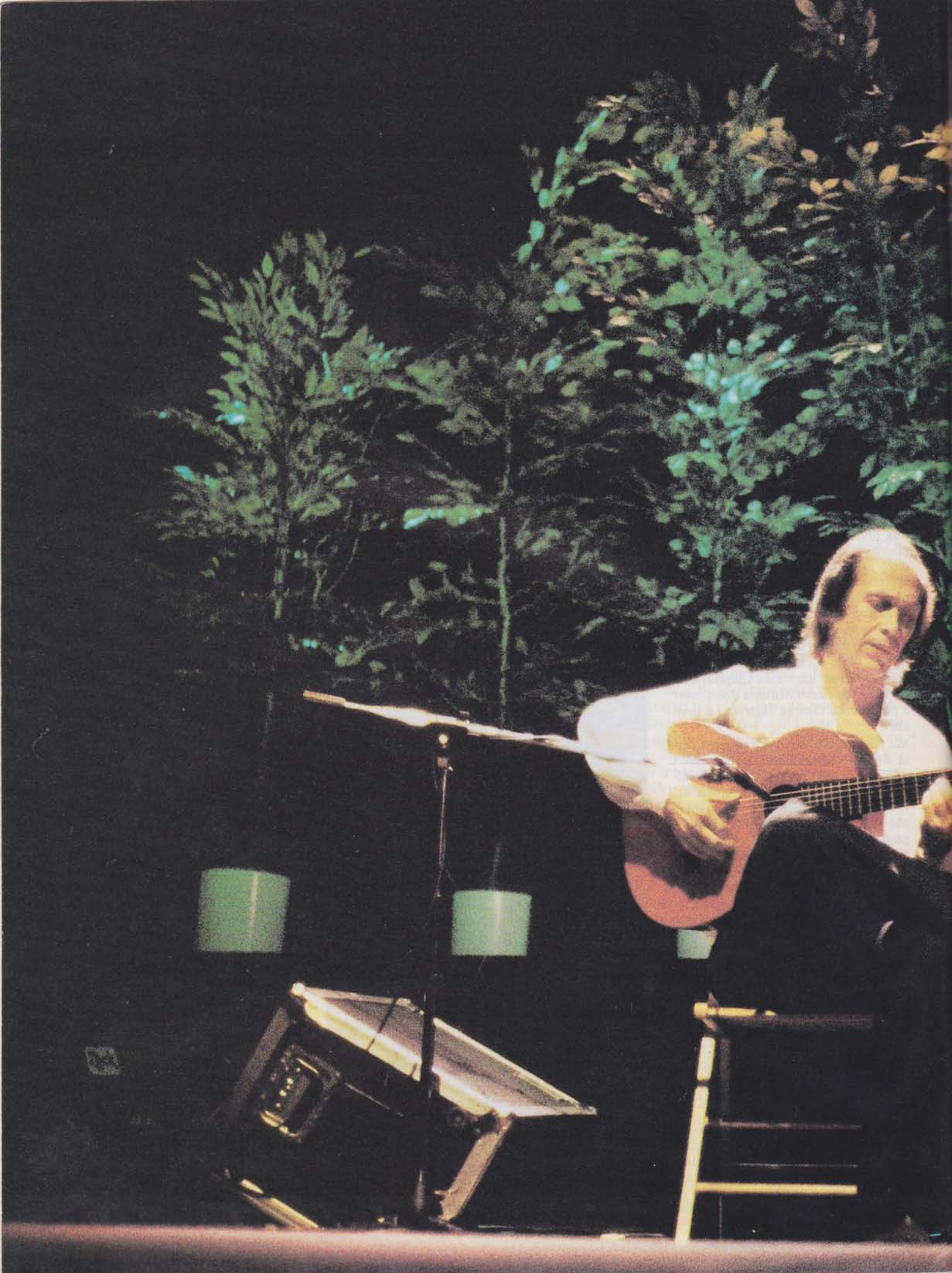
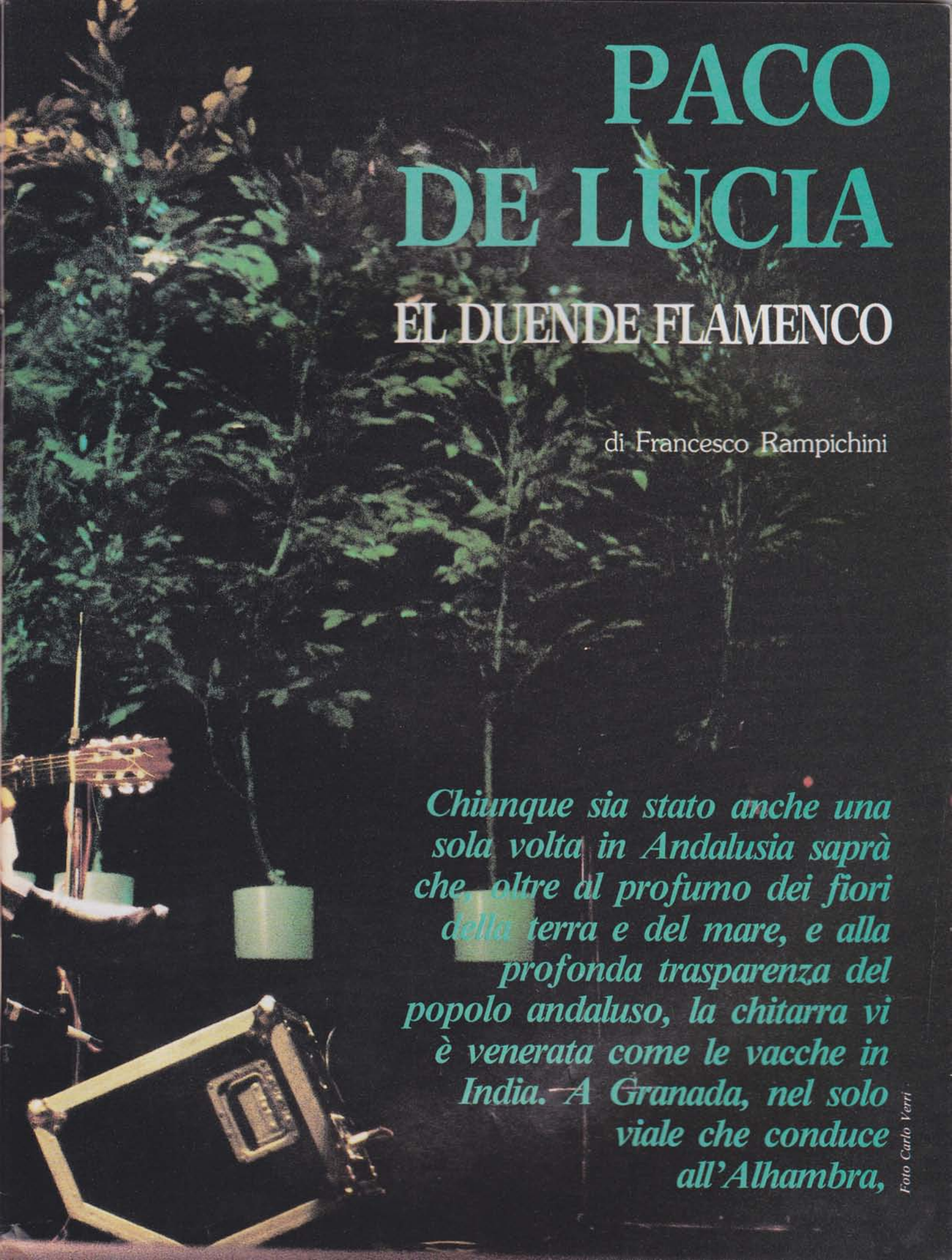






