



CITTA' DI TORINO

con il contributo della

FONDAZIONE CRT

Cassa di Risparmio di Torino

domenica 17 settembre 2000
ore 21

Teatro Regio

Manolo Sanlúcar

settembre
musica

XXIII edizione

Locura de brisa y trino

Musica di Manolo Sanlúcar
su poesie di Federico Garcia Lorca

Adán

Normas

El poeta pide a su amor que le escriba

Carta a Doña Rosita

Gacela del amor desesperado

Campo

Son de negros en Cuba

Manolo Sanlúcar, *chitarra*

Carmen Linares, *cantaora*

Isidro Muñoz, *chitarra*

Tino di Geraldo,

Francisco Gonzales "Pakito", *percussioni*

Flamenco

Alegrias

Maestranza

Banderillas

De muleta

Ruiseñor y mirlo

Oración

Tercio de varas

Musiche di Manolo Sanlúcar

Manolo Sanlúcar, *chitarra*

Isidro Muñoz, *chitarra*

Tino di Geraldo,

Francisco Gonzales "Pakito", *percussioni*

Eva Duran, *cantaora*

Beatriz Martin, *ballo*

Produzione Icart, Madrid

in collaborazione con Marilla Simonini

Manolo Sanlúcar. Uno dei nomi di capitale importanza dell'attuale chitarra flamenca e nella storia del flamenco contemporaneo. Nato a Sanlúcar de Barrameda, in provincia di Cadice, viene iniziato alla chitarra dal padre, Isidro Muñoz, la cui abilità gli vale il soprannome di *el tocador*, il suonatore. Debutta come professionista a tredici anni e poco dopo, già a diciotto, comincia ad elaborare il suo stile personale, affermandosi nella sua lunga carriera non solo come strumentista privilegiato, ma anche come creatore. La sua straordinaria tecnica e una considerevole ricchezza tematica segnano una nuova tappa nella produzione flamenca, nel doppio aspetto musicale e interpretativo, nella forma e nell'espressione. La sua è una lezione di chitarra, di maestria, di arte.

In lui dimorano tutte le virtù della chitarra flamenca senza però lasciarsi vincolare nelle sue forme prestabilite e da chi nega in anticipo qualsiasi possibilità di evoluzione. È stato premiato dalla Cattedra di Flamencología di Granada, da quella di Jerez e dalla Giunta de la Unión; premio nazionale a Cordova; premiato più volte a Madrid, poi negli Stati Uniti, e, ancora, dall'Asociación Crítica National de Arte Flamenco e dalla prestigiosa rivista *El Olivo*. Ha partecipato al IX Concorso e Festival Internazionale di chitarra de La Havana, organizzato dal maestro Leo Brower, dove hanno sfilato interpreti di prima qualità. Della sua lunga discografia, dal 1968 ad oggi, ricordiamo *Medea* (1987) e *Soleá* (1989), composte per il Balletto Nazionale di Spagna, *Tauro-magía* (1988), una pietra miliare della musica flamenca, *Aljibe* (1992), poema sinfonico che debuttò con l'Orchestra Sinfonica di Malaga e *Locura de brisa y trino*, del febbraio del corrente anno, scritto sulle poesie di Federico García Lorca ed eccezionalmente interpretato da Carmen Linares. È l'autore della *Galarda* di Rafael Alberti, con la quale si inaugurarono le attività di EXPO '92 a Siviglia. Ha diretto le musiche del film *Sevillanas* di Carlos Saura, e la Royal Philharmonic of London per la realizzazione della colonna sonora di *Viva la blanca paloma*, documento sul noto pellegrinaggio della Romería del Rocío. I suoi concerti hanno visitato più di cinquanta paesi nei cinque continenti e i suoi dischi sono venduti in tutto il mondo.

Come relazionare la voce del flamenco con le linee melodiche inusuali di Manolo Sanlúcar? Risponde l'interpretazione di **Carmen Linares** che dà voce e anima, a tratti con uno sforzo davvero ammirevole, al poema lorchiano; una lezione di poesia nel suo adattamento della musicalità del verso alle necessità ritmiche dei generi flamenchi interpretati. È indiscutibilmente una delle voci che occupano un posto privilegiato nel panorama del flamenco contemporaneo, nazionale e internazionale.

