - che fu presente in gran parte della poesia di Lorca, in quanto la loro origine è antecedente e diversa da quella provenienza.

Lorca interprete della tradizione musicale spagnola

Nell'opera di Lorca, dunque, la musica occupa una parte centrale. Questo è evidente altresì dalla quantità di inediti che riguardano la sua opera di ricerca sulla canzone popolare.

"Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto."

Muchas veces el duende del músico pasa al duende del intérprete y otras veces, cuando el músico o el poeta no son tales, el duende del intérprete, y esto es interesante, crea una nueva maravilla que tiene en la apariencia, nada más, la forma primitiva"

Ecco dunque che interprete e musica sono espressioni dello stesso gesto: come la parola nel teatro viene vivificata solamente dagli attori che la incarnano, la musica e la canzone vivono solo in quella voce che sa restituire il fascino arcaico e intrascrivibile della poesia dei suoni che sono l'anima della Spagna e in particolare dell'Andalusia secondo Lorca.

Come abbiamo detto in precedenza, Lorca studia musica, pianoforte e quindi la tradizione musicale colta europea. Ma proprio in quel momento i maggiori compositori europei sono fortemente attratti dalle radici arcaiche della cultura musicale e cercano di recuperarne l'essenza attraverso una ricerca approfondita sulla musica popolare. Paradossalmente, è attraverso la mediazione della musica colta che il poeta granadino riscopre la sua infantile passione per le *canciones* e ne diventa un grande studioso. Dal punto di vista strettamente poetico, i testi delle canzoni raccolte da Lorca non si possono inscrivere nel suo cammino letterario. Si tratta piuttosto di un recupero di fronte al quale egli mostra grande rispetto, cercando di mantenere i testi nella loro integrità e lasciando anche espressioni idiomatiche proprie della lingua popolare. Per ciò che riguarda i testi musicali sappiamo quanto Lorca fosse contrario alla trascrizione che, dal suo punto di vista, costituiva un impoverimento della musica. Il poeta fu sempre avverso infatti a cristallizzare in una versione scritta le sue armonizzazioni, poiché aveva compreso il significato di questa cultura musicale, una cultura che era da sempre tramandata oralmente. D'altro canto, utilizzando strumenti come il pianoforte, strettamente legati al linguaggio e alla scrittura della musica colta, una mediazione fu necessaria. Di conseguenza negli accompagnamenti pianistici che Lorca esegue si ritrova la tradizione musicale europea che egli aveva assorbito negli anni della formazione. Le sue erano armonizzazioni semplici, che coglievano la purezza delle melodie....

Allegato 4

Federico García Lorca : musica e non poesia

CONCERTO SEMINARIO

MOTA SEMPER & Prof. Antonio Ronci

In più di un'occasione, il poeta andaluso Federico García Lorca ha affermato che per sentire veramente la musica abbiamo bisogno di un'immaginazione loca y nerviosa - folle e vivace. Immaginazione, certo ma anche fantasia e passione sono le parole che definiscono meglio il rapporto tra noi e l'arte. La musica, la sua perfetta simbiosi con il ritmo ma anche il suo tentativo paradossale di sbarazzarsi di questa simbiosi. La sua forza carismatica, il suo potere di evocare e rappresentare le emozioni. La musica è tutto questo, un'arte che al giorno d'oggi si presenta a noi sempre più come esempio di messaggio universale che prescinde da qualsiasi linguaggio e per questo ci avvicina

PERCHÉ CHIAMARE IN CAUSA FEDERICO GARCÍA LORCA?

GRANADA – Accade, a un certo punto una cosa inconsueta. Il giovanotto che per circa un'ora ci ha scorrazzati su e giù per le scale della Huerta de San Vicente, ultimo domicilio conosciuto di Federico García Lorca, invita i visitatori a sedersi al pianoforte del poeta. «Se avete in testa una bella melodia suonatela pure» dice indicando la mitica tastiera che fu percorsa, sembra, anche da Manuel de Falla. Tutti sono assaliti da una improvvisa timidezza. Fanno un passo indietro i turisti spagnoli, entrati nella casa-museo con devozione religiosa. Al pianoforte non sederà nessuno e la giovane guida non se ne stupirà troppo. «Peccato, Federico ne sarebbe stato contento».

(Laura Putti, *García Lorca – Poeta al pianoforte* su **MUSICA**)

Per chi si aspettava di trovare uno spettacolo di flamenco, o comunque di qualcosa di tipicamente spagnolo stile *corrida-toro-paella*, ci dispiace dirlo, non sarà così. Nell'immaginario collettivo, Federico García Lorca è anche questo, la sua homeland **Andalusia** è anche questo, ma non è questo il motivo che ci ha portato a rievocare la sua figura artistica. Abbiamo deciso di scomodare il poeta perché la sua vita rappresenta una sorta di tragitto simbolico tra il nord e il sud, l'oriente e l'occidente, l'orologio e il tempo. Il tutto condito da una smisurata passione per la musica che ha rappresentato la porta principale con la quale Lorca è entrato in contatto con il mondo dell'arte. Queste le sue parole in proposito: "La musica è l'arte per eccellenza, perché con le parole si dicono cose umane; con la musica si esprime quello che nessuno conosce né può definire". Dalle prime lezioni di pianoforte che via via lo hanno reso un virtuoso dello strumento, alle schitarrate al Sacromonte con i gitani o ancora al suo incontro con il maestro **Manuel de Falla**, il percorso-vita del granadino è scandito dalle tante esperienze musicali. Tutto ciò lo ha reso un artista a 360°, di fama

mondiale, grazie anche alle sue esperienze di studio oltreoceano. Significativo, infatti, il periodo vissuto alla **Columbia University** di New York, che ha visto un uomo che *'trasudava sud da tutti i pori'* venire a contatto con il mondo automatico e meccanizzato della Grande Mela. Questo è un punto di incontro importante anche simbolicamente tra due stili di vita radicalmente differenti, soprattutto alla vigilia degli anni trenta. A quei tempi, New York si presentava agli occhi di un forestiero come una città proiettata decenni nel futuro, con tutti i suoni e le luci della grande metropoli che già era. Questo ha influito radicalmente sul ritmo e sulle tematiche della poesia di Federico, che ha instaurato sin dall'inizio un rapporto tutto suo con l'ambiente circostante, non rimanendo insensibile alle atmosfere underground di Harlem, la cui ubicazione è adiacente a quella della Columbia.

Nel tragitto in nave dalla Spagna a New York, la colonna sonora che accompagna la vita del giovane poeta cambia, dalla rumba gitana si passa al jazz e al gospel. Il jazz era penetrato in Europa già da qualche decennio e Lorca aveva molti amici con i quali condividere la passione per questo genere musicale. Ma è ad Harlem, principalmente, che l'autore entra in contatto con l'ambiente afro-americano metropolitano in cui il jazz ha mosso i primi passi. Se possiamo associare al flamenco la rievocazione del mito di tradizioni zingare andaluse che accompagna tutta la sua prima parte del lavoro poetico, possiamo anche prendere il jazz come una finestra attraverso la quale Lorca si affaccia al mondo dei neri d'America. In altre parole, per quanto d'élite possa sembrare il suo percorso artistico, la musica è uno dei canali principali a disposizione del signorino Federico per entrare in contatto con un mondo che quasi non gli appartiene, quello dei bassifondi. È tutto questo che rende la sua poesia speciale e realistica, ricca di aneddoti, di tradizioni, di vicende umane che, seppur estranee al suo rango sociale, penetrano il suo animo da tutte le parti. Ma chi era realmente il poeta? Cosa l'ha portato in meno di quarantenni ai vertici della letteratura internazionale? Conosciamo meglio il poeta Federico ripercorrendo brevemente i momenti salienti della sua vita.

FEDERICO E LA SUA STORIA: Il breve viaggio di un sognatore

*"Bisogna sognare,
sventurato chi non sogna,
poiché non vedrà mai la luce..."*

A Lorca sono bastati 38 anni per entrare nell'olimpo dei grandi della letteratura mondiale di tutti i tempi. *"Some die just to live"*, cantano i **Pearl Jam** in **Immortality** (Vitalogy), oggi infatti il suo nome si trova accanto a quello di Miguel De Cervantes in cima alla lista degli autori spagnoli più tradotti e amati. "Che poeta – scriveva di lui **Pablo Neruda** in *Confieso que he vivido* -. Non ho mai visto riunite, come in lui, la grazia e il genio, il cuore alato e la cascata cristallina. Federico García Lorca era lo

spirito scialacquatore, l'allegria centrifuga, che raccoglieva in seno e irradiava, come un pianeta, la felicità di vivere. Ingenuo e commediante, cosmico e provinciale, singolare musicista, splendido mimo, timido e superstizioso, raggianti e gentile [...]. Nel teatro e nel silenzio, nella folla e nel decoro, era un moltiplicatore della bellezza. Non ho mai veduto un tipo con così tanta magia nelle mani. Non ho mai avuto un fratello più allegro di lui. Rideva, cantava, musicava, saltava, inventava, crepitava”.



