

Julio Salvador Sagreras – *Le prime Lezioni di Chitarra*

A quasi 100 anni dalla prima pubblicazione, un'analisi generale del contesto in cui nacque, ed un paragone con lo sviluppo della didattica e dello strumento dagli anni 80 ad oggi

Michele Bajo

Osservando dal 2020, a quasi un secolo di distanza dalla prima apparizione sul mercato dell'editoria della didattica chitarristica avvenuta nel 1922, dapprima attraverso una minore casa editrice locale, ma già poco tempo dopo la lungimirante “volpe” Ricordi Americana di Buenos Aires, l'impostazione metodologica, gli elementi, l'articolazione ed altre caratteristiche di *Le prime Lezioni di Chitarra* (nel seguito LPLC), generalmente parlando, si distinguono nettamente, anzi radicalmente da quelle degli innumerevoli metodi “mainstream” pubblicati nei decenni scorsi (specialmente gli ultimi tre). Sfogliando il volume, già a prima vista, sembra quasi incredibile che abbia come oggetto proprio lo stesso, identico strumento. A 100 anni di distanza è opportuno, o forse necessario, “vedere”, esaminare questa fondamentale opera didattica per principianti sotto diversi aspetti, tutti ugualmente importanti.

A prescindere dal fatto che neanche sarebbe possibile, questo articolo non tratta le difficoltose materie della

impostazione e della tecnica affermatesi nell'epoca in cui nacque il metodo in oggetto, infatti il presente testo accenna, più in basso, anche ai motivi per cui ciò non è possibile. Questo testo rappresenta invece un quadro generale storico-sociale-culturale in cui l'"immortale" metodo di Sagreras si colloca, il contesto che ha determinato, o in ogni caso contribuito alla sua specifica, se non addirittura unica impostazione didattica, difficilmente paragonabile, struttura ed ai "tosti" contenuti. Proviamo ad individuare, a determinare "storicamente" i motivi.

È necessaria - al di là di eventuali considerazioni o appunti etimologico-linguistici da parte di lettori che possono anche essere esatti - soltanto ai fini della comprensione del seguente contenuto, precisare una definizione sommaria di due termini, uno dei quali ricorrente frequentemente, onde ovviare a fraintendimenti;

"**Postura**" sta per un concetto relativamente astratto, riferito alla posizione del corpo umano anche casuale, libera, quindi anche nel senso di non assunta consapevolmente, oppure invece per costrizione. "**Impostazione**" è invece il termine di un concetto più concreto e circoscritto, in quanto relativo ad una determinata posizione assunta in modo controllato, del tutto volontariamente e consapevolmente, secondo criteri sviluppati e stabiliti ad un determinato scopo. Per questo motivo questo secondo termine è quello usato nel presente articolo.

Intorno al 1900/1915, il contesto in cui si svolgeva l'insegnamento - ed apprendimento - della chitarra nonché di altri strumenti (classici) nella borghesia e negli ambienti dell'aristocrazia, per quanto ancora esistente e/o sopravvivate, era assai diversa da quella specie degli ultimi 30-40 anni, ossia dagli anni 1980 a questa parte. L'allievo, a prescindere dall'età,

era abituato a molto più rigore e disciplina, richiesta, oltreché in famiglia e dal sistema scolastico, sia dall'insegnante che nei confronti di sé stesso, per ciò che l'individuo poteva esigere da sé stesso. Disciplina, tenacia, ambizione, senso del dovere, regolarità nella vita quotidiana erano valori normali, per così dire stabilmente intrinseci ai detti ceti. Non deve dunque stupire se per Julio Sagreras era "normale" pretendere in *ogni singolo* esercizio, studio o brano - è più che eloquente ed "azzeccato", infatti, il termine da lui adottato "**lección**" piuttosto che "studio" o "esercizio" - qualcosa di nuovo, ossia un nuovo elemento tecnico (o anche musicale) che settimana per settimana poneva e doveva porre l'allievo dinanzi ad una novità, spesso anche importante (ne è un esempio, fra tanti, la *Lezione 49*), ad una "sfida" da affrontare con impegno, un progresso da acquisire ed assimilare nel giro di sette, o magari quattordici giorni. Il contesto sociale di allora permetteva di ritenere ciò normale ed anzi, addirittura un "dovere", obbligatorio nei confronti degli stessi allievi e dei loro genitori, particolarmente attenti all'effettiva formazione dei figli sia relativamente alle capacità musicali e materiali abilità che alla personalità e cultura nel senso più lato del concetto, alle quali la seria formazione musicale, alquanto solida, doveva in ogni caso contribuire.