PACO DE LUCIA

EL DUENDE FLAMENCO

di Francesco Rampichini

Chiunque sia stato anche una sola volta in Andalusia saprà che, oltre al profumo dei fiori della terra e del mare, e alla profonda trasparenza del popolo andaluso, la chitarra vi è venerata come le vacche in India. A Granada, nel solo viale che conduce all'Alhambra,

s'incontrano numerose botteghe di liutai, al servizio del flamenco. Questa parola (propr. fiammingo) designa, a partire dal primo terzo del XIX sec., i canti e i balli dei gitani andalusi (*cante flamenco*, *baile flamenco*). Le insistenti inflessioni cromatiche, i contrappunti ritmici ondegianti del flamenco presentano molte affinità con la musica araba. Vi predomina una vena malinconica, tessuta d'orgoglio e di sfida, di lampi di gioia e di disperazione. Dal *cante hon-do*, antico canto popolare andaluso (letteralmente *canto profondo*: la melodia, accompagnata da una o più chitarre, generalmente contenuta nell'ambito di una sesta, si serviva di intervalli tipici di scale extraeuropee, in evidente rapporto con la musica araba ed ebraica. Ricco d'improvvisazione, era dominato dai temi dell'amore e di ineluttabile fatalità) nacque il flamenco: dal flamenco nacque Paco de Lucia.

Il 21 dicembre 1947, ad Algeciras, cittadella della Spagna meridionale affacciata sull'Atlantico, viene alla luce Francisco Sanchez Gomez (vero nome di Paco che diventerà famoso con il diminutivo abbinato al nome di battesimo della madre). All'età di cinque anni si trasferisce con la famiglia nella Calle Barcelona, un'area della città dove vivono molte famiglie gitane. In quest'epoca avviene il suo primo incontro con la chitarra, favorito dal padre, Don Antonio Sanchez, dal fratello maggiore *Ramón de Algeciras* (che poi lo accompagnerà in tutto il mondo), e da *Nino Ricardo*, amico della famiglia e tra i più grandi interpreti di flamenco della sua generazione. Paco ha 11 anni quando si esibisce in pubblico per la prima volta, ad Algeciras. A 12 anni, al termine di una competizione di musica flamenca dove accompagna il fratello (che vince il primo premio come cantante), la giuria gli assegna un premio speciale. Ma è nel '61, quando si unisce alla compagnia di José Greco, che iniziano i grandi impegni. Con essa parte per una tournée che tocca America del nord, America centrale e successivamente Europa, Africa e Australia. Negli USA conosce *Sabicas*, allora all'apice della sua carriera di chitarrista. Ha 14 anni quando questi, complimentandosi per la maestria con cui suona la chitarra, gli consiglia di cominciare a creare qualcosa di suo. Dette a un ragazzo sensibile come Paco, quelle parole hanno l'effetto di una folgorazione: ritornato in Spagna inizia a comporre.

Partecipa in seguito al *Festival Flamenco Gitano*, appuntamento annuale e itinerante ed esperienza decisiva per Paco che ha la possibilità di confrontarsi con i più grandi artisti del momento. Qui conosce *Cameron de la Isla*, ritenuto uno dei più completi cantanti flamenco di tutti i tempi, e nasce fra i due un rapporto di reciproca ispirazione che lo arricchisce enormemente. Cameron in seguito registrerà spesso con Paco.

Nel '67, a 20 anni, registra *La guitarra fabulosa de Paco de Lucia*, in cui si avvertono le eredità musicali di Ricardo, ma fissate su una tecnica strabiliante. Del '69 è *Fantasia Flamenca*, dove la sua ricerca di originalità lo separa definitivamente dalla consuetudine di suonare insieme delle variazioni su una linea ritmica: i brani vi sono concepiti come unità integrali.

In occasione del bicentenario della nascita di Beethoven e del 25° della morte di Bela Bartók ('70), Paco si esibisce al *Palacio de la Musica* di Barcellona: tutti i presenti (interpreti classici, musicisti e appassionati) stregati dalla sua chitarra, lo coprono letteralmente di applausi. D'allora in poi i successi di Paco piovono a ripetizione sulla scena planetaria. Nel '72 esce *El duende flamenco* (il titolo merita un discorso a parte), che rivela la grande vena innovativa di quest'uomo. *Fuente y caudal* ('73) prorompe e sommerge nello stupore e nell'ammirazione generale, contenendo la *rumba* (ormai famosa) «Entre dos aguas» che getta un vero ponte fra la sorgente della musica di Paco e chi fino ad allora ignorava l'esistenza stessa del flamenco. Segue *Almoirama*, ricco di *bulerias* cariche di sogni, di *rodenas* come «Cueve del gato» che ci trasporta in luoghi mai saputi. L'evidenza della diversità di Paco de Lucia rispetto agli altri interpreti rivela inequivocabilmente l'importanza del suo impegno: sta fondando una nuova scuola. Ma la sua capacità di stupire ci regala inaspettatamente l'album *Paco de Lucia interpreta Manuel de Falla* (di cui si parla nel corso dell'intervista): non ci sono parole, bisogna solo sentire come questo artista interpreta il compositore spagnolo.

Vengono poi i tempi delle memorabili collaborazioni con Chick Corea, con Carlos Santana. I dischi e le tournée con John McLaughlin e Larry Coryell. Quando poi quest'ultimo viene sostituito da Al di Meola il terzetto rinnovato dà al vinile due album che tutti conosciamo: *Friday Night In San Francisco* e *Passion, Grace And Fire*.