La sua infanzia è piuttosto felice, l'allegria e la gioia di vivere sono tra le caratteristiche principali della personalità del futuro poeta.

Ma non tutto in Lorca è allegria. Molti inoltre ricordano che a volte, malgrado la sua consueta euforia, i suoi profondi occhi castani si facevano tremendamente malinconici, nostalgici, quasi come finestre che da chiuse si aprono improvvisamente per mostrare il suo animo in tutta la sua profondità. Un aspetto importante dell'infanzia di Lorca, che sarà alla base della sua poesia, specialmente quella d'esordio, è il contatto quotidiano con la natura, in un paesino come

Fuentevaqueros, circondato dalle sconfinite terre della Vega dominate a sud-est dall'immensa mole della Sierra Nevada.

GRANADA - Al tempo dell'arrivo in città di Lorca, Granada si mostra in tutto il suo splendore. La città andalusa, da sempre una perla nel cuore del sud, all'inizio del secolo ha un fascino particolare e questo malgrado il parziale degrado di alcuni quartieri. La borghesia locale ha già avviato un processo di modernizzazione e di questo ne sono espressione la Gran Vía de Colón (enorme viale largo e rettilineo che rispecchia un'estetica occidentale ed europeista) e alcune facciate degli edifici centrali in stile **Art Nouveau**. Tuttavia, l'assetto urbano tradizionale, figlio di una cultura secolare, è ancora lungi dall'essere turbato. Inoltre, come ultimo baluardo islamico della penisola iberica, la città ha addosso tutti i segni della dominazione araba e riluce dei bagliori di un'importante eredità i cui tesori sono ancora oggi sotto gli occhi di tutti. Parliamo, ad esempio, del quartiere Albaicín e dell'Alhambra, la costruzione simbolo di Granada, meta di milioni di turisti e fonte di ispirazione di un'intera schiera di letterati e di musicisti, come Baudelaire e Hugo o Debussy e Albéniz, tutti autori che attraggono l'interesse giovanile di García Lorca assai più della scuola. Non passa molto tempo dal suo trasferimento in città prima che García Lorca inizi a prendere lezioni di pianoforte e solfeggio presso il vecchio maestro **Antonio Segura Mesa**, che diverrà per lui oggetto di "infinita ed eterna devozione". È proprio Segura Mesa a far convogliare il talento e la naturale predisposizione del suo allievo per la creazione artistica in una travolgente passione per il pianoforte. "È quasi un miracolo che le mie dita possano arrivare a tanto – commenterà in seguito García Lorca -. Suonare uno strumento musicale è una cosa del tutto straordinaria per uno come me, completamente negato per qualsiasi altra azione pratica”.

L'AMICIZIA CON IL MAESTRO MANUEL DE FALLA

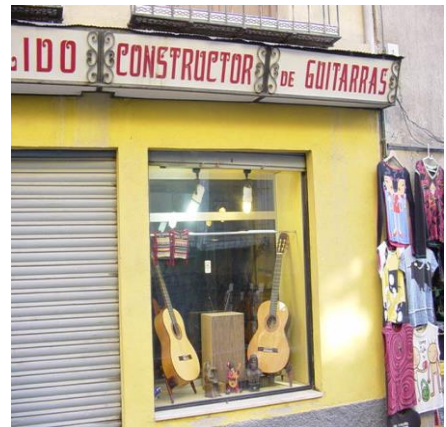
–Non si ha paura di sbagliare, se si afferma che la musica gioca un ruolo fondamentale in questi anni, in quanto aiuta il poeta a conoscere meglio la sua terra. Questo grazie anche alla collaborazione con un maestro dalla fama internazionale **don Manuel de Falla**. Il compositore, originario di Cadice, si era trasferito da pochissimo a Granada, prendendo in affitto un pittoresco *carmen* – tipica abitazione con giardino – dopo aver vissuto per qualche settimana in alcune pensioni nei pressi dell'Alhambra. Il primo incontro tra Manuel de Falla e Federico García Lorca avviene nel 1919, quando il poeta va a bussare alla porta del suo *carmen*. Le guide dei Musei granadini dedicati al maestro di Cadice si divertono a raccontarne le circostanze ai visitatori. Va premesso che il maestro Falla, considerato come tale dai giovani artisti granadini, ha una personalità particolarmente difficile. Pur avendo un carattere aperto e una buona predisposizione d'animo, Falla è ipocondriaco fino all'ossessione e perciò si mostra sempre piuttosto riluttante al contatto fisico con persone appena conosciute. Anche una semplice stretta di mano può metterlo in crisi. In più c'è da aggiungere che durante le lunghissime sessioni di lavoro al pianoforte, preferisce non essere disturbato da nessuno.



Ignaro di tutto ciò Lorca, dopo essersi fermato più volte sotto il suo balcone di casa ad ascoltarlo suonare, trova il coraggio di presentarsi al maestro. Con lui c'è Manuel Ángeles Ortíz, altro giovane artista promettente granadino, decisamente più timido del poeta che invece riesce a dire le parole giuste per far sorridere Falla e per spingerlo ad invitarli ad entrare. Dopo averli fatti sedere, con grande sorpresa dei due giovani il musicista riprende a suonare il pianoforte noncurante della loro presenza. Solo dopo un paio d'ore, quando Falla decide di fare una pausa, Lorca e Ortíz vengono finalmente ascoltati. Inizia in quel modo la grande amicizia tra il poeta e il maestro che offre ad ambedue degli ottimi spunti per il prosieguo della carriera. Falla rimane affascinato dalla personalità e dal genio del giovane poeta, che tra l'altro rispolvera la sua eccellente tecnica di pianista Lorca, dal canto suo, si sente straordinariamente stimolato dal contatto con il compositore la cui opera, d'altra parte, rappresenta una sorta di ponte tra l'impostazione culturale del novantotto e quella degli anni venti.

Il frutto più immediato della relazione tra compositore e poeta è un rinnovato interesse per la musica popolare e in particolare per il *cante jondo* (il canto primitivo flamenco), sulle cui remote e complesse origini Falla indagava da anni. Grazie a lui Lorca vede la possibilità di approfondire il discorso sulla cultura musicale della sua terra di origine. Discorso che aveva iniziato, come ci piace ricordare, con Antonio Segura Mesa. Ha inizio in quel periodo, per il poeta e il pianista, una serie di brevi viaggi nei quali si rivive la storia dei generi musicali 'originari' della terra andalusa.

CONCURSO DE CANTE JONDO – Le divergenze artistiche tra Lorca e Falla, non impediscono loro di fare comunque dei passi da gigante nella ricerca della vera anima del folklore musicale dell'Andalusia. Fulcro di tutto il lavoro è un'idea che resterà annoverata negli annali granadini, il **Concurso de Cante Jondo**, manifestazione il cui scopo programmatico è il riscattare il patrimonio canoro gitano-andaluso dalle adulterazioni operate in quegli anni dalla cosiddetta opera flamenca, una sorta di variante pseudo-moderna del genere tradizionale. Con il tempo, il flamenco si stava caricando sempre più di espressioni frivole e manierate, e stava diventando un facile bersaglio della critica dei vari intellettuali irritati dalla "chincaglieria meridionale", secondo la definizione di **Ortega y Gasset**. In quegli anni il lavoro più difficile per Lorca e Falla è quello di cercare di riguadagnare il rispetto per uno stile musicale guardato con diffidenza anche dalle istituzioni. Durante le giornate del Concurso, Lorca indice la conferenza *Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz, llamado cante jondo* i cui risultati conoscitivi sono in gran parte mutuati da alcuni studi di Falla. Sempre in occasione della rassegna, il poeta granadino legge alcuni brani che faranno parte del *Poema del Cante Jondo*, pubblicato successivamente nel 1931. In questo lavoro, Lorca dimostra una notevole capacità di penetrazione nell'universo musicale gitano, i cui valori lirici, espressivi ed estetici, vengono colti con profondità. Riportando le parole dell'autore, il *cante jondo* è: "il tesoro di una razza intera che va verso l'oblio! Si può dire che ogni giorno che passa cade una foglia del mirabile albero lirico andaluso, i vecchi che muoiono si portano dietro inestimabili tesori delle passate generazioni" .



Il poeta cerca, soprattutto con i suoi versi, un rapporto più che mai intenso con il mondo zingaro attraverso le sue forme espressive, non tralasciando di rievocare l'atmosfera araba in cui il *cante* si è modellato. Sono i gitani a dare una forma definitiva ad una musica che esisteva in embrione già prima del loro arrivo in Spagna. Con questo lavoro quindi, Lorca cerca le tracce del filo che unisce l'Andalusia con "l'impenetrabile Oriente".