In quale modo, sul piano psicologico-mentale avvenisse l'approccio allo studio di uno strumento, nel 1910, 1920 per i suddetti motivi non era "di pertinenza" dell'autore del metodo e/o del maestro, al contrario di oggi (ci manca poco che un metodo per bambini, ragazzi, diventi un divertente giornalino a fumetti). La richiesta applicazione, l'interesse nella maggior

parte degli allievi - sicuramente non mancavano le eccezioni - già sussisteva in partenza come “naturale” presupposto, una condizione già preesistente per educazione, carattere. Nelle suddette classi, l'apprendimento di uno strumento musicale fino ad un livello medio-alto – stiamo parlando dell'inizio del XX secolo e dei decenni precedenti – era per un lungo periodo addirittura al centro della formazione dei giovani ovvero dei figli (come anche l'equitazione, la danza classica, oppure la lingua francese). La formazione musicale in genere e quindi la scuola di Sagreras si collocano chiaramente in un retaggio di questa importantissima e fertile fase nella storia della musica classica, strettamente legata alla storia della società, e ne costituiscono, palesemente, una sorta di conservazione e proseguimento.

Che “il Sagreras” (ossia *Le Prime Lezioni di Chitarra*) sia “obsoleto”, come da quasi quattro decenni innumerevoli insegnanti sostengono, specie oltralpe, può immediatamente e facilmente essere confutato dal fatto che la tecnica, l'approccio, l'apprendimento dell'interpretazione sulla chitarra nella sua spesso sottovalutata complessità i quali LPLC ha come obiettivi sono *conditio sine qua non* per l'interpretazione ad alto livello stilistico, qualitativo ed espressivo di tutto il repertorio di quell'epoca. Stiamo dunque parlando, relativamente all'importanza più che ad una effettiva quantità numerica, della metà del repertorio della chitarra, o quasi. Intendesi, il repertorio che spazia dai preromantici, romantici fino oltre la metà del secolo scorso. Un allievo, uno studente che non capisce che cosa acquisire e capire tramite “il Sagreras” (o pochissimi ottimi

metodi affini, beninteso) non sarà un importante *interprete* specie del repertorio pre-romantico, romantico e post-romantico, perché, non disponendo dei rispettivi mezzi, delle rispettive capacità “pratiche”, non sarà in grado di creare, vivere, trasmettere l’atmosfera, le particolari sensazioni, il gusto tipici dell’epoca. Punto. Se da un lato questo glorioso metodo può dunque sembrare non più consono, non adatto all’insegnamento “di oggi”, dall’altro quanto permette di acquisire ed assimilare, presupponendo le condizioni descritte nel seguito, rimane oggettivamente ed assolutamente valido per un bagaglio interpretativo che sia in grado di gestire il ricchissimo, splendido repertorio che va, appunto, dalla metà dell’800 (circa anni 1830) fino almeno al 1950, e senza il quale la chitarra neanche esisterebbe.

Ma anche a prescindere dai criteri stilistici-idiomatici-interpretativi l’autore del presente articolo è dell’avviso che se si parte dal presupposto che l’allievo abbia il diritto ad imparare il più possibile, sia sul piano della tecnica o “manualità” che sul piano dell’interpretazione nel senso più generico del termine, nell’arco di un determinato periodo di tempo (che, riguardo alle LPLC può essere di circa 9 mesi fino ad un anno, anche un anno e mezzo a seconda delle circostanze del rispettivo allievo), *Le prime Lezioni di Chitarra* sia il metodo ineguagliato, imbattibile per conseguire tale oggettivo risultato. È sottinteso che il metodo è soltanto una base, un supporto, sul quale devono essere applicati impegno, disciplina, diligenza e ambizione dell’allievo (mettiamoci anche il rispetto per la figura del maestro). La

scuola avente come base LPLC indirizza, orienta l'allievo ben equipaggiato relativamente ai vari essenziali capisaldi della tecnica in una direzione per poi, "da grande", poter fare autonomamente le sue scelte musicali-interpretative e creative, anche proprio grazie a detto "equipaggiamento".

