



La poetica educativa del Flamenco

New educational policies for teachers' lifelong training: The educational poetics of flamenco

Anita Gramigna

Università degli Studi di Ferrara • grt@unife.it

Erika González García

Università di Granada, Spagna • erikag@ugr.es

Miguel Beas Miranda

Università di Granada, Spagna • mbeas@ugr.es

ABSTRACT

The aim of this research is to study the role played by Roma artistic culture, namely flamenco, in the education of girls and boys and, more generally, in Roma culture. We want to contribute to their cultural institutions, starting with the awareness of their own perception and the problem of the decline of the meaning of Roma culture into mere folklore for tourists.

The epistemological framework refers to an interpretative pedagogy and thus to a hermeneutical approach. The survey technique is ethnographic and uses the semi-structured interview. The qualitative methodology is understood as a normative epistemology that attempts to capture the relational dynamics both among the phenomena studied and in its interior and therefore, implies a systemic perspective.

L'obiettivo della ricerca è nello studio del ruolo che la cultura artistica gitana, il flamenco, ha nell'educazione delle bambine e dei bambini e, più in generale, nella cultura gitana. Desideriamo contribuire alla valorizzazione delle istanze culturali Gitane, a partire da una coscientizzazione della loro stessa percezione, e dalla messa in discussione dello slittamento di significato della cultura gitana a mero folklore per turisti.

La cornice epistemologica fa riferimento ad una pedagogia interpretativa e dunque ad una impostazione ermeneutica. La tecnica di indagine è di tipo etnografico e utilizza l'intervista semi-strutturata. La metodologia, di tipo qualitativo, è intesa come una epistemologia normativa che tenta di cogliere le dinamiche relazionali fra i fenomeni studiati come al loro interno, e che pertanto implica una prospettiva sistemica.

KEYWORDS

Education, cultural identity, flamenco, aesthetics, hermeneutics

Educazione, identità culturale, flamenco, estetica, ermeneutica.

Introduzione: Il mondo Gitano

Il popolo gitano rappresenta una fra le principali minoranze etniche della Spagna, non solo dal punto di vista demografico ma anche per il suo vissuto storico e culturale. Tuttavia, dopo secoli di convivenza nella penisola iberica, continua ad essere, per molti versi, una popolazione sconosciuta, vittima di stereotipi, di discriminazione e di esclusione sociale in vari ambiti: da quello educativo a quello professionale. Molti saggi di carattere antropologico e sociologico testimoniano di tale situazione (Gamella, 2004; Macías y Redondo, 2012; Echeíta, 2013; Domínguez, 2015).

Granada è una città animata da un intenso pluralismo socioculturale, fra le altre cose anche perché viviamo in un'epoca caratterizzata da intensi flussi migratori. Inoltre, la città è assai vicina alla frontiera africana, è una porta del Mediterraneo e ospita una università aperta e dinamica, come mostra, per esempio il suo primato nel numero di studenti che grazie al programma Erasmus decidono di trascorrere un periodo di studio in altri Paesi europei, ma anche per ospitarne una quantità considerevole. Infine, si tratta di una città che ha una forte vocazione turistica, basti pensare che l'Alhambra è il sito monumentale più visitato in Europa. Entro questo pluralismo dinamico vive il popolo gitano dal secolo XVI conservando le proprie peculiarità culturali che lo connotano e lo identificano all'interno della città. Ma, non dobbiamo pensare che la comunità gitana sia un corpo sociale compatto; esistono differenze anche significative sia per posizione economica che per linea parentale. L'interazione con la popolazione non gitana – definita “*paya*” – sigla una differenza socio-culturale che è fortemente identitaria, pertanto l'evoluzione di questa comunità è da mettere in relazione sia con i mutamenti del contesto sia con le proprie dinamiche interne.

Tuttavia è bene sottolineare che questa interazione non è stata e non è facile, anche per la sofferta acculturazione scolastica che la comunità ha subito e che l'ha spinta a rinchiudersi e a rifugiarsi nel proprio contesto familiare e comunitario. Da un certo punto di vista la comunità non può che vivere un processo di interrelazioni con la maggioranza *paya*, tanto per ragioni economiche quanto sociali o propriamente culturali; d'altra parte, però, è ancorata a certi elementi identitari che segnano una differenza sostanziale con il resto della città. Uno di questi è il concetto di famiglia, la lingua *calò* o *romanò*, infine, il flamenco che è ad un tempo, musica, letteratura danza: humus artistico nel quale affondano le radici identitarie di tutta la popolazione gitana.

Nella città, non esiste un quartiere gitano, la comunità è disseminata in tutta la città, anche se, i gruppi più numerosi vivono nelle zone periferiche: Polígono de Cartuja, la Barriada de la Paz, il Polígono Almanjáyar, Haza Grande, infine, nel suggestivo quartiere di Sacromonte. Queste zone ospitano la grande maggioranza della popolazione gitana di Granada e sono segnate da evidenti fenomeni di marginalità e di povertà. In generale, possiamo affermare che la maggior parte dei gitani vive situazioni di esclusione o di rischio di vulnerabilità sociale, culturale ed economica (Abajo, 2016; Carrasco y Bereményi, 2013) e appartiene alla parte più umile della cittadinanza granadina; alle cosiddette “*bolsas de pobreza*” – sacche di povertà – caratterizzate da una forte chiusura nei confronti dell'esterno, basso livello socio-economico, scarsa scolarizzazione, disoccupazione, delinquenza e disgregazione sociale. Le donne soffrono più degli uomini di questa situazione in quanto sono sottomesse ad una triplice discriminazione: sociale, etnica e di genere (Macías y Redondo, 2012; Pérez de la Fuente, 2008; European Commission, 2010). Infine, a rendere ancora più difficile la situazione persistono stereotipi e pregiudizi fortemente radicati sia fra i gitani che fra i *payos* (Apaolaza y Cabello, 1993).

In base ad uno studio della municipalità di Granada (1987, p. 25), “l’individuo nella società tradizionale gitana, è immerso in una rete di parentele dalla quale ricava la sua personalità sociale. L’appartenenza ad un gruppo parentale è alla base del riconoscimento di una persona in quanto membro di diritto della comunità”. Tale sistema parentale è patrilineare anche se si riconosce l’importanza del lignaggio materno. Il vincolo parentale è talmente forte che il lignaggio viene addirittura definito “razza” ed implica protezione e solidarietà fra i suoi membri al punto che una aggressione o una ingiustizia subita da un individuo tocca e coinvolge tutta la rete di relazioni parentale. Normalmente, in famiglia, l’uomo ritiene che la donna debba essergli sottomessa così come i figli, di conseguenza l’auto-rità è un fenomeno eminentemente gerarchico e dipende dal sesso e dall’età, ovvero: i due modelli strutturali della rete parentale e della organizzazione del relativo sistema socio-culturale.