Nonostante gli impegni si sommano innumerevoli, Paco trova tempo ed energie per pubblicare un album da solo, *Castro Marin*, dal nome del paese natale della madre. Ma non è finita. Instancabile firma le colonne sonore di tre film (*Carmen* di Saura, *La Sabina* di Borau e *The Hit*) e compone la musica del balletto *Los tarantos*, che va in scena al teatro de la Zarzuela di Madrid.

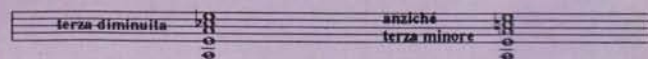
L'ultimo album di Paco s'intitola *Siroco* (PolyGram, '87), sciocco. Un vento caldo, che spira tra levante e mezzogiorno, un vento che Paco e il suo gruppo stanno portando in giro per il mondo nel contesto di una tournée che si chiuderà in America del sud nella primavera dell'89, dopo un break di due mesi durante i quali Paco ci ha detto che intende riposarsi nella sua casa in Messico, sul lago d'Aral, e andare nei Caraibi a pescare e prendere un po' di sole... E, assicura, senza comporre o registrare!

EL DUENDE FLAMENCO

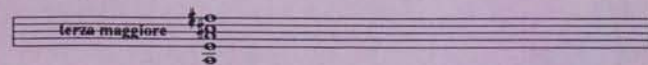
Como una voz de afuera
llega a ser nuestra voz
y hacer decir sus cosas
a nuestro corazon?
(Juan Ramón Jiménez)

«Una voce esterna come riesce / a essere la nostra voce / a far dire le sue cose al nostro cuore?». Questi versi del grande poeta andaluso ben descrivono ciò che si prova ascoltando Paco de Lucia, ma il *duende* (spirito, fantasma, folletto) flamenco è qualcosa di più e qualcosa di meno dell'emozione del momento. Qualcosa di più e di meno perché raro da conoscere e difficile d'afferrare. «È come una sensazione di estasi, che io ho provato a volte improvvisando — dice Paco — È uno stato nel quale, all'improvviso, ti elevi e ti senti come se stessi fluttuando, e tutto fluisce dentro l'armonia senza timore di sbagliare, di uscirne fuori». È quando «t'impicchi», come dice la gente flamenca. Con le parole di una poesia dello Zenrin sulla ricerca della naturalezza, della «mente originale» (come la chiamano i buddisti): «Non puoi ottenerlo pensandoci / Non puoi ottenerlo non pensandoci».

Ho creduto di riconoscere due ragioni scatenanti di questa sensazione così importante nella musica di de Lucia. Una di natura armonica, presente ad esempio nel brano «Entre dos Aguas». Se si prosegue l'ascolto dal punto in cui termina la nostra trascrizione, subito dopo quel B7 dell'ultima battuta, viene introdotto un accordo con un intervallo di terza diminuita anziché uno di terza minore:



il che contribuisce a dare, in quel contesto, un senso di sospensione, come similmente nella samba l'uso, poniamo, dell'A6 lavora per la «saudade» (provare per credere).



La seconda è di natura ritmica e consiste nel susseguirsi alternato di misure binarie e ternarie, semplici e composte, dilatate e spezzate, e ancora di famosi «tre contro quattro». Un esempio magico e bellissimo si trova a metà della soléa «Gloria Al Niño Ricardo», quando Paco arpeggia terzine di sedicesimi su un tempo binario introducendo con un improvviso rasgueado un delicatissimo gioco di terzine di quarti, bloccando improvvisamente il Tempo per infiniti secondi, spedendoci poi senza possibilità di equivoco a comprendere il suo linguaggio e la sua arte.

«Gloria Al Niño Ricardo» è sull'ultimo album di de Lucia, *Siroco*. Nel retro di copertina sono scritte queste parole del poeta e flamenologo spagnolo Félix Grande: «Quando ascoltai per la prima volta la musica di questo album pensai: — nessuno ha mai composto flamenco come questo, nemmeno Paco de Lucia aveva mai raggiunto questa perfezione — La mia seconda reazione fu di sentire che stava per piangere.»



L'INTERVISTA

— Vuoi dirci qual è il repertorio dei concerti di questo tour?

— Bene, eseguo brani solo, suono duetti, suono brani con la nuova band. C'è un cantante, un ballerino flamenco, un bassista, un percussionista, un flautista/sassofonista, e un'altra chitarra. Ho un repertorio misto di brani nuovi e brani già conosciuti.

— È una cosa che fai abitualmente quella di allargare il tuo set o preferisci esibirti da solo?

— Vedi, quando cominciai a suonare la chitarra, suonavo con ballerini e con cantanti, e questo significa 'flamenco': il flamenco è canto, danza e musica per chitarra. Poi un giorno cominciai a sentire il desiderio di suonare da solo, perché nel flamenco c'è molta tradizione e molte persone che sono veri e propri puristi. Io sentii la necessità di dire anche altre cose, rispettando, naturalmente, le regole e le tradizioni del flamenco. Suonai per alcuni anni da solo, completamente da solo, in modo classico. Non sentivo il bisogno di altre persone. Provai poi a suonare con altri musicisti al di fuori della tradizione flamenca (Santana, Corea, di Meola, Mc Laughlin ecc., ndr.), e alla fine ho trovato un bassista fantastico, un bravissimo sax/flauto, e un percussionista brasiliano. Cominciammo a provare insieme e ora suono con loro da diverso tempo e mi trovo molto bene. Ogni tanto, sai, ti piace cambiare, ma trovare qualcuno che conosca il flamenco e venga a suonare il flamenco, essendo un sassofonista o un bassista, non è semplice... Così, mi sento molto felice con queste persone, pur facendo e avendo fatto molte altre cose. Per esempio ho suonato da solo in un festival per chitarra, un festival di flamenco; ho suonato ancora duetti con John Mc Laughlin, o in trio con lui e di Meola, o con Chick Corea. Ho fatto e continuo a fare molte cose differenti, ma fondamentalmente ciò che mi piace è suonare da solo, e suonare il flamenco.

— Quali chitarre hai portato con te per questi concerti? (Risponde a palla di fucile, quasi indignato per il mio plurale...)

— Spagnola. Una chitarra spagnola, costruita da Hermanos Conde, Madrid. La chitarra che ho suonato per tutta la mia vita. Mio padre anche, come anche mio fratello.

— La stessa antica chitarra per tutti?

