

L'insegnamento di Segovia: un'esplosione di libertà

di Piero Bonaguri
da **KOS n. 134 novembre 1996**

Ho conosciuto la musica, nella mia prima infanzia, come una cosa affascinante, come parte della bellezza della vita: il mio ambiente familiare era pervaso da una concezione positiva ed unitaria dell'esistenza, che io assimilavo in modo inconsapevole ma indelebile.

La passione per la chitarra scoppiò invece quando avevo circa dieci anni: nel passaggio dalla infanzia alla adolescenza quella percezione positiva e unitaria della vita andava disgregandosi, per cui le cose che più mi piacevano le concepivo come isole o rifugi separati dal resto, e perciò non solo ultimamente incomprensibili, ma anche condannate ad una sperimentabile perdita di fascino.

È stato un incontro imprevisto e fortunato che mi ha fatto ritrovare le ragioni di quella positività vista ed affermata da bambino, e ciò ha riaperto anche la possibilità di un recupero, consapevole e progressivo, delle ragioni e dello scopo del mio fare musica, e mi ha permesso quindi anche di valorizzare tutti gli apporti di aiuto alla mia crescita musicale (tra questi, l'incontro con Segovia ha avuto un ruolo determinante).

Sono perciò più che mai grato a tutti i miei maestri di chitarra, a cominciare dai primi: **Leone Cecchin**, che gestiva un negozio di musica a Forlì, **Alvaro Fiorentini**, che insegnava trombone al Liceo "Masini" ed era anche contrabbassista ed entusiasta organizzatore di manifestazioni musicali cittadine, ed infine **Pietro Battelli**, il cui incontro fu determinante per il proseguimento dei miei studi: fu lui a farmi conoscere il mondo della chitarra classica, il suo repertorio, i suoi artisti; mi mise successivamente in contatto con **Enrico Tagliavini** (il quale era stato allievo di Segovia a Siena) che mi avrebbe guidato fino al diploma, e con **Alirio Diaz**, che avrei seguito in tanti corsi di perfezionamento. In seguito conobbi anche **Oscar Ghiglia** che, come Diaz, era stato prima allievo e poi assistente e sostituto di Segovia, ed ora occupa la cattedra della Accademia Chigiana di Siena, dove studiai nel 1981.

Tutte queste esperienze didattiche erano molto diverse tra loro, ma non contraddittorie: ognuna di esse mi poneva in qualche modo in contatto con

tutta una comune tradizione musicale, della quale mi faceva cogliere una sfaccettatura particolare, ma il senso del valore artistico, del gusto, della disciplina, era sostanzialmente concorde; inoltre, nessuno di questi maestri mi tolse il fascino del fare musica o cercò di coartare la mia personalità: tutti mi hanno voluto bene e mi hanno aiutato.

Con tutto ciò, quando avevo circa venticinque anni ed ero già da tempo diplomato, facevo concerti ed insegnavo, provavo un profondo disorientamento circa la direzione da seguire nel mio cammino musicale: cosa trattenere di tutti gli insegnamenti ricevuti, con quale criterio formulare giudizi sulla musica e sui musicisti, come scegliere il repertorio, come studiare, come pianificare e gestire la mia carriera, erano tutte domande aperte in attesa di risposta; non avendo scoperto il metodo per far diventare veramente mia la tradizione musicale che avevo incontrato, oscillavo tra una istintività che ormai cominciava a mostrare la corda, l'imitazione esteriore dello stile dei miei maestri ed un affannoso inseguire le "mode", per esempio nella scelta dei pezzi per i miei concerti.

Una essenziale indicazione di lavoro mi venne da un dialogo con Oscar Ghiglia, il quale mi stimolò a non cercare di eludere la necessità di un paragone personale con tutto quello che suonavo: imitare lo stile di un altro può essere rassicurante ma ad un certo punto diventa improduttivo: se si evita il rischio di un rapporto personale con la musica che si suona, al massimo si può copiare il "guscio" di un'altra interpretazione, che però nel suo mistero profondo rimane inaccessibile.

