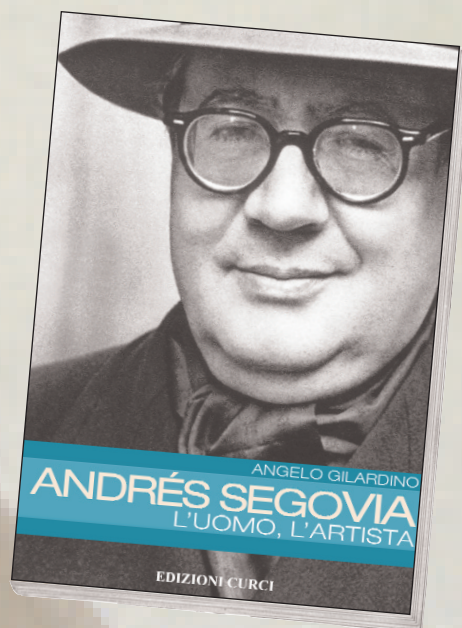


IL PIÙ GRANDE CHITARRISTA DEL NOVECENTO

Il chitarrista spagnolo Andrés Segovia (1893-1987) di cui ricorre quest'anno il 25° anniversario della morte. Nel riquadro, la biografia "Andrés Segovia, l'uomo e l'artista" firmata da Angelo Gilardino (ed. Curci, 2012)

L'uomo che sussurrava alla chitarra



Venticinque anni dopo la scomparsa di Andrés Segovia, esce una documentata biografia in italiano firmata da Angelo Gilardino. In 256 pagine è raccontata la vita e la carriera del più grande chitarrista del Novecento: da Linares, dove nacque, fino alle più prestigiose sale da concerto di tutto il mondo. Sullo sfondo, la vicenda dell'uomo Segovia: tre mogli, quattro figli, la guerra civile spagnola, la fuga a Montevideo, gli anni di New York fino al sereno declino nella patria ritrovata

di FILIPPO MICHELANGELI

Sono passati 25 anni dalla morte di Andrés Segovia. Il leggendario chitarrista andaluso (Linares, 21 febbraio 1893 – Madrid, 2 giugno 1987) per la storia delle sei corde è stato l'uomo che, da solo, ha riscattato un'intera categoria rivelando all'umanità il fascino e la bellezza della chitarra classica. L'unico interprete, fino ad oggi, ad essersi conquistato un posto da protagonista nelle stagioni da concerto che contano e nella considerazione dei grandi musicisti e compositori. Prima di lui, tutte figure di secondo piano, dopo di lui, un futuro difficile e pieno di incognite.

Ma chi era veramente Segovia? Che cosa lo ha reso diverso da tutti gli altri chitarristi? E quale era, accanto alla sua immensa dimensione di artista, la sua vera natura di uomo? Come ha convinto i compositori ad avvicinarsi alla chitarra? A tutte queste domande ha risposto Angelo Gilardino con una splendida e documentata biografia "Andrés Segovia, l'uomo e l'artista", la prima in italiano, appena pubblicata dalle edizioni Curci (euro 19,00). In 256 pagine lo studioso e compositore vercellese, già direttore artistico della Fondazione Segovia di Linares (1997-2005), ripercorre le tappe fondamentali di un uomo il cui destino era diventare il più importante chitarrista del Novecento.

Gli abbonati a *Seicorde* troveranno, allegato a questo numero, il volume in edizione integrale.

Per tutti gli altri, pubblichiamo qui di seguito, per gentile concessione dell'editore, ampi stralci del libro con le tappe più importanti della straordinaria carriera di Segovia.

LINARES, JAÉN, VILLACARRILLO

Di ogni città andalusa è facile riconoscere all'istante la solare bellezza ma – caso raro – Linares nasconde e diluisce questa seduzione, anzi, a tutta prima si può essere tentati – e io lo sono stato – di pensare che sia una città bruttina. Poi, si impara a coglierne il fascino particolare, e si arriva a comprendere come gli abitanti possano amarla e coltivare quella forma di campanilismo che induce a celebrare ogni manifestazione del *genius loci* con appassionato fervore, al punto di innalzare un monumento a un cittadino ancora in vita – Andrés Segovia, che a Linares aveva trascorso non più del primo mese della sua esistenza – o a un visitatore occasionale – il torero Manolete, eroe di temerarie *veronicas* – soltanto perché a Linares, il 28 agosto 1947, il toro Islero l'aveva mandato incontro alla morte recidendogli, con una fiera cornata, l'arteria femorale.

Linares, alla fine del secolo XIX – a differenza di molte borghate andaluse – non era una cittadina rurale. La animavano i traffici creati dall'industria mineraria, che estraeva dal territorio ingenti quantità di piombo e di argento, alimentando il commercio e i servizi collegati. La sua popolazione ufficiale – allora meno di trentamila abitanti, oggi poco più del doppio – era infoltita da un andirivieni di lavoratori che si trattenevano solo per il tempo necessario a svolgere le loro mansioni. A questa categoria di residenti temporanei appartenevano i genitori di

Andrés Segovia: Bonifacio Segovia Montoro e Rosa Torres Cruz, lui nato a Jaén, dove risiedeva e lavorava, lei originaria di Málaga. Bonifacio era ebanista, e venne da Jaén a Linares molto probabilmente per rifinire con la sua carpenteria in legno qualche nuova costruzione.

La casa dove nacque Segovia oggi non esiste più: è stata rifatta e assorbita da un edificio molto più ampio, sede di una banca. All'epoca della nascita del maestro, era invece una tipica casa andalusa a un solo piano, e sorgeva a pochi metri dall'inizio di *calle Corredera*, una strada di transito battuta dalle carrozze che, partendo da quello che è tuttora il centro di Linares – chiamato *Las Ocho Puertas* – saliva fino a quello che oggi è noto come *Pasaje del Comercio*. Stretta tra due edifici più alti che la sovrastavano, la casa era dotata di un *patio* e di una doppia entrata: quella che dava accesso all'abitazione dei coniugi Segovia, e un'altra, dalla quale ci s'introduceva nel *taller* di un costruttore di chitarre, Juan Sánchez Jiménez (primo segno della moira segoviana).

In quella casetta – non un tugurio, ma nemmeno un palazzo – la sera del 21 febbraio 1893 alle sei e mezza, Rosa Torres diede alla luce colui che sarebbe diventato il più grande chitarrista del Novecento. L'evento è certificato dalla registrazione nel municipio di Linares. Al neonato fu imposto il nome di Andrés, in onore al nonno paterno, Andrés Segovia Villar, anch'egli, come suo figlio Bonifacio, carpentiere in legno in quel di Jaén; e tu dimmi, o lettore, quale suono di strumento musicale avrà raggiunto l'orecchio del nuovo nato nei primissimi giorni della sua vita, se non quello delle chitarre di Juan, beatamente ignaro di quel che stava bollendo in pentola dall'altra parte del *patio*.

Un mese più tardi, i Segovia – terminato il lavoro di Bonifacio in quel di Linares – tornarono in treno alla loro casa di Jaén: due ore e mezza di viaggio per percorrere 55 chilometri: lo precisa

don Alberto, come nessun altro informato di queste minuzie.

I coniugi Segovia condussero Andrés al fonte battesimale un mese dopo la sua nascita, il 24 marzo, in quel di Jaén. Temevano per la sua sopravvivenza: il clima ventoso della città andalusa aveva fatto contrarre all'infante una malattia polmonare. L'occhio mi cade sull'atto di battesimo, redatto dal parroco della chiesa di San Pedro: la data di nascita (17 marzo), che ingannò anche il diligente Domingo Prat, è fasulla: forse, si trattò solo di un banale errore di trascrizione, ma non è da escludere che i coniugi Segovia l'avessero "aggiornata" per avvicinarla a quella del battesimo ed evitare così una riprenda del parroco.