— No, voglio dire, lo stesso tipo di chitarra, costruita nel rispetto delle tradizioni da questo liutaio madrilenno, come prima da altri della sua famiglia. La chitarra di mio padre fu costruita dal liutaio Domingo Stes.

— Ti capita in qualche occasione, con un gruppo di musicisti così eterogeneo, di servirti dell'effettistica elettronica?

— No, non ne faccio uso. Cerco di suonare in modo tradizionale. In questo senso io sono molto tradizionale, perché sai, a me piace il suono della chitarra. Forse, un domani... ma fino ad oggi mi sento bene con il suono.

— Come amplifichi la tua chitarra in concerto?

— L'ho sempre amplificata con un microfono, ma durante questo tour, a Berlino, una persona è venuta a mostrarmi un sistema di amplificazione per chitarra, una specie di spugna... si piazza nella buca, ha due microfoni e si collega direttamente al mixer (Paco non sembra interessarsi molto a queste cose. Ho avuto occasione di parlare con il suo fonico durante il concerto tenuto a Milano, il quale mi ha detto che si tratta di due microfoni Sennheiser contenuti in un cuscinetto di spugna che lui applica sulla curvatura internamente convessa della fascia laterale superiore. Devo dire che il risultato mi è sembrato eccellente, anche se gira voce fra i tecnici che Paco sia a volte contraddittorio e difficile da accontentare, ndr). Questo dà alla chitarra un po' più di potenza. Sai, suonando con un percussionista e un bassista, qualche volta puoi avere dei problemi se la chitarra è amplificata solo con un microfono davanti alla buca. Così da una ventina di giorni a questa parte uso solo questo sistema.

— Usi open tuning o altri modi particolari per accordare la tua chitarra?

— No, l'accordo in maniera tradizionale.

— Vi sono delle tonalità nelle quali preferisci armonizzare i tuoi brani?

— Sai, io provengo da un genere musicale estremamente tradizionale come il flamenco. Quand'ero bambino il flamenco si avvaleva di 4 accordi, la cadenza spagnola. Fondamentalmente il flamenco è solo questo: LA, SOL, FA, MI. Questa è la cadenza spagnola tradizionale. Adesso comunque sfruttiamo molti più accordi, un po' più sofisticati, l'armonia del flamenco è cresciuta, pur ruotando intorno agli stessi quattro toni di base che rappresentano la filosofia, voglio dire il particolare colore di questa musica. Nel flamenco non conosciamo la musica, non scriviamo. Tutto ciò che sappiamo è trasmesso per tradizioni orali.

— Il provenire da uno stile chitarristico tanto peculiare ti ha fatto sentire molto diverso quando poi ti sei confrontato con altri musicisti e chitarristi di diversa formazione culturale?

— Io ero «loco» quando incontravo altri musicisti! (Si picchia alla tempia con l'indice; grosse risate, ndr). Verdad! Diventavo pazzo! La prima volta che presi a suonare con John Mc Laughlin o Chick Corea... queste persone conoscono molto bene la musica, sanno tutto di armonia, mentre io il flamenco lo suono soltanto, così, all'inizio, povera la mia schiena! Mi scoppiava la testa, ma ebbi l'intuizione che dovevo farlo, che era il solo modo... Non fui capace di frequentare una scuola per imparare la musica. Ero sicuro: la sola maniera in cui io potevo sperare d'imparare, a mio modo, l'armonia, d'imparare un'altra strada, era suonare con questo tipo di musicisti. Così, anche se all'inizio diventai matto, cominciai poi a capire, nella maniera che mi è propria... e mi sentii molto contento di farlo con quelle persone. Fu molto bello e utile non solo per me, ma per il flamenco stesso. (E vedremo che questa

affermazione non è esagerata per il peso che le innovazioni di de Lucia hanno avuto nella storia naturale del flamenco, ndr.)

— Senti di essere l'ultimo continuatore della tradizione del flamenco o ci sono altri chitarristi più o meno giovani di te che stanno mantenendola viva?

— Io continuo la tradizione del flamenco! Questa è la sola cosa che mi fa felice, la cosa più importante che mi accade. Io non ho mai voluto perdere la tradizione. Puoi vedere tutti i giovani ora, dai 10 ai 20 anni, che stanno seguendo la strada che io ho aperto. Questa è la cosa che mi rende davvero felice, perché essere una star, esser popolare, non è sufficiente per un musicista. La cosa che mi rende fiero del mio lavoro è la tradizione: io ho aperto una porta sulla tradizione e ne ho tratto una nuova era per la mia musica. Questa è la sola cosa per cui sto lavorando! Non per il denaro; ossia, naturalmente, anche per il denaro, ma non solo per questo: non basta!

— Conosci o hai lavorato in passato con qualche chitarrista italiano?

— Non conosco molti musicisti italiani. Ho sentito Pino Daniele e mi piace molto. Poi, vediamo, Gianni Guarracino, di Napoli. Non ho avuto esperienze dirette, vengo raramente in Italia. Ma naturalmente mi piacerebbe lavorare con qualcuno dei vostri musicisti.

— Hai mai tenuto lezioni, o diciamo, degli 'stage', per insegnare il flamenco ad altri chitarristi?

— Non direttamente. Non mi sono mai seduto davanti a un chitarrista per dirgli cosa deve fare. Ma attraverso i dischi. Sai, questo *Siroco* (prodotto da de Lucia nell'87, registrato all'Eurosonic Studio di Madrid, ndr) per esempio, è un disco che rientra nella tradizione, tradizionale nella mia maniera, sulla nuova strada. Tutta la musica di questo disco verrà suonata dai chitarristi cui interessa, loro ne trarranno ciò che gli potrà servire. Ascolteranno il disco molte volte e ne apprenderanno la musica, l'idea, il concetto: questo è l'importante. Io non ho bisogno d'insegnare, nel senso che il disco è già una forma d'insegnamento. Ecco, in questa maniera sto insegnando. Ma non ho tempo per sedermi da qualche parte a insegnare alla gente a parole.

— Quando registrasti l'album Paco de Lucia interpreta Manuel de Falla hai agito nella stessa maniera istintiva o hai intrapreso uno studio sulle partiture del Maestro andaluso?

— Sì, sai, fu un problema quel disco, perché io amo molto Manuel de Falla. Lo amo da moltissimo tempo e lo amerò sempre. Non volevo suonare la sua musica solo in maniera intuitiva, poiché non sarebbe stato sufficiente. Allora mi domandai come fare. Presi un libro di solfeggio, presi la partitura, e trascorsi così molto tempo, fra l'uno e l'altra. Fu veramente un lavoro cinese, per la mia mentalità (ride, ndr)! Per decifrare un rigo impiegavo forse due ore: ma lo feci. Registrasti tutto il disco con il libro di solfeggio in una mano e la partitura nell'altra, consultando in continuazione questo e quella. Fu un lavoro pazzesco, ma lo feci.