Con Manolo Sanlúcar e la voce geniale di Carmen Linares, la

portentosa chitarra di **Isidro Muñoz**, immobile, leale, concentratissimo. Figurano a completare la pleiade degli artisti due straordinari percussionisti: **Tino di Geraldo** e **Francisco Gonzales “Pakito”**.

La seconda parte è arricchita dalla presenza di **Beatriz Martín**, danzatrice di grande talento che vanta una lunga esperienza in compagnie di prestigio, come quella che fu di Rafael Aguilár, quelle di Luisillo, Mario Maya, El Güito, Manolete, José Granero e Manolo Marín.

“La poesia di oggi non ha lo spazio che aveva all’epoca di Federico, ma ha lo spirito sufficiente per comprendere questo spazio”¹. Con queste parole dedicate al poeta granadino fucilato nel 1936, Manolo Sanlúcar esordì ad Estella, al Festival della Navarra del ’98.

Lo spettacolo con cui si presentava per l’Año Lorca, nel centenario dalla nascita del poeta, aveva significato per Manolo Sanlúcar addentrarsi con la sua personale chitarra nell’universo poetico di Federico García Lorca. L’intento del musicista non era semplicemente quello di limitarsi a musicare una mezza dozzina di poemi, ma di costruire, dall’interno, un tutto, un’opera compatta, intrisa del sentimento e dello spirito dell’epoca. La scelta si basava sulle poesie che Lorca aveva scritto nei momenti di maggior disperazione e un verso lorchiano, *Locura de brisa y trino*, in chiusura del poema *Normas*, diveniva il titolo di quello spettacolo e del suo ultimo lavoro discografico. Frutto maturo di quell’evento, lo spettacolo, così come si presenta a noi oggi, ha raccolto consensi da pubblico e critica internazionali, ma anche nella terra d’origine, quella Spagna a volte esitante a riconoscere i propri artisti che si fanno poi valere sulle ribalte internazionali (Antonio Gades né è stato esempio illustre)².

Locura de brisa y trino, nella sua completezza attuale, si struttura in due parti.

La prima è pensata come una composizione per quartetto strumentale: chitarre – Manolo Sanlúcar e Isidro Muñoz – percussioni – Tino di Geraldo e Francisco Gonzales “Pakito” – e voce – quella straordinaria di Carmen Linares.

¹ Jordana, Aitor, *La guitarra de Manolo Sanlúcar embruja Estella*, in *Diario de Noticias*, 15 agosto 1998.

² “Manolo ha demostrado que se puede ser profeta en su tierra” (“Manolo ha dimostrato che si può essere profeta in patria”), Pepe Bustillos, *Manolo Sanlúcar, Y fue profeta en su tierra!*, in *El Olivo*, rivista mensile di flamenco, anno IX, n° 62, dicembre ’98.

Rivelazione tecnica inevitabilmente emergente in questa prima metà di spettacolo che è anche, in ordine temporale, l'ultima composta dal musicista, è la rivoluzione della scala flamenca: trova la chiave della scala che era la matrice generatrice dell'altra fondamentale del flamenco. Ma la scoperta importante risiede nello sviluppo dell'ambito di influenza di questa nuova scala musicale che consente la composizione di nuove tonalità, armonie e forme. Così, si fissa sulla scala tonale pentatonica, utilizzando continuamente modulazioni sorprendenti. Non è un'opera facile in nessun senso.

Aria accademica, atmosfera da "*flamenco da camera*", "*flamenco contemporaneo*", comunque lo si voglia definire, il flamenco di Manolo Sanlúcar non concede nulla agli orpelli ornamentali, ma resta saldamente legato alla struttura poetica lorchiana e rivela una straordinaria sensibilità nella tessitura delle composizioni, una grande attenzione nella disposizione dei temi e una delicatezza estrema nella distribuzione delle melodie e degli accenti di chitarre e percussioni.

Nel suo mondo personalissimo, Manolo Sanlúcar evoca le profondità oscure e la luminosità, gli estremi del dolore, il fulgore delle immagini, la semplicità fulminante dei versi e quell'immediato potere evocativo di tutta l'opera lorchiana. Talmente vicino allo spirito del poeta di Fuente Vaqueros da affermare: "Ho finito per essere, in definitiva, un personaggio di Lorca"³.

Alla prima parte dedicata al poeta granadino, segue una seconda parte dello spettacolo nella quale Manolo Sanlúcar ripercorre il meglio della sua produzione artistica, con un occhio particolare ai temi della tauromachia che nell'indimenticabile *Tauromagía* avevano trovato la loro sede definitiva.