Il sistema valoriale del popolo gitano ha un ruolo interessante sia dal punto di vista educativo che identitario. Sono considerati gravi mancanze l’insulto, il non tener fede alla parola data, non pagare i debiti contratti con altri gitani. L’onore dipende dalla solidarietà e ha a che fare soprattutto con l’etica maschile. Per quanto riguarda la donna, il suo primo dovere morale consiste nella fedeltà prima alla famiglia allargata, poi al marito. La cultura gitana è per tradizione orale e trasmissiva, ma oggi la quasi totalità dei bambini è alfabetizzata, fra le altre cose, perché l’obbligo scolastico giunge sino ai 16 anni e poi, oggi, se ne percepisce sempre più l’importanza sia per trovare il proprio posto nella società, sia perché le politiche scolastiche prevedono un sostegno economico, materiale e personale per le famiglie i cui figli frequentano regolarmente la scuola. Il primo grosso ostacolo si nota con il passaggio alla scuola secondaria obbligatoria, molti ragazzi, infatti, non giungono a completare gli studi. Il 64% dei giovani fra i 16 e i 24 anni non conclude gli studi obbligatori a fronte del 13% del totale. Dai 15 ai 16 anni assistiamo ad un evidente calo dei tassi di scolarizzazione. A 15 anni l’86% dei ragazzi è scolarizzato (a fronte del 97% del resto della popolazione), a 16 la percentuale scende al 55% (contro il 93,5% per il resto della popolazione). L’anno che registra il maggior numero di abbandoni è il secondo, normalmente al sedicesimo anno di età. L’abbandono scolastico precoce si situa intorno al 63,7% rispetto al 25% del resto della popolazione (Fundación Secretariado Gitano, 2013).

La scuola cosiddetta “paya”, ovvero dei non gitani, sembra non essere in sintonia con la tradizione culturale gitana come si può osservare dall’indice di insuccesso scolare e dall’assenteismo che sono ben superiori al resto della popolazione di Granada. I programmi non tengono in alcun conto le istanze culturali, la storia, le tradizioni gitane; cosa che evidenzia la scarsa considerazione della società nei confronti di questa minoranza culturale, l’implicito avvalorare una situazione di inferiorità sociale, economica e culturale con evidenti conseguenze di emarginazione. Una società che non riconosce il pluralismo della propria cittadinanza, non solo perde una preziosa occasione di arricchimento in termini di cultura, affetti ed economia, ma mina alla base il processo di costruzione della democrazia che è perpetuo e che molto deve alla scuola. Negare il valore della differenza culturale porta inevitabilmente a misconoscere quei principi fondamentali sui quali si basano le retoriche socio-politiche dell’Occidente: l’uguaglianza, il rispetto, la libertà, le pari opportunità.

Tutto ciò ha evidenti ricadute sul mondo del lavoro. Il popolo gitano, tradizionalmente, si dedica a molti lavori saltuari nell’ambito dell’agricoltura, la vendita ambulante, la mendicizia, l’arte del flamenco. Più di recente la comunità gitana si è volta a nuovi impieghi nel campo del turismo, della costruzione, delle imprese di pulizie.

Ma il lavoro che più appassiona il mondo gitano, che fonda la sua identità, che marca il suo protagonismo è l'arte del flamenco. Lavoro, ma anche esistenza, creatività e rivendicazione di una peculiarità culturale che si impone allo sguardo distratto della società "paya" con l'autorità di un'arte che assume connotazioni esistenziali.

Già del secolo XIX la musica e il ballo flamenco avevano una riconosciuta rilevanza artistica, al punto da diventare un luogo comune nella definizione di questa minoranza culturale. Tuttavia, alla raffinatezza di questa arte da subito fa riscontro una percezione del mondo gitano che scade nel gusto del pittoresco e del folklore, a tutto detrimento della complessità di questa cultura. Questo slittamento di significato si è via via cristallizzato nell'immaginario collettivo in una connotazione negativa. Uno sguardo non giudicante sul flamenco ci aiuta a coglierne il valore, a percepire il senso identitario di un popolo, delle sue sofferenze, degli slanci, dei sogni, delle passioni, ma non ci deve distogliere dai problemi che gravano su questa comunità sostanzialmente emarginata. "Il flamenco è l'unico nesso che i gitani intrecciano con il proprio passato che non compare, sino al loro arrivo in Spagna, in nessun documento scritto. L'arte del flamenco è parte della memoria storica, è identità scritta con il ballo e la musica" (Habul, 2014, p. 55).

Se il flamenco sancisce e formalizza la cultura gitana, la sua storia, i suoi valori, la sua raffinatissima estetica, noi pensiamo che esso debba essere letto come si legge un libro di scuola per coglierne i risvolti formativi, l'ideologia educativa, la prassi di una educazione che si esprime attraverso l'arte perché nella scuola non ha trovato piena legittimità. Ed è a questo fine che analizzeremo la vicenda artistica di

Il flamenco è stato dichiarato Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità il 16 novembre 2016 dall'UNESCO a Nairobi in Kenia per rappresentare il genere culturale spagnolo con maggiori ripercussioni all'estero. Il canto, la musica e il ballo gitano testimoniano una identità radicale, dolente, alternativa rispetto al resto della società. Quello che spaventa forse è proprio questo; il senso profondo della sua differenza. Infine, anche entro i confini della Spagna, a partire dall'Andalusia ad altri luoghi della penisola, come l'Estremadura e Mursia, il flamenco rappresenta il segno identitario che accomuna gruppi e comunità.

Come emerge dalle parole dell'artista intervistata, il flamenco è un modo di pensare, è una sorta di partitura che viene interpretata con la chitarra, con la voce e con il corpo. Corpi femminili e maschili che si impongono con un criterio di valore non in base all'appartenenza di genere, ma alla poesia di un vissuto che si fa canto e suono e movimento e che attraverso il canto, il suono ed il movimento ha forgiato una personalità, uno stile, una narrazione. Ed ha disegnato un orizzonte di senso del mondo. L'uomo vuole esprimere con la forza la sua individualità, la donna lo fa con una sensualità che non teme sanzioni.

Nel 1949 si pubblicò il primo libro sui gitani e sulla loro famosa danza chiamata La Zambra. L'autore affermava che le artiste gitane hanno nelle grotte di Sacromonte il loro ambiente naturale di espressione ma anche negli spazi pubblici. Perché La Zambra "rumore, battito di mani, ballo accompagnato dal canto, fusione di voci umane e brulichio strumentale armonizzati da una buona orchestrazione ... è arte di esprimere diversi stati d'animo attraverso movimenti accompagnati dal ritmo" (Ortiz de Villajos, 1949, p. 76). La Zambra che si danza nelle Grotte di Sacromonte è tutt'uno con lo spettacolo, con l'espressione delle emozioni, con la tradizione coreografica, il battito delle mani, il canto dei cori, è, in definitiva, un'unione emozionale fra arte e sensualità.