LA GUITARRA	LA CHITARRA
<p> 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. Lloro monótona, como llora el agua, como llora el viento sobre la nevada. Es imposible callarla. Lloro por cosas lejanas. Arena del sur caliente Que pide camelias blancas. Lloro flecha sin blanco, la tarde sin mañana y el primer pájaro muerto sobre la rama. ¡Oh Guitarra! Corazón malherido por cinco espadas </p>	<p> Inizia il pianto della chitarra. Si rompono le coppe dell'alba. Inizia il pianto della chitarra. È inutile azzittirla. È impossibile azzittirla Piange monotona come piange l'acqua, Come piange il vento sulla neve. È impossibile Azzittirla. Piange per cose lontane. Arena del caldo Sud che richiede camelie bianche. Piange freccia senza bersaglio la sera senza domani, e il primo uccello morto sul ramo. Oh chitarra! cuore trafitto da cinque spade. </p>

Queste esperienze avvicinano il poeta al *Romancero Gitano* verso il quale si procede lentamente, come le carovane che attraversavano l'altopiano andaluso, ispirando la vena creativa di **Andrés Segovia**, il grande chitarrista amico di famiglia dei García Lorca. Le composizioni di Segovia, vengono sovente riproposte modulando il volume dell'esecuzione a seconda dell'intensità del momento da rappresentare. Si parte da alcuni suoni quasi impercettibili fino a raggiungere il climax, quando le sei corde vibrano quasi all'unisono e lo strumento sembra esplodere da un momento all'altro. Il *Romancero* rappresenta l'apice della carriera del suo autore che pubblica l'opera in un periodo particolarmente fortunato della sua vita, all'indomani cioè di quello che è il suo primo vero risultato artistico, il dramma teatrale *Mariana Pineda*. Il successo delle vendite della raccolta è immediato e travolgente, il *Romancero Gitano* è un vero e proprio 'best seller' dell'epoca e nei primi mesi di uscita, le librerie registrano spesso il tutto esaurito. Federico García Lorca apre il sipario della sua opera con *Romance de la Luna, Luna*, dedicato – come si legge nell'incipit – a sua sorella Conchita. La luna è una costante nel linguaggio lorchiano che spesso si trova a fare da sfondo a dei segmenti narrativi importanti.

ROMANCE DE LA LUNA, LUNA	ROMANZA DELLA LUNA, LUNA
<p>La luna vino a la fragua con su polisón de nardos. El niño la mira, mira. El niño la está mirando. En el aire conmovido mueve la luna sus brazos y enseña, lúbrica y pura, sus senos de duro estaño. Huye luna, luna, luna. Si vinieran los gitanos, harían con tu corazón collares y anillos blancos. Niño, déjame que baile. Cuando vengan los gitanos, te encontrarán sobre el yunque con los ojillos cerrados. Huye luna, luna, luna, que ya siento sus caballos. Niño, déjame, no pises mi blancor almidonado.</p> <p>El jinete se acercaba tocando el tambor del llano. Dentro de la fragua el niño, tiene los ojos cerrados.</p> <p>Por el olivar venían, bronce y sueño, los gitanos. Las cabezas levantadas y los ojos entornados.</p> <p>Cómo canta la zumaya, ¡ay, cómo canta en el árbol! Por el cielo va la luna con un niño de la mano.</p> <p>Dentro de la fragua lloran, dando gritos, los gitanos. El aire la vela, vela. El aire la está velando.</p>	<p>La luna arrivò alla fucina con il suo paniere di nardi. Il bimbo la guarda, guarda. Il bimbo la sta guardando. Nell'aria commossa la luna muove le sue braccia e mostra, lubrica e pura i suoi seni di duro stagno. - Fuggi luna, luna, luna. Se arrivassero i gitani farebbero col tuo cuore collane e anelli bianchi. - Bimbo, lasciami ballare. Quando arriveranno i gitani ti troveranno sull'incudine, con gli occhietti chiusi. - Fuggi luna, luna, luna, che sento già i loro cavalli. - Bimbo, lasciami, non calpestare il mio candore inamidato.</p> <p>Il cavaliere si avvicinava suonando il tamburo del piano dentro della fucina il bambino ha gli occhi chiusi.</p> <p>Per gli l'uliveti venivano, bronzò e sonno, i gitani le teste sollevate e gli occhi socchiusi.</p> <p>Come canta il gufo, ahi, come canta nell'albero! Per il cielo va la luna con un bimbo nella mano.</p> <p>Dentro della fucina piangono e gridano, gli zingari. L'aria la veglia, veglia L'aria la sta vegliando.</p>

Superata la prima parte del poema, la luna inizia una sorta di danza rituale accompagnata dal ritmo trocaico della maggior parte dei versi. La forza ipnotica di questa danza, introduce il bambino all'interno di un campo letale. Il candore della luna diventa così anche il simbolo del lutto infantile. L'innocenza viene sedotta dal fascino di una "*bailarina mortal*", come Lorca stesso la definisce, un personaggio ambiguo che si rivolge con fare affettuoso al bambino (vedi aggettivi come *ojillos* – occhietti), salvo poi rivelarsi in tutta la sua pericolosità. Il *baile*, la danza e il colore bianco sono dei richiami inevitabili alla tradizione popolare andalusa, qui rievocata. Accanto a questo, scene di vita quotidiana, attraverso le quali Lorca si guarda dentro.



VERSO NEW YORK HARLEM RENAISSANCE – Quando Lorca arriva alla Columbia University, l’adiacente quartiere di **Harlem** è già un punto di riferimento della cultura dei neri d’america. New York non è nemmeno la capitale dello stato americano che l’accoglie: quello di New York, appunto. Ma il suo quartiere, Harlem, è la capitale nera del mondo. Così l’hanno almeno ribattezzata dopo che ha vissuto i grandi drammi e le grandi emozioni delle decadi passate, in chiave afro-americana. Qui sono nati grandi poeti e scrittori, come

James Baldwin. Qui si esibivano le grandi star di colore che hanno rilanciato la cultura artistica nera nel mondo. Harlem è un pezzo d’America, inscindibile dalla sua storia.

Negli anni venti e trenta quest’area ha conosciuto un periodo felice dal punto di vista culturale, definito “**Harlem Renaissance**”, una sorta di rinascimento del quartiere nero. In quegli anni, la notorietà dei gruppi *jazz* e di mitici musicisti come **Duke Ellington** e **Count Basie** ha contribuito ad attirare sul posto tanta gente. Harlem ha saputo catturare l’attenzione di intellettuali, autori, musicisti che hanno aderito ad una corrente sociale ed artistica il cui intento principale è quello di promuovere un nuovo atteggiamento rispetto alla questione razziale. Attorno a questa realtà, si è sviluppato un movimento urbano e, addirittura, d’élite, il cui atto creativo nasce e si alimenta all’interno della più grande comunità nera d’occidente, con tutti i suoi ritmi e le sue sfumature. L’artista metropolitano, vivendo a stretto contatto con Harlem, ha modo di osservare e rappresentare una grande varietà di ambienti e ha la possibilità di confrontarsi con dei ritmi di vita più intensi. La crisi del 1929 segna l’inizio del declino di un momento fondamentale per la storia di quest’area urbana. Momento che Federico García Lorca può vivere, anche marginalmente, e riproporre in una sua personalissima interpretazione per fare da eco ad una realtà di cui certamente subisce il fascino. Già facendo due passi fuori dall’area della Columbia University, si può già percepire nell’area, il carico emotivo-spirituale di un universo tutto da esplorare. È sufficiente varcare la soglia di una delle tante chiese limitrofe al campus, in cui il **Cristianesimo** viene proposto in chiave **Spiritual**, per avvicinarci alla dimensione di Harlem.

Allegato 5

El Duende De Lorca

Los duendes son criaturas mitológicas que comulgan con la naturaleza rural: vigilantes de bosques, guardianes de animales y plantas. Integran la raza conocida como "**feérica**" al igual que los trolls, las hadas y los elfos, que fueron popularizados a través de los mitos celtas y nórdicos.

El escritor andaluz **Federico García Lorca** desarrolló una teoría estética donde despliega sus ideas acerca del proceso de creación artística en relación al "**misterio de los duendes**". En "El teatro y la teoría del Duende", conferencia dictada primero en Buenos Aires y luego en La Habana, en el año 1933, Lorca explica que el gran arte depende de un conocimiento cercano de la muerte, de la conexión con los orígenes de una nación y de un reconocimiento de las limitaciones del raciocinio.

El "**duende**", para los andaluces, alude a la interpretación subliminal de la tauromaquia (el arte de los toros) así como de cualquier otro fenómeno como el baile o el cante. Estas manifestaciones transportan al artista a una experiencia "de la muerte", ya que evadirse del tiempo implica tocar el fin de la existencia. El arte que nace de la mera reproducción de formas es opuesto al "arte del duende".