Dopo queste sommarie considerazioni di carattere generale passiamo ad aspetti più pratici relativi all'uso di LPLC, specie se impiegato come unico o principale materiale per i principianti. Questo argomento ormai riveste importanza, in quanto la didattica moderna (della tecnica della chitarra) nel corso degli ultimi tre decenni circa si è "evoluta" allontanandosi molto dalla complessa e (musicalmente) ricca, tecnica di allora diffusa generalmente, quella che LPLC mira a far acquisire, tecnica che d'altro lato è il fondamento, la radice storico-culturale di un tale metodo. Questo aspetto infatti presenta due lati che si "complementano" reciprocamente. Da un lato, il metodo ha come obiettivo la costruzione, lo sviluppo di solide abilità dell'allievo, dall'altro lato è proprio la detta concezione di base della chitarra, del suo ruolo e della sua musica – a prescindere dal metodo e dall'insegnamento – che permette, che caratterizza, che necessita di e genera una tale specifica e ben calcolata metodologia didattica. In parole povere, LPLC serve ad acquisire tutta una serie di capacità senza le quali un'*interpretazione* sulla chitarra nel 1900/1920 per un pubblico, anche privato, più o meno colto o raffinato non era neanche pensabile, o non veniva considerata bella musicalmente ed espressiva. Questo, ovviamente, pone l'insegnante dinanzi ad una lunga serie di "sfide", di

problematiche da gestire *sapientemente* ed *intelligentemente* nel delicato processo formativo-pedagogico, problematiche che nel corso degli ultimi 30-35 anni via via sono state “semplicemente” abbandonate, per non dire abolite, o comunque ampiamente ridotte. Vale la pena soffermarsi, seppure solo brevemente, su questo argomento, data la gravità.

In che modo, attraverso che cosa è avvenuto che si sia giunti a questo? La risposta, in sintesi (la tematica qui si fa complessa), è semplice: generale, totale cambiamento dell'intera impostazione del chitarrista e della posizione – anche relativa - dello strumento, uso di svariati supporti sistemati fra la gamba sinistra e lo (sullo) strumento (peraltro assolutamente inimmaginabili nel 1922), amplificazione elettrica, “spostamento” (nel senso di discesa) della effettiva attività concertistica dai teatri / dalle sale da concerto a singole esecuzioni registrate (perlopiù privatamente) ed installate nella rete telematica, ossia su mezzi di diffusione elettronici, segnatamente YouTube; sul piano della interpretazione, ed in seguito alla impostazione, standardizzazione del tocco e conseguentemente del suono, “controllata” perdita della concezione romantica e del soggettivo gusto romantico e post-romantico dell'interpretazione, limitazione o appiattimento delle sonorità e della timbrica (fino alla stucchevolezza), ampia priorità all'assoluta precisione tecnico-meccanica della mano sinistra, al tecnicismo esteriore-superficiale, facilmente misurabile, fino ad essere sovrapposto come un macigno alla - ridotta - *propria* e *naturale* espressività ed individualità...

dell'individuo. Il tutto accompagnato, o meglio, reso possibile appunto da una generale riduzione dei mezzi espressivi e della rispettiva libertà che proprio la chitarra offre e può favorire come nessun altro strumento (si parla di questo anche più avanti). Nei decenni scorsi va ad aggiungersi la dominante "accademizzazione", si potrebbe anche dire globalizzazione interpretativa spinta al parossismo, un'unificazione del "come", del "lavoro" del musicista, il tutto a discapito della creatività, dell'incoraggiamento di una sua spiccata, magari unica individualità, linfa vitale per potersi dedicare con passione e motivazione al duro mestiere di concertista – non solo per pochi anni e/o dopo aver partecipato a chissà quanti concorsi; trasferimento dell'umano rapporto concertista-pubblico (materialmente seduto lì davanti) a quello di chitarrista/concorrente-giuria, magari anche virtuale e neanche presente fisicamente. E non è neanche una coincidenza che questo sviluppo è iniziato in contemporanea con l'introduzione del compact disc (fine anni 80), e quindi alla digitalizzazione della musica riprodotta, quanto ai suoni uno sfacelo per la chitarra e la sua natura. Il tutto accompagnato dallo sconcertante fenomeno che i diretti interessati sembrano invece essere tutti contenti e vedere tutto ciò addirittura come uno sviluppo positivo (...altrimenti sarebbe difficile che abbia luogo). Insomma, chi più ne ha, più ne metta; un disgraziato scenario gravemente autodistruttivo - e le devastanti dimostrazioni di ciò certo non mancano - che farebbe venire subito il voltastomaco a qualunque chitarrista che abbia vissuto e suonato per un pubblico 60, 80, 100, 120 anni fa.