Jaén era una città affascinante, ma il piccolo Segovia non ne avrebbe potuto assaporare le bellezze. Non aveva ancora tre anni quando i suoi genitori si separarono, ed egli fu affidato alla coppia di coniugi formata dagli zii Eduardo Bueno de los Herreros e María Matilde, sorella di Rosa, residenti a Villacarrillo, un'altra borgata andalusa. Questi non avevano figli, e accolsero volentieri il nipotino, del quale evidentemente né il padre né la madre volevano o potevano continuare a occuparsi.

Il maestro ricorda, nella sua autobiografia, il momento del doloroso distacco. Non occorre essere psicologi per immaginare le devastanti conseguenze di tale abbandono. Gli effetti della ferita che si apre nell'indifesa sensibilità di un infante quando viene strappato alle braccia materne si manifestano in genere con sofferenze e squilibri che affliggeranno l'uomo per tutta la vita. Segovia invece – fattosi adulto e saldo padrone della propria esistenza – non mostrerà altro che affetto nei confronti della madre: continuerà ad assisterla, inviandole regolarmente una sorta di pensione, come confessa nella sua corrispondenza con l'amico Manuel Ponce; non soltanto, si legherà di un affetto devoto e profondo anche alla zia

Gertrudis, sorella di Rosa e suora in un convento di Málaga, alla cui indigenza porrà rimedio mandando anche a lei, come alla madre, aiuti monetari e assistendola in ogni modo.

La rimozione più completa avrà luogo invece nei confronti della figura paterna. Tolto un accenno al mestiere di Bonifacio riferito da Poveda – non più di una fugace menzione che il biografo avrebbe captato in una conversazione – non ho mai letto una parola detta o scritta da Segovia riguardo a suo padre. Evidentemente, quando si trattò, più avanti nel tempo, di scegliere da quale parte schierarsi, egli parteggiò per la madre. È comunque chiaro il fatto che, in Segovia, il genio si manifestò non soltanto nella musica, ma anche in quella particolare dotazione di carattere che, accompagnando e proteggendo i doni naturali, permette il loro sviluppo anche nelle circostanze più avverse. Egli fu capace di capovolgere il rischio di diventare vittima del vuoto aperto nella sua tenera infanzia dall'abbandono dei genitori: in particolare, la mancanza del padre fu da lui colmata con una sorta di partegenesi psicologica, che lo fece sentire capace di iniziare la propria esistenza a partire da sé stesso, senza bisogno di alcuna ascendenza tutelare. Credo che la determinazione incrollabile che il futuro maestro dimostrò nel prendere possesso del suo ruolo di protagonista nella vita musicale, superando ostacoli e diffidenze come nessun altro chitarrista seppe fare, avesse avuto origine proprio negli anni dell'infanzia, quando il piccolo Segovia trovò in sé la forza di reagire all'angoscia causata dall'improvviso allontanamento dai suoi genitori. Credo inoltre che egli abbia in seguito applicato il meccanismo della rimozione della figura paterna anche ad altri "genitori", che peraltro si erano presi cura di lui, o che gli si erano avvicinati benignamente, ma che egli sentiva come incongrui rispetto alla costruzione della sua stessa figura: la sua

Segovia in una rara fotografia giovanile



insistenza nel proclamare di essere stato autodidatta è un segno di tale tendenza a cancellare, nel suo passato, ciò che egli non riteneva coerente o meritevole rispetto al suo mondo.

Tío Eduardo e tía María divennero così i nuovi genitori di Andrés. Furono ottimi genitori, amorevoli, premurosi, attenti. Abitavano a Villacarrillo, dove lo zio lavorava come scrivano presso il tribunale: per imparare quella che sarebbe diventata la sua bella calligrafia, Segovia non fu un autodidatta. Eduardo era un gentiluomo dal carattere mite e dal tratto signorile che, insieme alla moglie, impartì al figlio adottivo un'educazione impeccabile: il portamento da gran *caballero* che sempre distinse Segovia ebbe radici nell'esempio familiare.

Villacarrillo – che aveva dato i natali a un altro grande della chitarra, Antonio Jiménez Manjón (1866-1919), ormai lontano dalla cittadina quando vi giunse il piccolo Segovia – fu la culla dell'infanzia segoviana: Andrés vi frequentò l'unica scuola che avrebbe terminato in vita sua, quella elementare e, a giu-

dicare da quella che sarebbe diventata la sua prosa, fine ed elaborata, è verosimile ritenere che gli sia stato impartito un ottimo insegnamento, come non era raro trovare nelle scuole rurali, nelle quali spesso operavano maestri vocati ed espertissimi. Gli zii si resero conto che il bimbo era dotato per la musica, e lo mandarono a lezione da un violinista locale: fu un disastro. Ma un giorno...

Un cieco chiamato Macareno trascinava il suo passo per le stradine di Villacarrillo e, stando di tanto in tanto, si arrischiava in *rasgueos* e *falsetas* con la sua vecchia e sgangherata chitarra, prima di affidarsi alla misericordia dei suoi occasionali ascoltatori, ai quali chiedeva l'elemosina. Non si sa se fosse un autentico chitarrista di flamenco caduto in miseria o un povero strimpellatore che imitava da lontano qualche virtuoso – nella regione, certamente non ne mancavano! Chiunque fosse, il suo *toque* giunse all'orecchio del fanciullo che, seduto al balcone della sua casa, stava compitando sui libri di scuola. In pochi istanti, Andrés – il quale aveva nove

anni – si fiandò nella *calle* e, senza por tempo in mezzo, ingiunse al poveraccio di fargli mettere le dita sulle corde e di impartirgli la prima lezione. Don Eduardo, sbalordito, acconsentì a portarsi in casa l'altrettanto sbalordito Macareno – che di certo non si aspettava quella manna dal cielo – come maestro di chitarra. Le lezioni non durarono più di sei settimane: Andrés divorò il poco sapere del cieco lasciando di stucco anche il prudente *tío Eduardo*, lui, ufficiale di scrittura che già vedeva, nel nipotino, un futuro avvocato o un giudice.

Per una missione comandatagli dal suo ufficio, il bravo scrivano si trasferì temporaneamente a Manzanares, ma ben presto la famiglia prese la strada che doveva rivelarsi provvidenziale per Andrés Segovia: quella di Granada.

L'ESORDIO A GRANADA

Anche se si ha notizia di una precedente esibizione di Segovia – pubblica ma informale, cioè limitata a un pubblico di studenti – avvenuta, pare, nel 1907 a Granada al *Teatro Español* per iniziativa degli amici flamenchisti – l'esordio ufficiale del giovane chitarrista ebbe luogo a Granada nell'autunno del 1909, dopo il fruttifero soggiorno cordobese. Purtroppo non è sopravvissuta alcuna copia del programma di sala, e non è nemmeno possibile accertare con esattezza in quale data l'evento abbia avuto luogo, ma l'investigazione svolta da López Poveda al riguardo conclude, con fondati motivi, che Segovia tenne quel concerto in una delle ultime due domeniche del mese di settembre. È accertato invece che la sede fu la *Sala de Música del Centro Artístico y Literario*, la più attiva e importante istituzione culturale di Granada. Sorprende il fatto che si sia giunti a individuare il nome dell'autore della recensione, scritta da Alberto Álvarez Cienfuegos per *El Noticiero Granadino*, senza che il testo dell'articolo sia stato recuperato. Quel critico di

Il complesso architettonico dell'Alhambra posto sulla collina di fronte a Granada. Gli splendidi giardini del Palazzo ispirarono il capolavoro di Tárrega, "Recuerdos de la Alhambra"



Granada fu il primo tra le migliaia di autori di articoli riguardanti Segovia che sarebbero stati pubblicati, nei decenni successivi, dai giornali di tutto il mondo.