Según Lorca, la obra de arte inspirada por el duende nos comunica la esencia del mundo, como sucede con la música de los cantaores flamencos. En su conferencia "juego y teoría del duende", Federico García Lorca los califica de la siguiente manera:

"...En toda Andalucía, roca de Jaén y caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso cantaor **El Lebrijano**, creador de la Debla, decía: «Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo»; la vieja bailarina gitana *La Malena* exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: «¡Ole! ¡Eso tiene duende!», y estuvo aburrida con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud. Y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su *Nocturno del Generalife*, esta espléndida frase: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende». Y no hay verdad más grande.

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con **Goethe**, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: «Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica».

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: «El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies». Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.

Este «poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica» es, en suma, el espíritu de la sierra, el mismo duende que abrazó el corazón de **Nietzsche**, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de **Bizet**, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiariya de Silverio.

Así, pues, no quiero que nadie confunda al duende con el demonio teológico de la duda, al que Lutero, con un sentimiento báquico, le arrojó un frasco de tinta en **Nuremberg**, ni con el diablo católico, destructor y poco inteligente, que se disfraza de perra para entrar en los conventos, ni con el mono parlante que lleva el truchimán de Cervantes, en la comedia de los celos y las selvas de Andalucía.

No. El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta, y del otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como almendra verde, que, harto de círculos y líneas, salió por los canales para oír cantar a los marineros borrachos.”

Allegato 6

UN ENSAYO SOBRE EL ARTE DE FLAMENCO (con unos comentarios sobre los gitanos de España)

por

Daniel Harvey Pedrick

I. ¿Qué es el Flamenco?

El Flamenco es un estilo de cante folklórico generalmente (pero no siempre con razón) atribuido a los gitanos del Sur de España y de Andalucía en particular. El flamenco se ha desarrollado desde la mezcla de estilos y formas musicales de varias culturas que han imprimido su estampa en la región desde hace mucho tiempo. Estas culturas incluyen la islámica, la judía, la indo-pakistani (Sindhi), la bizantina, la romana, la griega, la céltica, la africana, y hasta la indígena americana.

El flamenco, como se entiende hoy en día, apareció primeramente en los años tempranos del siglo pasado, pero las raíces de la tradición se encuentran en una época mucho más anterior. Si intentaríamos averiguar entre los muchos factores los que más han afectado el desarrollo del arte flamenco es probable que tendríamos los mismos tres que Federico García Lorca señaló en su ensayo sobre el cante jondo de flamenco. Éstos son, "La adopción por la iglesia española del canto litúrgico, la invasión saracena y la llegada a España de numerosas bandas de gitanos" [Lorca, 1:1006].

Pero mucho antes de la llegada de los gitanos (c. 1447) en la época de los romanos se consideraba a la ciudad de Gades (Cádiz) como "...the centre of sensual civilization..." según el cronista Richard Ford y se hacía mención de las bailarinas, las puellae Gaditanae quienes "...delighted the Romans..." (p. 285, 315). El flamencologista contemporáneo Fernando Quiñones sugiere que la estatua de Telethusa de Napoli equivale a una bailarina flamenca romana (p.29). Federico García Lorca, en su conferencia argentina de 1933 sobre el duende, el espíritu esencial del flamenco, dice que el duende había pasado desde los griegos remotos y misteriosos hasta las bailarinas de Gades y en la época moderna hasta los flamencos del siglo presente [1:1098]. Es probable que lo que llamamos flamenco hoy en día no es idéntico con la música y el baile de las antiguas puellae Gaditanae pero Quiñones nos dice que Ramon Menndez Pidal ha escrito que la conexión no es falsa, de acuerdo con los musicólogos y etnólogos que han estudiado el asunto (p.32).

Lo que hace el flamenco más único entre todos los otros estilos musicales se revela sobretodo en la actuación misma, la que muy a menudo muestra una técnica vocal gutural y raja, acompañada por progresiones musicales tónicas y primitivas, tiempos polirítmicos, y baile sensual por hombres y mujeres individualmente o emparejados. Su propósito es crear un humor que afecte a los intrpretes así como a los espectadores simultáneamente produciendo cierta catarsis, por medio de la evocación del espíritu esencial del flamenco. Lograr este afecto es lo que se entiende por el término duende.

En cuanto al tema del duende (cuya comprensión es fundamental para el entendimiento del flamenco) vale la pena volver a la obra de Lorca, uno de los pocos que han tratado de explicar lo inexplicable. En el año 1922 Lorca leyó por la primera vez su conferencia sobre el cante jondo . El motivo fue el concurso del cante jondo

que él y otros compañeros (Manuel de Falla, Andrés Segovia y Pablo Picasso) habían organizado para que tuviera lugar en Granada una noche de febrero de luna llena. En Buenos Aires en el año 1933, dió unas conferencias que trataron el tema con todo detalle. Según él (en su ensayo titulado "Juego y teoría de duende ", citando primeramente una idea que atribuye a Goethe) el duende es un "poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica". Pero parece que Lorca no pudo resistir la tentación de tratar de explicarlo. Continúa y enriquece el concepto con "el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar... Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de viejísima cultura, y, a la vez, de cración en acto" [1:1098].

El duende , Lorca continúa, no es algo que se confunde con el ángel ni la musa: "Angel y musa vienen de fuera: el ángel da luces y la musa formas... En cambio al duende hay que buscarlo en las últimas habitaciones de la sangre... el espíritu de la tierra... el duende sube por dentro desde las plantas de los pies... Es como si por los pies entrara la emoción, que es lo que, a veces, parece unirnos al resto de la creación" [Lorca, 1:1098-1099]. Desde el principio de la conferencia Lorca asocia los valores del duende con los valores de la naturaleza, la piedra de toque del arte para el autor. Pero, para entrar en relación con el duende no se saben los caminos. Nos avisa que "Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio" [Lorca, 1:1100].

Lorca ofrece otros ejemplos que tratan de la idea del arte como un rito, donde el intrprete-sacerdote invoca la presencia del duende . Y para l esta experiencia de duende , este encuentro entre la vida y la muerte, de sufrimiento y de gozo, es la clave del proceso creativo. Para él, la lucha con el duende es nada menos que el enfrentamiento del artista con su materia, "...leño, son, tela, y vocablo..."

[Lorca, 1:1109], lo que sea. "Conquistar al duende es dominar la materia; por eso la lucha con el duende es una lucha a muerte [Valender, 67, Jesús Villegas Guzmán]. Según Lorca, cualquier país tuviera capacidad de duende pero, por lo que se puede leer en el texto de la conferencia dicha, es obvio que Lorca cree que esta capacidad existe sobre todo en Andalucía. Según el ensayista Jesús Villegas Guzmán, "De hecho, el duende es una concepción de origen popular y milenaria que Lorca actualiza y sitúa, casi con determinismo geográfico, en esa región de España." Y citando las palabras del poeta una vez más: "En toda Andalucía... la gente habla constantemente del duende y lo descubre con instinto eficaz" [Valender, 67, Jesús Villegas Guzmán].

Los que comprenden y agradecen el flamenco, los aficionados verdaderos, gozan mucho de la experiencia de conocer al duende . A los otros, muchas veces les queda muy difícil comprender el origen del duende . Quizás no les guste el compartir íntimo de emociones turbulentas como los celos, la culpabilidad, la cólera, y la desesperación, emociones que son los temas frecuentes y más comunes del cante jondo flamenco . Y ¿Quin puede culparlos por eso? Como entendemos ya de Lorca, el " cante jondo " consiste en nada menos que el son de la muerte acercándose...

II. ¿Por qué se lo pone "flamenco"?

Así existe cierta ambigüedad de reacción popular frente al flamenco, como el arte también tiende a crear mucha polémica entre los intelectuales y académicos, especialmente los flamencologistas que han ido proponiendo sus respectivas tesis sobre los orígenes y significados de flamenco acaso a lo largo de su existencia. Uno no tiene que investigar mucho este debate antes de encontrar una manzana de la discordia muy viva, la que trata de la misma palabra "flamenco".

Según varios diccionarios españoles, el término "flamenco" quiere decir "de Flandres" y "el ave flamenco". Estos sentidos han producido unas teorías, algunas llamativas aún si un poco ridículas. Una de éstas dice que el término se aplicó al arte debido a que ciertas posiciones o posturas de los bailarines se parecen a las del ave flamenco (Pohren, p.41). El autor Rodríguez Marín está de acuerdo con esto y dice más específicamente que la palabra se aplicó a los gitanos a causa de su apariencia física (piernas flacas, nalgas protuberantes, y ropas llenas de color) [Starkie, 86].

La teoría inspirada por la definición "de Flandres" es tal vez más creíble. Desde los años treinta de este siglo varios autores han promovido varias teorías de la génesis hebrea del flamenco. El primero fue un judío alemán que se llamaba "Medina Azara" [Mitchell, p.53; Starkie, 90]. Sugiere a este propósito que a los judíos españoles que se trasladaron a Flandres se les permitió cantar sus cantes sagrados por allí sin las mismas restricciones que existían en España. A estas canciones las llamaron "cantes flamencos" los parientes de estos judíos que se habrán quedado en España y que no podían cantarlos por orden del Santo Oficio de la Inquisición.