Quanto menzionato sopra circa l'impostazione, molti lettori l'avranno già capito, attiene soprattutto, ma non solo, alla mano destra in genere ed alla posizione del braccio destro, in quanto la stessa, ovviamente, influisce assolutamente sulla posizione della mano e delle dita rispetto allo strumento ed alle corde. Per non allungare troppo, si può subito affermare che l'impostazione "moderna" ovvero "attuale" del chitarrista – il lettore sa perfettamente cosa si intende – non è compatibile con la maniera, l'arte di suonare che intorno al 1900/1910 si era oramai, con la diffusione di quanto sviluppato dal genio Francisco Tarrega (1852-1909), saldamente affermata ed era quindi insegnata da Sagreras - oppure lo è molto, ma molto difficilmente. L'impostazione "moderna" non permette un naturale, spontaneo uso vario e costantemente variabile, sfaccettato della mano destra e, quindi, del tocco, anzi dei *tocchi*. Punto. Ciò per il semplice motivo che la mano destra messa in una posizione obliqua ed inoltre pressoché ancorata rispetto alle corde, a causa della posizione del braccio (avambraccio), non è nelle condizioni di eseguire *costantemente e con sicurezza* il tocco appoggiato, specialmente sulla prima corda; beninteso, un appoggiato dal suono bello, che sia intenso, corposo, "caldo".

La didattica moderna, ossia quella attuale (dagli anni 90), ha comodamente rimosso, per non dire letteralmente abolito questa importantissima impostazione, la quale invece costituisce uno dei fattori più propri ed imprescindibili della chitarra e del suo uso.

L'uso di LPLC richiede dal maestro elevata preparazione, (molta) capacità, impegno, attenzione “a 360 gradi”, perché in / con questo metodo si tratta di gestire, oltre all'intera impostazione, la mano destra dell'allievo in un modo che è più complesso e – diciamolo pure - più difficile di quello che mira soltanto a suonare molte note molto velocemente, senza sbagliarne neanche una, trascurando, anzi ignorando però i tanti altri elementi che insieme costituiscono un vero, intenso “prodotto” musicale, culturale, quello di cui, per intenderci, il pubblico ha bisogno. Nella formazione di un allievo è difficilmente concepibile un “fattibile” percorso, se prima per anni e anni impara per diventare un formidabile tecnico che mira soprattutto al plauso delle giurie (comunque annoiate) e poi, soltanto dopo diversi anni, decide di imparare ad usare la mano destra nel modo che nel 1922 era ritenuto assolutamente necessario o normale, e che già solo per la moltitudine dei timbri e delle *nuances* facesse distinguere la chitarra da tutti gli altri strumenti.

Secondo “il Sagreras”, e cioè la scuola chitarristica di un secolo e passa fa, l'appoggiato non è affatto un particolare elemento della tecnica da impiegare soltanto in singoli passaggi, per poche singole, speciali note da far risaltare. È il contrario. È una *primaria* componente dell'essenziale bagaglio che l'allievo riceve, e *deve* ricevere. Infatti, la maggior parte (!) delle *Lezioni* che sono brani musicali, poco più della metà, è addirittura incentrata su una dolce melodia da eseguirsi cantata, legata, con l'appoggiato, dall'inizio alla fine. Ciò evidenzia quanto l'appoggiato sia un elemento basilare, imprescindibile fin dalla