Si dà così spazio ad un percorso musicale che l'autore realizza per il mondo dei tori. La storia della corrida comincia dalla nascita del toro nel pascolo fino all'uscita del torero attraverso la porta grande: si succedono momenti di speranza, timore, allegria, morte e gloria che costituiscono l'anima della discussa arte della corrida.

Il programma si apre con *Adán*, una fantasia ripensata della *soleá* a ritmo – uno dei generi fondamentali del flamenco – contemplativa, maestosa, pacata.

Segue *Normas* che armonizza altri tre generi: il *taranto* e la *soleá alcalaressa*, di Alcalá, di Manuel Torre – come abbiamo visto, uno dei personaggi leggendari della storia del Flamenco – e il *tango*. Sentimento, delicatezza, mistero, ai confini del misticismo.

³ Martin Martin, Manuel, *Manolo Sanlúcar revoluciona la escala flamenca*, in *El Mundo*, 17 gennaio 2000.

El poeta pide a su amor que le escriba è una insolita *bulería* – del flamenco uno dei generi più vivi – nella quale domina l'elemento ritmico nelle sue modalità più sfrenate.

Esempio di fluire musicale e coerenza è la fantasia musicale ispirata al personaggio di Doña Rosita in *Carta a Doña Rosita*, che alterna le tonalità del *garrotín* con quelle del *taranto*. Dedicata alla bimba madrilenia Cecilia Montero de Espinosa, è un tema ambizioso e romantico che parte dal modo maggiore (*garrotín*) per passare a quello minore (*taranto*), legandosi in tal modo al brano successivo, *Gacela del amor desesperado*. Scritta per l'amico Angel Cañete, *Gazzella dell'amore disperato*, probabilmente la migliore dell'opera, è un esercizio di eccezionale sensibilità capace di far convivere due generi difficili, presentando passaggi affatto nuovi della *taranta* e della *minera* e oltrepassando i limiti del flamenco nella loro ampiezza formale e timbrica. Un equilibrio sottile e insolito che in *Campo*, in memoria del chitarrista Luis Habichuela, riesce a coniugare la disperazione della *siguiriya* con le matrici delle *alegrías*. Il finale prorompe in un crescendo straordinario con *Son de negros en Cuba*, una *rumba* di una complessità e innovazione realmente sorprendenti.

Tutta l'opera possiede una grande forza ed emozione, ma anche una lucidità estetica indiscutibile.

L'*excursus* lorchiano si compie in un'ora; la seconda parte dello spettacolo presenta il miglior repertorio del maestro, prevalentemente tratto dall'indimenticabile *Tauromagía*, che con *Maestranza* ci regala uno dei suoi gioielli.

Uno spettacolo eccellente, per il genio creativo del suo autore, la qualità suprema degli interpreti e la levatura del suo poeta, ci consente di essere toccati dall'anima autentica del flamenco. Metteremo per una volta da parte il repertorio dei luoghi comuni su quest'arte così facilmente equivocabile, nelle sue manifestazioni più commerciali, con lo stereotipo degenerare degli anni del franchismo, dove effetto, ammiccamento, virtuosismo, esteriorità, orpello, l'*españolada* insomma, erano tutt'uno con turistico, varietà, *cuplé* e *zarzuela*. Non diversamente da noi, oggi, che sotto la voce "flamenco" passiamo ballerine dal discutibile talento tersicoreo e ignobili recuperi del patrimonio nostrano mescolati a segmenti campionati di buon flamenco.

Non è questa la sede per una correzione di rotta, tuttavia quella "notte dei tempi" nella quale così sovente si lascia perdere l'origine del flamenco, non è poi così oscura, né inaccessibile. Forse più inaccessibile è penetrare con obiettività nelle teorie andalusiste o gitaniste che vogliono prendersi il merito della nascita del flamenco. Ostinazioni dure, sfide, aperte provocazioni capaci di fermare un concerto o accendere un'inarrestabile polemica negli oramai famosi Congressi de Arte Flamenco

delle città andaluse. Per parte nostra, possiamo solo prendere atto che il flamenco è una medaglia a due facce di cui nessuna migliore dell'altra: quella gitana e quella andalusa.

Ed è pur vero che in nessuna parte del mondo fuori dall'Andalusia gli zingari cantano flamenco, ma in nessun'altra parte di Spagna, se non quella dove gli zingari diventarono stanziali, si canta flamenco.

