

Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n.46) art. 1, comma 1, CN/BO

Chitarra Acustica

Anno IV - n° 05 maggio 2014

€ 6,00

steel-string • classica • archtop

Ralph Towner

La fabulosa guitarra de
PACO DE LUCÍA

MARCUS EATON
a proposito di Croz

ISBN 978-889-8642-57-1



9 788898 642571

CA1405

Strumenti: Rozawood, Eko EVO, Hermann Lap steel, Heart Sound PerLucens, Pre ESD e VDL

Dedicato a Paco

Confesso di essermi commosso più volte rileggendo l'articolo dedicato a Paco de Lucía. Non soltanto per il dolore, immenso e inevitabile, causato dalla morte di uno dei chitarristi in assoluto più importanti del Novecento. E per le tenere circostanze, se così si può dire, in cui si è verificata, mentre giocava a pallone con il figlio più piccolo Diego, in occasione di un periodo di riposo insieme alla famiglia sulle spiagge dello Yucatàn. Ma in particolare per le corde intime che Francesco Rampichini ha saputo toccare nel suo ricordo, anche grazie a una certa confidenza che è riuscito a conquistarsi con il grande maestro andaluso, fin dai tempi delle ripetute interviste raccolte nel corso della sua storica collaborazione con la rivista *Chitarre*. Del resto Francesco è, a mio modo di vedere, uno dei chitarristi e giornalisti di musica che meglio sa interpretare il rapporto tra la chitarra classica e le musiche ad essa confinanti. E il suo contributo è stato quanto di meglio ci potessimo aspettare, per tributare un degno ricordo di Paco.

Quello che più mi ha colpito, in questo articolo, è stato il racconto delle risposte di de Lucía, degnissime e anche ferme, ma al tempo stesso rispettose e sinceramente umili, alle 'sottili critiche' – perché così dobbiamo definirle – che gli provenivano da Andrés Segovia e da quella tipica rigidità mentale, per me sorprendente in un personaggio di così alto livello, che tanto ha influenzato e continua a influenzare l'accademia italiana.

Personalmente mi ritrovo molto spesso a fare riferimento proprio a Paco de Lucía, quando desidero affrontare quella mentalità inculcata, per la quale la 'conoscenza' della musica coincide con la conoscenza del pentagramma e delle regole della cosiddetta musica 'colta' occidentale, e a confron-

tarla con la profondità di tutte quelle culture musicali che basano la loro conoscenza sulla tradizione orale e popolare. Commoventi, appunto, sono da questo punto di vista i racconti di de Lucía circa la sua dedizione e i suoi sforzi per imparare, dagli spartiti, musiche tanto amate come quelle di de Falla e il *Concierto de Aranjuez* di Joaquín Rodrigo.

In questo numero dedicato a Paco, non abbiamo voluto far mancare altri articoli di spessore. Primo fra tutti quello consacrato a Ralph Towner, che ci ha incantati con l'intatta energia creativa della sua musica in occasione della sua partecipazione a Madame Guitar dello scorso anno, sia come ospite dell'Italian Guitars Trio che nella sua indimenticabile performance in solo. Anche nel suo caso abbiamo potuto ricorrere al contributo di una delle persone più adatte a parlarne, Giovanni Palombo, sia per la possibilità che lui ha di superare la naturale riservatezza del personaggio, sia perché tra i maggiori esperti e seguaci italiani della musica del fondatore degli Oregon.

Questo è poi anche il numero che porteremo all'Acoustic Guitar Meeting di Sarzana, divenuto ormai – dando per scontato il valore del suo programma di concerti – il più importante evento fieristico consacrato alla chitarra e agli strumenti acustici in Italia. Troverete quindi nella rivista una sezione particolarmente sostanziosa dedicata agli strumenti, con in prima linea un'interessante intervista a Roberto Fontanot sul nuovo progetto Heart Sound, e il secondo capitolo riguardante il nuovo catalogo di chitarre Eko, con il consueto contributo di Massimo Varini.

Andrea Carpi

Editoriale

Dedicato a Paco di *Andrea Carpi*

La durata della musica di *Reno Brandoni*

Notizie

Second Hand Guitars a Napoli di *Reno Brandoni*

Acoustic Guitar Meeting XVII edizione

John Monteleone alla Scuola di liuteria di Pieve di Cento

Madame Guitare

Blog

C'è poco gusto in sole sei corde? di *Daniele Bazzani*

Bandabardò, il ritorno di *Francesco Manfredi*

Recensioni

pag. 3

pag. 5

pag. 6

pag. 8

pag. 9

pag. 10

pag. 12

pag. 14

pag. 16

Artisti

A proposito di Croz - Intervista a Marcus Eaton *di Gabriele Longo*

Ralph Towner - In trio, solo, quartetto *di Giovanni Palombo*

Visioni di Paco *di Francesco Rampichini*

pag. 20

pag. 22

pag. 28

Strumenti

Sistema di amplificazione per chitarra acustica Heart Sound PerLucens *di Dario Fornara*

Il nuovo PerLucens e altre storie *di Mario Giovannini*

Chiacchierata introduttiva sulla Serie EVO *di Massimo Varini*

Chitarre acustiche Eko EVO D Eq, 018 CW Eq e Gipsy *di Mario Giovannini*

Chitarre acustiche Rozawood Twenty Eight Dreadnought IRW b&s e Baritone Maple b&s *di Dario Fornara*

Chitarra lap steel The Princess Weissenborn Model di Herrmann Guitars *di Gabriele Posenato*

Preamplificatori stereo per chitarra acustica VDL Analogics e ESD Services *di Daniele Bazzani*