A Granada, ma anche nel resto dell'Andalusia, il flamenco si apprende in fa-

miglia, nei gruppi sociali e poi, nei casi in cui il soggetto desidera farne una scelta di vita, nelle scuole, normalmente tenute da famose ballerine esperte e spesso già anziane. È questo l'ambiente formativo che consente la conservazione e la divulgazione di questo grande patrimonio culturale. Ma il flamenco è anche una professione, un modo di acquisire autonomia economica e prestigio sociale. Ci sono manifestazioni periodiche, società di flamenco, antiche grotte dove gli artisti – chitarristi, ballerini e *palmeros*¹ - si esibiscono. Il loro prestigio non dipende solo dallo status che viene riconosciuto dalla comunità gitana, è molto importante il riconoscimento dei “payos” e, naturalmente, il livello dei compensi che possono chiedere. Quello che sancisce un artista di successo è, fra le altre cose, l'autonomia economica e di gestione degli ingaggi, oltre che la fama.

Molti intellettuali dell'inizio del secolo XX considerarono il flamenco come uno dei tanti tratti culturali spagnoli ancorati nel passato, anacronistici e che ostacolavano lo sviluppo dell'identità nazionale. Nella stessa prospettiva si mossero le rivendicazioni dei vari nazionalismi periferici, come il basco e il catalano, impegnati nel valorizzare gli elementi culturali caratteristici del proprio territorio. Tuttavia, come ha sottolineato Daniele Conversi (2016), la cultura flamenca si è mantenuta nel tempo in tutta l'Andalusia anche se non in modo uniforme come un simbolo di identità regionale. La cosa ha vari motivi di fondo: in primis, l'emigrazione verso altre regioni spagnole o verso l'estero di quelle popolazioni che portavano con sé le proprie radici culturali rendendole visibili a livello internazionale, poi, sempre secondo Conversi (2016) la produzione del flamenco di artisti che avevano acquisito una rinomanza internazionale – come Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Andrés Segovia ... con numerosi altri cantanti, chitarristi e ballerini come Camaron de la Isla, Enrique Morente, José Merced, Lola Flores, La Nina de la Puebla, Antonio Mairena, Sara Baras ecc.. Infine, la transizione alla democrazia portò ad una certa decentralizzazione e allo sviluppo dell'autonomia dell'Andalusia confermò la cultura del Flamenco come un segno caratteristico dell'identità andalusa.

1. Epistemologia e Metodologia

L'approccio metodologico che ha guidato questa ricerca fa riferimento ai contesti dell'etnografia (Voyer e Trondman, 2017) educativa e viene qui postulata come una epistemologia normativa. Riteniamo che una sensibilità etnografica ci aiuta ad osservare criticamente la contemporanea mitologia pedagogica, il che ci sembra essenziale ai fini di una riflessione epistemologica che deve affinare strumenti e chiavi di lettura delle processualità formative. Per questo motivo siamo convinte che l'etnografia – come metodo, strategia, approccio – sia essenziale per una pedagogia, che, poiché si pone come interpretativa, rifugge da ogni tentazione, tanto esplicativa, quanto oggettiva. Oggi più che mai, per una educazione interculturale, questa estetica ci sembra essenziale. Il nostro studio si pone in quest'ottica. Noi pensiamo che possa essere utile proporre esplorazioni di culture “altre” non solo per conoscerne i percorsi formativi e, di conseguenza, affinare una proposta anche estetica cioè intensamente relazionale, che studia il

1 I *palmeeros* sono artisti che con il battito delle mani segnano il ritmo dell'esibizioni. Talvolta, il ballo è accompagnato solo dal battito ritmato delle mani.

ruolo della bellezza nel processo educativo, ma anche per sfuggire alla tentazione semplificatrice di tanto generico buonismo interculturale.

L'attenzione ai gruppi più fragili della società presuppone la condivisione di un gergo dell'intercultura, per comunicare e per riconoscersi nelle reciproche appartenenze (Hidalgo, 2016). Di qui, l'importanza, da parte della ricerca pedagogica, di affinare un metodo etnografico che aiuti a costruire prospettive, chiavi di lettura, orientamenti, direzioni, luoghi di riferimento, perché siamo convinte che educare significhi aiutare a problematizzare il mondo, ovvero, a interpretarlo.

L'approccio euristico etnografico si apre alle possibilità dell'estetica nei suoi versanti formativi perché fa leva sul qualitativo, sulla fenomenicità dell'evento, sulla differenza e sulla relazione.

Da un punto di vista metodologico, abbiamo fatto riferimento a quella che Geertz (1987) definisce come la natura microscopica dell'etnografia; di qui, l'intervista che qui proponiamo.

Infine crediamo che, per quanto concerne l'elemento quantitativo di questa strategia d'indagine, la comparabilità e la *traslabilità* dei dati, dei documenti e delle testimonianze, siano interpretabili solo nella loro contestuale *situazionabilità*. Di conseguenza, per noi, il criterio di validità è di tipo comunicativo-pragmatico, si fonda su narrazioni condivise fra l'intervistato e il ricercatore, non sul criterio astratto dell'oggettività; mira alla comprensione più che alla spiegazione.

Le informazioni raccolte durante l'intervista si pongono alla nostra analisi come testi da interpretare. Non sono, di per sé, oggetto di conoscenza oggettiva, né richiedono una lettura quantitativa del contesto di studio con i suoi risvolti formativi. Crediamo che, nell'attraversamento di questi "reperti", l'analisi pedagogica giunga a disegnare una antropologia della formazione. In questa ermeneutica, la costruzione del soggetto e quella del significato si richiamano vicendevolmente. La lezione di Ricoeur (1965) nel nostro lavoro è fondamentale, anche se, prima ancora del filosofo francese, già Heidegger (1968) – un altro autore che rimane sullo sfondo della nostra ricerca – pone la questione dello svelamento dell'implicito, dell'essenziale, dell'inespresso, per cogliere, della tradizione, quanto si conserva dell'origine; il suo cuore più autentico e la sua radice. Nell'analisi della testimonianza di una artista di flamenco, nelle prassi e consuetudini formative cui fa riferimento, noi cogliamo quell'implicito che deve essere reso evidente, portato in superficie, per meglio cogliere entro quella "poetica educativa", il significato profondo di una antropologia della formazione. L'unità di senso della narrazione è, nella nostra analisi, temporaneamente, dissolta nella trama relazionale *tras-formativa* che sigla, nella "struttura del suo discorso" (Derrida, 1990), l'implicito pedagogico e che la lega al "soggetto-nel-suo-ambiente".

