

di Paola Troncone  
ptroncs@gmail.com

## A. Gilardino - M. Grimaldi

## Il legno che canta. La liuteria chitarristica italiana nel Novecento

Ed. Curci, 2013, pp. 188.

L'arte dei costruttori italiani di chitarre collocata finalmente in una giusta e doverosa rivalutazione della loro opera, ancora misconosciuta e sottovalutata. Cinque grandi maestri della liuteria del Novecento nati entro il 1920: Luigi Mozzani, Pietro Gallinotti, Lorenzo Bellafontana, Mario Pabè e Nicola De Bonis. La loro storia, gli studi, i viaggi, gli incontri con gli interpreti, la sapienza di un'arte che ha reso leggendari i loro strumenti. Cinque figure emblematiche, degne di essere collocate accanto a quelle dei grandi liutai iberici il cui prestigio è meritatamente vivo in tutto il mondo: così sia anche per i grandi italiani che costruirono magnifiche chitarre in tempi in cui, al sostantivo "chitarra", l'aggettivo "spagnola" si legava inscindibilmente in una sorta di simbiosi molto simile al luogo comune.



Angelo Gilardino, chitarrista, compositore e musicologo, la cui presentazione è del tutto superflua per i lettori della rivista, torna in libreria e dunque alla nostra attenzione con questo volume scritto con Mario Grimaldi, liutaio e raffinato studioso, edito nel 2013 per le Edizioni Curci.

Articolato in due parti più un'Appendice alla fine della prima relativa al "collaudo" dello strumento, *Il legno che canta*. La liuteria chitarristica spagnola nel Novecento, potrebbe a tutta prima farci pensare a un lavoro scritto "a quattro mani" (superando il disagio di trovarci di fronte a un testo sprovvisto di indice).

Ma è lo stesso Gilardino a precisare di voler fornire al lettore una riflessione sugli stessi temi da parte dei due autori, dove la scrittura del secondo "scorre parallelamente alla prima in piena autonomia" (p. 7).

Sono almeno due le intenzioni alla base di questi contributi. La prima, parte dall'importanza di conoscere aspetti della storia della chitarra che si manifestano parallelamente a quelli della storia del

repertorio e dell'arte interpretativa" (p.6); per fare questo, occorre colmare alcune gravi lacune o arricchire le informazioni intorno a figure di un passato relativamente recente che più di altre hanno contribuito a fare la storia della liuteria italiana.

La seconda, strettamente legata alla prima, di fare i conti con quell'invisibile spina nel fianco, di cui ancora oggi si sconta qualche disagio, rappresentata dal condizionamento che ebbe il mito di Segovia su quel pubblico di ascoltatori e di addetti ai lavori che relegò la liuteria italiana in una dimensione di subordinata rispetto a quella spagnola.

I cinque spaccati biografici in cui si articola il volume (su **Mozzani, Gallinotti, Bellafontana, Pabè e De Bonis**) sono preceduti da un'introduzione e da un capitolo ("Chitarra italiana e Chitarra spagnola") entrambi di Gilardino, che fanno da preambolo all'intero lavoro, e in cui, facendo un passo all'indietro, si ripercorrono le vicende della liuteria italiana dell'Ottocento per cercare di capire ciò che veramente accadde poi nei primissimi anni del secolo scorso.

Risulta chiara l'individuazione di due filoni costitutivi, 'i Fabbricatore' al **Sud**, che "avevano autorevolmente guidato a Napoli la transizione tra gli strumenti settecenteschi e quelli nuovi, a sei corde semplici", e 'i Guadagnini' al **Nord**, che, a loro volta "avevano acquisito, con la loro successione dinastica, in quel di Torino, un meritato prestigio" (p. 9); pur non trascurando un altro asse di sviluppo della liuteria italiana, quello scaturito dal confronto tra le ricerche del liutaio viennese Johann Georg Stauffer e quelle di Luigi Legnani.