Se debe tener en cuenta también que el término "flamenco" puede referirse al individual artista flamenco, el que sea cantautor, bailarín, guitarrista, hasta los aficionados verdaderos. En todo caso, es posible que este término se tomara prestado de la lengua árabe y fuera usado para aludir a toda la gente oprimida que había huído a las montañas cerca de la época de la caída de Granada en 1492, siendo ellos moriscos, judíos, y varios otros, eventualmente desarrollándose en el término "flamenco" en castellano. Es posible también que los refugiados mismos hubieran adoptado el término para referirse a sí mismos y, por extensión, a su música, la que sin duda expresó la angustia y la pena de la gente que de repente empezó a sufrir los rigores de la política de opresión de los Reyes Católicos, Fernando e Isabela.

III. Flamenco, la señal de un holocausto

En esta época de tantos cambios en la vida española, al llegar a España desde Europa (y tal vez desde África también) los primeros pequeños grupos de gitanos, la música folclórica andaluza estaba bastante bien desarrollada con tradiciones arraigadas en la antigüedad. Y como siempre han hecho los gitanos desde su fuga de la India nativa, adoptaron las formas musicales de las tierras que cantaron e incorporándolas con sus propias. Hicieron esto más completamente en Andalucía, estableciéndose por allí más que en cualquier otro lugar a lo largo de su viaje poco entendido.

Entretanto, la población mucho más grande de judíos españoles, después de hacer contribuciones inestimables a la vida intelectual, artística y cultural de España bajo anteriores gobiernos árabes y cristianos, de repente se halló frente a una cruel orden de expulsión. Los musulmanes españoles (los moriscos), pronto recibieron el mismo tratamiento a las manos de la monarquía cristiana mano a mano más intolerante y resuelta a limpiar la fábrica religiosa de su sociedad hacia un estado de pureza imaginada (pero en realidad deseando solo desterrar a sus víctimas por razones económicas).

Para la mayoría de estos fugitivos desesperados, huir al exilio no era deseable ni aún posible. En su lugar es posible que hubieran escogido una alternativa razonable: esconderse entre los morenos gitanos que no estaban perseguidos con la misma vehemencia por los fanáticos regidores cristianos de la España recién unida (más tarde explicar la razón de esto). Mientras muchos de estos judíos fugitivos,

moriscos y otros vagaron por los acampamientos gitanos, trajeron sus canciones con ellos. A la vez empezaron a cantar canciones nuevas, las que expresan la experiencia penosa de ser objetos de vilificación y odio, de rechazo, y de la pérdida de su tierra y propiedades. Los sentimientos de tristeza y desesperación que el cante jondo subraya (sentimientos evidentes hasta en las formas más alegres del cante flamenco), vinieron amplificándose de esta manera, siendo nada menos que la señal musical del holocausto de un pueblo.

IV. Unos comentarios sobre los gitanos de España y su papel en el desarrollo del arte flamenco.

Aunque no existen pruebas indudables, se cree que los gitanos son descendientes de una tribu o casta que vino de la India/Pakistán y empezó a aparecerse en el oeste de Europa hacia los fines de la época medieval. Según Balouch, un ambiente político intolerante hacia los Jatts (una casta de músicos) se desarrolló en el Valle Indus en el siglo siete. Ésto les obligó a ellos y a otras tribus parecidas a mudarse hacia el oeste, donde algunos acabaron con llegar en España, cerca de mediados del siglo quince. Originalmente se les llamó sintanos (de Sind) y luego hitanos (ahora gitanos). "They brought Sindhian music and melodies with them which became popular among the village folk among whom they sang and danced for their livelihood." [Balouch, p.42,43]. En el mismo pasaje Balouch nos informa también que los refugiados de la región practicaron el oficio de herreros, algo asociado muy a menudo con los gitanos de España. En sus andanzas de lugar en lugar el gitano vino a aumentar su entendimiento de la música indígena. De esta manera pudo ganarse la vida de acuerdo con sus deseos y a uno de sus muchos talentos haciendo la vida del juglar. Nunca más respetable en la vida europea después de 1450, el oficio de juglar quedó en España donde los gitanos continuaron a practicarlo con mucha destreza.

*Como siempre habían hecho los gitanos a lo largo de su viaje,
tomaron los cantos de la región y empezaron a tocarlos con sus
voces tan exóticas y su estilo oriental, transformándolos de
canciones foclóricas en algo nuevo y mágico.*

Estas canciones foclóricas re-interpretadas por el arte de los gitanos (con su habilidad de invocar al duende andaluz..., el poder misterioso de los mencionados Goethe y Lorca...) se convirtieron en una arma en la mano, la cual podría garantizar la sobrevivencia espiritual así como física de esta gente contra las muchas amenazas a su seguridad. De esta manera los gitanos, al llegar al Sur de España, se aprovecharon de una rica y antigua tradición musical que ya existía, y la renovaron por medio de sus propias técnicas, ritmos, y la habilidad particular que tienen de invocar al duende, el que existe en todas partes pero que parece crecer de la tierra de Andalucía más que en cualquier otro lugar, según Lorca [Lorca, 1103-1105]. Esta situación continúa hasta el día presente y por eso es razonable decir que los gitanos han ejercido la influencia más importante sobre el flamenco desde la perspectiva etno- musicológica que cualquier otro grupo.

Allegato 7

Federico García Lorca y el Flamenco

escrito por Alfredo Arrebola

EL SENTIR FLAMENCO EN LORCA



Nadie ignora que Federico García Lorca (1898-1936) ha sido uno de los poetas más importantes que ha producido la literatura contemporánea. Aquí lo vamos a tratar sólo relacionado con el arte flamenco, puesto que desde que éste adquirió " rango cultural", no hay más remedio que recurrir a los trabajos que nos legó el inmortal poeta granadino. Y no sólo el flamenco, sino que también muchas canciones populares, cantadas hoy, ya las había recopilado él. Ahora bien, para conocer la trayectoria de Lorca hacia el flamenco, es preciso saber que él era un ferviente estudioso del folklore, fundamento musical de muchos estilos flamencos. Pero no todos los flamencólogos, por desgracia, conocen debidamente el folklore; sin embargo, Lorca, como él mismo lo testimonia, sí: **".. durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho, de ser capaz de lo que no han sido capaces todavía en España: de poner en escena y hacer gustar este cancionero de la misma manera que lo han seguido los rusos.."**,cfr. Opera Omnia, F. García Lorca,1967.

A Lorca, como poeta y músico, le atraía todo el cancionero español, pero fue el de su tierra el que mayores influencias tuvo en su obra, desde el villancico de Navidad hasta la siguiiya - "como cauterio que quema el corazón, la garganta y los labios que la dicen"- Esa fascinación por el cante- escribe Juan Caballero - le viene de una extraordinaria vinculación con su propia tierra durante su juventud. El arte de García Lorca y el "arte colectivo" del pueblo andaluz tienen la misma procedencia. De aquí que Lorca sea un poeta de Andalucía, tan nítidamente intérprete o portador de su propia tierra. Feliz concepción de Dámaso Alonso, al decirnos que ". El alma que allí canta no es el alma del poeta, es el alma de Andalucía, el alma de España". Y el propio Lorca diría : "... Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis acciones. Mis lejanos recuerdos de niño tienen sabor a tierra. Este amor a la tierra me hizo conocer la primera manifestación artística".

Los biógrafos de Lorca coinciden en señalar **el ambiente de campo en el que se crió el poeta: ambiente de coplas, supersticiones, tradiciones locales, romerías, historias de bandoleros, etc., como señala acertadamente José Monleón (1967)**. La música debió ser el camino de aproximación al flamenco y al mundo gitano. Es totalmente necesario conocer todo el ambiente lorquiano para captar el pensamiento del poeta de Fuente Vaqueros acerca del flamenco, que nunca debe considerarse un tema ligero en la producción artística de Lorca, sino fundamental. El flamenco - según testimonios

orales - nace en él, y por eso jamás titubeó en su concepto de grandeza histórica, social, literaria y musical. Nota característica, por otra parte, de la llamada Generación del 27 o "Generación de la Vanguardia", es decir, saber apreciar los valores culturales, literarios y musicales inmanentes que conlleva el Cante Jondo. Y uno de sus mejores poetas fue, sin la menor duda, Federico García Lorca. Desde siempre presintió la importancia del arte flamenco. Y así nos lo dejó dicho: "... Veán ustedes, señores, la trascendencia que tiene el cante jondo y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, pues es casi infinito.. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y del primer beso", cfr. "Importancia artística e histórica del primitivo cante andaluz, llamado Cante Jondo", Granada, 1922.