Una cultura straordinariamente ricca si è accomodata su una terra altrettanto feconda.

Fenici, greci, romani, mori, vandali, visigoti, alani, svevi fino alla Riconquista cristiana, l'Andalusia è stata ricettacolo vivo delle culture che l'hanno attraversata; ponte verso il Nuovo Mondo, ha esportato e importato canti, suoni e ritmi.

Altrove, un gruppo di Zingari parte dall'India Nord-occidentale, nell'anno Mille, e migra verso la Persia, l'Asia Minore, viene a contatto con l'Impero Turco-Arabo, penetra in Europa nel 1417 e, dalla Germania, si muove verso l'Italia prima e verso la Francia e la Spagna poi. Questo popolo assimila, imita e sincretizza gli elementi culturali che sono quelli peculiari alla sua sopravvivenza nelle corti dei potenti o nelle piazze: la musica e la danza. Viene a contatto con la musica vocale russa, il virtuosismo strumentale ungherese, il melisma del *muezzín*, portandosi appresso la complessità ritmica della musica indiana d'origine. Una storia documentata ci permette di comprendere quanta ricchezza culturale sia giunta in prossimità delle colonne d'Ercole e lì acclimatata fino a trasformarsi da nomade a stanziale. Sono occorsi oltre tre secoli di convivenza – di cui due di persecuzioni⁴ – e di ulteriore assimilazione gitana del patrimonio culturale andaluso, perché qualcosa che nella seconda metà dell'Ottocento sarebbe stato chiamato – a titolo dispregiativo – *flamenco* prendesse forma.

Da quel momento si scrive una storia che colloca tradizionalmente la nascita del flamenco intorno alla seconda metà del XVIII secolo, facendo semplicisticamente identificare un mitico portatore d'acqua di Jerez, il Tío Luis el de la Juliana, con l'uomo, gitano, che per primo portò alla luce della comunità un canto che sarebbe stato fino a quel momento occultato tra le mura domestiche ed espresso solo in occasioni di riti familiari. Sarebbe questa la decantata "epoca ermetica" del flamenco, un periodo gravido di embrioni canori che sarebbero stati resi pubblici solo alla fine del secolo. Così com'è, questa tesi lascia qualche perplessità e invoca la ricerca di una ragione di più

⁴ Contro gli zingari si sono riscontrate in Spagna ventotto prammatiche regali o decreti del Consiglio di Castiglia fra il 1499 e il 1748, senza contare una ventina di editti particolari per la Navarra, l'Aragona, la Catalogna, Valenza e Granada.

per capire perché il nostro portatore d'acqua si decida *solo adesso* a mettere in piazza il prodotto dell'elaborazione gitana sul folclore andaluso. Forse vale la pena ricordare che questo è anche il secolo "francesizzato", nel quale la moda dettata dai Bonaparte dilaga in tutta Europa. La dinastia borbonica e il colpo di mano napoleonico avevano animato prima e acuito poi l'insofferenza degli spagnoli verso i francesi e, per contro, ne avevano alimentato il sentimento nazionale e l'affermazione di identità. Non è dunque casuale che flamenco e folclore spagnolo prendano forma compiuta in questi stessi anni.

Non si finirà mai di sottolineare la complessità culturale del flamenco e dunque la sua essenza legata a tante culture, quel suo peculiare sincretismo che lo rende condiviso da molte culture, appartenente a molte terre, sguardo di molte facce, e tuttavia, se ancora oggi è sinonimo di Spagna, senza per questo essere folclore spagnolo, lo si deve non solo al fatto che si sviluppa in un angolo meridionale di quella terra, ma soprattutto alle ragioni della sua nascita. Il flamenco è immediato rimando di Spagna perché prende forma con il più generale risveglio della coscienza di un popolo, è manifesto della sua ritrovata identità, espressione della sua autodeterminazione.

È interessante notare come, già dalla fine della prima metà dell'Ottocento quel canto *jondo* – profondo – frutto creativo gitano sul patrimonio culturale andaluso, diventi poi l'oggetto di elaborazione creativa dell'andaluso che si appropria del canto gitano e lo rielabora a sua volta. Le dispute tra contendenti gitani e andalusi dello stesso canto si sprecano. Certo è che, in questi anni, la figura di un personaggio tutto italiano getterà uno scompiglio definitivo tra le due parti. L'italiano si chiama Silverio Franconetti e nel suo caffè promuove gli amici cantanti gitani. Sicuramente per l'epoca – ma potremmo dire ancora per noi oggi, a maggior ragione se stranieri – il canto gitano, intriso della disperazione di due secoli di persecuzioni, suonava (suona) decisamente difficile.