Al primo concerto di Segovia – tenuto alla fine del mese di settembre del 1909 – fece seguito, in un giorno imprecisato tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre, in quel di Cullera, una cittadina della regione valenciana, l'ultimo concerto di Francisco Tárrega – che sarebbe mancato ai vivi il 15 dicembre. Chi attribuisce questi fatti a mera coincidenza dovrà ammettere che si trattò di una bella coincidenza – una sorta di passaggio delle consegne che, dal grande maestro povero della chitarra romantica, pervenivano a colui che sarebbe diventato il grande maestro – non certo povero – della chitarra moderna. Chi invece sente di non poter attribuire questi fatti al cieco caso, non avrà difficoltà a rappresentarli alla luce della sua fede.

Segovia lasciò nuovamente Granada nel mese di dicembre, non prima che gli giungesse, dalla voce di un amico, la notizia del trapasso di colui che aveva composto quei brani con i quali Gabriel Ruiz de Almodóvar l'aveva conquistato alla chitarra *fin*,

e che erano diventati ora suoi cavalli di battaglia, e non posso non annotare che, parecchi anni dopo, quando, nel cimitero di Barcelona, furono esumati i poveri resti mortali di Tárrega, in piedi dinnanzi alla tomba scoperchiata stava, in prima fila tra gli astanti, il giovane Segovia.

VALENCIA E I TARREGHIANI

Che il piccolo mondo della chitarra fosse popolato in gran parte da mediocri senza ingegno e da una pleora di dilettanti fanatici era realtà sicuramente già ben nota a Segovia, il quale dimostrò sempre scarsissima inclinazione ad avere a che fare con la categoria che adoperava – e adoperava – la locuzione “il nostro strumento”. Tuttavia, non immaginava di trovare un'assortita campionatura di chitarristi ottusi e ignoranti proprio tra gli allievi di Tárrega: forse egli supponeva che la bella musica scritta dal maestro valenciano fosse valsa a forgiare, tra i suoi discepoli, persone colte, sensibili, dall'ingegno aperto e dall'animo nobile. Si recò dunque a Valencia, capitale della regione dove Tárrega era nato e che aveva sempre avuto nel cuore, proponendosi di allacciare relazioni di amicizia con gli eredi del

grande chitarrista e compositore e di rivelarsi nella sua veste di continuatore dell'arte di tanto maestro.

Lo accolse invece una confraternita di bigotti genuflessi a una memoria nei riguardi della quale egli appariva come un pericoloso attentatore: suonava con le unghie (ancorché flessibili, gli concedette il cappellano della chiesuola tarreghiana, padre Corell, attenuando la gravità del peccato), non si era scusato di non essere stato un allievo del loro dio e non sembrava affatto intimidito dal ritrovarsi in quel conclave. Gli chiesero di suonare.

A questo punto si verificò – io credo – un equivoco: Segovia non si rese conto – né allora né mai – di come, ancor prima di incominciare a suonare, e solo preluendo per riscaldare le dita e per prendere confidenza con la chitarra che gli era stata prestata per l'occasione, avesse sciorinato alcune eloquenti dimostrazioni del suo valore. Come potevano reagire quei poveracci, che tutto avrebbero ammesso, ma non che un altro chitarrista a questo mondo potesse uguagliare – o addirittura superare – il venerato Tárrega? Ovviamente, rimasero raggelati e ammutoliti: il silenzio che scese nella tabaccheria del devoto Loscos – sede della riunione – fu di tomba. Segovia lo interpretò come un segno di ostilità, senza accorgersi che aveva invece semplicemente travolto quei sacrestani, e fece allora orgogliosamente scattare la ritorsione culturalmente più spietata: invece di andar loro incontro, suonando qualcosa che avrebbero potuto comprendere, come il *Capricho árabe* o la *Danza mora*, li schiacciò con la *Deuxième Arabesque* di Debussy, un pezzo che a stento sarebbe stato assorbito dal più sofisticato uditorio di Madrid o di Barcelona. Io sono sicuro che lo fece di proposito: scegliendo quel brano, egli scavava risolutamente il solco che lo avrebbe diviso dal meschino culto tarreghiano e si isolava nella pienezza del suo

genio. Poi, se ne andò senza proferire verbo, lasciando dietro di sé gelo e sgomento. Una conferma di questa interpretazione dei fatti si avrà due anni dopo, in occasione del primo concerto che Segovia avrebbe finalmente tenuto a Valencia, al di fuori della canonica tarreghiana, con esito trionfale. Confidandosi con un amico di Segovia, padre Corell avrebbe ammesso che «bisognava arrendersi alla realtà». I devoti di Tárrega avranno esposto, sull'insegna della tabaccheria di Loscos, le bandiere valenciane a mezz'asta?

A rimuovere gli ostacoli che frenavano il riconoscimento di Segovia a Valencia fu un piccolo comitato di amici del quale facevano parte Amparo e José Iturbi, sorella e fratello pianisti, i quali, delle beghe del piccolo mondo chitarristico, erano beatamente ignari, e a loro si accodò anche l'ormai rassegnato padre Corell, che evidentemente non era né sordo né stupido. Segovia fu a Valencia nella primavera del 1915, e vi diede alcuni applauditissimi concerti. Il primo fu recensito dal nume della vita musicale valenciana Eduardo López Chavarri, compositore che brandiva il laticlavio di sommo critico. Nell'articolo che egli scrisse, il suo riconoscimento di Segovia spuntava a stento alla fine di un verboso elogio di Tárrega e dei suoi allievi. Segovia lo lesse e, al momento, ingoiò il rospo, ma in seguito, quando la gloria aveva già cinto il suo capo, López Chavarri gli mandò il manoscritto della Sonata che aveva composto per lui. Non ricevette il minimo cenno di risposta ma, nell'autobiografia segoviana, la composizione venne impietosamente rasa al suolo come opera di un dilettante. Il maestro, credente, a volte lasciava da parte la lezione del Vangelo per adottare quella del Vecchio Testamento, e a López Chavarri applicò il principio biblico: "occhio per occhio, dente per dente".

Deve essere sottolineato il fatto che, nel concerto tenuto il



Il chitarrista e compositore spagnolo Francisco Tárrega muore nel 1909, lo stesso anno in cui Segovia debutta, appena 17enne, a Granada

28 aprile 1915 alla Sala Beethoven di Valencia, compagno, nella prima parte del programma, due Studi di Napoléon Coste e un Minuetto di Fernando Sor: sono queste le prime tracce di un interesse di Segovia per la musica originale per chitarra dell'Ottocento. Mentre, in seguito, egli continuerà a occuparsi – seppur con moto ondivago – dell'opera di Sor, i bellissimi *Studi op. 38* di Coste scompariranno dal suo orizzonte: peccato!

MIGUEL LLOBET A BARCELONA

Segovia, invitato dai suoi

nuovi amici, andò a Valencia anche per una vacanza estiva. I suoi ospiti si meravigliarono al vedere la sua valigia colma di volumi di letteratura e di filosofia: forse, non comprendevano quale utilità potessero avere ai fini del suonare la chitarra. Stava per ripartire quando gli giunse la notizia dell'imminente arrivo di Miguel Llobet, il più famoso – e certamente il migliore – degli allievi di Tárrega. Desideroso di incontrarlo e di conoscerlo, Andrés si trattene e insieme ad altri si recò ad aspettarlo alla stazione ferroviaria.

L'incontro fu cordiale e privo del benché minimo attrito: i due

andarono d'accordo. Llobet diede un concerto privato per gli allievi di Tárrega. Ipocriti oltre che ignoranti, questi erano disposti a rimmettergli – in quanto membro della comunità – il peccato che non perdonavano ad altri: suonare con le unghie. Segovia elogiò caldamente il più esperto collega, ma in lui si era già definito il quadro del giudizio poi espresso in modo articolato in un capitolo dell'autobiografia: non fu un giudizio generoso, ma non vi è, in esso, ombra di quella livida malevolenza che spesso scaturisce dalla rivalità. Fu severo, se vogliamo ingiusto, ma non scorretto e sleale. A mio modo di vedere, se egli avesse potuto collocare sul leggio la musica di Llobet senza conoscere personalmente l'autore, avrebbe compreso meglio la statura del compositore. Non giunse a percepirla in pieno il valore a causa delle limitazioni che egli vedeva nell'arte di Llobet come chitarrista e forse anche della scarsa considerazione che nutriva nei riguardi della persona: il ritratto che ne fa è impietoso e vagamente caricaturale. Non gli sfuggì comunque la qualità di un brano come *El mestre*, che sarebbe entrato stabilmente nel suo repertorio.