Prendendo sul serio questa indicazione, mi rimisi al lavoro, cercando di pormi di fronte ad ogni pezzo che suonavo per cogliere l'«idea musicale» che mi comunicava, e lasciando che ogni mia decisione interpretativa nascesse innanzitutto da questo. Fu all'interno di questo lavoro che «riscopersi» Segovia: ascoltando le sue registrazioni (che naturalmente conoscevo da molto tempo) mi accorsi che il suo modo di suonare era proprio l'esplosione di una maturità di paragone personale con la musica (avrei saputo più tardi che Segovia definiva l'interpretazione come «una esplosione di libertà»): fu come il

vedere uno, enormemente più avanti di me, ma che percorreva la stessa strada sulla quale stavo cominciando a muovere i primi passi veramente consapevoli: credo che in quel momento Segovia iniziò ad essermi maestro.

Naturalmente speravo di avere prima o poi la possibilità di paragonare direttamente con lui il mio lavoro per avere un giudizio sicuro sul mio tentativo; finalmente l'occasione arrivò nell'estate del 1982, quando Segovia tenne un corso di perfezionamento al conservatorio di Ginevra. Affrontai questo corso con un atteggiamento diverso da quello di altre volte: qui il problema non era quello di mettermi in mostra o di trarre vantaggi di tipo utilitaristico dal corso; la cosa era più seria, per me era una specie di momento della verità.

Mi accorsi subito di una sintonia tra questa mia posizione e ciò che Segovia si aspettava da noi allievi, e, nel suonare per il maestro, fin dalla prima volta mi sentii a mio agio come forse mai mi era capitato durante una lezione.

Segovia infatti ci richiamava innanzitutto ad un rispetto verso la musica che suonavamo, rispetto che si traduceva in una attenzione scrupolosa al testo ed in un tentativo di immedesimazione con il suo significato («l'interpretazione - disse una volta - è una sintesi in continua espansione») al fine di rendere il suonare un fatto «persuasivo», e ci richiamava la condizione che rendeva possibile tutto ciò: la presenza in ciascun interprete di quel «fuoco sacro» al quale nessun insegnante può sostituirsi, quell'amore senza il quale -- ci disse -- un interprete può essere «perfetto, ma nulla di più...».

Così, mentre il maestro era implacabile nel farci notare le nostre disattenzioni, le scelte irragionevoli, la ricerca di effetti fini a se stessi, era altrettanto pronto a valorizzare gli spunti positivi, le scoperte interpretative di ciascuno; Segovia, così genialmente personale nelle sue esecuzioni, non cercava di indurci a copiarlo, ma aiutava ciascuno di noi a sviluppare compiutamente la propria personalità musicale mettendoci a disposizione tutto il suo patrimonio di esperienza, di conoscenza, di gusto: ci introduceva, attraverso l'esempio vivo e presente della sua personalità artistica (col suo temperamento e le sue preferenze) in un sapere umano e artistico che trascendeva ogni «versione» particolare. Così, lavorando su un certo tipo di repertorio, attraverso l'incontro con una precisa «poetica», quello che ci

veniva tramandato aveva un valore stabile, permanente, che trascendeva una particolare epoca e mentalità. Segovia ci tramandava quello che a sua volta aveva imparato («quello che si fa e quello che non si fa» diceva) dandoci così un punto di riferimento sicuro -- era proprio quello che cercavo! -- sul quale poter costruire, liberi di utilizzare qualsiasi ulteriore apporto di conoscenze e di innovazioni metodologiche (per esempio, il lavoro analitico che aveva sviluppato Oscar Ghiglia, o la affascinante traduzione chitarristica del mondo musicale sudamericano inventata da Alirio Diaz).