Se conoce con todo detalle el ambiente familiar de García Lorca, y que su padre era un hombre que gozaba reuniendo en su casa a cantaores y guitarristas. Es lógico, pues, pensar que en aquellas reuniones se hablara y se cantara flamenco. En esas reuniones oiría Lorca las cosas que más tarde desarrolló en su conferencia pronunciada en el Centro Artístico de Granada, el día 19 de febrero de 1922, aunque se dijera que la clave de su discurso estaba en la directriz flamenca de don Manuel de Falla (1876-1946); y en aquellas reuniones también se conocería las primeras imágenes de su "Poema del Cante Jondo" (1921), así como las primeras cosas de los futuros gitanos de su inmortal " Romancero gitanos" (1923). Para el niño Federico debió quedar muy claro que el cante era una cosa muy seria, una dramaturgia del pueblo gitano-andaluz. Es posible afirmar que la obra del montillano Guillermo Núñez de Prado " Cantaores andaluces. Historia y tragedias" (1904), ejerciera alguna influencia en la concepción que Lorca tenía del cante, así como también la de otros escritores de la llamada época de la Restauración (1876- 1890). En esta misma línea se encuentra el pensamiento de algunos tratadistas flamencos, entre ellos don Agustín Gómez, cfr. "Candil", nº 112, septiembre-octubre de 1997.

Digamos también que el mundo flamenco no fue algo casual en Lorca, pues como testimonia José Luís Cano, íntimo amigo del poeta, "... Lorca sin salir de su casa podía escuchar todos los cantos del folklore andaluz: Peteneras, Soleares, Granáinas, Seguiriyas, Cañas... Aquellas veladas musicales, por muy modestas que fueran, debieron de ser una fiesta grande que embriagaba sus sentidos, y sobre todo el sentido del oído, tan vivo en él desde la infancia. En aquellas veladas familiares, en las que se tocaban y cantaban aires populares, y en su pasión precoz por el teatro hay que buscar la raíz de su arte de poeta y dramaturgo, de maravilloso juglar moderno", cfr. J.L. Cano en " Lorca, pág. 17, 1962.

Allegato 8

Federico García Lorca y el Flamenco 2

escrito por Alfredo Arrebola

Thursday, 11 de October de 2007

EL SENTIR FLAMENCO EN LORCA (2)



Es de conocimiento público que en la familia de Lorca había mucha afición al arte flamenco, así lo han manifestado abiertamente sus propios familiares (Clotilde, Isabel, Paco, hermanos del poeta) y numerosos amigos: Manuel Rodríguez Cuadros, Aurelio Arrebola Rodríguez, Concepción Vega López, Antonio "El Costeño", Adelardo Mora Guarnido; y otros muchos, cuya amistad me honra por la veracidad de sus afirmaciones. Por tal motivo, me entristece leer que "García Lorca fue sólo un mito del cante flamenco", lo que

supone, cuando menos, un total desconocimiento de la historia flamenca. A estos tales, bastaría decirles que con sólo las conferencias que pronunció - "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado Cante Jondo" y "Teoría y juego del duende" - Lorca nos ha ofrecido un auténtico tratado de flamencología. Aún más: fruto del Lorca "músico y poeta", impregnado del ambiente familiar, fueron sus ya conocidos "Poema del Cante Jondo" y "Romancero gitano".

El mundo del cante y del baile andaluces - está ya suficiente demostrado - fue siempre una fuente rica de inspiración en el poeta granadino. Y tan es así que después de más de sesenta años resulta difícil averiguar hasta qué punto influyó en la obra de Lorca, y hasta qué punto Lorca dejó sus huellas en el flamenco. Este y Lorca han estado estrechamente asociados, incluso hubo quien se quejó de la influencia positiva o negativa de Lorca en el arte flamenco. Lo cierto es que Lorca no se puede concebir sin el flamenco. Yo creo que Lorca ha sido el poeta andaluz que más se ha metido dentro del enigmático y complejo mundo del arte flamenco; más, según mi criterio, que Manuel Machado, Francisco Villaespesa, Salvador Rueda -aunque deudor de ellos - puesto que el poeta de Fuente Vaqueros se adentró en el campo metafísico, óntico y antropológico de "lo flamenco". Y aún más: pienso que si Lorca no hubiera sido "tan flamenco y andaluz", le habría sido imposible plasmar el mundo poético, milenar, literario y mítico-religioso del flamenco a la corta edad de 23: Poema del Cante Jondo. Lorca comienza en el poema donde otros poetas no han podido llegar, como acertadamente dijo Allen Josephs.

Por otra parte, debemos manifestar que en el flamenco existen términos que fueron creados por el poeta más destacado del 27, los cuales fueron expuestos magistralmente en su "Teoría y juego del duende"; y siguen teniendo vida, contenido y sentido en el arte flamenco. Algo que muy pocos poetas han logrado. Pero Lorca también nos hizo ver que el flamenco es una parte del acervo cultural del pueblo andaluz, como algo que lo distingue y especifica dentro del variado mosaico musical de España. Lo afirmo y rubrico: García Lorca supo captar perfectamente la "esencia" del mundo flamenco - Cante, Baile y Toque - y lo expresó en toda su obra poética, pero de manera especial en su "Poema del Cante Jondo". En síntesis: Lorca vivió, sintió y expresó la naturaleza metafísica del flamenco y, sobre todo, de "lo flamenco".

Allegato 9

La musica spagnola: dalla presenza musulmana al flamenco.



Un'altra musica dal segno inconfondibile da considerare per le sue particolarità, la sua genesi e per concludere le nostre esplorazioni sul Mediterraneo e le sue culture è il *flamenco*.

...Il *cante jondo* è l'antenato del flamenco; non sappiamo con precisione il periodo della sua nascita, ma conosciamo perfettamente il "perché" della sua nascita. Le parole di un flamencologo e poeta spagnolo d'eccezione, **Ricardo Molina**, sono illuminanti: "Dal punto di vista antropologico, come fatto fondamentalmente umano e in qualità di una espressione artistica di una collettività, il *cante flamenco* è il lamento di un popolo secolarmente soggiogato. Il *flamenco* è il grido elementare - nelle sue forme primitive - di un popolo sommerso nella povertà e nell'ignoranza, per il quale esistono solo le necessità perentorie dell'esistenza primaria e dei sentimenti

istintivi". e aggiunge che "le strofe del *cante* sono disperazione, abbattimento, lamento, rinuncia, superstizione, magia, anima ferita, confessione oscura di una razza dolente e senza terra (...) la tragedia del *cante* non è finzione. Non è teatro né pretende effetti sul pubblico. È una tragedia viva. Il *cante* è grido. Non è gioco. È un altro mondo"...

...Recenti ricerche hanno approfondito ulteriormente le influenze che il *flamenco* ha subito: "in **Andalusia** i gitani incontrarono influenze orientali e greche, semitiche e autoctone, laiche e religiose: canti sinagogali, canti di muezìn, liturgie greche, visigote, melodie hindu, persiane, irachene, berbere (...)" e secondo nuove scoperte, probabilmente vennero a contatto con la cultura negra....

...La nascita del **Romanticismo** fece del gitano una delle figure più costanti e rilevanti: l'avventura, la magia, il nomadismo nel suo senso più positivo, l'indipendenza, sono fatti che il **Romanticismo** contemplerà come valori desiderabili, fino a rendere il flamenco, intorno alla prima metà del XIX secolo, una vera e propria moda, tanto da invadere tutti i campi della vita nazionale: dalle taverne fino ai saloni della nobiltà...

...**Manuel De Falla** era nato a **Cadice**, una delle più importanti città legate al flamenco da sempre, da una famiglia facoltosa. La sua bambinaia fu **La Morilla**, una cantaora flamenca; e si può capire come il piccolo **Manuel** fosse rimasto abbagliato dalla forza della *musica gitana*, che in seguito alla sua dipartita per i lidi parigini, luogo nevralgico della musica colta europea, tornò a studiare e a praticare. A **Parigi** vi rimase per sette anni dal 1907 al 1914 e il contatto con gli impressionisti **Albeniz**, **Dukàs**, **Ravel** e **Debussy**, gli suggerì le tre bellissime e sofisticate pagine delle **Notti nei giardini di Spagna**; nel 1913 riuscì a far rappresentare **La vida breve** a **Nizza** che consacrò il successo internazionale di **De Falla**. Ne **L'amore stregone** e ne **La danza rituale del fuoco** affrontò il mistero delle superstizioni gitane; infine **Il cappello a tre punte** e la **Fantasia betica** sono le ultime opere caratterizzate dalle sue radici gitane, straordinariamente mischiate dal suo profondo impressionismo. La decisione di approfondire lo studio della musica flamenca determinò il ritorno, pieno di onori, nella sua **Spagna**, dove si stabilì a **Granada**...