Un segno distintivo della strategia investigativa che abbiamo adottato risulta, pertanto, l'esplorazione di dati poco o per nulla strutturati, l'ampio utilizzo di descrizioni, narrazioni, interpretazioni, al fine di ascoltare e rappresentare i differenti punti di vista. Si tratta di cogliere le implicazioni formative di situazioni quotidiane, contingenti, che spesso cadono sotto la soglia della nostra attenzione, ma che evocano un mondo di simboli e di processi. Per questo motivo riteniamo che uno sguardo poetico del piccolo e del contingente ci aiuti a rilevarne la dimensione universale, ossia, di connessione delle processualità *trasformative* che strutturano tanto la cognitività, quanto l'educazione, quanto, infine, l'esperienza stessa. È questa estetica che ci ha aiutato a percepire l'unità del contesto, e quindi la natura sistemica e relazionale del fenomeno educativo studiato. L'etnografia rappresenta, per noi, il segno qualitativo di questa sensibilità: è poetica e strategia scientifica, ma anche "sguardo" artistico. Insomma, l'esperienza estetica è assai interessante dal punto di vista educativo perché è "vera" esperienza,

come ci insegna Gadamer (1986) in *Verità e Metodo*. Essa, infatti, trasforma chi la vive ben al di là di una generica acquisizione di saggezza esistenziale; si tratta, infatti, di una sorta di viaggio di conoscenza che ci conduce a fare un'esperienza di verità, come, appunto, ci suggerisce Hegel, nell'*Estetica* (1997). Così, il soggetto intervistato è coinvolto in un processo formativo in quanto trasformativo proprio nel mentre che la nostra attenzione estetica si arricchisce di interpretazioni. Ma non si tratta qui di una sorta di esegesi che tradurrebbe, per esempio, in prosa la poesia dell'esperienza formativa ed estetica dell'intervistata, quanto piuttosto una narrazione di segno differente, una specie di sguardo innamorato, aperto all'incanto, un modo altro di osservare il mondo. Questo sguardo innamorato, a nostro avviso, ci può aiutare da prima a percepire la poetica educativa del flamenco, poi a capirne la rilevanza formativa e quindi esistenziale.

Già Gadamer, in *Verità e metodo* (1972), aveva individuato nell'estetica la possibilità, ma anche la necessità, di un'ermeneutica della vita, perché la visione della bellezza è un principio ispiratore della realtà. Di più, egli fa dell'estetica la base dell'esperienza ermeneutica, in quanto l'arte appartiene all'esperienza del linguaggio e ne rappresenta una sorta di complementarità. Nell'arte, l'esperienza annuncia una verità che non può essere verificata con gli strumenti della scienza. O, per meglio dire, tale verità deve essere analizzata con gli strumenti della ricerca qualitativa. Il filosofo tedesco parla dell'ontologia dell'opera d'arte, individuando nel ludico, nel simbolo e nella festa i caratteri fondamentali di ogni sua manifestazione. Si tratta di una riflessione che riesamina le tesi di Kant e di Hegel (1997) e che anima un intenso dibattito filosofico. Kant, nella *Critica del giudizio*, ci aveva spiegato che l'esperienza estetica è un agire dell'intelletto nell'immaginazione, in quanto la bellezza attiene all'immagine della realtà, la quale è irraggiungibile, noumenica. Se la ragione potesse appropriarsene, la magia svanirebbe. E tuttavia, attraverso la commozione suscitata dalla bellezza e dalle sue immagini, l'individuo si muove in un ambito privo della necessità vincolante della razionalità, in un ambito di assoluta libertà. È quanto accade nella formazione che si vive nell'arte del flamenco. Si tratta di una conoscenza che lo introduce all'esperienza della libertà, ovvero, al piacere senza scopo. Godimento che ci induce ad esprimere un giudizio di adesione alla sensazione della bellezza là dove la condivisione di quest'emozione ci introduce ad una universalità che si fa condivisione e dialogo. Una universalità senza concetto, una universalità del sentire comune dove ciascuno è liberamente affidato al proprio individuale sentire. Di qui il fondamento estetico della società e il tratto distintivo della comunità gitana. Si tratta di una conoscenza che nasce dalla commozione, che è libera e liberante. Già Paul Ricoeur (2005) ci ha spiegato molto bene come, nella sfera estetica, l'esperienza "dell'essere presi" precede l'esercizio critico e, ad un tempo, lo rende possibile. Ma anche Socrate ci ha parlato di una ragione silente che è più preziosa di qualsiasi ragionamento: a proposito dalla poesia, Jone, il rapsoda, dichiara di non conoscere lo scopo del suo cantare. La sua ragione, si fa silente per accogliere il canto degli dei, la divina follia. La poesia. L'arte umanizza il mondo, crea forme di bellezza, piacere e gioco.

E così, se il flamenco elabora immagini del mondo e del nostro "esserci", tali immagini svolgono la funzione di interpretazioni del mondo stesso e della nostra presenza, del nostro agire e dei suoi itinerari. In breve, disegnano una geografia, fissano degli orientamenti, individuano punti di riferimento, possibili percorsi esistenziali, evoluzioni, *tras-formazioni*. È qui, a nostro avviso, la valenza formativa del ballo e della musica flamenca, nell'individuare-costruire chiavi di lettura della realtà e orientamenti esistenziali che aiutino a problematizzare il *multiversum* che la comunità gitana abita e al contempo costruisce. Ovvero, a costruire

conoscenza, a formare competenza, ad affinare sensibilità. Queste tre grandi finalità dell'educazione, come ci ha illustrato Marco Righetti (2007), sono alla base di un'epistemologia del progetto e dunque sono al cuore stesso del processo formativo. Così, pensare alla formazione seguendo il filo rosso dell'esperienza artistica ci è sembrata una sfida molto interessante sia dal punto di vista epistemologico sia formativo. Questo ha significato considerare il senso della bellezza – secondo l'accezione complessa che abbiamo ereditato dalla classicità – come valore intrinseco dell'esperienza educativa e come un suo termine di giudizio pedagogico². Ma, per chiarire, è bene specificare che abbiamo attinto alla nozione di estetica suggerita da Bateson (1976). Nella riflessione dello scienziato, l'estetica non è solo quella branca della filosofia che cerca di costruire una teoria della sensibilità e dunque della bellezza; per l'epistemologo scozzese essa è anche e soprattutto lo studio dei processi attraverso i quali la bellezza viene riconosciuta e creata. Quindi, implicitamente, lo studioso ne sottolinea la pregnanza conoscitiva ed epistemologica.

2. Conversando con Maria, "la Manzanilla"

– *Sei orgogliosa di essere gitana?*

Si, perché questa appartenenza viene dalla mia famiglia, dall'educazione, dalla tradizione, da tutto quello che ho assorbito con il latte materno.

– *Quali sono i personaggi-chiave della tua vita?*

Il nonno perché era un artista: cantava, ballava, suonava, faceva cantare le nacchere ... era anche il suo lavoro, quello che gli dava da vivere. Si esibiva in strada e gli lanciavano monetine.

Poi, Antonio Canales, che ho conosciuto ad un corso e che mi impose questo nome d'arte. Ero innamorata di lui, dei suoi movimenti. I miei genitori mi portarono a teatro quando avevo solo cinque anni e si diceva che la mia danza era come la manzanilla, un vino dal sapore intenso che ti lascia in bocca un buon sapore. Poi mio padre, che è meticcio, e mia madre che è paya. Io sono orgogliosa di avere questa doppia eredità culturale. Infine, mia sorella, che è infermiera.