prima lezione. Ma ovviamente non perché Sagreras da solo lo ritenesse tale. Pertanto è ovvio che l'impostazione della mano destra debba essere tale da consentire un appoggiato sicuro ed espressivo, sempre, in qualsiasi istante, a prescindere da ciò che le altre dita facciano o non facciano. Che ciò è meno semplice di quanto possa sembrare lo dimostra semplicemente il fatto che oggi la maggior parte dei chitarristi giovani, anche concertisti non più ragazzini (intorno ai 40 anni), ai quali fu e viene magari "insegnato" che LPLC è ormai "passato ed anacronistico", non sono in grado di gestire (o tenere) la mano destra in tale modo, e non lo saranno mai, perché dovrebbero radicalmente cambiare, sostituire la propria impostazione e l'intero impianto tecnico, stabilmente instaurato nella corteccia cerebrale.

I motivi di questo triste sviluppo sono in parte già stati spiegati sommariamente in questo articolo. Nella civiltà, ossia nella disgraziata società globalizzata, arci-digitalizzata e virtualizzata di oggi il romanticismo, la romanticità, l'individualità sono addirittura malvisti, anzi ...malsentiti. La chitarra del 1922, come quella dei decenni precedenti e dei tre/quattro seguenti, non può inserirsi, o comunque fa fatica ad inserirsi in questo riduttivo contesto, sarebbe un controsenso. Lo stesso pubblico, oramai, è "educato" ad apprezzare ed osannare con euforia musicisti, senz'altro bravissimi strumentalmente e grandi lavoratori, i quali sul palcoscenico tuttavia non presentano altro che un numero da circo equestre, se paragoniamo le loro esecuzioni e quello che trasmettono, quello che rappresentano, direttamente con quelle dei vari grandi

interpreti di cento*, ottanta, anche cinquanta anni fa. (Ovviamente l'autore non si riferisce soltanto alla chitarra.) (* Anche se non esisteva ancora il disco, non mancano affatto i dettagliati commenti e le critiche [giornali] sulle interpretazioni).

L'autore del presente testo ritiene che per poter imparare secondo LPLC e tutto ciò che detto metodo implica (vedi sopra...), bisogna tornare, ossia adottare l'impostazione e le posizioni di allora. Altre soluzioni possono essere cercate, sperimentate, certo, ma resteranno comunque un compromesso con i rispettivi esiti. L'impostazione (definitiva, maturata), sviluppata da Tarrega in primis, non a caso è più complessa, più "delicata" di quella moderna. Sia il maestro che l'allievo devono fare (molta) attenzione a più cose, componenti, particolari, richiede più pazienza, più precisione e cura. Inutile sottolineare che questa impostazione-posizione deve essere insegnata non dall'inizio, ma fin dai primissimi minuti della prima lezione, e che nel primo anno ed oltre va controllata come una delle assolute priorità.

Sagreras stesso in LPLC nel testo non tratta, non spiega affatto né l'impostazione / posizione in genere, né tantomeno la posizione delle braccia e delle mani. Gli ovvi motivi sono (o possono essere) due: presupponendo che fosse (e sia) pacifico che la chitarra classica richiedesse (e richieda) comunque un sistematico insegnamento con un personale e frequente rapporto insegnante-allievo per diversi anni, la posizione "giusta", necessaria era una sola. Tutti coloro che potevano qualificarsi

maestri di chitarra sapevano quale era. Altre, diverse impostazioni erano fuori questione, non venivano neanche prese in considerazione; oppure (secondo motivo) perché la complessità e delicatezza dell'argomento semplicemente non rendevano (rendono) possibile una economica, sommaria trattazione su una o due pagine. Un testo estremamente riassuntivo, come molto spesso si trova nei metodi pubblicati nei decenni scorsi (anche se a tale riguardo sussistono differenze, anche notevoli, nell'esattezza e cura nella terminologia e nella pur breve descrizione), non avrebbe fatto alcun senso. (A tale riguardo l'autore del presente articolo trova più che grottesco che molti consumatori criticano LPLC proprio per questo motivo, come se la corretta impostazione e tecnica si potesse imparare avendo letto un superficiale testo di poche frasi corredato di un paio di grafiche o foto.)