Ecco che Silverio interviene su quelle asperità, modulando e "addomesticando" quelle voci roche, sgraziate, raramente intonate, ma intensamente emozionanti in quegli indimenticabili momenti in cui erano possedute dal *duende*, il demone. Il suo lavoro è considerato una profanazione della purezza del canto e di quelle profanazioni ancora oggi non si smette mai di sentir parlare: il canto puro, così come il flamenco puro nella sua interezza espressiva sono un mitico luogo che forse varrebbe la pena considerare come tale, ovvero irraggiungibile. Più proficuo guardare alla tradizione assimilata e dare al flamenco un futuro possibile, quello dove ci portano i maestri di oggi, quelli veri, che talvolta si ha la buona sorte di incontrare, come nel nostro caso, anche in un teatro straniero.

Profanatore e innovatore, Silverio, per tutta la seconda metà dell'Ottocento, è colui che dà un futuro al flamenco e ne segna la cosiddetta "Epoca d'Oro del Cante". Grazie al suo intervento, quell'oscuro canto che si alza tra le mura domestiche prende la strada del palcoscenico e si fa conoscere in tutta la Spagna. Sono gli anni in cui i gitani gli fanno muro contro, rifiutandosi di cantare per lui e di mercificare la loro arte. Hanno ragione: la reazione al furto dell'unica cosa della quale i gitani avrebbero potuto essere stati derubati – l'espressione canora di quel sincretismo frutto della loro magistrale abilità alchemica – fu quella di far riemergere l'antica ostilità verso i persecutori in termini di rivalità gitano-andalusa sul piano musicale. Sono gli anni in cui gli andalusi, assieme a qualche gitano ripudiato dal clan, non si fanno scrupolo di "adattare" il *cante-jondo* al gusto dell'epoca: il prodotto dell'adattamento verrà ingiuriosamente chiamato *flamenco* dai gitani. Comunque sia, quel canto perfezionerà e definirà tutti i generi più importanti e Silverio sarà considerato il primo cantante "enciclopedico", capace cioè di interpretare tutti i generi. La moda dei caffè *del cante*, sul modello di quello aperto dall'intraprendente italiano cresciuto tra i gitani, spopola per tutta la geografia andalusa e lì prendono vita i canti fondamentali come *martinetes*, *siguiriyas*, *soleares*; si arricchisce la *malagueña*, si creano *alegrias para escuchar* o *p'alante*, così belle da non dover essere ballate ma solo ascoltate e con il cantante a centro palco, da protagonista; a Jerez esplose in tutta la sua vivacità la *bulería*; si arricchisce il *tango* e si trasforma in *tiento*; si nobilita un canto facile come "*los caracoles*" in un canto autonomo... Non vi è lo spazio per ricordare tutti i generi e tutti i nomi che hanno fatto grande il flamenco nella sua epoca più luminosa, basterà citarne qualcuno: la lunga dinastia degli Ortega che si tramandarono sapere flamenco di padre in figlio; lo storico rivale di Silverio, colui che ruppe l'amicizia per fedeltà alla purezza del cante: Tomás el Nitri; l'introverso e indimenticabile Joaquín el de la Paula; Merced la Serneta che diede lezioni all'aristocrazia di Madrid; Enrique el Mellizo, "enciclopedico" come Silverio; Juan Brea, da Malaga, che divenne il re della *malagueña*...

Dal 1910 circa, la moda dei Caffé del Canto comincia a decadere ed è proprio Juan Brea il primo ad esibirsi in uno scenario teatrale. La necessità di nuovi spazi che segna tutta l'epoca "teatrale" del flamenco è comunque da ascrivere ad un solo nome: Don Antonio Chacón. Comincia da questo momento un lento processo, sempre più grave, di degenerazione dell'antico canto che si abbandona a compromessi con le mode e si vende ovunque. Si vanno perdendo vieppiù le caratteristiche specifiche del flamenco e, adesso sì, esso rischia