— E in quell'occasione preparasti anche una trascrizione per chitarra del materiale che andavi registrando?

— No. Lo feci a modo mio, liberamente. E fu il modo migliore per farlo.

— Quando cominciasti a incidere dischi?

— Da quando avevo 12 anni, e registrasti molti dischi, forse più di cento con diversi cantanti di flamenco. Poi vennero gli album da solo, una ventina e più. E molti altri con tanti musicisti, non saprei dire quanti, ho perso il conto! (ride, ndr).

— In questo momento stai preparando qualcosa di nuovo o pensando a nuovi progetti?

— Forse faremo un album live di questo tour, prima di cominciare il quale stavo registrando il *Concierto de Aranjuez* (composto da Joaquín Rodrigo nel 1939 per chitarra e orchestra, ndr.), ma non ho potuto terminare proprio perché il tour stava per partire. Lo riprenderò comunque alla fine. Poi ho avuto una proposta da parte di una persona che stimo molto, Jan Garbarek, un sassofonista norvegese. Mi piace molto questo musicista. Lui vorrebbe che facessimo un disco insieme, ma purtroppo non riesco mai a trovare il tempo...

— Hai ricevuto, nel corso della tua carriera, qualche particolare riconoscimento o apprezzamento da musicisti che tu stimi o che reggevano prima di te le sorti del flamenco?

— Nel flamenco abbiamo avuto, cento anni fa, un chitarrista chiamato Ramón Montoya. Montoya operò una rivoluzione a quel tempo nella musica flamenca. Dopo di lui vennero Nino Ricardo e Sabicas. Nino Ricardo fu il mio maestro, non il mio maestro diretto, intendo il maestro della mia generazione. Bene, lui e Sabicas non fecero grandi cambiamenti, in un certo modo continuarono i concetti di Ramón Montoya. Ma oggi la chitarra cambia ancora veste nella storia del flamenco, si ha una nuova rivoluzione. Sabicas è ancora vivente, vive negli USA e suona ancora, e sono sicuro che non digerisce completamente quello che faccio io. Io ho mutato molti concetti, così egli sente che io non rientro propriamente nella tradizione. Non so, qualche volta... Lui dice che mi stima e che ama la mia musica, ma io so che non è

vero, lo sento. Perché lui fu il Re, per molti anni, e ora non lo è più. Così forse non capisce o non accetta, è logico. Lui vede tutti i giovani suonare in un'altra maniera, alla mia maniera, e nessuno che suoni più come lui. Solo persone di cinquant'anni e più suonano qualcosa così, ma fra i giovani no: e Sabicas non può certo sentirsi felice di questo.

— In che maniera intendi proseguire in questa forma di mutazione, di contaminazione in un certo senso, del flamenco con altri generi musicali, con altri materiali sonori. Voglio dire, il tuo desiderio di suonare con musicisti di provenienze diverse, come ad esempio Garbarek, nasce da una necessità di cambiare, di operare un'ulteriore rivoluzione nell'ambito del 'tuo' flamenco?

— Sai, io non pretendo di creare un nuovo sound, cioè, io devo imparare, perché non ho collegamenti, 'fili' diretti... Io ho solo la antenna (accompagna questa frase con un gesto da pazzo sopra la testa, ndr.), capisci? Devo apprendere attraverso la mia antenna, perciò devo suonare con molte persone per sentire, in ogni senso, e porre le cose alla mia maniera, mi spiego? Non si tratta di cambiare, io non voglio cambiare. Io ho molto riguardo per il flamenco, lo rispetto moltissimo perché lo amo ed è la sola cosa per cui vivo. Nonostante ciò suono con qualunque altro musicista, se pure non significa flamenco, perché la musi-

LA MANO DESTRA DI PACO — ANALISI

(Coda all'intervista raccolta in un bar, davanti a una birra, attendendo la macchina di de Lucia)

— Curi in maniera particolare le tue unghie, usi qualche prodotto per irrobustirle?

— No, l'unghia deve restare flessibile, morbida sulle corde... Poi, vedi, io uso molto il *rasgueado*, se avessi le unghie troppo rigide si assottiglierebbero e finirebbero con lo spaccarsi subito, a causa di questo movimento.

— Vedo che sono piuttosto corte, tranne quella del pollice: ti è mai capitato di usare *finger-picks*?

— No, mai. L'unghia deve essere abbastanza corta da poter scivolare via subito dopo il passaggio del polpastrello sulla corda, non deve impigliarsi come un uncino... (mima il movimento del dito che pizzica la corda, sul bordo di un tavolo, ndr.)

... Solo sull'unghia del pollice ho dovuto intervenire ricostruendola con alcuni strati di carta e colla speciali (probabilmente una colla al cianuro; vi sono interessanti sistemi di ricostruzione dell'unghia, chi volesse saperne di più scriva a Chitarre, ndr), perché ieri mi si è rotta suonando.

La tecnica di Paco è davvero impressionante. Durante il concerto milanese (a proposito, ecco la formazione del gruppo: Ramón de Algeciras, chitarra; Pepe de Lucia, voce; Carlos Benavent, basso; Jorge Pardo, sax e flauto; Ruben Dantas, percussioni) ho seguito da vicino le fasi più importanti.

Ogni tentativo di descrivere il lavoro della mano sinistra risulterebbe riduttivo, la puntualità e la precisione, gli splendidi lunghissimi legati nei toni gravi, come in questo esempio tratto dal brano «Relfejo De Luna» (granaina), nell'album *Fuente y Caudal*.

Possiamo solo dire che si muove alla velocità del pensiero, e che Paco de Lucia pensa «a la velocidad de la luz»!

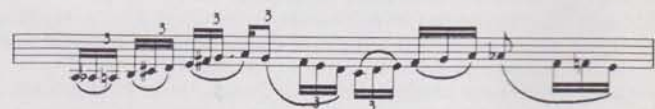


Fig. 1-2-3 — Il *rasgueado* come lo esegue de Lucia, studiato da vicino durante il suo concerto milanese. Notare come nella fase di ritorno (fig. 3) la posizione delle dita sia simile a quella riferita al tocco volante (fig. 6). Nelle fasi di attacco infatti il *rasgueado* va inteso come una sorta di arpeggio all'incontrario.