LPLC non è affatto concepito e redatto per l'autodidattica, al contrario, mai avrebbe potuto esserlo. Anzi, il prodotto editoriale ed insieme ad esso l'autore si auto-squalificherebbero a priori se fosse commercializzato a tale scopo. Al contrario, il singolo, capace insegnante deve dare il massimo, egli pretende molto dall'allievo, che a sua volta reciprocamente è e deve essere esigente nei confronti del maestro. È (Era) un'attività assai intensa e proficua che in tempi relativamente brevi porta (portava) all'obiettivo di una sublime attività musicale-artistica-culturale, che abbia (avesse) luogo in ambito privato o pubblico/professionale, a dei livelli dei quali l'allievo – e con lui il maestro - può (poteva) essere orgoglioso.

Quella sviluppata da Tarrega (e quindi adottata da tutti i suoi discepoli) era un'oggettiva impostazione la quale comunque, si potrebbe dire genialmente, teneva conto – anche - dei molteplici fattori fisiologici e anatomici. Ossia, anche della funzionalità e della natura dei movimenti fini della mano, specie della destra, rapportata alla chitarra classica, e dell'efficiente servizio della stessa. Come già accennato, una impostazione ovviamente non nata per caso e che, altrettanto ovviamente, non era certo stato soltanto Sagreras a “scoprire”. (Semmai Sagreras, stando alle pochissime esistenti fotografie [note a chi scrive] in cui tiene lo strumento, l'avrà lievemente modificata, o adeguata.) L'immenso merito che va attribuito al didatta di successo di Buenos Aires è quello di aver creato una cornice, una compatta, geniale base di brevi studi-“esercizi”-lezioni la quale fornisce agli insegnanti un ideale strumento, una guida per un percorso solido, concreto, interamente razionale: tuttavia qui va ribadito che è di assoluta importanza l'apporto attivo, rigoroso, del singolo insegnante relativamente ad impostazione, ai tanti dettagli delle posizioni e dei movimenti. Tutto ciò viene e *deve* per forza essere delegato, per così dire, da Sagreras al (vero) collega, riponendo in costui non poca fiducia. Se questo ragionamento valeva 100 anni fa, tristemente non può più valere oggi, non sapendo la “massa” degli insegnanti dei principianti neanche che cosa farsene, sovente indicando il debolissimo pretesto del “superato”, “fuori moda”, “monotono” e via discorrendo.

Per motivi che l'autore del presente articolo mai comprenderà del tutto, ma che può presumere (e qui il discorso si farebbe *molto* ampio, ma è meglio tralasciare), a partire dalla seconda metà degli anni 1980 e soprattutto nel corso degli anni 1990 (un decennio sfortunato per molti motivi che nulla hanno a che vedere con la musica e la chitarra, pur incidendo indirettamente su tutta la musica, specie classica), nel “sistema chitarristico internazionale” si decise di allontanarsi entro breve tempo dai tanti grandi maestri (a cominciare proprio da Tarrega) e di non considerarli più dei modelli da seguire, o assoluti riferimenti. Ebbe inizio quello che si può tristemente definire il lento declino - anche - della chitarra classica, e di ciò che significava.

“Troppo difficile, stressa l'allievo, musicalmente monotono, ormai passato” sono gli assurdi commenti che non raramente si sentono o leggono su LPLC. Al riguardo si dovrebbe fare uno spassionato “discorso” sullo sviluppo storico della società in generale - del quale cultura e arte, ossia i livelli delle stesse, sono sempre e comunque uno specchio, che piaccia o non piaccia - relativamente agli ultimi 150 anni, che in questa sede conviene omettere.

Per dare un orientamento ai lettori nati dopo gli anni 1970, LPLC era uno dei metodi più venduti in tutta Europa fino alla metà degli anni 80 circa, quando da un lato era oramai passato il periodo d'oro del 20° secolo (gli anni 70, specie dal 1974/75) e dall'altro il mondo della chitarra subiva forti, inesorabili trasformazioni, in parte “causate”, oltreché dai suddetti motivi,