davvero di contaminarsi e perdersi per sempre nella storia. Lo spettacolo di varietà è il ricettacolo dei numeri di arte varia, dal giocoliere al prestigiatore, dallo spogliarello a quel che resta di un canto flamenco. Con il periodo successivo, dominato dalla figura di Pepe Marchena, tocca il suo culmine. Della fioritura di canti, melodie, *compás*, ritmi, dell'epoca d'oro, rischia di non restare traccia alcuna. Nei luoghi più disparati, comprese le *plazas de toros*, si danno concorsi di canto, nonché *opere flamenche*, termine col quale si aggira ingegnosamente una disposizione tributaria che prevede una tassa del tre per cento per l'opera contro il dieci dovuto invece da quelli di varietà. L'opera flamenca, che prolifera per tutta la geografia spagnola dal 1920 al 1936, snatura dall'interno il canto flamenco: introduce un'orchestrazione strumentale, là dove il canto era tradizionalmente accompagnato dalla chitarra; dà origine alla *canción* andalusa o *couplet*, passando dalla profondità del *cante jondo* alla leggerezza dell'*aire andaluz*; esautorata la chitarra, che si sottomette a un lavoro limitato, incidentale, in funzione dell'orchestra; predilige i canti *liviani*, di più immediato effetto – *fandango*, *fandanguillo*, *garrotín*, *zambra*... – che tolgono al *cante grande* – *siguiriyas*, *soleares*, *martinetes*... – la possibilità di essere conosciuto e capito; svilisce i testi, cosicchè dall'autentico lirismo si passa alla cronaca sentimentale; ostenta *gaiterismo*, allegria, in concorsi di potenza vocale di sapore tutto tirolese – la *gaita* è la cornamusa! – e così via...

Due sono le occasioni che il flamenco si dà nella sua storia per rivalutarsi. La prima è a Granada, nel 1922. Sarà un grido d'allarme lanciato dalle più luminose personalità della cultura del momento che daranno vita ad uno storico Concorso di *Cante Jondo*: il pittore Ignacio Zuloaga, musicisti come Joaquín Turina e Manuel De Falla, ideatore del concorso, Andrés Segovia nella giuria, un giovanissimo Federico García Lorca... Presidente del concorso Don Antonio Chacón ed ospite d'onore il malinconico, solitario e commovente Manuel Torre, insieme alla indimenticabile voce della non vedente Niña de los Peines e a Juana la Macarrona, che danza per l'occasione. Emerge tra i concorrenti un ragazzino che farà la storia del flamenco negli anni a venire: Manolo Caracol. Tuttavia, questo sarà un momento importante ma che non darà seguito. Il flamenco continuerà la corsa lungo il suo arco di parabola discendente fino al 1956, quando a Cordova si ripete il tentativo. Da questo momento il flamenco comincerà a guardare a se stesso e alla propria storia, raccoglierà il suo sapere in fondazioni e *peñas* e riscoprirà il valore della propria cultura profonda, la cultura di un popolo. Oggi, il passaggio più arduo è quello che si frappone tra il

passato, la responsabilità verso questo passato, e il futuro. È un diaframma sottile. Occorre tenere alta la soglia dell'attenzione per distinguere là dove la tradizione è rispettata, accolta e continuata e là dove, invece, comincia ad essere distorta, pericolosamente ammiccante alle mode, infettata da facili contaminazioni musicali estranee e preponderanti. È difficile per loro, i puristi, figuriamoci per gli stranieri, quelli che sono stati una volta sulla costa andalusa e hanno visto "un *flamenco* bellissimo". La stessa Spagna, in formazioni anche di ragguardevole prestigio, esporta a volte per noi stranieri un prodotto più facile e di effetto, con i costumi all'ultima moda ed arrangiamenti orchestrali che niente hanno da invidiare a quelli di Pepe Marchena. Insomma, la degenerazione non avrà fine se non avremo l'umiltà di comprendere la diversità di una cultura difficile, di una voce faticosa, diversa, rotta, che va contro tutte le regole del "bel canto". Per una volta lasciamoci toccare il cuore, ora che ne abbiamo la possibilità. Uno spettacolo di grande levatura si affaccia nel nostro paese: Manolo Sanlúcar ci mette davanti ad una tradizione accolta, ricreata nel suo rispetto, continuata come il futuro vero del flamenco. Una delle più straordinarie voci del nostro presente, quella di Carmen Linares, è riuscita a portare nella musica di Manolo Sanlúcar i versi di uno dei più grandi poeti, Federico García Lorca. Abbiamo una grande occasione per sapere, sentire, comprendere cosa sia davvero il flamenco. Con umiltà, per farci toccare il cuore.

H. Carmen Mandelli