Fig. 4-5 — È mostrato questo movimento detto tocco appoggiato, nella fase di attacco dell'indice, con il medio poco sollevato (fig. 4), e pronto a portarsi sulla medesima corda dopo il passaggio dell'indice andato appunto ad «appoggiarsi» sulla corda soprastante (fig. 5).

ca è musica e queste persone hanno molte cose che io posso acquisire e mediare nella mia tradizione. Ma sempre con molta attenzione. Devo fare moltissima attenzione perché se io perdo il feeling del flamenco sono perduto io stesso! Non sono più nulla: non sono il flamenco, non sono un musicista. *(Paco è visibilmente emozionato nel dire queste cose, ndr.)* Perché io non sono un musicista. Io suono la chitarra per tradizione, attraverso il costume, ma non sono veramente un musicista. Così devo fare molta attenzione a continuare ad essere un suonatore di flamenco, a non perdere le mie radici flamenche. Questo è essenziale per me, è fondamentale!

— Cosa provavi a dieci, dodici anni, quando salivi su un palcoscenico. Erano sensazioni differenti da quelle di oggi?

— Molto, molto differenti. Sai, per stare su un palco devi imparare a controllarti, essere sempre attento. E questo vale per un bambino di dieci anni come per un uomo. La differenza è che quando da bambino salivo sul palco non avevo controllo, suonavo completamente abbandonato alle sensazioni, alle emozioni *(finge di cadere dalla sedia e ride, ndr.)* capisci? Ora, certo, qualche volta mi sento ancora così. Ma col tempo s'impara come canalizzare le proprie emozioni, come concentrarsi e come porre tutte le proprie energie sul giusto piano. S'impara

tutto questo stando sul palco...

— Ti senti meglio adesso con questa capacità di controllo o preferivi la tua disposizione di quand'eri più giovane, nel suonare?

— No, aspetta. Non intendevo dire che ora sono controllato e controllo tutto ciò che mi succede quando sono sul palco, perché non è così. Io posso controllare il mio *estado de animo*, il mio feeling interiore. Voglio dire, per lasciarsi andare, per poter essere pazzo, devi essere controllato: non puoi essere pazzo essendolo davvero. Capisci cosa voglio dire? L'unico modo per poter suonare da pazzi è di sapersi controllare molto bene. Quello che dico sempre è che s'impara a non mostrare ciò che si sente dentro.

— In quali spazi hai trovato maggior appoggio per ampliare la popolarità della tua musica? È stato difficile 'esportare' il flamenco?

— Mah, io ho la stessa audience ovunque, intendo lo stesso tipo di audience. Ai miei concerti vi sono sempre circa 2000 persone, ovunque al mondo io abbia suonato. Quindi è e rimane una minoranza, poiché il flamenco è per pochi... Ma per me è quanto basta, non chiedo di più: è quanto di cui ho bisogno. Sai, vent'anni fa avevo ai miei concerti 400 persone contro le 2000 di oggi, ma per il flamenco era già molto buono!

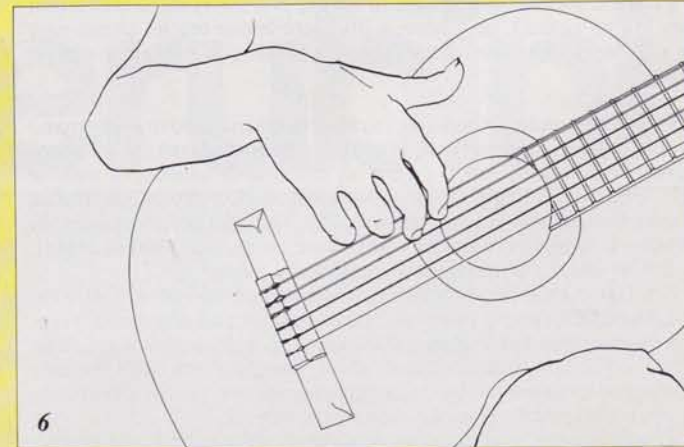
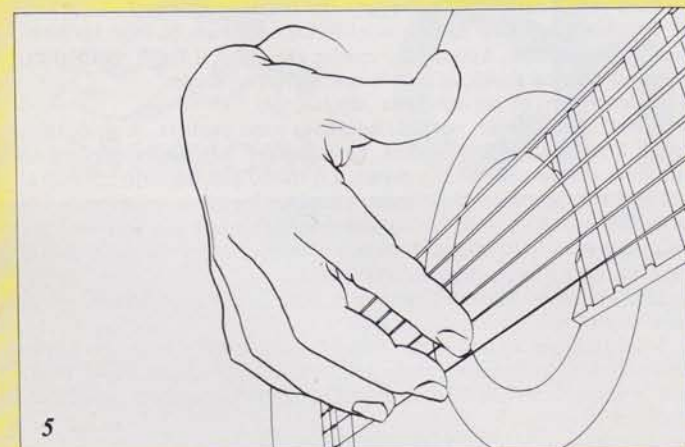
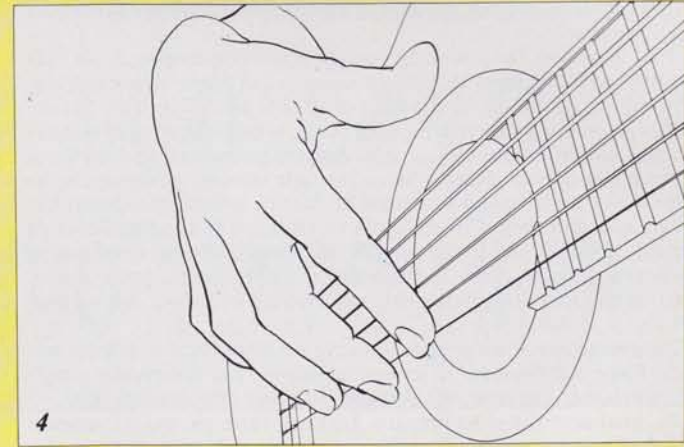
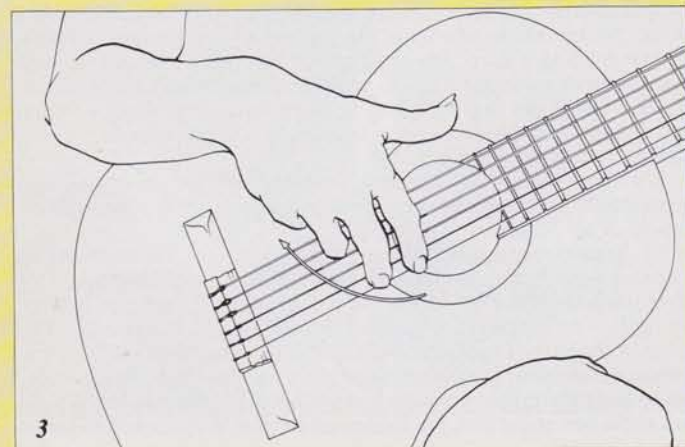
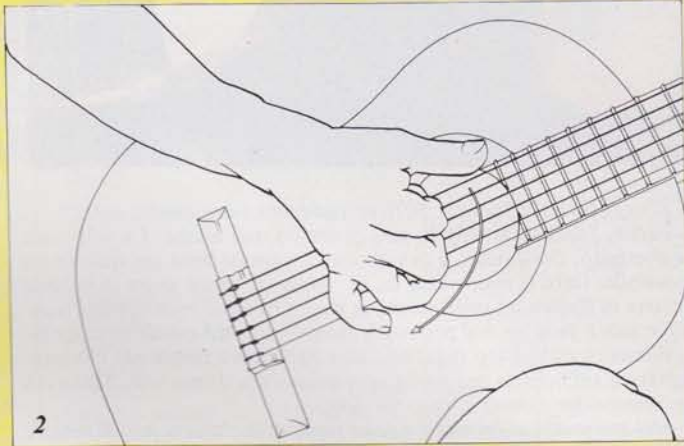
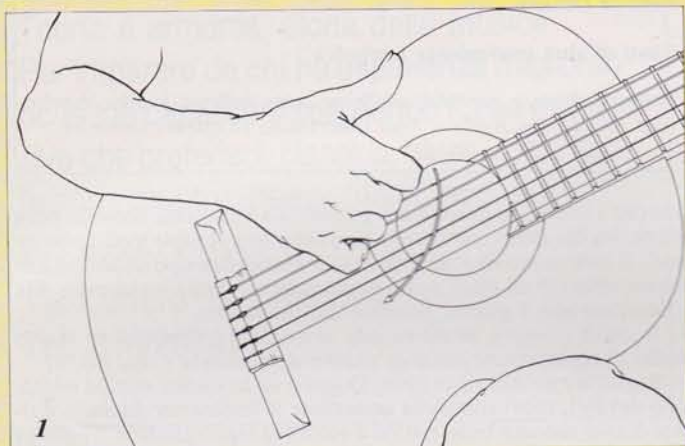