Il metodo pedagogico di Segovia era anch'esso geniale, a mio avviso, in quanto basato sulla proposta di una immedesimazione, di un coinvolgimento con i criteri di fondo della sua posizione umana e artistica che avveniva più per una osmosi provocata dalla convivenza con lui che per una pura comunicazione di discorsi teorici (ciò presupponeva, è chiaro, il riconoscimento da parte dell'allievo della autorità evidente del maestro; altrimenti, poteva capitare che qualcuno se ne andasse, dicendo che Segovia «non insegnava niente...»); per questo motivo la forma esteriore della lezione aveva una regia attenta nella quale tutti i particolari erano in funzione dell'instaurarsi di un clima che favorisse tale processo di osmosi: dalla puntualità all'ordine, alla disposizione dei posti a sedere, al silenzio: Segovia ci ascoltava con grande attenzione e poi faceva le sue osservazioni: preferiva, rispetto alle dissertazioni analitiche, prendere spunto da un particolare, magari apparentemente irrilevante, della esecuzione che aveva ascoltato, ed intervenire con brevi, sintetiche e illuminanti osservazioni; spesso si aiutava con aforismi, aneddoti, esempi anche autobiografici; il maestro, generalmente bonario, si arrabbiava -- e sapeva anche essere caustico -- di fronte alle «storture» che richiedevano mezzi di correzione più decisi, rischiando magari di produrre qualche momentaneo risentimento (dipendeva poi dall'allievo decidere se essere più attaccato a sé o a qualcosa di più grande); in questi momenti era del resto evidente in Segovia il «fuoco sacro» del quale ci parlava, ad anche questa testimonianza insegnava. Alla fine del corso poi recuperava tutto dicendoci bonariamente: «Ho notato che alcune cose che vi ho detto non vi hanno convinti, ma non

preoccupatevi: quando sarete più vecchi capirete che avevo ragione... »

Era più efficace di tanti discorsi, ad esempio, la sistematica richiesta che il maestro ci rivolgeva di suonare più lentamente («Prima ancora che incominciate a suonare vorrei dirvi: più lento!... ») e questo ci aiutava a non forzare la nostra esecuzione, magari nell'ansia di adeguarci a parametri ritenuti standard, perdendo poi quel controllo che rende il gesto espressivo («Bisogna intervenire sul pezzo, senza fermarlo... »).

Così, alla fine del corso, quando avevamo notato i frutti sperimentabili di questo processo di osmosi, ci diceva: «Ecco, questo sarebbe il momento di cominciare a lavorare insieme... ».

Il rapporto con Segovia ha significato per me una conferma esplicita e in un certo senso definitiva di quanto già avevo più o meno chiaramente sperimentato ed intuito anche attraverso tutti gli altri miei maestri: esiste una tradizione di arte, di cultura e di civiltà che, come un grande flusso, dal passato arriva fino a noi, un gusto, inteso proprio come capacità di cogliere il valore, che è possibile imparare ; in fondo la grandezza di Segovia è proprio data dal suo collegarsi direttamente alla tradizione europea della grande musica, dal non rassegnarsi al ruolo marginale al quale la chitarra sembrava irrimediabilmente destinata e dal quale, con buona

pace di tutti, non erano riusciti a farla uscire personaggi , pure di altissimo valore, quali **Miguel Llobet**, **Agustín Barrios** e lo stesso **Francisco Tárrega** del quale pure Segovia si considerava un continuatore. «Bisogna pensare più alla musica che alla chitarra!» soleva ripetere, e veramente questo per lui non era soltanto un modo di dire.

In questa grande tradizione io ho riconosciuto la stessa evidenza di una ultima positività che avevo intuito da bambino e poi ritrovato per fortuna più tardi; una ultima positività in assenza della quale lo stesso gesto creativo del comporre musica, e quella scommessa sulla possibilità del comunicare che è l'interpretazione musicale perderebbero il loro senso, e alla lunga non potrebbero nemmeno esistere.

Continuare a proporre questa tradizione, questo flusso che ancora oggi genera nuovi frutti, (per esempio in tanti compositori con i quali ho la fortuna di collaborare alla nascita di nuove musiche per chitarra) è la responsabilità che oggi sento nel portare avanti il mio lavoro di interprete.

Piero Bonaguri



Copyright © 1999 seicorde.it - Tutti i diritti riservati

da **KOS n. 134 - novembre 1996**
per gentile concessione a **seicorde.it © 1999**