Se la storia dello sviluppo e del conseguente consolidamento della liuteria chitarristica italiana si realizza lungo queste coordinate, il percorso che essa imbeccò sarebbe sfociato in una sorta di "endorsement" da parte di Segovia, della **chitarra di scuola spagnola** rispetto a quella di scuola italiana, ma il cui destino era già segnato alle origini.

Già nell'Ottocento infatti le ricerche portate avanti in Spagna e in Italia avevano prodotto una **netta differenza** tra le caratteristiche delle chitarre spagnole e di quelle italiane, attestandosi le prime su risultati di maggiore potenza e tenuta dei suoni, nonché di maggiore sensibilità "alle varianti timbriche derivanti dalle diverse modalità di attacco delle corde" (ibid.). Peculiarità, quest'ultima, che ci fa intendere come "non a caso questa ricerca si sviluppava contemporaneamente a quella di virtuosi-compositori sempre più interessati a esaltare, nelle loro opere e nei loro concerti, la bellezza e l'elasticità del suono" (ibid.).

Gli esperimenti di **Antonio de Torres** sull'incatenatura 'a raggiera' per determinare il timbro degli strumenti erano stati anticipati, anche se attraverso una concezione parallela ma non uguale, dal siciliano Louis Panormo, fratello minore di quel Joseph che a Londra, città dove risiedeva tutta la famiglia, durante un incontro con Fernando Sor avvenuto negli anni in cui il compositore-chitarrista abitò nella capitale, tra il 1815 e il '23, ebbe modo di copiare la sua chitarra, costruita dal liutaio José Martínez di Malaga.



Ecco allora profilarsi uno dei primi contatti avvenuti tra le **due tradizioni liutarie**, che ci fanno riflettere sul fatto che la storia non è fatta solo di conflitti e di speranze deluse, ma anche di esperienze di apprendimento che sfociano in una "conoscenza" che si accumula nel tempo per essere poi nuovamente divulgata. Così **Luigi Mozzani**, concertista, compositore e liutaio, già nel primo decennio del Novecento ebbe la possibilità di ammirare la Torres di proprietà di Miguel Lobet, che incontrò presumibilmente già tra il 1905 e il 1908 a Parigi, ma in realtà si dedicò con maggiore interesse alla liuteria iberica solo nell'ultima fase della sua attività, più precisamente dal 1934 in poi, mentre in precedenza si "attenne al modello italiano, arricchendolo delle innovazioni di cui il suo straordinario ingegno era capace" (p.12).

Del resto, Gilardino osserva, pertinentemente, che Mozzani, interprete acclamato da un pubblico internazionale suonava una chitarra **modello Guadagnini**, che evidentemente non aveva nulla da temere rispetto alla Torres di Lobet, il quale, a sua volta, riscontrava altrettanto successo più per la sua arte che per il suo strumento. In effetti, come scrive Gilardino, **al di fuori della Spagna, non esisteva un canone condiviso nella costruzione della chitarra**" (p.12).

A questo punto, occorre domandarsi quando la chitarra spagnola s'impose agli occhi del mondo. Gilardino ci procura subito la risposta, asserendo che "la cronologia e gli itinerari dei concerti segoviani tracciano la storia della propagazione della chitarra spagnola in tutto il mondo" (ibid.). In particolare, occorre risalire all'esordio di Segovia in Germania, nel 1924.

In quell'occasione, Lobet gli presentò **Hermann Hauser**, liutaio bavarese che fino a quel momento si era ispirato al modello di Stauffer; quando Hauser ebbe tra le mani la mitica Ramirez-Hernandez di Segovia, decise di dedicarsi all'impresa che lo portò nel 1937, a realizzare la chitarra che avrebbe indotto Segovia ad abbandonare definitivamente il suo primo amore: era nato il nuovo mito della liuteria di fattura spagnola.