Llobet ovviamente invitò Segovia a suonare per lui, e Segovia accettò, ma si mostrò inesorabile nell'esigere che, dall'uditorio, fossero esclusi i tarregghiani, eccettuati i Balaguer (padre e figlio, che l'avevano sostenuto fin dal suo primo infelicitissimo contatto con la pieve) e padre Corell, che nella vicenda rivestiva i panni, per lui inusuali, del pentito, e non quelli del confessore.

Tutto sembrava filare liscio, al punto che i due maestri decisero di compiere insieme il viaggio ferroviario da Valencia a Barcelona, dove Segovia era ansioso di recarsi per la prima volta. Appena giunto, si rese subito conto che, nella capitale catalana, Llobet era tutt'altro che un autorevole protagonista. Non vi aveva mai dato un solo concerto e, mentre il giovane Segovia sperava di essere pre-

La targa nella casa di Barcelona in Carrer de Sant Pere Més Baix dove visse e morì il chitarrista e compositore catalano Miguel Llobet (1878-1938)



sentato al celebre Enrique Granados, Llobet lo introdusse invece nel circolo di chitarristi *aficionados* radunato intorno a León Farré, un generoso e simpatico personaggio, legatissimo al ricordo di Tárrega. Farré era proprietario di una *vaqueria*, nella quale soleva organizzare in modo estemporaneo concerti di chitarra, appendendo alla porta il cartello con la scritta «*no se vende*» (chissà come andavano i suoi affari). Ricompensava il virtuoso di turno e gratificava gli ascoltatori convenuti con bicchieroni di latte appena munto e squisiti biscotti. Mi permetto di supporre che, in quel locale, tutt'altro che privo di carattere, sulle delizie offerte all'udito e al gusto pesasse qualche disturbo olfattivo e qualche interferenza sonora non propriamente musicale. Ma Segovia – che era saggio e non schizzinoso – suonò anche lì, anzi proprio lì si spese un'altra volta nella *Deuxième Arabesque*, stavolta però non per rappresaglia, ma con il proposito di compiacere Llobet, che aveva respirato per anni musica francese, risiedendo a Parigi. L'entusiasmo di Llobet si appuntò più sull'esecutore che sul brano. «Che bravura! Che bravura!» andava ripetendo.

Nei giorni seguenti, non potendo realizzare la sua aspirazione a conoscere Granados, Segovia si azzardò a chiedere a Llobet di passargli le sue trascrizioni di alcuni pezzi dell'illustre pianista-compositore. Con sorpresa, si sentì rispondere che tali trascrizioni non erano mai state...trascritte, e che erano custodite nella mente del loro creatore: Segovia ebbe così la rivelazione della pigrizia che affliggeva Llobet. Doveva comunque trattarsi di una pigrizia bizzarra, perché Llobet subito si offrì di trasmettere i testi a Segovia suonandogli ripetutamente le singole frasi musicali, e permettendogli di mandarle a memoria per imitazione, senza passare attraverso la scrittura. Il che – faccio osservare – non è meno faticoso, né più sbrigativo, dello scrivere una volta per tutte le note sul pentagramma. Nella fattispecie, il compito di Llobet fu aggravato da alcuni chitarristi cialtroni – non ne mancano mai! – che si misero a loro volta imparare le composizioni. Obbligarono così il maestro a ripetere i segmenti musicali fino all'exasperazione, mentre, facendosi da parte, Segovia elaborava le sue diteggiature delle note che

Llobet, nella foto mentre suona la chitarra, conobbe e stimò moltissimo Segovia del quale riconobbe subito l'eccezionale talento artistico

aveva captato in poche dettature.

Nelle sue conversazioni amichevoli con Llobet, Segovia appurò che questi non aveva mai suonato a Barcelona perché, a suo dire, le sale da concerto della città erano troppo vaste, e il suono della chitarra non sarebbe stato udibile. Questo fu il primo punto sul quale le loro idee incominciarono a divergere. Segovia, invece, era convinto che il suono della chitarra, se creato con arte, poteva viaggiare e proiettarsi lontano. Poco tempo dopo, proprio a Barcelona avrebbe dimostrato la fondatezza della sua convinzione.

È precisamente nel raccontare delle sue discrepanze dal pensiero di Llobet che Segovia – come risulta dalla sua autobiografia – manifesta per la prima volta un altro suo proposito-cardine:

«Non fu facile per me accettare quella svalutazione del potenziale della chitarra, ma se non altro, quelle parole rinforzarono la mia determinazione di cercare la collaborazione di compositori seri e di favorire l'arricchimento del repertorio del nostro assai negletto bell'istrumento. Inoltre, quelle parole mi convinsero alla fine che i più notevoli liutai di Spagna dovevano essere incoraggiati a ricercare i mezzi per aumentare il volume della chitarra...».

Risulta chiarissima, nel confronto di tali posizioni, la differenza tra l'atteggiamento rinunciataro di Llobet e quello vitale e volitivo di Segovia; egli dice che non gli fu facile accettare l'i-



dea di Llobet ma, in realtà, non la accettò per niente, e fece esattamente il contrario. Per spronarlo all'azione, non c'era stimolo più efficace che quello di prospettargli un'impresa come irrealizzabile.

Segovia ci tramanda una memoria acidula del concerto che, a sua richiesta, Llobet gli organizzò in un circolo di modesta levatura culturale, dimenticandosi di invitare il pubblico e la stampa. Questo non fu certo un tiro mancino giocatogli con malizia: il mite chitarrista barcellonese era uomo del tutto inadatto a organizzare eventi di forte risonanza ed era, per giunta, tiranneggiato da una moglie dispotica, che vedeva Segovia come il fumo negli occhi. Infatti, quando si arrivò alla scelta del programma e Andrés manifestò il suo proposito di eseguire le trascrizioni da Granados che aveva "copiato" da Llobet, la consorte di questi esplose in un furente diniego. Rivolgendosi a Segovia, ella proclamò infatti:

«Questi pezzi non dovranno

essere ascoltati in pubblico prima che li suoni mio marito».

Praticamente, l'amicizia tra Llobet e Segovia ebbe fine in quel momento: da lì in poi tra di loro sarebbe esistita soltanto una superficiale, reciproca cortesia. Il programma di concerto ebbe comunque luogo e, tra i pochissimi ascoltatori per i quali Segovia suonò, si fecero avanti, alla fine delle esecuzioni, il dottor Antonio Quiroga, illustre medico, e sua moglie Paz de Armesto, chitarrista che non poteva suonare in pubblico perché affetta da timor panico. Segovia si conquistò quella sera due veri amici, che subito si impegnarono per organizzargli un concerto ben retribuito per una casa farmaceutica: il pubblico, formato da medici, specialisti e infermieri, fu strabocchevole, e il successo enorme. Non mancò, tra gli spettatori, il buon Llobet che, liberato per l'occasione dalla presenza muliebre, poté ripetere *ad libitum* il suo ormai noto refrain: «Che bravura! Che bravura!».

CUBA, IL MESSICO E MANUEL MARIA PONCE

Oltre agli ormai abituali concerti in Spagna, nel 1923 Segovia venne imbarcato dalla sua agenzia verso nuove mete nell'America Latina, prima Cuba e poi il Messico. Nella capitale dell'isola caraibica, La Habana, esordì con due concerti, tenuti l'11 e il 21 marzo, al *Teatro Nacional*. Segovia sapeva ironizzare anche su sé stesso, e quando un giornalista gli domandò quale fosse stata la sua impressione del pubblico cubano, rispose che gli era sembrato il più generoso del mondo, perché l'a-

veva calorosamente applaudito pur senza poterlo udire, a causa dei rumori che entravano dalle porte del teatro, tenute aperte per non far morire di caldo i presenti.