– *I gitani ballano in modo differente il flamenco rispetto ai Payos?*

Si, oggi chiunque può ballare bene, un estraneo, un indù, un marocchino..., però i gitani presentano qualcosa di diverso che non si può spiegare, lo devi ascoltare, veder ballare, si avverte dentro, nasce da dentro, dalla tradizione, già prima di nascere si comincia a ballare. Ti viene spontaneo. Come un'eredità genetica che poi va a svilupparsi.

– *Il flamenco è un patrimonio gitano?*

Ciò che è patrimonio gitano è patrimonio dell'umanità, non credo molto a questa parola, suona falsa, continuano ad esservi gitani che se ne stanno da parte, ad esempio, nella direzione artistica, i gitani non gestivano la compagnia andalusa, la gestiscono estranei, hanno più pubblicità, presentano progetti.

– *Credi che gli estranei sentano il flamenco in maniera diversa dai gitani?*

Si, ognuno lo sente in maniera differente, non è la stessa cosa che uno si sia

2 Per gli antichi greci, la conoscenza ha in sé il carattere della forma e quindi inerisce all'immagine. Di conseguenza, la bellezza, che si esprime nelle forme e che si serve, crea ed evoca le immagini, partecipa della stessa natura del vero e del buono.

formato al flamenco nella propria casa, o nel quartiere, rispetto a chi lo può apprezzare molto ma non sentirlo alla stessa maniera, è impossibile.

– *Che ruolo ha rivestito l'esperienza artistica nella tua vita, nella tua educazione, nella tua evoluzione personale?*

Siccome non so esprimermi bene a parole, mi esprimo attraverso il mio movimento, il mio ballo è un mezzo di comunicazione, perché non riesco ad esporre molto bene ciò che provo. La persona che è dentro, uno sguardo, un gesto... lo stato d'animo. Mi è servito per poter esprimere quanto non so a parole. Come persona mi ha fatto maturare perché il ballo è difficile, complicato, nel mondo del flamenco il cammino è molto duro viaggiando da sola. Molti maestri mi hanno compresa, per fortuna.

– *Chi ti ha insegnato?*

Ho iniziato a tre anni in un'accademia del mio quartiere, di seguito ho continuato in molte scuole, poi sono andata a studiare con Susana Lupiáñez, poi con Javier la Torre, Antonio Canales, Juan Amaya, ho avuto molti professori. La matrice è la famiglia poi i professori, i miei genitori mi hanno offerto la possibilità perché hanno visto che era importante e non mi sottovalutarono. Per quanto la famiglia ti insegni, tuttavia, devi formarti perché non devi solo saper ballare, ma conoscere il canto, la chitarra, tutto, altrimenti è un ballo da passatempo.

– *Che sogni, desideri e aspettative ricordi della tua infanzia e da quando hai cominciato a ballare?* Mi porto dietro molti ricordi, me la passavo molto bene, mi divertivo molto nei saggi, ero a mio agio, anche ora, però adesso è più professionale, benché per me il ballo non vada considerato un obbligo del mestiere, non lo considero un lavoro. È ballo. Quando sono sulla pedana evado dal mondo intero. *Il flamenco varia secondo l'interpretazione delle famiglie gitane?*

Vi sono alcune basi comuni, però ognuna lo valuta a suo modo, non vi è molta differenza, il flamenco è il flamenco. Il dato unitario è che stimoli, che sensibilizzi chi lo vede, in modo che quando ascolti una chitarra, o altro, tu ne colga l'odore! Inoltre tutti concordano nel dirlo, allo stesso tempo, che il flamenco ti riempie, il perché non lo so.

– *Tutti i gitani sanno ballare?*

Tutti no.

– *Si sente escluso un gitano che non sappia o non desideri ballare?*

No, per niente, a meno che la famiglia sia costretta, magari su dieci famiglie ve ne è una, però no, sono stereotipi.

– *Che pensi delle accademie di ballo flamenco?*

Molto bene affinché tutti possano apprendere e avere una formazione. Ciò che conta è comprendere e sapere bene dove devi portare la tua bambina. Ve ne sono alcune di discutibili, chiedono molto denaro, bisogna mandarla in una che sia buona, averne conoscenza.

– *Voi gitani come perfezionate l'arte?*

Si perfeziona sulle pedane, è il perfezionamento di ogni giorno. Puoi studiare in un'accademia, però ci si perfeziona sul tavolato, lì vi è la magia, è quello il luogo che ti fa forte. La pratica di ogni notte sul palco. Chi si allena molto e poi non può presentarsi al pubblico prova una grande limitazione. Occorre studiarlo per poi mostrarlo davanti al pubblico, se non lo metti in pratica, sarebbe un materiale conservato per niente. Non è lo stesso ballare in un teatro o su una pedana, questa è più vicina, più familiare, più intima. Nel teatro devi moltiplicare il movimento per dieci, perché lo spazio è immenso e devi essere più dinamica, ogni spazio ha la sua magia.

– *Cosa ricordi della tua prima esperienza artistica?*

A tre anni, terribile perché restavo aggrappata al petto di ma madre e non vi fu maniera di staccarmi, finché non se ne andò e mi ingannarono perché stavo piangendo. Me lo hanno raccontato perché ero piccola, ma ricordo qualcosa, mi passò tutto quando entrai in scena in un'accademia estiva. Come professionista quando incominciasti con la compagnia di Susana Lupiañez, quando già m dicevo che facevo sul serio o quando mi venne per la prima volta la preoccupazione perché ho molto rispetto, molta tensione a dover ballare di fronte a persone che hanno buona conoscenza e sempre con molte aspettative.

– *E di altre situazioni che più ti hanno segnato?*

Ballare con chi adoro, Antonio Canales, nella *venta amarga*, dove cominciarono Camarón, Sara Baras, Alejandro Sanz, un tempo tutti loro che andavano da Siviglia a Jerez, o a Cadice, si fermavano a San Fernando che stava nel mezzo. Mi preparai con grande emozione, molte tensioni perché ballavo di fronte a un maestro, Antonio Canale è molto importante nel flamenco. Era alle Canarie e m chiamò un suo collaboratore per chiedermi se volevo partecipare a una serata di gala con lui, dissi di sì senza riflettere, facemmo assieme il finale della festa, il momento in cui io ballavo ed egli mi guardava e cantava per me, questo mi resterà impresso per tutta la vita.

– *Che importanza riveste il gruppo, il resto dei componenti (quelli che battono ritmicamente le mani e ballerini), per te, nella tua vita affettiva e professionale?*

Siccome il flamenco è la mia vita, non posso differenziarlo dalla vita sentimentale, tutto è partecipe, un buon chitarrista, un buon cantante, alcuni abili *palmeros* (che danno il ritmo con le mani), rappresentano il sessanta per cento. Il gruppo è molto importante, il flamenco è un gruppo, il quadro è un insieme e bisogna che tutti si diano da fare. Vi è implicita un'unione affettiva ed emozionale. Occorre attivarsi vedendo la compagna ballare e darle forza se non si sente al meglio. Una solidarietà che serve di frequente.