Anche per quanto riguarda l'Italia, la presa d'atto di una superiorità del modello di chitarra spagnola rispetto a quello di fattura italiana viene fatta risalire a Segovia. L'esordio del maestro di Linares nel nostro paese è datato 28 dicembre 1926, invitato a suonare a Milano per la "Società del Quartetto". Il giorno dopo, suonò a Bergamo, in un concerto organizzato dalla "Estudiantina Bergamasca", il cui patrocinatore era Ludovico Quadri, futuro suocero del chitarrista bergamasco Benvenuto Terzi.

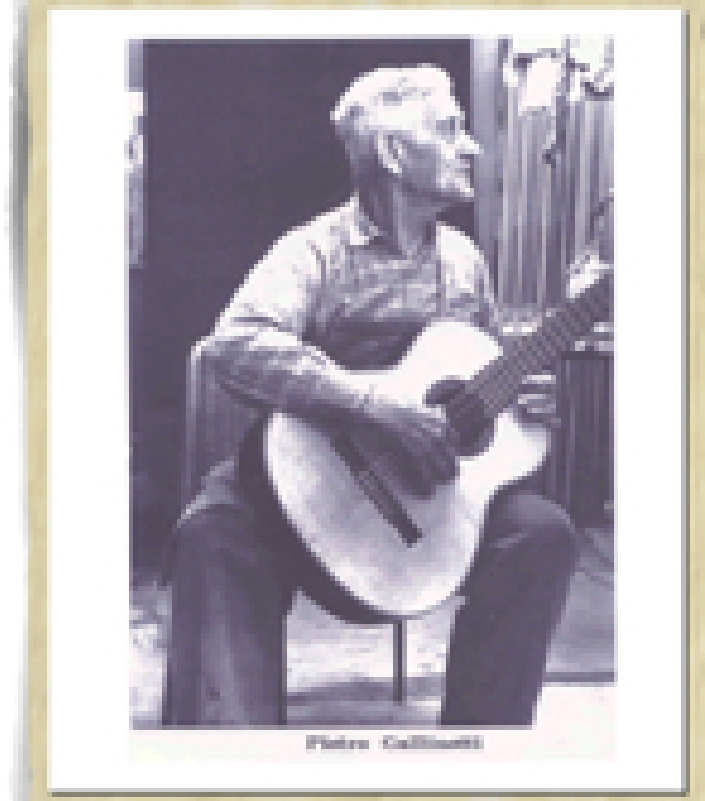
Gilardino sostiene che "è inevitabile supporre che il giovane Terzi avesse ricevuto da Segovia, in quella circostanza, la raccomandazione rivelatrice del nome di Hermann Hauser come nuovo astro della liuteria spagnola" (p.13), e che a questo punto Terzi gli commissionò una chitarra, realizzata nel 1929. Ebbene, questa

## A. Gilardino - M. Grimaldi

## Il legno che canta. La liuteria chitarristica italiana nel Novecento

Segovia, che tra il '26 e il '39 eseguì almeno settanta concerti in Italia, non mancava mai di elogiare l'operato di Hauser, garantendogli anche affari d'oro, dal momento che moltissimi chitarristi ordinarono chitarre al 'suo' liutaio, anche se personalmente continuava ad usare la Ramirez-Hernandez del 1912.

In base a tali (e ad altri) elementi, Gilardino arriva a determinare un primo postulato: **"L'abbandono della chitarra italiana fu causato principalmente dal fenomeno Segovia"** (p.14).