Dai Caraibi, si trasferì in Messico, dove esordì il 4 maggio al *Teatro Colón*, presentando – forse per la prima volta – la fiammante *Sonatina* appena composta da Federico Moreno-Torroba. A quel concerto era presente, in veste di critico musicale del quotidiano *El Universal*, un noto compositore e pianista, Manuel María Ponce, colui che sarebbe diventato l'artefice prediletto del repertorio segoviano. La sua recensione segnò l'inizio di un'amicizia e di una cooperazione che gli avrebbero dischiuso orizzonti artistici e professionali a lui altrimenti inaccessibili. È molto istruttiva la lettura della parte dell'articolo riguardante la composizione di Moreno-Torroba, perché, oltre a inquadrare il lavoro del collega spagnolo in modo perspicace ed esatto, Ponce sembra inconsciamente descrivere i caratteri della musica che, negli anni successivi, egli scriverà per Segovia:

«A conclusione del suo recital suonò la *Sonatina di Moreno-Torroba* che, a mio modesto avviso, fu la composizione più importante del programma magistralmente eseguito da Andrés Segovia nel suo recital di presentazione davanti al pubblico del Messico. In questa *Sonatina* si scopre il compositore pieno di idee melodiche, il musicista conoscitore delle forme classiche, il sapiente folclorista che, con elementi di ritmi e melodie popolari, sa costruire opere importanti per il loro sviluppo e per le loro nuove tendenze armoniche».

Non è precisamente quello che Ponce avrebbe fatto nella sua prima e nella sua ultima Sonata per chitarra, cioè le Sonate chiamate da Segovia rispettivamente *Mexicana* e *Meridional*?

Alla lettura di quell'articolo, Segovia drizzò le antenne e subito si informò sul profilo di colui che l'aveva redatto. Saputo che si trattava di un egregio compo-

sitore, di impeccabile formazione accademica (aveva studiato in Italia e in Germania) e votato alla fondazione di una scuola nazionale messicana, lo invitò senza indugi a scrivere un pezzo per lui.

Ponce agì con prudenza, inviando a Segovia una sola, breve composizione: evidentemente, voleva saggiare tanto le proprie capacità di scrivere per chitarra quanto le possibilità di riscuotere l'approvazione del dedicatario. Il tentativo ebbe un esito folgorante: pochi mesi dopo, in quello stesso 1923, aveva già dovuto costruire, intorno a quella pagina, una sonata in quattro tempi. Segovia aveva risposto con entusiasmo, richiedendo subito un lavoro più ampio, di cui la *Serenata* appena ricevuta avrebbe fatto parte. Infatti, Ponce la adoperò come terzo movimento (*Intermezzo*) della Sonata poi detta *Mexicana*. Fu questa la prima sonata per chitarra del Novecento, e segnò l'inizio della fruttifera collaborazione tra Ponce e Segovia, che sarebbe durata fino al 1940, anno in cui Ponce terminò di comporre il *Concierto del Sur* per chitarra e orchestra. Insieme alla Sonata, il compositore inviò a Segovia anche una versione per chitarra della canzone popolare *La Valentina*, in sostanza una riduzione della precedente versione per voce e pianoforte. Anche questa piacque a Segovia, e in seguito Ponce ne avrebbe arrangiate per lui altre quattro, tra le quali la celeberrima *Estrellita*.

HEITOR VILLA-LOBOS

Il più geniale corpus di musiche per chitarra sola scritto nella prima metà del Novecento, le *Douze Études* del compositore brasiliano Heitor Villa-Lobos, ebbe origine in quel salotto, tra pettegolezzi e pasticcini. Villa-Lobos si trovava a Parigi con una borsa di studio del governo brasiliano e con la missione di propagandare la musica del suo paese. Lui e Segovia avevano in comune un amico, il pianista Tomás Terán, ma non si erano

mai incontrati. Quella sera, non furono presentati formalmente, e si conobbero – anzi, si scontrarono – in una situazione che – se corrispondente al racconto che ne diede Villa-Lobos – sarebbe stata imbarazzante e – se invece conforme a quel che risulta dal racconto di Segovia – sarebbe stata irritante, ma anche ricca di stimoli. Sorvolando sulle discrepanze – sostanzialmente irrilevanti – tra le due versioni dell'incontro e considerando i fatti certi, si può concludere che:

1) Segovia, pur riluttante, permise a Villa-Lobos di suonare la sua Manuel Ramirez, o meglio di tentare di farlo;

2) anche se l'esecuzione fu violenta e disastrosa, il brano, o il frammento, che il compositore riuscì ad accennare, impressionò profondamente il chitarrista, il quale si rese conto di trovarsi di fronte a un uomo di genio;

3) vincendo il disagio che gli procurava il vedere il suo prezioso strumento nelle mani di quel chitarrista selvaggio, Segovia fu capace – come sempre – di prendere la decisione giusta, e gli chiese di comporre uno studio per lui.

Da quel contrastato *summit* sprigionò la scintilla che avrebbe riacceso la fiamma chitarristica villalobiana: i due più grandi artefici della rinascita della chitarra nel primo Novecento non si sarebbero mai compresi a fondo, ma Segovia capì quello che doveva fare – al di là della frizione dei suoi nervi – e Villa-Lobos capì che doveva accogliere la richiesta del chitarrista e mettersi al lavoro, anche se ciò lo avrebbe obbligato a una disciplina alla quale era naturalmente refrattario: non scrisse uno studio, ma dodici.

EDITION ANDRÉS SEGOVIA

Nello stesso 1926, prese avvio la collezione di musiche per chitarra creata dalla casa editrice tedesca B. Schott's Söhne di Mainz (Magonza). Si intitolò *Gitarre Archiv – Edition Andrés Segovia*. Anche nel settore dell'editoria musicale, Segovia accedeva così ai massimi livelli,

lasciandosi alle spalle la collaborazione che aveva prestato alla casa editrice argentina Romero y Fernandez. La collana Schott conteneva sia le opere contemporanee che Segovia andava annettendo al proprio repertorio sia le sue trascrizioni.

Le pubblicazioni della collezione Schott-Segovia furono accolte da una grande risposta dei chitarristi, che le acquistarono in massa: a quell'epoca, non esistevano fotocopie. Quanto a Segovia, non risulta che la sua collaborazione con l'editore tedesco gli recasse sostanziosi proventi, ma certo costituiva per lui un fortissimo accredito nelle sue relazioni con i compositori. Moreno-Torroba, Turina, Ponce, Pedrell, non si sarebbero mai sognati di vedere le loro composizioni pubblicate da Schott, ma Segovia rese possibile la loro entrata in un catalogo che innalzava il loro nome e il loro prestigio. Questa forma di remunerazione indiretta li compensò del fatto che Segovia, quando chiedeva musiche, non pagava commissioni (anche se, a titolo personale, non mancava di soccorrere, di tanto in tanto, l'amico Ponce che, a Parigi, stentava a campare).

LA "CIACCONA"

Nel 1935, Segovia si sentì pronto per un'impresa per la quale si stava preparando da anni: quella di eseguire in pubblico la *Ciaccona* (dalla *Partita in Re minore per violino solo BWV 1004*) di Johann Sebastian Bach. Fino ad allora, raramente egli aveva ommesso Bach dai programmi dei suoi concerti, ma si era limitato a radunare alcuni brani sparsi tratti dalle Sonate e Partite per violino e, più raramente, dalle Suites per violoncello, e il brano più ampio che aveva affrontato era la *Fuga dalla Sonata in Sol minore (BWV 1000)* già trascritta da Francisco Tárrega.