da grandi, famosi concertisti delle generazioni più o meno nuove, soprattutto americani e britannici, attraverso i quali venivano importate e presto adottate nuove concezioni sia della tecnica che, ovviamente, dell'approccio interpretativo, per intenderci: molto ridotto o inesistente uso dell'appoggiato e quindi del relativo suono, varietà timbrica idem, nuova forma di poderoso virtuosismo tecnico e precisione tecnica-meccanica a scapito dell'espressione e dell'emozione, della libertà individuale in senso lato. La libertà di cui usufruivano, per fortuna, i vari Barrios, Llobet, Segovia, Diaz, Bream, Presti, Lagoya, Yepes, Williams, Parkening, Morel (quest'ultimo anche se in ambito magari non strettamente classico, ma ugualmente incomparabile, insieme a tanti altri dello stesso calibro; Juan Falù, Tiraò ecc.) e altri. Libertà che rendeva possibile la loro esistenza, il loro concertismo, la magia che creavano, e quella dello strumento, che nei pieni teatri attraeva e faceva emozionare le masse. Un mondo che oggi neanche qualcuno che abbia vinto 10, 15 concorsi riesce ad immaginarsi. D'altro lato, più superficialità sul piano della vera interpretazione del *singolo soggetto* a favore, appunto, di livelli tecnici e di una (spesso asettica) purezza mai esistiti, inimmaginabili precedentemente.

Sagreras e Segovia? - Un episodio interessante

Quando Aaron Shearer (1919-2008), famosissimo didatta americano, agli inizi della sua carriera che lo avrebbe portato alla massima importanza negli Stati Uniti (era il maestro di tali Barrueco, Tanenbaum, Starobin), timidamente chiese ad Andres Segovia in occasione di una sua tournée in America, quale

metodo, quale materiale consigliasse per l'apprendimento, specie nelle prime fasi, Segovia, secondo quanto dichiarato dallo stesso Shearer, rispose: "Gli studi di Dionisio Aguado". Shearer fu alquanto sorpreso e deluso da questa risposta, in quanto giustamente riteneva gli studi di Aguado decisamente inadatti per allievi principianti, ovvero allievi assolutamente privi di abilità tecniche o quasi. L'autore del presente testo non sa se Segovia allora conoscesse il metodo di *Sagreras* (seppure *dovesse* conoscerlo per forza, avendo vissuto negli anni 1930 a Montevideo), o perché non lo indicò. È pacifico che, ammettendo che lo conoscesse, non lo abbia mai impiegato lui stesso per insegnare a chicchessia la chitarra da zero. In ogni modo per Shearer questa risposta fu, evidentemente, proprio la scintilla per la creazione del suo stesso ampio ed esauriente metodo, il quale, dopo tirature gigantesche, sarebbe entrato nella storia della chitarra del continente americano. Quello di Shearer è un "vero" metodo che a tutt'oggi non teme concorrenza ed è – meritatamente – uno dei più venduti negli Stati Uniti e non solo. Se Shearer avesse conosciuto LPLC – probabilmente – non avrebbe posto a Segovia quella domanda, oppure lo conosceva, ma stava forse cercando un metodo che facesse fare all'allievo dei passetti più piccoli e lenti (vedi sopra). Ma questa circostanza contribuì anche al fatto che il didatta statunitense, appunto deluso da Segovia, sviluppò o comunque contribuì a sviluppare una diversa impostazione che certo non si basava su quella di Tarrega e di Llobet, ovvero Segovia, e che non mirava più allo sfruttamento più totale del potenziale timbrico della chitarra, e che vedeva questa più come uno strumento a tastiera. Shearer

certo non aveva “a disposizione” la formidabile, vasta, varia cultura chitarristica che nei primi decenni del ‘900 si era sviluppata, si potrebbe dire esplosa, a Buenos Aires, anzi, più solo nella sua ambizione di didatta ad alto livello non poteva essere, anche se naturalmente conosceva le incisioni di Segovia, grazie all’ispirazione delle quali divenne quello che è diventato. (I chitarristi negli Stati Uniti allora non mancavano, anzi, ma ciò che mancava era una vera e *propria* – in ambedue i sensi - scuola per l’alta formazione di veri concertisti.) Come ben sappiamo, Segovia era più interessato a tenere le celebri, severe master class a chitarristi che già erano concertisti, anziché sviluppare, curare un approfondito metodo per coloro che letteralmente iniziavano da zero, anzi, non era neanche un problema che egli si ponesse. Del resto, perché avrebbe mai dovuto. (Anche da ciò deriva, a proposito, il successo della *Escuela razonada* di Emilio Pujol [1886-1980], il cui primo volume uscì nel 1934.)