Tra protagonisti e comprimari di questa avventura della liuteria italiana, Gilardino, allergico al conformismo e alle etichette, ricostruisce un quadro molto nitido del primo trentennio del Novecento, fino alla considerazione per cui, a seguito della "conversione" di liutai come Mozzani e **Gallinotti**, "nel volgere di pochi anni la chitarra italiana sarebbe divenuta uno strumento musicale del passato" (p.15). Tra i comprimari, sono interessanti i riferimenti a Giuseppe Lecchi e a Edoardo Capirone; il primo, che costruì una chitarra sul modello della Ramirez-Hernandez vista tra le mani di Segovia, il secondo, involontario artefice del nuovo corso, in quanto fu lui a mostrare una Julián Gómez Ramirez a Pietro Gallinotti, il Beato Angelico della chitarra, il quale, dal '35 in poi, cominciò a costruire le sue prime chitarre sul modello spagnolo, "strumenti costruiti con una infinita, amorevole perizia e capaci di sprigionare suoni di una bellezza avvolgente" (p. 18).

Si nota dunque, soprattutto nei capitoli riguardanti i cinque liutai presi in esame, come le vicende biografiche e artistiche diventino il filo rosso di una matassa di più vaste proporzioni in cui si tesse la storia della chitarra italiana, fatta di assestori e detrattori, le cui istanze venivano gridate a voce sonora nelle animate querelle pubblicate sulla rivista dell'epoca *La Chitarra*. Interessante l'analisi che Gilardino fa degli editoriali di **Giulio Vio**, che costituiscono una specie di "manifesto dell'iniziativa che avrebbe dovuto riannimare la chitarra nazionale" (p.19).

Vio, strenuo difensore della liuteria di casa, del **suono 'sincero italiano'**, nonché del costo assai inferiore e perciò alla portata di molti, nulla poté di fronte allo straripante predominio della chitarra spagnola. L'atteggiamento assunto dai liutai divenne chiarissimo: "noi facciamo e faremo chitarre 'di tipo spagnolo' altrimenti non venderemo più" (p.20). Segovia aveva imposto il suo parere ai liutai italiani, ma non solo, e aveva vinto.

Anche dopo il 1960, l'anno in cui depose la sua Hauser decidendo di proseguire la sua fulgida carriera con la chitarra del liutaio madrileno José Ramirez III, "i liutai italiani subirono il contraccolpo di questa nuova scelta segoviana" (p. 21). La Ramirez, con le sue caratteristiche (aumento della lunghezza del diapason con conseguente diversa altezza delle fasce), "divenne il simbolo di un'arte" (p. 20).

Gilardino sostiene con l'immediatezza che lo contraddistingue, che, senza nulla togliere al valore della liuteria spagnola, questo assoggettamento del mondo chitarristico al "diktat" segoviano è spiegabile "soltanto grazie alla madornale incompetenza dei chitarristi" (ibid.).

I liutai italiani si dovettero perciò adeguare al nuovo stato di fatto; così, Gallinotti costruì chitarre con diapason aumentato e questo provocò una perdita nel suono di quell'"elasticità che era stata il loro pregio più apprezzabile, e si irrigidirono senza peraltro potenziarsi nell'emissione" (p.21); **Bellafontana**, rispetto a trent'anni prima, credette meno nella chitarra segoviana, e anzi "con gli strumenti costruiti negli anni '70, fece un bel passo all'indietro" (ibid.). Anche De Bonis, dopo una dozzina di chitarre "maggiorate", abbandonò questo modello.

Caso a parte fu **Mario Pabè**, "il Carneade della chitarra", che cominciando la sua attività proprio negli anni '60, non patì l'adeguamento al modello Ramirez, di cui accettò talora l'aumento di lunghezza del diapason, ma, sostanzialmente, conservò "in ogni altro aspetto la sua personalità, che fino ad allora non aveva potuto esprimere, perché vincolato ai dettami del laboratorio presso il quale prestava servizio in qualità di 'operaio'(testuale)" (ibid.). In definitiva, afferma l'editore Gilardino, "anche l'arte di questi maestri ebbe un culmine e un declino" (ibid.), e la fase **discendente** coincide con la loro "più o meno convinta e duratura adesione al verbo madrileno" (ibid.).