– *Che differenza avverti tra il ballare in famiglia, tra amici, e ballare in uno spettacolo?*

Tra amici e in famiglia è una festa, una situazione rilassata, perché stai mangiando, bevendo, ballando, ti stai divertendo perché in compagnia degli esseri umani preferiti, sei felice come a casa tua. Su di una pedana è diverso perché non c'è la tua famiglia, vi è un pubblico che se ne intende o meno, ma merita rispetto, dato che lì ti guadagni da vivere.

– *Che cosa ha significato per te, per la tua vita, l'arte del flamenco?*

Tutto, per me la vita è il flamenco, amo più il flamenco di me stessa, così è davvero. Benché la mia famiglia ne fosse gelosa, io ero molto timida, ora non più, però il flamenco si pone prima di tutto, fino al giorno che sarò madre, non lo so.

– *Un'artista di flamenco, che vive della sua arte, si considera una lavoratrice?*

Certamente, ogni persona che lotta e trova una maniera per guadagnarsi da vivere, è un'artista, sia dove sia, dalla taverna fino al teatro. Si considera lavoratore.

– *È pagato meglio un artista uomo o una donna?*

Per sfortuna in molti posti, come qui a Granada, un uomo, ma non in tutti i casi. Pagano di più gli uomini. A cosa credi che sia dovuto? Solamente al maschilismo. Vi è una forte cultura *machista*.

– *In generale si può vivere di flamenco?*

È complicato. Si può vivere se ti pagano bene. Io ora per tre giorni guadagno quanto finora in sei, dipende da come ti trattano e da cosa ti offrono in un altro lavoro. In generale si può vivere con il lavoro.

– *Un artista di flamenco che si controlli, ed abbia una formazione continua, può avere stabilità professionale?*

Se ti controlli, ti prepari, ti mantieni in forma come un atleta, si può vivere. Poi vi sono casi eccezionali, di chi si torva ad ottant'anni stanco di droga e rimane qui. Se stai attento puoi vivere.

– *Sei soddisfatta della tua professione?*

Oggi come oggi devo dire di no, spero di progredire e perché sono stata in posti di qualità, purtroppo sono di Malaga e lì non vi sono locali, qualcosa solo nei fine settimana. Là potrei stare a casa mia e in famiglia e non pagare affitto, né pasti, né trovarmi sola. A Granada vi è molto, anche di più che a Siviglia, anche per la presenza delle cuevas (le grotte di Sacromonte).

– *La ballerina assume una diversa identità quando entra in scena?*

Totalmente si cambia, ogni volta solo chi mi conosce dice che sono io. Quando balli sei un'altra. Stare in scena ti trasforma, la musica, il suono della chitarra, il canto, l'odore del legno.

– *Si impara a interpretare?*

Sì, a me non piace, però si impara. Se ti pagano poco puoi interpretare, però io non sono una di quelle, so di distruggermi.

– *Chi ti ha insegnato?* Il percorso giorno per giorno dell'esperienza, vedi questo, l'altro, e cominci ad apprendere. Però è una bugia perché da parte del pubblico si vede.

Continui ad apprendere l'interpretazione?

Continuo ad apprendere di tutto, se faccio questo ne esce questa reazione, io sono di spirito non sono falsa.

– *Quando balli percepisci le emozioni che sente il pubblico?*

Sì e no. Quando ballo mi estraneo, non vedo nessuno, non percepisco nessuno, me ne vado in un altro mondo. Lo avverto nell'applauso finale, negli sguardi, però nel pieno dell'azione no, mi pongo nel mio film e racconto il mio racconto, la mia storia.

– *Ti metti in comunicazione ballando?*

La prima cosa è l'unione, così è con la chitarra, con il canto. Se siamo in sintonia, con la famiglia, con il pensiero, di volta in volta.

– *Cosa puoi esprimere con il tuo corpo, ballando, che non riesci con le parole?*

Dire la verità, con il mio corpo non mento.

– *Cosa credi sia più difficile, sentire o trasmettere emozioni?*

O si sente o non si sente, se senti vai a trasmettere, è come una catena, un'unione.

– *Ricordi se sei cambiata, se ti sei andata formando al momento di esprimere le tue emozioni di allegria, solitudine, amore, dolore...?*

Ciò è come la vita stessa, lo zaino è pieno ed è più pesante a ballare, lo trasmetto ogni giorno. Posso ballare con allegria durante una settimana e ti vado a ballare in un'altra settimana emozioni differenti.

– *Quali emozioni sono più facili da trasmettere, le positive (amore, allegria, felicità) oppure le negative (tristezza, odio, invidia, rabbia...)?*

Dipende dalla persona. Io sono portata per la malinconia, mi identifico con le *seguidillas* (danze popolari accompagnate da canto ritmico, a volte allegre e a volte il contrario), è la mia natura, sono di temperamento molto triste. Dipende da ogni persona, per la mia personalità è più difficile trasmettere allegria, sono di temperamento triste: *seguidillas*.

3. Analisi dell'intervista

Quella sera a Granada, Maria la Manzanilla ballava e ballando ci parlava della nostra solitudine afona. Quella sera, per la prima volta, abbiamo sentito la presenza del Duende³. Dal colloquio che abbiamo intrecciato con Maria La Manzanilla⁴, che è un nome d'arte, possiamo osservare come il flamenco rappresenti per lei più di uno stile di vita, una sorta di identità profonda. "Amo più il flamenco della mia stessa vita" afferma con passione la giovane. Il flamenco viene prima di tutto, prima di lei stessa perché la supera nella sua personalità e la definisce come qualcosa d'altro dal sé contingente. Quando gli amici e i famigliari la osservano ballare, vedono in lei un'altra persona. La giovane si trasforma, recupera la parte più radicale della sua identità profonda.

L'artista è un lavoratore, perché vive della sua arte, si mantiene e contribuisce al sostentamento della famiglia, ma non si tratta solo di una professione perché implica l'elemento vocazionale e assume una connotazione esistenziale. A patto che l'esercizio sia costante e che non si ceda alla droga. Ed è qui che interviene una notazione di disappunto nel sottolineare che, mediamente, a parità di fama e di ore di lavoro, gli uomini guadagnano più delle donne, "por disgracia", sottolinea la giovane, e per maschilismo.

Manzanilla non si dice ancora contenta perché sente la lontananza dalla sua famiglia che vive in Malaga, dove però non ci sono questi spazi magici, i "tablao", nei quali solo può vibrare l'arte flamenca che caratterizza la cultura gitana di Granada.