Tuttavia, in quegli anni, Segovia stava accarezzando un sogno bachiano ben più ambizioso. Ne lasciò trapelare un accenno in una lettera scritta a

Manuel Ponce il 20 luglio 1927 da Thorens, dove si trovava in vacanza con la famiglia:

«*Oltre a occuparmi di tutti i tuoi pezzi, lavoro alla Sonatina di Cyril Scott (senza grande entusiasmo, te lo confesso), alla Ciaccona (con delirio) e altre opere di Bach*».

Alexandre Tansman asserì di aver ascoltato già nel 1924 la *Ciaccona* da Segovia, che dunque avrebbe lavorato il pezzo per una decina d'anni, prima di fidarsi a presentarlo in pubblico. E quando finalmente, nel 1935, si sentì all'altezza del compito, e programmò la prima esecuzione (che ebbe luogo a Londra, alla Wigmore Hall, il 30 maggio), e l'esecuzione parigina del 4 giugno, ancora resisteva nella sua mente un timore reverenziale, che egli cercò di esorcizzare invocando la protezione del critico Marc Pincherle. Nei programmi di Londra e Parigi, figurava infatti una presentazione nella quale Pincherle metteva Segovia al riparo da critici pregiudizialmente avversi. Pincherle, nel suo ruolo di mallevadore, non sembrava tanto preoccupato di salvaguardare la propria reputazione di musicologo (si spingeva a favoleggiare di un'origine chitarristica della composizione), quanto di legittimare quella di Segovia come interprete di Bach: di rado un musicologo è stato altrettanto magnanimo e generoso nei confronti di un concertista!

Anche se le ipotesi di Pincherle non risultano oggi, dal punto di vista musicologico, sostenibili, il suo scritto è utile per comprendere in quali, diffici-



Segovia (a destra) e il compositore brasiliano Villa-Lobos non si compresero mai fino in fondo. Ma dal loro primo incontro a Parigi nacquero i 12 Studi per chitarra, il più geniale corpus di opere scritte per chitarra sola nel Novecento

li condizioni si muovesse allora Segovia, e come fosse immenso il suo amore per la musica di Bach. L'autocritica che egli esercitava rigorosamente non era tuttavia meno forte della passione, se è vero che, per ascoltare la *Ciaccona* in un disco di Segovia, si dovette aspettare fino al 1946.

Si è detto che la trascrizione segoviana si colloca nella scia di quella realizzata per pianoforte da Ferruccio Busoni. A me sembra che quest'affinità sia molto difficile da riscontrare nella lettura dei due testi. Busoni operò una radicale riscrittura del capolavoro bachiano, trasferendone i valori nell'ambito dell'estetica pianistica tardo-romantica: questo criterio lo spinse a modificare la struttura di intere variazioni – per esempio nel ritmo – e a introdurre armonie liberamente (e ingegnosamente) inventate. Segovia armonizzò soltanto qualche breve segmento melodico e aggiunse qualche rinforzo – raddoppiando parti reali già presenti nell'originale – al solo scopo di valorizzare il suono della chitarra, ma non toccò in nessun modo la struttura delle variazioni, delle quali conservò ogni elemento. Credo quindi che la sua trascrizione si possa considerare indipendente da ogni altra.

Ritengo inoltre che Segovia non avesse contezza alcuna delle trascrizioni effettuate, prima di lui, da Antonio Jiménez Manjón (1913) e da Antonio Sinópoli (intorno al 1920), né che fosse al corrente del fatto che, un anno prima di lui (1934), Regino Sainz de la Maza aveva presentato la propria versione in un concerto dato a Caracas il 27 febbraio 1934.

La sua *Ciaccona* non trovò ostacolo alcuno nelle risposte dei critici e degli ascoltatori e divenne, da allora, una delle colonne del suo repertorio. L'avrebbe eseguita in tutto il mondo centinaia di volte e ne avrebbe effettuato due registrazioni discografiche (1946 e 1954).

Mi piace sottolineare il fatto che, nei programmi dei concerti di Londra e di Parigi in cui presentò la *Ciaccona*, Segovia diede anche le due prime esecuzioni pubbliche della *Sonata – Omaggio a Boccherini* di Mario Castelnuovo-Tedesco. La musica del maestro italiano era ormai stata adottata a pieno titolo nel repertorio di Segovia, e l'anno seguente, l'8 novembre 1935, al madrileno *Teatro de la Comedia*, avrebbe avuto luogo la prima esecuzione del *Capriccio diabolico – Omaggio a Paganini*, anch'esso composto su specifica indicazione del chitarrista. Per comprendere come lavorassero le sinapsi di Andrés Segovia in quel periodo si può leggere, oltre alla data della prima esecuzione, anche quella scritta dall'autore dopo l'ultima misura del suo pezzo: 19-29 settembre 1935. Di mezzo, il tempo necessario per la posta. Se Segovia non fu Gieseking, certo gli si avvicinò molto...

IL DUO SEGOVIA-MANDRIGUERA

Come preparava i concerti Andrés Segovia, prima di provarli con l'orchestra? Non c'è dubbio: con la moglie Paquita Madriguera che, dall'alto della sua arte pianistica, non doveva faticare molto nell'eseguire le riduzioni per pianoforte della partitura orchestrale. Segovia

era ben conscio del valore e dell'importanza artistica di quella collaborazione, perché non soltanto se ne servì abbondantemente nel lavoro di preparazione dei suoi concerti con orchestra ma, quando si presentarono le occasioni propizie, li suonò in pubblico facendosi accompagnare da Paquita. Non dispongo di una cronologia delle esecuzioni pubbliche in cui il *Concerto in Re* o il *Concierto del Sur* – o addirittura entrambi nello stesso programma – furono eseguiti dal duo Segovia-Madriguera, ma credo che non siano state poche, e non manca, al riguardo, qualche eloquente recensione, in cui si sottolinea la perfetta unità raggiunta dai due interpreti. Questi concerti, in cui appariva in un ruolo ancillare ma di alta responsabilità, servirono a Paquita Madriguera come gradino per rilanciare la sua attività di concertista, che sarebbe ripresa vigorosamente, portandola a esibirsi in pubblico come ai bei tempi, sia con il recital sia in alcuni concerti con orchestra (ad esempio, suonò il *Concerto* di Grieg).

Che cosa apportò all'arte di Segovia la collaborazione con la moglie pianista? Io ritengo che le registrazioni degli anni Quaranta mostrino chiaramente un affinamento del suo stile interpretativo rispetto a quello dei due decenni precedenti. L'energia vitalistica della giovinezza e la straripante musicalità naturale erano passate attraverso il filtro di una riflessione più sottile e, senza smarrire nulla del suo carattere estremamente originale, il mondo di Segovia aveva trovato un assetto più ordinato, un equilibrio più armonioso. Questo progresso ebbe cause endogene – l'evoluzione di un artista che si affinava pensando e lavorando senza posa – ma fu anche la conseguenza di un apporto venuto dall'esterno, e fu sigillato da un nome: Paquita Madriguera, pianista che si prodigò per la gloria di Segovia assai più che per la propria.

LA REGISTRAZIONE DEL CONCERTO DI CASTELNUOVO-TEDESCO

Nel 1948, Segovia suonò in pubblico due delle *Douze Études* di Villa-Lobos, ma l'evento di maggior rilevanza nella sua attività di interprete in quel periodo fu la registrazione del *Concerto in Re op. 99* di Mario Castelnuovo-Tedesco, effettuata l'anno seguente. Dopo aver colaudato il concerto per nove anni con orchestre e direttori, Segovia scelse, per l'incisione discografica, la *New London Orchestra*, e non si affidò alla bacchetta di un divo, ma a quella del direttore stabile della compagine londinese, Alec Sherman, che assecondò le scelte interpretative segoviane con perfetta aderenza. Quella registrazione discografica rimane tuttora come una delle più eloquenti prove dell'arte di Segovia.