Va anche annotato, per chi non lo sapesse, che Segovia, nato e cresciuto in Andalusia, non si avvicinò partendo da “zero”, ossia da “effettivo” principiante, direttamente alla chitarra classica. Egli da *teenager* già disponeva di una base, sicuramente non affatto debole, come chitarrista flamenquista, quindi iniziò, seppure con geniale intuito e rarissimo acume, lo studio del repertorio classico dopo aver ottenuto a Granada, quindi non da qualche parte, perlomeno una sicura introduzione da artisti andalusi veri padroni dello strumento, acquisendo una relativa manualità e destrezza. Per questo motivo il problema essenziale, cioè quello della mancanza di un metodo ragionato ed efficace

secondo i più vari parametri, che Sagreras con la sua opera ha contribuito splendidamente a risolvere per generazioni e generazioni, Segovia stesso, appunto, neanche ha dovuto – e poi voluto - affrontarlo. (Eppure più tardi “congrue” proposte da parte di varie, illustri case editrici non gli saranno certo mancate; avrà saggiamente lasciato il non facile compito ad altri, ma bisognerebbe chiedere, al riguardo, ad autorevoli biografi di Segovia.)

Generalmente, LPLC di J. S. Sagreras purtroppo ha perso la enorme, ineguagliabile diffusione e l'importanza, l'autorevolezza di cui godeva nel mondo della chitarra e che comunque dovrebbe avere, ieri, oggi, domani. Ma è la chitarra in sé a cui non è più attribuito lo splendido, miracoloso ruolo che deteneva (fino agli anni 70, ed in parte 80, del secolo scorso). Ma coloro, e non sono pochi, che non “si trovano d'accordo” con l'evoluzione sopra descritta, come chi scrive, continuano, naturalmente, ad usare questo metodo. La vera chitarra solista, ossia il recital senza amplificazione, viene sempre più spesso esclusa, scartata dalle istituzioni concertistiche e dagli organizzatori, spessissimo chitarristi essi stessi, che credono di dover offrire costantemente qualcosa di nuovo. La sua presenza da molte parti è ormai addirittura sparita, sempre di più a favore, sotto l'aspetto del genere “culturale”, di una indefinibile e sempre più concettualmente disordinata forma di “spettacolo”, se non di intrattenimento, più che forma culturale. Per realizzare e proporre ciò non è più necessario formare i ragazzi col Sagreras. Perché poi “stressare” il ...povero allievo, tanta fatica?

A prescindere, di romantico, lirico, dolce in questa povera epoca virtuale ce ne è ben poco, per non dire niente, e la chitarra tristemente perde il congeniale ruolo di... “voce” per i rispettivi sentimenti, le passioni e stati d’animo. Ma speriamo, almeno, anche se non abbondano affatto i motivi per essere ottimisti, che un bel giorno tutto ciò possa ritornare, anche facendo capire agli allievi – ed insegnanti - quanto sia importante e gratificante svilupparsi sullo strumento con il Sagreras, e le sue melodie.

Un ringraziamento ad **Italo Oliva Tamburello** (Roma), caro, vecchio amico e stimato, vero esperto, che con la sua vasta e fondata sapienza, frutto di incessanti, approfonditi studi, e con i suoi espliciti ragionamenti nel corso degli anni mi ha fornito alcuni importanti, preziosi spunti per trattare l’argomento.

Michele Bajo
Aprile 2020

M. Bajo - Nato a Roma nel 1962. Frequenta il Centro Romano della Chitarra dal febbraio 1976 fino alla fine del 1980. Dal 1981 vive in Austria. Dal 1984 al 1989 lezioni da Pier Luigi Corona. Laureato in lingue per traduttori ed interpreti all’Università di Vienna (1987), dal 1994 è interprete giudiziario a Klagenfurt, dove vive dal dicembre 1987. Dal 1985 fino al 2009 organizza numerosi concerti nonché master class di chitarristi italiani in Austria. Nel 1989/90 studia presso il San Francisco Conservatory of Music. Parallelamente alla suddetta attività insegna chitarra e dà recital in ambiti perlopiù locali. Ampia, costante attività di autore-editore di vario materiale didattico e saggi (chitarra). Studi e continua ricerca sulla distonia focale (dal 2003).