...Verso la metà degli anni cinquanta, dopo aver sofferto il passaggio terribile della guerra civile spagnola e soprattutto della II guerra mondiale, il flamenco subisce una battuta d'arresto creativa, che lo porterà a sfociare, verso la fine degli anni '70 nella sua prima vera rivoluzione artistica, nel cosiddetto *nuevo flamenco*,.... L'ultima e più importante rivoluzione della musica gitana, ormai appannaggio anche dei *payos*. Tra i più importanti, che sono molti, spiccano **Juan Peña El Lebrijano**, **Sorderas**, **Fosforito**, **José Menes**, il giovane **El Potito** e **Carmen Linares**; ma su due flamenchisti il "nuevo flamenco" ha trovato la sua dimensione più espressiva, pur mantenendo intatte le caratteristiche ancestrali: il cantautor gitano **Camaron de la Isla** e il guitarrista payo **Paco de Lucia**.

...**Camaron de la Isla** è stata una meteora. Morto appena quarantunenne nel 1992, ha impressionato sia i tradizionalisti che i più innovatori; compagno di **Paco de Lucia** ai loro esordi (**de Lucia** è di qualche anno più vecchio) hanno sposato entrambi il concetto di universalità della musica e hanno mischiato la gitaneria con la musica popolare di alcune parti del mondo. Una voce roca e lontana, una profonda tristezza unita a una atavica sofferenza, caratterizzava la voce di **Camaron**, un ragazzo magro e, per una particolarità che riserva talvolta il destino, con i capelli chiari. Ha reinventato il flamenco come una nuova arte, ricca di jazz e di ritmi latinoamericani....

....Il *niño de la Portuguesa*, nasce **Francisco Sanchez Gomez**, per diventare **Paco de Lucia**; è un ragazzo povero che a cinque anni si trasferisce con la famiglia ne **la Bajadilla** quartiere di **Algeciras** abitato da molti gitani; a quattordici debutta in una compagnia internazionale di flamenco e inizia la sua avventura artistica. **Paco de Lucia** è il più rivoluzionario chitarrista di musica andalusa; ha tolto la parola al suo flamenco per donarla alla sua chitarra; essa ne incarna perfettamente l'essenza perché **Paco** è riuscito a creare un linguaggio nuovo che mai prima di lui nessuno era stato in grado di perfezionare....

Allegato 10

Flamenco magico, l'acuta e poetica elegia dei secoli scomparsi

Una raccolta di conferenze di Federico Garcia Lorca sulla musica e sui costumi popolari della Andalusia



L'antologia curata da Maria Cristina Assumma per la Nova Delphi

C'è un canto flamenco, la siguiriya, che inizia con un grido: 'il grido delle generazioni morte, l'acuta elegia dei secoli scomparsi, la poetica evocazione dell'amore sotto altre lune e altri venti'. "Sotto altre lune e altri venti" è il titolo del volume, curato da Maria Cristina Assumma per la Nova Delphi (Roma, 2010), che raccoglie conferenze tenute da Federico Garcia Lorca fra il 1922 e il 1933, nella sua Granada e a Madrid, ma anche a New York, Cuba, Buenos Aires e Montevideo. Lorca disserta sulla musica e su costumi popolari, impegnandosi, dichiaratamente, ad evitare ogni dato erudito ('che, se non possiede bellezza, stanca chi ascolta'), a favore del dato emozionale, ben sostenuto da una prosa a tratti lirica e, sempre, appassionata. Scrivendo del cante jondo (canto profondo), delle ninnananne, del canzoniere granadino e del duende (letteralmente, folletto), ci racconta l'Andalusia e la Spagna, facendosi strumento di una conoscenza intima e... profonda.

Il cante jondo, 'profondo più di tutti i pozzi e i mari che circondano il mondo, molto più profondo del cuore attuale che lo crea e della voce che lo canta', è un gruppo, articolato e complesso, di canzoni andaluse, il cui esempio perfetto è proprio la siguriya: dal cante jondo deriva tutto ciò che conosciamo come flamenco. Per Lorca e per Manuel de Falla è il più antico e puro canto primitivo in Europa: 'un balbettio, un'emissione più alta o più bassa della voce, una meravigliosa ondulazione della bocca', che si avvicina 'al cinguettio dell'uccello, al canto del gallo e alle musiche naturali del bosco e della fonte'. Le sue origini vanno ricercate nei primitivi sistemi musicali dell'India e nelle prime manifestazioni del canto, che i gitani, giunti in Europa e in Spagna nel XV secolo, innestarono su elementi locali, dando una forma definitiva a questi canti, 'anima della nostra anima' e 'canali lirici da dove scappano tutti i dolori e i gesti rituali del popolo'. I testi evocano Dolore e Pena, Amore e Morte, Natura e Notte, senza toni medi, perché, come dice il poeta, 'l'andaluso grida alle stelle o bacia la polvere rossa delle sue strade; il tono medio non esiste per lui'. Il cante jondo ha influenzato la musica colta, sia spagnola (con Albeniz, Granados e de Falla) sia europea (con Glinka, Korsakov e, non ultimo, Claude Debussy, affascinato dai cantaores andalusi all'esposizione universale di Parigi nel 1900). Fra gli interpreti leggendari del cante jondo, si fanno i nomi di Manuel Torre, Pastora Pavón, conosciuta come la Niña de los Peines (Fanciulla dei Pettini), 'maestra di gemiti, martirizzata dalla luna o baccante furiosa', e persino un oriundo italiano, Silverio Franconetti, al quale il granadino dedicò una poesia. Nel corso delle sue conferenze, Lorca utilizzava 'la drammatica luna nera del grammofono' per far ascoltare incisioni esemplificative («È arrivata l'ora di sostituire gli imperfetti canzonieri attuali con raccolte di dischi di grammofono, sommamente utili sia per l'erudito che per il musicista»), mentre noi possiamo trovare le registrazioni d'epoca sul web: se i modi della fruizione cambiano, a rimanere immutata è la forza del duende, che fa la differenza tra un bravo cantaor e uno mediocre. «In tutta l'Andalusia, la gente parla costantemente del duende e lo scopre appena compare con istinto efficace. (...) Il duende è l'ispirazione momentanea, il rossore di qualcosa di vivo che si sta creando in quel momento. Il duende è una forza feconda.» Il duende è 'quel non so che' che fa la differenza. È un potere misterioso e ineffabile. Il duende (letteralmente, folletto) è altro rispetto all'angelo, che guida e dona, e alla musa, che detta regole e forme. Angelo e musa vengono dall'esterno, mentre il duende viene dal sangue. Finché il duende non fa la sua comparsa, nessuna emozione è possibile. Tanto nel canto quanto nel ballo e nella musica. Scrive Maria Cristina Assumma: «Quella gitana è una cultura dionisiaca, nella quale prevale un pensiero magico, pre-logico, antirazionale, che favorisce l'imporsi della vertigine, di quella violenta scossa della sensibilità contraria alla ragione, alle regole e alla disciplina che, con Lorca, abbiamo definito duende». Il duende è l'energia creativa che permea il processo artistico. Tutto. Dalla creazione all'interpretazione, fino alla fruizione. (www.letteraturaeipnosi.net)

Modalità svolgimento PSOF

Lingua e civiltà spagnola

Descrizione dell'esperienza

- Ambito in cui è stata svolta l'attività: Istituto Economico "Antonio Zanon" - Udine
- Soggetti che hanno condotto l'attività: Docente di Lingua e Civiltà Spagnola
- Materiale utilizzato: questionari
- Caratteristiche del campione di studenti: Corso Linguistico Erica, classe quinta
- Problema proposto: analisi dell'animo più intimamente spagnolo attraverso la presentazione al pubblico di uno spettacolo di flamenco
- Modalità di presentazione del problema: preparazione della presentazione di un evento attraverso l'utilizzo di materiale proposto dall'insegnante e non
- Scansione dell'attività: in fasi, lavoro di gruppo ed individuale

Scansione dell'attività PSOF

- L'insegnante illustra il problema, in modo da attivare la risonanza cognitiva dello studente indicando del materiale, accennando a tematiche o riferimenti possibili
- Compone i gruppi che lavoreranno al problema proposto

Fase individuale

- Gli studenti leggono con attenzione il problema proposto e riflettono sulla presentazione
- Raccolgono i loro appunti che riassumono le loro considerazioni relativamente al problema ed agli stimoli ed alle informazioni che hanno ricevuto
- Riflettono su possibili soluzioni da portare nel gruppo

Fase in gruppo

- Gli studenti presentano i loro appunti al gruppo e discutono le proposte di lavoro
- Individuano insieme una strategia per affrontare il problema
- Decidono il ruolo di ogni componente del gruppo
- Redigono il diario di bordo che riassume lo svolgimento dell'attività insieme

Fase individuale

- Gli studenti preparano una relazione sul lavoro svolto, indicando il materiale utilizzato, la strategia operativa scelta, le difficoltà che hanno incontrato e la motivazione del percorso adottato
- Compilano il questionario che l'insegnante propone loro