Sembra lecito domandarsi se la decisione di registrare il concerto fu dettata da motivazioni puramente artistiche – sulla cui consistenza non si può sollevare il minimo dubbio – o se influirono anche considerazioni strategiche, nella condotta professionale di Segovia sempre molto ben ponderate. Io credo che egli avesse valutato realisticamente il potenziale del *Concierto de Aranjuez*, che aveva ascoltato a Buenos Aires due anni prima nell'esecuzione – da lui definita «*mas lamentable*» – di Regino Sainz de la Maza. Questi aveva registrato, tra il 1947 e il 1948, per la Columbia, il *Concierto* con la *Orquesta Nacional de España* diretta dal grande Araulfo Argenta, che presto avrebbe cooptato, per le future esecuzioni e registrazioni del capolavoro di Rodrigo, il giovane, e niente affatto *lamentable*, Narciso Yepes. A fronte di tutto ciò è evidente che il più grande e famoso chitarrista del mondo non poteva rimanere immobile. Ecco quindi la decisione di far avanzare per tempo la torre Castelnuovo-Tedesco: fu una mossa molto avveduta.

In quel periodo, le composizioni del maestro fiorentino – così

Dal 1950 Segovia, su invito del Conte Chigi Saracini, tenne per molti anni dei seguitissimi corsi estivi a Siena presso l'Accademia Chigiana frequentati da allievi italiani e stranieri



come quelle di tanti altri validi compositori europei – erano praticamente scomparse dai programmi dei concerti di musica sinfonica e da camera in Europa. I bei tempi in cui Toscanini, Heifetz, Gieseking, Piatigorsky, interpretavano i lavori di Castelnuovo-Tedesco erano finiti, e il furore ideologico della nuova musica e del suo apparato aveva fatto mettere al bando tutto ciò che non si allineava ai dettami della scuola di Darmstadt. Segovia fu l'unico interprete di grande prestigio capace, non di ribellarsi al dogma postweberniano, ma – molto più efficacemente – di ignorarlo: seguì a programmare il suo Castelnuovo-Tedesco, il suo Ponce, il suo Turina, il suo Moreno-Torroba, come se nulla fosse stato. In seguito, qualche siluro l'avrebbe lanciato, ma senza appassionarsi troppo a quella che non riusciva a considerare una battaglia né, tanto meno, una guerra. O forse, se pensava di trovarsi in guerra, era già sicuro di avere vinto.

L'ACCADEMIA CHIGIANA

Segovia non aveva mai svolto un'attività di insegnante: non ne avrebbe avuto il tempo e, data la storia della sua formazione, non era e non si sentiva preparato per fare da maestro a dei giovani chitarristi. L'unica eccezione era stata quella di Abel Carlevaro, ma forse proprio in quell'esperienza Segovia aveva trovato conferma della sua scarsa disponibilità all'insegnamento. Ciò nonostante, nel 1950 egli decise di accettare l'invito del conte Guido Chigi Saracini, fondatore dell'Accademia Chigiana di Siena, prestigiosissima istituzione nella quale si svolgevano corsi estivi di perfezionamento affidati a grandi maestri: Alfred Cortot, Pablo Casals, Gaspar Cassadó, Nicanor Zabaleta, Fernando Germani, Guido Agosti, Vito Frazzi e altri. Vedere la chitarra collocata, in siffatto contesto, allo stesso livello del pianoforte, del violino, del violoncello, dell'organo, etc., era prospettiva alla quale Segovia, che dalla sua giovinezza lottava per tale scopo, non poteva mostrarsi indifferente. Questa considerazione gli fece superare le riserve che non poteva non

nutrire circa le sue competenze di didatta.

Per essere accettati ai corsi dell'Accademia Chigiana, occorre innanzitutto aver completato gli studi in conservatorio (o nelle analoghe istituzioni per i candidati stranieri); poi, bisognava superare un esame. La chitarra, a quell'epoca, era inclusa nei piani di studio di pochissimi conservatori europei: quello di Madrid, dove era in cattedra Regino Sainz de la Maza, e quello di Vienna, dove insegnava Karl Scheit. Non sarebbe stato realistico, dunque, esigere titoli di studio inesistenti; quanto alla prova d'esame, se Segovia avesse imposto ai candidati un programma paragonabile a quello che si esigeva dai pianisti o dai violinisti, la sua classe sarebbe rimasta deserta. Abbassò quindi la difficoltà dell'esame, limitandosi a chiedere l'esecuzione delle scale, degli arpeggi di Giuliani e di un Preludio di Ponce – della serie da lui stesso definita facile. Quest'agevolazione fece sì che, fin dal 1950, egli potesse avere degli allievi, il cui numero sarebbe aumentato sensibilmente negli anni successivi.

Con la creazione della classe di Segovia, l'Accademia Chigiana diede una scossa all'inerzia burocratica dei conservatori europei, ai cui direttori risultava imbarazzante giustificare l'assenza, nelle loro istituzioni, di una cattedra di chitarra – strumento invece rappresentato al più alto livello in una scuola internazionale di perfezionamento. L'altra faccia della medaglia fu la promozione sul campo dei perfezionandi che, entrando in luglio nelle sale dell'Accademia di Siena senza alcun vaglio della loro preparazione in materie fondamentali come teoria e solfeggio, armonia, storia della musica, ne uscivano ad agosto con un titolo equivalente a quello degli altri strumentisti, che avevano alle loro spalle una formazione ben più solida.

Poiché l'elenco degli "allievi di Segovia" è sterminato, ci si può esimere dal compilarlo: i *curricu-*

la in cui si legge che un chitarrista "ha studiato con Segovia" fanno parte di quella sfera mitologica che questo libro non si propone di indagare. Segovia, che in gioventù aveva dovuto scontrarsi con il tarreghismo, non poté impedire che intorno a lui si formasse il segovianesimo, cioè un fenomeno culturalmente e musicalmente deterioro, al quale avrebbero dato avvio pseudoallievi, devoti e seguaci: si trattò di un caricaturale esempio di fraintendimento di un'arte che, incompresa nella sua essenza, venne pedissequamente imitata nelle sue manifestazioni esteriori, senza alcun risultato degno di nota.

Quando non gli fu possibile essere presente a Siena, Segovia delegò all'insegnamento il giovane maestro venezuelano Alirio Diaz, proveniente dalla scuola di Caracas, ove si era formato con Raul Borges, terminando i suoi studi al conservatorio di Madrid con Regino Sainz de la Maza.

EMILITA

Il corso chigiano del 1958 fu portatore di un evento di capitale importanza nella sfera personale di Segovia. Tra gli allievi della sua classe si distingueva una giovane chitarrista madrileña che frequentava il corso per il quarto anno consecutivo. Si chiamava Emilia Magdalena Corral Sancho. Segovia intratteneva dai tempi della gioventù amicizia con suo padre Adelardo, un economista che amava cantare accompagnandosi con la chitarra.

Nel 1952, appena tornato in Spagna, Segovia aveva fatto visita ad Adelardo Corral e alla sua famiglia, e aveva ascoltato la ragazza, poco più che adolescente, che studiava chitarra con Emilio Pujol. Le aveva consigliato di frequentare il suo corso estivo all'Accademia Chigiana. Emilia infatti lo frequentò a partire dal 1955. Non metteva limiti alla sua preparazione musicale: era molto avanzata nello studio dell'armonia e si accingeva a iniziare il corso di composizione in conservatorio. Il

profilo della sua formazione era quindi, all'epoca, nettamente diverso da quello dei chitarristi che frequentavano l'Accademia senese (fatte, ovviamente, alcune eccezioni).