foto Carlo Verri

FORME BASILARI DELL'ARTE GITANO-ANDALUSA

Tonàs nelle varianti dette *martinete*, *debla*, *carcelera* e i vari modi di *siguiriyas* e *soleares* (es.: «Gloria al Niño Ricardo», «Solera»). Questi titoli e quelli degli esempi che seguiranno si riferiscono a brani di de Lucia dagli album *Siroco* e *Fuente y Caudal*.

Canti in diretto legame con il tronco primitivo

Caña, *polo*, *corrida*, *saeta*, *liviana*, *serrana*, *tango* (es.: «La Cañada», «Los Pinares»), *tiento*, *cantiña*, *buleria* (es.: «El Pañuelo», «Cepa Andaluza»), *minera* (es.: «Callejón del Muro», vedi trascrizione in questo numero).

Canti di formazione indiretta

Algerias (es.: «La Barrosa», «Plaza de San Juan»), *romeras*, *mira-bràs*, *caracoles*; e la numerosa famiglia imparentata col *fandango*: *malagueña*, *veridiales*, *jabera*, *rondeña* (es.: «Mi Niño Curro»), *tarrantas* (es.: «Fuente y Caudal»), *cartageneras*, *granainas* (es.: «Reflejo de Luna»).

Canti di altra provenienza folclorica

Patenera, *farruca*, *garrotin*, *sevillanas*, *nans*, *trilleras*, *guajira*, *rumba* (es.: «Entre dos Aguas», vedi trascrizione in questo numero).

— E oggi ti riesce facile o difficile radunare tutta questa gente?

— Facile, facilissimo. Ma io non pretendo mai niente. La sola cosa che pretendo, che chiedo, è di suonare, e suonare bene per quanto mi è possibile: tutto il resto viene da sé. Io suono senza avere la pretesa di essere là (indica un punto sopra le nostre teste, la voce diventa tranquilla, ndr.). Non ho mai preteso di essere là, perché essere un chitarrista flamenco quand'ero ragazzino non significava niente più che guadagnare a sufficienza per mangiare: questo era il mio top. Tutto ciò che venne oltre questo è stato un dono.

— Hai accennato al fatto che a volte suonare la chitarra può diventare una grande fatica fisica. Segui qualche particolare disciplina o determinate regole di vita per mantenerti nella forma ideale per affrontare i tuoi impegni?

— No, non sono fatto così. Se fossi così sarebbe meglio, lo so. Ma non sono così. Perché la sola cosa necessaria è di avere l'illusione di star provando ad aprire nuove strade, e di sentirsi per questo vivi. Sentire che devi crescere, crescere sempre di più. E le tecniche sono al servizio di *aquel que tu sientes*. La tua necessità non può essere solo quella di accrescere la tecnica. Io non penso mai alla tecnica, qualcosa che ho dimenticato molto tempo fa, perché ho facilità nelle mani... posso fargli fare qualsiasi cosa. Ciò che conta veramente è di avere qualcosa da dire qui, o qui (indica le tempie e il cuore, ndr.). Se hai qualcosa da esprimere dentro te stesso, le dita delle tue mani vanno al posto giusto. Così, la mia sola disciplina è quella di trovare un nuovo feeling ogni giorno.

— Sappiamo che tu hai sempre suonato, e suonato molto. Ma hai mai avuto l'idea o il desiderio di scrivere qualcosa sulla tua musica o sulle tue esperienze, qualcosa che parlasse della tua vita di musicista?

— Sì, qualche volta ci ho pensato. Lo farò, forse più avanti, quando sentirò di non avere più sufficiente energia per andare in giro a suonare. Perché è necessario star bene in salute, può essere duro fare questi tour. Ma mi siederò, un giorno, e illustrerò le mie teorie, alcune cose che si possono spiegare molto meglio a parole che non attraverso la musica.

— Ad esempio?

— Prendi il mondo classico, nella chitarra classica, dove t'insegnano che devi mettere il polso così, le spalle così, le dita così (fa un sacco di smorfie di dolore, ndr.), e senti un mucchio di tensioni da tutte le parti. Questo non è il modo. Il modo giusto è riconoscere l'attitudine e l'atteggiamento di cui tu personalmente necessiti nel sederti con la chitarra. E io mostrerò queste e altre cose un giorno. Ma più avanti.