Effettivamente, Maria si dichiara orgogliosa di essere "di discendenza" gitana, di appartenere ad una famiglia che ha questa tradizione, perché – sottolinea – è in questo ambiente che è stata educata, è di questo "cibo" che sin da piccola si è nutrita. Da subito, emerge come il processo di costruzione identitaria dipenda non solo da un sistema anche simbolico di acculturazione che la differenzia dalla società cosiddetta "paya", bensì anche da un processo educativo complesso che fa di questa identità un senso esistenziale e valoriale specifico. Maria si identifica con l'arte flamenca che è un segno culturale dei gitani, ma anche una scelta di vita che lei vive come una missione. L'educazione supera la formazione professionale in un orizzonte di senso del mondo. Il flamenco rappresenta la chiave di lettura con cui si interpreta la realtà. Questo significa che l'arte è l'humus nel quale la giovane si è formata, che i suoi punti di riferimento e di orientamento nel mondo hanno una natura estetica, che gli strumenti culturali e intellettuali con i quali lei affronta i problemi della sua vita sono attinti da questo denso ambito di significati. Di più, che il flamenco è un punto di vista esistenziale dal quale l'artista parte per tracciare percorsi di significazione del reale. Tutti possono ballare il flamenco, sottolinea Manzanilla, ma i gitani lo ballano in un modo che li distingue da tutti gli altri perché diversa è la loro identità. Ed è proprio ballando, continua, che si rafforza e si sviluppa il senso di appartenenza alla comunità gitana. E tuttavia, tale processo di sviluppo nasce da un dono, da un talento che si possiede o non si possiede e che quindi non si può apprendere. Si può solo sviluppare. Emerge un concetto di educazione come scoperta, accompagnamento ed esaltazione di un talento originario. Una sorta di maieutica che porta il soggetto a "co-

3 Il Duende è una sorta di essere magico che si manifesta quando la magia erompe da un passo di danza perfettamente eseguito.

4 La manzanilla è vino, assai tipico dell'Andalusia, dal sapore intenso e gustoso.

noscere sé stesso” per scoprire il proprio cammino nella vita. Se è vero, commenta la ragazza, che la cultura gitana è stata dichiarata dalla civiltà “paya” patrimonio immateriale dell’umanità, è anche vero che gli esiti pubblicitari ed economici di questo riconoscimento non ricadono sulla comunità e non hanno mutato la sua percezione sociale, né tantomeno, la mentalità. E d’altronde “payos” e “gitanos” “sentono” il flamenco, e con esso la vita, in maniera radicalmente differente. A significare, una volta di più, il senso identitario dell’arte flamenca.

Manzanilla dichiara che sa non sa esprimere con le parole che ruolo ha assunto l’arte nella sua formazione, osserva che le sarebbe più semplice spiegarcelo danzando perché è il movimento ritmato al suono della musica il suo modo di esprimersi, è lì che lo sguardo si fa parola e il gesto movimento del cuore. Le parole sono troppo limitate per esprimere tutta questa intensità. È però vero che le difficoltà dell’apprendimento, sottolinea l’artista, l’hanno aiutata a maturare, a rafforzarsi, ad imparare l’autodisciplina, a sopportare la solitudine delle difficoltà e degli ostacoli da superare.

A soli tre anni la giovane ha iniziato il suo duro apprendistato, in un’accademia del quartiere dove vive, poi ha seguito via via diverse scuole e diversi maestri di sicuro prestigio, come Susanna Lupianez, Javier la Torre, Antonio Canales, Juan Amaya. Di questa esperienza la giovane non conserva se non il racconto che le fecero gli insegnanti di quando la strapparono, piangente, dal seno materno per avviarla a quello che scoprì essere il suo destino. Il pianto segna il timore e il distacco e, forse, l’inizio di una vita nuova. Una nascita. Successivamente, della sua storia formativa, Manzanilla ricorda i maestri professionisti, dei quali conserva una memoria grata, infine, il gruppo di lavoro con cui condivide un’esperienza esistenziale nella quale si fondono elementi affettivi, sentimentali e professionali. L’arte del flamenco ha bisogno del reciproco alimento emozionale, di uno scambio di flusso energetico.

La famiglia l’ha sempre incoraggiata e stimolata ad apprendere anche il canto e la musica perché per imparare a ballare bene il flamenco occorre saper cantare e suonare la chitarra. All’inizio, fra i suoi cari, il ballo era tutt’uno con il gioco e la gioia di vivere. Poi, le scuole si sono rivelate importanti ed è per questo che bisogna saper distinguere quelle che hanno come unico scopo il lucro da quelle che sanno far apprendere il senso profondo del ballo. Oggi, attraverso il ballo, Manzanilla si estranea dal mondo, dal quotidiano, dal contingente. Ci pare che esso rappresenti una sorta di meditazione in movimento, di preghiera e inno alla vita. Il ballo assume un senso esistenziale, ma lei non sa trovare le parole per spiegarlo, afferma con un sorriso. Infine, una cosa è ballare fra amici e altra cosa ballare di fronte ad un pubblico di estranei. Qui l’emozione è più intensa perché la comunicazione non può servirsi del tessuto amicale che si tesse fra un gruppo di persone sodali che vivono la festa entro uno spazio, per così dire, intimo.

Dalla natura estetica di questa ermeneutica deriva la sensibilità relazionale che la giovane esprime nei suoi resoconti, dai quali intuiamo anche uno stile di pensiero connettivo e uno sguardo sulle cose sistemico. Maria La Manzanilla non separa nulla dei fenomeni che costellano il suo percorso di vita, tutti sono intessuti in una rete di significato interconnessi che si richiamano vicendevolmente: dai personaggi più importanti della sua vita nella famiglia, nell’apprendimento della danza, nell’amore. Nessuno di questi ambiti di significato può essere compreso se non nella relazione che li unisce fra loro entro il mondo gitano, nei movimenti sinuosi e drammatici del ballo, nel tocco sincopato delle mani, nel ritmo antico della musica. Fu il nonno, anch’egli artista, ad insegnarle i primi passi di danza, il suo maestro a suggerirle il nome d’arte, ed è con le parole delle canzoni gitane che lei definisce la sua storia d’amore con il fidanzato.

Ed ora passiamo ad analizzare l'aspetto tecnico di questo percorso educativo. Come si perfeziona l'arte del flamenco? La giovane risponde che l'addestramento tecnico ed il successivo affinamento si svolgono nella pratica quotidiana e di fronte al pubblico ma solo dopo aver appreso i fondamentali nell'Accademia. La conoscenza qui raggiunge il suo massimo estetico nell'esecuzione pratica di passi e movimento che molto hanno a che vedere con l'interpretazione personale dell'artista e che sfuggono, o meglio, superano l'insegnamento di base. In breve, il perfezionamento è un fatto propriamente ermeneutico che attinge al vissuto dell'artista, alla sua poetica e alla comunicazione emotiva che sa intrecciare con il pubblico partecipe delle sue passioni. Così, il pubblico esercita a sua volta una sorta di ermeneutica, leggendo, nei passi dell'artista, le dinamiche emozionali che, con ogni probabilità, costellano i suoi stessi vissuti. Il corpo che danza non mente mai. Le emozioni vibrano nella danza perché la danza è una dimensione della vita stessa. E così la giovane confessa di sé che le emozioni tristi più spesso costellano di senso i suoi movimenti ritmati.

L'artista dichiara di non percepire le emozioni del pubblico perché balla in una sorta di catarsi che la separa dal mondo contingente, eppure, in questa separazione catartica si muove quella eccitazione collettiva che, in qualche modo, giunge all'artista e la anima. Al termine della serata, l'applauso scioglie quell'emozione sospesa fra pubblico e artista in consenso e gioia.