Il 12 agosto 1958, di sera, l'allieva accompagnava il maestro in una passeggiata per le vie di Siena. Improvvisamente, lui le dichiarò i suoi sentimenti, che non erano soltanto l'affetto paterno e la sollecitudine del docente. Con uno di quei soprassalti che già in passato avevano impresso svolte imprevedibili nella sua vita, Segovia cancellò la differenza di età che lo divideva da Emilia Corral, dimenticò la propria gloria e i propri affanni, e volle identificarsi soltanto con quei sentimenti. Li sentiva forti e veri dentro di sé, e si rifiutò di soffocarli nella paura: paura del rifiuto, del giudizio altrui, delle riprovazioni alle quali sarebbe andato incontro. Si esposse senza riserve, come se fosse stato un coetaneo di Emilia, e le chiese di sposarlo. Con serena consapevolezza, lei gli dichiarò che lo corrispondeva e che accettava di diventare la nuova compagna della sua vita. Anch'ella dovette superare la paura: era giovane, ma non ignara della montagna di maligni pettegolezzi che la sua scelta avrebbe sollevato, dell'invidia e del livore che molti tra i devoti del maestro avrebbero nutrito nei suoi confronti. Anche lei, come Segovia, seppe guardare solo ai suoi sentimenti, e lasciar da parte ogni altra considerazione.

Il modo con cui Segovia diede avvio al nuovo periodo della sua esistenza fu coerente con la forza della sua risoluzione. Semplicemente, non tornò più nel suo appartamento di New York, come se questo fosse stato incenerito. Si sistemò provvisoriamente in casa dell'amico oftalmologo, il dottor Castroviejo, mentre prendeva corpo il progetto di fissare la dimora di quella che sarebbe diventata la sua nuova famiglia in quel di Madrid. Olga Coelho lo aspettò invano. Non si rivi-

derò più. In seguito, anche lei abbandonò la casa di New York e fece ritorno in Brasile.

Il fidanzamento tra Andrés ed Emilita sarebbe durato fino al 1962. Si sposarono civilmente (per la Chiesa Segovia era ancora il marito di Adelaida Portillo) il 23 agosto di quell'anno, a Gibilterra.

Il matrimonio religioso sarebbe stato celebrato il 30 ottobre 1980 a Madrid.

La nuova famiglia si insediò nella residenza madrileña di *Avenida Concha Espina*, dove avrebbe abitato fino alla scomparsa del maestro. Quella fu la casa in cui Segovia risiedette più a lungo nella sua vita. All'abitazione principale, si sarebbero aggiunte altre due residenze: la villa chiamata *Los Olivos*, situata sulla costa andalusa, nella cittadina di Almuñecar, e precisamente in una località chiamata *La Herradura*, e la casa di Ginevra, città per la quale Segovia nutriva una speciale predilezione: era, per lui, la Montevideo d'Europa.

Dopo tante peripezie, Segovia aveva finalmente incontrato quella risposta che lo avrebbe fatto sentire realizzato nella vita oltre che nell'arte, e poco gli importava di aver trovato tale approdo soltanto nella fase conclusiva della sua esistenza; anzi, non poteva aspettarsi di avere ancora, davanti a sé, ben venticinque anni di sopravvivenza – i più sereni che avrebbe attraversato. Quanto a lei, sarebbe stata Emilita e nient'altro. La chitarra, la musica, la sua carriera, tutto sarebbe stato custodito nello scrigno dei ricordi: essere degnamente la moglie di Segovia sarebbe diventato il suo unico scopo.

Che a ispirarla nei confronti del maestro fosse un sentimento d'amore autentico e di devozione totale e incondizionata, Emilita lo dimostrò nei venticinque anni di matrimonio, ma anche – e soprattutto – dopo la scomparsa di Segovia. L'ingresso della giovane sposa nella vita dell'anziano maestro portò una ventata di

Nel 1958 si iscrive ai corsi che Segovia tiene a Siena Emilia Corral. Lui ha 65 anni, lei 42 in meno. Tra i due scocca il colpo di fulmine, si fidanzano e nel 1962 si sposano prima civilmente poi, alla morte di Adelita Portillo (la seconda moglie di Segovia da cui era separato), nel 1980 in chiesa. Dalla loro unione nascerà nel 1970 Carlos Andrés. Oggi Emilia Segovia ha 77 anni e si divide tra le sue case di Ginevra e di Madrid



fresca energia, ma anche l'ordine, la tranquillità, la stabilità che da lungo tempo egli invano cercava: dopo i fallimenti dei matrimoni con Adelaida Portillo e con Paquita Madriguera, e dopo la tormentata relazione con Olga Prager Coelho, le nozze con Emilia Corral rappresentarono per Segovia l'approdo in quel porto di pace che aveva sognato e cercato con tutte le sue forze.

Lungi dal creare un caos giovanile, Emilita mise, in casa Segovia, ogni cosa al suo posto – e non soltanto gli oggetti. Lui fingeva una divertita sudditanza alla “nuova padrona”, ma in realtà era contentissimo di quella ripulitura. Ne beneficiavano la sua serenità, il suo tempo e la sua concentrazione, ora protetti dalle pressioni dei molestatori.

Dopo la dipartita di Segovia, Emilita ha continuato a vivere

nell'amore e nella devozione per lui, e non ha minimamente pensato di “rifarsi una vita”: uscita dalla norma e dalla consuetudine nel momento in cui aveva accettato di sposarlo, se ne è tenuta fuori anche come vedova, sentendosi legata al vincolo di fedeltà matrimoniale come se il marito fosse ancora accanto a lei, vivo e presente in ogni momento. Non ho mai visto matrimonio più saldo e verace di quello di Andrés Segovia e di Emilia Corral.

EXIT SEGOVIA

Il 21 febbraio 1987 Segovia festeggiò contemporaneamente il suo novantaquattresimo compleanno e le nozze d'argento con Emilita. Alla cerimonia parteciparono numerosi amici, con i quali il maestro conversò amabilmente, annunciando alla fine la sua prossima tournée negli

Stati Uniti. Constatato lo sbalordimento dei presenti, egli aggiunge:

«Non dubitate: nonostante l'età, il lavoro è il mezzo migliore per tener viva una persona».

Giunse a New York, insieme alla moglie, il 5 marzo, e nei giorni 8, 9 e 10 tenne una serie di masterclasses alla *Manhattan School of Music*, ricevendo la laurea *ad honorem* dal direttore della famosa istituzione. Sentendosi in buone condizioni, insistette affinché Emilita tornasse in Spagna: gli sarebbe bastata l'assistenza del segretario Stewart J. Warkow. Il 4 aprile fu a Miami, dove suonò al *Theatre of the Performing Arts*. L'ultimo pezzo che egli suonò in pubblico fu un *Allegretto* del suo amico Manuel Ponce. Poi, le sue condizioni cardiache si fecero critiche. Tornò a New York con Warkow, e lo raggiunse subito Emilita. Fu ricoverato al *Cabrini Hospital*, e si riprese. I coniugi tornarono a Madrid il 28 aprile.

Si riposò per tutto il mese di maggio nell'appartamento di Avenida Concha Espina. Era sereno, e faceva progetti per la prossima tournée, curandosi della scelta del programma. Non usciva, ma riceveva gli amici.

Il 3 giugno 1987, alle 7 del mattino, Segovia si desta e chiede a Emilita di aiutarlo ad alzarsi dal letto: vuole andare in soggiorno. Lei lo persuade a rimanere coricato, e si alza per preparare la colazione al figlio Carlos Andrés, che deve andare a scuola. Tuttavia, prega il ragazzo di rimanere accanto al padre e di assisterlo. Pochi minuti dopo, Carlos Andrés la chiama e le dice che non riesce più a sentire il polso del genitore. Telefonano subito al dottor Ángel Castilla, medico curante. Trascorreranno pochi minuti prima che questi, come sempre sollecito, giunga. Nel frattempo, Segovia trova un filo di voce e dice alla moglie e al figlio le ultime due parole: *«Me muero»*. Alle 7,30, cala il sipario. Andrés Segovia Torres è partito per il viaggio definitivo.

(per gentile autorizzazione delle edizioni Curci)