— Ritieni che il flamenco sia la musica dei gitani?

— No. Il flamenco proviene dall'Andalusia. I gitani vennero 500 anni fa in Andalusia, dove il flamenco esisteva già. Si può dire che essi vennero e apportarono al flamenco il loro feeling, la loro filosofia, la loro cultura; come dire, il loro modo di vivere. Naturalmente tutto ciò dette al flamenco qualcosa di diverso, aggiunse qualcosa, poiché il flamenco era già il compendio di molte culture precedenti...

— Ti senti un po' gitano anche tu a causa della musica che suoni?

— Io sono andaluso, e sono cresciuto con il flamenco. Ho sempre vis-

suto con i gitani, da quando ero piccolo. La mia stessa filosofia della vita deriva dai gitani, perché io penso che siano persone molto interessanti. Il loro modo di vedere la vita, il particolare tipo di feeling che hanno: tutto ciò mi piace molto di più della mentalità occidentale. Ma il flamenco non è gitano: proviene dall'Andalusia.

— In quale maniera, se ciò accade, le tecniche a disposizione in uno studio di registrazione possono aiutare a migliorare i tuoi dischi?

— Registrare un disco è orribile. Quando sei in studio, con un microfono davanti, provi come una sensazione di impotenza: tu suoni e ritieni di aver suonato bene, poi vai a sentire la registrazione e... (allarga le braccia, ndr.) credi di aver suonato alla perfezione, poi riascolti e ti chiedi cosa sia accaduto: passaggi sporchi, suono orribile... Devi usare molta immaginazione in studio. Ho provato diversi sistemi: il punch-in, overdubbing e altro. Ma in *Siroco* ad esempio ho suonato e registrato tutto di seguito: è il modo migliore per mantenere lo stesso feeling dall'inizio alla fine dei brani. Se poi a metà trovi qualche errore, riascoltandolo, qualcosa che non ti piace, lo correggi usando un altro canale, in un secondo momento.

— Ho l'impressione che dopotutto preferisci lasciare qualche piccola imperfezione piuttosto che rischiare di compromettere la continuità del respiro di un brano...

— Sì, naturalmente. Nel flamenco le composizioni sono costruite da frammenti che chiamiamo *falsetas*. Ogni *falseta* è una breve storia. Una breve storia che nasce delicatamente, poi prende a crescere e cresce d'intensità fino ad esplodere, dopodiché muore, finisce. C'è una parte lasciata all'improvvisazione, poi inizia una seconda *falseta*, e così via. Questo è il sistema, lo schema che usiamo nel flamenco. Non componiamo mai tutto prima, vengono composte solo le varie *falsetas*. A volte può anche non essere così, ma fondamentalmente le composizioni hanno questa struttura.

— Cosa pensi della musica leggera che si consuma oggi?

— (Picchia i pugni sul tavolo, ndr.) Biribim biribim biribim biribim music? È disumana, è come una madre che abbia il figlio di un'altra. Qualsiasi musica suoni, suona la tua, partorita da te.

— E dei sistemi di registrazione digitali, dei CD?

— Buoni, vanno bene. per un chitarrista sono positivi. A volte sono freddi, a seconda degli strumenti da registrare. Ma per la chitarra mi piacciono perché sono molto chiari, e il suono guadagna in dinamica, cosa molto importante. Nelle registrazioni analogiche normalmente non hai sufficiente dinamica, il risultato è meno definito. La dinamica è molto importante in uno strumento come la chitarra che ha di per sé una voce non troppo determinata.

— Una curiosità: *Paco de Lucia* sa ballare o cantare il flamenco o sa 'solo' suonarlo?

— Io?! (scoppia in una risata, ndr.) Sono il miglior ballerino di flamenco di tutta la Spagna! (risate generali, ndr.). Sì, sì, lo ballo, come tutta la gente flamenca. Ma mi piace più cantarlo, da solo, quando sono un po' triste...

Francesco Rampichini

Paco de Lucía

«ENTRE DOS AGUAS»

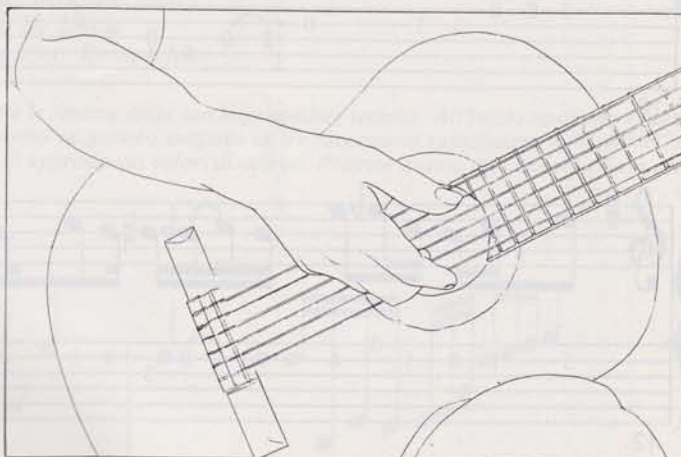
(Paco de Lucía)

Dall'album *Fuente y Caudal* (Philips 1975)

© 1975 Paco de Lucía

Trascrizione di Francesco Rampichini

Il brano è ormai un classico del genere. Si presentano note ribattute (ad es. nella terza misura) che sono un buon banco di prova per il tocco appoggiato. Questa parte non è nel complesso particolarmente difficile da eseguire ma di esemplare bellezza nella melodia flamenca. Attenzione: il movimento della destra nell'ultima battuta non è rasgueado, ma un'alternanza del passaggio di quattro dita vicine e di pollice, come mostrato in figura.



♩ = 88
RUMBA

1

4

6

(gliss.)

8

The musical score is written for guitar in 4/4 time, key of D major. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The bass staff contains extensive fingering numbers (0-5) and some triplets. The treble staff contains the melodic line with various ornaments like grace notes and slurs. The piece is marked 'RUMBA' and has a tempo of 88 beats per minute. The first system starts with a measure rest in the treble and a triplet in the bass. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a glissando in the treble. The fourth system concludes the piece with a final melodic flourish and a complex bass line.

10

12

14

16

18

20

Paco de Lucia «CALLEJON DEL MURO»

(Paco de Lucia)
Dall'album *Siroco* (Polygram 1987)
© 1987 Paco de Lucia
Trascrizione di Francesco Rampichini

Questa bellissima e impegnativa miniera vede Paco de Lucia sfruttare tutte le finenze della sua imprevedibile tecnica.

♩ = 108
MINERA

1

4

RASG.

7

B. III

B. VIII

B. VII

8