Fase in gruppo

- Gli studenti in assemblea discutono con l'insegnante l'esperienza, si presentano gli aspetti di maggiore rilevanza per quanto riguarda le relazioni di gruppo, i questionari e le relazioni individuali, gli appunti, si commentano i materiali e gli strumenti, e si confrontano i risultati e le strategie di carattere operativo di ogni gruppo
- Si riflette insieme sulla valenza orientativa del percorso svolto, dando spazio al commento di ogni singolo studente, e rilevando l'eventuale individuazione di specificità d'interesse per l'ambito disciplinare proprio del PSOF

GRIGLIA OSSERVAZIONE ALLIEVO

INDICATORI PER L'ANALISI DEL RAPPORTO CONSEGNATO DALL'ALLIEVO

Allievo/a

INDICATORE	DESCRITTORE	LIVELLO	
		Sì	No
Modalità di approccio nella fase individuale	• Riflette per un po' di tempo sul compito	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Analizza i materiali prima di scegliere quale utilizzare	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Focalizza la sua attenzione su un unico materiale	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Si mette alla ricerca in Internet	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Si confronta con i compagni	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Cerca un supporto nell'insegnante	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Affronta il lavoro con metodo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Modalità di approccio nella fase di gruppo	• Propone una modalità di organizzazione del lavoro	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Si impone nella discussione	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Collabora attivamente alla discussione nell'ambito del gruppo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Si isola consultando il materiale e non condividendo idee e giudizi	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Interesse per il campo disciplinare	• Partecipa attivamente e con impegno all'attività	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Dichiara il suo interesse per l'ambito di svolgimento dell'attività	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Dimostra accuratezza nella ricerca e nell'analisi del materiale	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	• Rivela desiderio di approfondire la tematica con l'insegnante	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

INDICATORE	DESCRITTORE	LIVELLO	
		Sì	No
Individuazione nuclei fondanti: 1. consapevolezza del processo linguistico inteso come comunicazione 2. situazione in cui si sviluppa la comunicazione, contesto 3. conoscenza di una cultura diversa dalla propria	<ul style="list-style-type: none"> Non esplicita alcun nucleo fondante della disciplina 	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	<ul style="list-style-type: none"> Esplicita caratteri trasversali a diverse discipline 	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	<ul style="list-style-type: none"> Individua uno o due nuclei specificatamente propri della disciplina 	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Metodologia di lavoro adottata	<ul style="list-style-type: none"> Prende appunti con cura e precisione 	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	<ul style="list-style-type: none"> Seleziona informazioni individuandone la pertinenza con il lavoro richiesto 	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Linguaggio adottato	<ul style="list-style-type: none"> Si esprime rivelando una buona comprensione della terminologia specifica 	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	<ul style="list-style-type: none"> Utilizza un linguaggio poco adeguato 	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Autovalutazione orientativa ricavabile dal questionario	<ul style="list-style-type: none"> Considera utile l'esperienza 	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	<ul style="list-style-type: none"> Non considera utile l'esperienza 	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	<ul style="list-style-type: none"> Esplicita un'attitudine per l'ambito disciplinare del PSOF 	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	<ul style="list-style-type: none"> Non esplicita un'attitudine per l'ambito disciplinare del PSOF 	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

GRIGLIA OSSERVAZIONE GRUPPO

INDICATORI PER L'ANALISI DELLA DINAMICA DI GRUPPO

Gruppo n.

Descrittore	Fase iniziale	Fase intermedia	Fase finale
1. Si ricorre all'insegnante per avere qualche chiarimento			
2. Si concorda l'organizzazione ed il ruolo di ogni allievo			
3. I partecipanti definiscono come gestire il tempo			
4. I partecipanti decidono come lavorare e quali obiettivi assumere			
5. Si nota un'incertezza relativa alla modalità di lavoro			
6. Si percepisce una conflittualità nella conduzione del lavoro			
7. Emerge una figura leader			
8. Si crea qualche sottogruppo			
9. Il compito è affrontato con superficialità e svogliatezza			
10. Si perde tempo in discussioni sul modo in cui svolgere l'attività			
11. Si decide sempre all'unanimità relativamente al percorso da effettuare			
12. Si riesce a collaborare in un clima di serenità			

QUESTIONARIO AL TERMINE DEL LAVORO DI GRUPPO

Allievo/a

DOMANDA		RISPOSTA
1.	Il problema proposto ti ha coinvolto	<input type="checkbox"/> Molto <input type="checkbox"/> Poco <input type="checkbox"/> Per nulla
2.	Il problema era	<input type="checkbox"/> Facile <input type="checkbox"/> Di possibile soluzione soltanto in gruppo <input type="checkbox"/> Difficile
3.	Avevi già qualche conoscenza relativamente all'ambito disciplinare proposto	<input type="checkbox"/> Sì <input type="checkbox"/> No
4.	Il tuo iniziale approccio al problema si basava su	<input type="checkbox"/> Conoscenze precedenti <input type="checkbox"/> Consultazione di materiale dato dall'insegnante <input type="checkbox"/> Ricerca di altro materiale <input type="checkbox"/> Formulazione di ipotesi
5.	La soluzione proposta da te era	<input type="checkbox"/> Simile a quella emersa dal gruppo <input type="checkbox"/> Un po' diversa da quella emersa dal gruppo <input type="checkbox"/> Completamente diversa
6.	La soluzione proposta dal gruppo era	<input type="checkbox"/> Corretta <input type="checkbox"/> Abbastanza corretta <input type="checkbox"/> Non corretta
7.	La ricerca di soluzione del problema richiedeva	<input type="checkbox"/> Conoscenza specifica della disciplina <input type="checkbox"/> Capacità logica <input type="checkbox"/> Creatività <input type="checkbox"/> Coinvolgimento personale
8.	Quale modalità di lavoro ti ha coinvolto maggiormente	<input type="checkbox"/> Individuale <input type="checkbox"/> In gruppo
9.	L'esperienza è risultata nel suo insieme	<input type="checkbox"/> Utile <input type="checkbox"/> Inutile
10.	Se è risultata utile, la ricaduta più rilevante riguarda	<input type="checkbox"/> La capacità di affrontare un problema <input type="checkbox"/> L'acquisizione di una metodologia di lavoro <input type="checkbox"/> La volontà di confrontarsi nell'ambito di un gruppo <input type="checkbox"/> L'acquisizione di consapevolezza di proprie competenze
11.	L'esperienza ti ha portato ad una	<input type="checkbox"/> Conferma di una scelta nel campo disciplinare del PSOF <input type="checkbox"/> Migliore capacità di orientare la tua scelta dell'università <input type="checkbox"/> Conferma dell' indecisione di fronte alla scelta
12.	L'attività ti ha permesso di capire che la tua modalità di approccio ad un problema è	<input type="checkbox"/> Teorica-da manuale <input type="checkbox"/> Pratica-riferimento all'esperienza di vita quotidiana <input type="checkbox"/> Logico-astratta

DIARIO DI BORDO

Fase 1: lavoro individuale

1. Ho scelto questo lavoro perché

- Mi è sembrato il più interessante
- L'ho ritenuto più facile per me
- Gli altri non mi attiravano
- Ho scelto assieme ai miei compagni
- Ho scelto a caso

2. Mi è stato facile formulare ipotesi su

- Argomento
- Finalità
- Destinatari
- Reperimento e utilizzo fonti
- Metodo di lavoro
- Modalità espositiva
- Veste grafica

3. Ho incontrato difficoltà nel formulare ipotesi su

- Argomento
- Finalità
- Destinatari
- Reperimento e utilizzo fonti
- Metodo di lavoro
- Modalità espositiva
- Veste grafica

4. Delle mie proposte sono

- Molto soddisfatto, perché...
- Abbastanza soddisfatto, perché...
- Poco soddisfatto, perché...
- Insoddisfatto, perché...

Fasi 2 e 3: lavoro di gruppo

1. Il confronto all'interno del mio gruppo è stato

- Molto proficuo, perché _____

- Abbastanza utile, perché _____

- Poco proficuo, perché _____

2. Sono riusciti ad esprimere le loro opinioni

- Tutti, perché _____

- Solo i più estroversi, perché _____

- Solo pochi, perché _____

3. La mia opinione è stata tenuta in considerazione

- Sì, perché _____

- Poco, perché _____

- No, perché _____

4. La soluzione del problema è condivisa dal gruppo

- Sì, totalmente, perché _____

- Nel complesso sì, perché _____

- Solo in parte, perché _____

- Per nulla , perché _____

Fasi 4 e 5: lavoro di gruppo

1. *Il lavoro è stato organizzato in modo efficace?*

- Sì, molto perché _____

- Sì, abbastanza perché _____

- No, perché _____

2. *I compiti sono stati distribuiti*

- equamente
- secondo le competenze di ciascuno
- secondo le preferenze di ciascuno
- in modo poco equo, perché

3. *Il compito che ho svolto è stato*

- rispondente ai miei interessi
- non rispondente ai miei interessi
- rispondente alle mie capacità
- non rispondente alle mie capacità

4. *Penso che il lavoro realizzato dal mio gruppo sia*

- superiore alle aspettative
- abbastanza soddisfacente
- inferiore alle aspettative