Rimandiamo naturalmente alla lettura del volume, molto godibile, per quanto riguarda i "quadri" che tratteggiano le cinque "emblematiche" figure. Vorrei tuttavia sottolineare gli intrecci con cui Gilardino le avvolge. In particolare, il confronto tra l'inquieto Mozzani, "avvolto dal fuoco sacro della sperimentazione" (p.55), e il "beatamente sedentario", "sereno e tranquillo" (ibid.) Gallinotti; accomunati per aver imboccato entrambi delle strade autonome nella costruzione degli strumenti, guardandosi sia dal "filone Guadagnini" delle chitarre ottocentesche italiane, sia dal gusto imperante dei modelli di liuteria spagnola (Simplicio. Ramirez. Hauser). Furono innanzitutto costruttori di chitarre italiane "intus et in cute" (ibid.). E ancora, la "tenerezza e l'orgoglio" di Bellafontana, il suono delle cui chitarre "è pronto ma non brillante, coroso ma non imponente; sembra invece velato da un colore turchino che inclina verso l'ombra" (p.70). E poi, il "talento sepolto nell'anonimato" (p. 89) riferito a Pabè, "il Carneade della chitarra".

Infine, l'ingegno straordinario di **Nicola De Bonis**, l'asceca, che, onorando un patto di sangue, alla metà degli anni '30 operò una commistione tra lo stile italiano e quello spagnolo, elevando l'arte della liuteria di cui era discendente senza sradicarla dalla terra dei suoi avi.

Esaminando nel suo complesso il volume, è possibile notare la varietà di approccio, sia alla storia che alla materia in sé di cui si sta trattando, da parte dei due autori, che riflettono le caratteristiche di una diversa formazione personale.

Gilardino insiste su un **taglio più squisitamente storico-musicologico**, che racchiude una dimensione metastorica, in quanto nell'esigenza di un superamento delle interpretazioni appartenute a decenni ripercorre una storia, potremmo dire, della "mentalità".

D'altro canto, Grimaldi con sapiente fermezza e leggerezza espone la varietà dei suoi pensieri facendo trapelare una fede nella precisione e nel potere, che si traduce in un rigore del raccontare che, a volte, si colora della vivacità dei ritratti che fa dei protagonisti di questa storia. Possiamo affermare che le parti di questo libro si completano a vicenda per la messa in campo da parte degli autori della considerevole quantità di materiali acquisiti, per l'intreccio che ne viene fuori tra la capacità smascherante con cui si affrontano gli argomenti e da cui ha origine la sicurezza dei giudizi; e la puntuale ricostruzione di un tutto, a partire dai luoghi, dagli oggetti, dalle persone, senza per questo rinunciare all'**aspetto più squisitamente tecnico-descrittivo** che è proprio dell'arte liutaria.

Legato a ciò che ispira il titolo del volume: "Il legno che canta". Quando lo stesso Segovia, riferendosi alle chitarre di Mozzani, parlava di "suono inclinato", intendeva sottolineare, suggerisce Gilardino, quanto il **suono italiano fosse incline ad una cantabilità tipica di una vocalità tutta italiana**, "che affonda le sue radici nella nostra tradizione operistica, da Monteverdi a Puccini, e nella grazia del bel canto" (p.112).

D'altra parte, è lo stesso concetto che esprimeva Federico **Garcia Lorca** nel *Retrato de Silverio Francaletto*, in cui, riferendosi al suono italiano, usava la metafora del **"denso macle d'Italia"** rispetto al "limone" spagnolo. Si può allora andare avanti con questa splendida suggestione, diversificando i sapori del "denso miele": "tra la limpidezza di una Gallinotti e la nobiltà di una Mozzani, tra la velatura malinconica di una Bellafontana e la grazia arcana di una Nicola De Bonis" (p. 113).

Il suono è perciò **propensione, 'vocazione'** al canto; e l'originalità della liuteria chitarristica italiana è consistita proprio nell'aver mantenuto intatto il proprio suono, pur assoggettandosi al potere dominante della liuteria spagnola.