Non è sufficiente lo studio, è indispensabile la prassi ermeneutica che si esprime nei passi e nei movimenti, che elabora emozioni e che rimbalza sul pubblico, a maggior ragione se si tratta dell'ambiente, più piccolo e, in certa misura, più intimo del "tablao". Altra cosa infatti è, come sottolinea Manzanilla, ballare su di un palco a teatro, perché "ogni spazio esprime una sua magia". Ma la magia, sembra suggerirci la giovane con un sorriso deve essere evocata da quel movimento sinuoso che svela nel gesto, nel canto e nel tocco della chitarra il senso profondo di un'esperienza estetica. Ed è quando ciò accade che si sente la presenza del "duende"

Conclusioni: La poiesi dell'educazione

L'esperienza formativa vissuta con il flamenco, ai suoi molti livelli e nei suoi vari risvolti, rappresenta uno spazio denso di fermenti, occasioni e tensioni formative perché lì si accende un itinerario conoscitivo, si elaborano metafore, interpretazioni, percorsi di significazione. Dunque, rappresenta un punto di visuale a partire dal quale è possibile interpretare il fenomeno educativo ed osservare criticamente la sua teoresi, perché annuncia una conoscenza di segno diverso rispetto a quella che procede lungo i sentieri della razionalità consueta. O meglio, annuncia una conoscenza che si affida ad una "ragione sensibile" e reclama una formazione che sappia attingere dall'*humus* estetico.

Il Flamenco ha aiutato ad affrontare il rischio di vulnerabilità socio-culturale e di esclusione. Questo è stato possibile anche perché la popolazione maggioritaria e dominante ha saputo valorizzare la cultura flamenca e l'ha integrata in una identità plurale e aperta. Riflettere sul Flamenco implica contestualizzarne il senso profondo in relazione al territorio, alle radici tradizionali, ad una identità per così dire chiusa che, con il tempo, si è aperta ad una cultura più cosmopolita. I simboli della cultura gitana hanno accompagnato questa trasformazione sino al riconoscimento del suo valore come Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità. Il salto qualitativo negli studi, l'incrocio di prospettive, ambiti scientifici e simbologie differenti hanno portato ad un mutamento radicale, passando la una

certa omogeneità centrata sulla purezza dell'arte flamenca ad una pluralità di combinazioni che l'hanno resa universale.

Sia la musica come la danza sono veicoli di emozioni che intrecciano gli slanci degli artisti con le interpretazioni degli spettatori, nella condivisione di sentimenti. Se un artista dona tutto sé stesso in ogni suo gesto, ogni movimento, questo fatto emoziona il pubblico, genera sentimenti di gioia, lo seduce nella confusione di simboli e sentimenti.

La conoscenza che l'esperienza estetica promuove è etopoietica perché è relinante (Morin, 2006). Ed è proprio la "relianza" (relazione ed alleanza o relazione solidale), a sfumare il tragico che sempre accompagna l'avventura umana nell'estetico ed è questa operazione di espressione, autoermeneusi e coscientizzazione che noi chiamiamo poetica educativa.

Riferimenti bibliografici

- Abajo, J. E. (2016). El éxito escolar de los gitanos, causa pendiente: introducir la cultura gitana en el currículo es lo prioritario. *I Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani, Revista trimestral de investigación gitana*, 95, 47-53.
- Apaolaza, J. M., Cabello, J. (1993). *La vida social en el Polígono de Cartuja y Almanjáyar*. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- Atkinson, P. Hammersley, M (1998). Ethnography and Participant Observation. In. K. Denzin y Y. S. Lincoln. *Strategies of Qualitative Inquiry*. London: Sage.
- Ayuntamiento de Granada (1987). *Antropología urbana de los gitanos de Granada. Un estudio desde la antropología aplicada al trabajo social*. Granada : Sección de Servicios Sociales del Ayuntamiento de Granada.
- Carrasco, S., Bereményi, B. Á. (2013). Gitans et école en Espagne. Entre progrès et régressions. *Revue Diversité*, 174, 186-194.
- Derrida, J. (1990). *La scrittura e la differenza*. Tr. it., Torino: Einaudi.
- Dominguez, M. (2015). Gitanofobia: viejo miedo de un racismo vigente. *Apuntes de Investigación del CECYP*, (26), 65-77.
- Echeíta, G. (2013). Inclusión y exclusión educativa. De nuevo, "Voz y Quebranto". *REICE. Revista iberoamericana sobre calidad, eficacia y cambio en educación*, 11, 2, 99-118.
- European Commission (2010). *Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions. The European Platform against Poverty and Social Exclusion: A European framework for social and territorial cohesion*. SEC (2010) 1564 final. Brussels: European Commission
- Fundación Secretariado Gitano (2013). *El alumnado gitano en secundaria. Un estudio comparado*. Madrid: Fundación Secretariado Gitano, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualad.
- Gadamer, H. G. (1986). *L'attualità del bello*. Trad. it. R. Dottori. Genova: Marietti.
- Gadamer, H. G. (1972). *Verità e metodo*. Trad. it. di G. Vattimo. Milano: Bompiani.
- Gamella, J. F. (2004). Exclusión social y diferencia étnica: el caso de los gitanos. *Tendencias en desigualdad y exclusión social*, 603-647.
- Geertz, C. (1987). *Interpretazione di culture*. Bologna: Il Mulino.
- Habal, S. (2014). La influencia del flamenco en la integración de los gitanos en la cultura española. *I Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani. Revista trimestral de investigación gitana*, 87, 47-58.
- Hegel, G. W. F. (1997). *Estetica*. A cura di N. Merker. Torino: Einaudi.
- Heidegger, M. (1968). L'origine dell'opera d'arte. In *Sentieri interrotti*. Tr. it. a cura di P. Chiodi. Firenze: La Nuova Italia.
- Hidalgo, C. (2016). Hermeneutica y Argumentacion: Aportes para la comprensión del dialogo intercultural. *Estudios de Filosofía*, 54, 107-130.
- Macías, F., Redondo, G. (2012). Pueblo gitano, género y educación: investigar para excluir o

- investigar para transformar. *International Journal of Sociology of Education*, 1, 1, 71-92.
- Morin, E. (2006). *L'etica*. Milano: Cortina.
- Ortiz de Villajos, C. G. (1994). *Gitanos de Granada (La Zambra)*. Granada: Editorial Andalucía.
- Pérez de la Fuente, O. (2008). Mujeres gitanas. De la exclusión a la esperanza. *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, 7, 109-146.
- Ricoeur, P. (1965). *Le conflit des interprétations. Essai d'Herménétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (2005). *Percorsi del riconoscimento*. Milano: Cortina.
- Righetti, M. (2007). *Organizzazione e progettazione formative*. Milano: Franco Angeli.
- Voyer, A., Trondman, M. (2017). Between theory and social reality: Ethnography and Interpretation an Social Knowledge: Introduction to the special issue. *Ethography*, 8, 1, 3-9.