IQS Strings: la tradizione continua - Intervista a Donato Zaccagnini *di Dario Fornara*

Il LucchiMeter *di Marta e Massimo Lucchi*

pag. 36

pag. 38

pag. 40

pag. 41

pag. 44

pag. 48

pag. 52

pag. 58

pag. 60

Tecnica

Basso acustico - 21 *di Dino Fiorenza*

pag. 64

Chitarra Acustica

steel-string • classica • archtop

www.chitarra-acustica.net

Direttore responsabile

Andrea Carpi
andrea.carpi@fingerpicking.net

Editore

Fingerpicking.net
Via Prati, 1/10
40057 Granarolo dell'Emilia (BO)
info@fingerpicking.net
www.fingerpicking.net

Coordinamento

Reno Brandoni
reno.brandoni@fingerpicking.net

Stampa

Promograph
Via Torino, 16
20093 Cologno Monzese (Mi)

Pubblicità

Tel. +39 349 0931913
adv@fingerpicking.net

Impaginazione e coordinamento web

Mario Giovannini
mario.giovannini@fingerpicking.net

Chitarra Acustica è una pubblicazione mensile

Registrazione del Tribunale di Bologna

n. 8151 del 07.12.2010

Iscrizione al R.O.C. n° 21782

La foto di copertina è opera di Riccardo Bostiancich

Manoscritti e foto originali, anche se non pubblicati, non si restituiscono. È vietata la riproduzione anche parziale di testi, documenti, disegni e fotografie.

La rivista viene realizzata
interamente senza ricevere
alcun tipo di contributo
o finanziamento pubblico

La fabulosa guitarra de Paco de Lucía Visioni di Paco

di Francesco Rampichini

«*Me llamo Francisco Sánchez, alias Paco de Lucía, y soy guitarrista*».

Paco e Francisco. Convivevano, la maschera fiera e intensa che liberava dalla chitarra un'energia smisurata e l'uomo riservato e gentile che amava il mare e la quiete, il sole e lo Yucatàn. Parlava con misura e con un'educazione che la madre Lucía, portoghese di Castro Marim, gli aveva trasmesso insieme a un amore che era forse il vero seme della sua sensibilità. Un quarto di mitezza lusitana che attenuava gli spigoli del tipico orgoglio andaluso.



Foto di Alberto Cabello

Paco apprese il linguaggio del flamenco, i suoi ritmi, le sue *falsestas*, ancor prima di iniziare fisicamente a suonare la chitarra sotto la guida del padre, assimilandoli con la parola. Era il più giovane dei suoi fratelli in una casa dove tutti suonavano.

Nato il 21 dicembre 1947 sulla baia di Algeciras, se n'è andato il 25 febbraio 2014 giocando con il figlio Diego di dieci anni su una spiaggia del Caribe messicano, a Playa del Carmen, una regione dove sessantacinque milioni di anni fa un gigantesco asteroide provocò la glaciazione che eliminò dalla faccia della terra ogni essere vivente più grande di tre centimetri.

Il suo primo matrimonio con Casilda Varela, figlia del generale franchista José Enrique Varela, gli diede qualche noia. Poiché era considerato un uomo di sinistra – fu sostenitore del partito socialista spa-

gnolo – un articolo sull'arte della chitarra stigmatizzò la sua unione titolando "*La izquierda piensa y la derecha ejecuta*". Il presidente spagnolo Mariano Rajoy e il segretario del PSOE Pérez Rubalcaba hanno scritto nei giorni dopo la sua morte messaggi in «onore al grande Paco de Lucía». Ma le notizie sulla sua vita privata, i cinque figli, le mogli, l'ultima giovane compagna messicana oggi affollano il Web. Qui cercherò, fra le interviste che gli feci, i nostri incontri degli anni '80 e '90 e la memoria delle cose che non scrissi, di tratteggiare l'impressione indelebile che la sua musica e la sua personalità hanno lasciato.

Registrò la sua chitarra in più di cento dischi, iniziando a undici anni con i *cantaores*. Poi vennero gli album da solo e i molti con altri musicisti, fino allo

storico *The Guitar Trio* con Di Meola e McLaughlin del 1996.

Lavorò duramente sin da piccolo: «*timido y gordinito*» ('timido e ciiccio') diceva. La sorella Maria Lucía ricorda che suonava ore e ore ogni giorno: arpeggi, scale e tutti gli esercizi che apprendeva dal padre e dagli amici. Ai tempi in cui con il fratello Pepe formavano Los Chiquitos de Algeciras, la chitarra era più grossa di lui. «Io credo nel lavoro, non nell'ispirazione» disse da grande. E grande lo divenne presto.

Maestro e modello chitarristico della generazione del padre e dei fratelli fu Niño Ricardo (1904-1972), celebrato nella *soleá* "Gloria al Niño Ricardo" dell'album *Siroco* (1987), fitta di tecniche inusuali, vibrati che diventano *bending*.

A dodici anni Paco andò a New York, dove incontrò il grande Sabicas che diffuse il flamenco oltre i confini spagnoli. «Non ho mai avuto insegnanti» diceva Sabicas, «non so come si insegna quindi non impartisco lezioni, non so neanche da dove cominciare». Avvertito dell'arrivo di un prodigioso ragazzino chitarrista, andò a trovarlo in hotel e de Lucía, che suonò per lui, ricorda: «Mi sentivo come Colombo ad aver attraversato l'Oceano... Sabicas mi disse che un chitarrista deve suonare la propria musica, non quella degli altri. Non so se lo disse per farmi lasciar stare la sua musica, perché temeva che io la interpretassi, o per spingermi a comporre, ma questo fu il risultato. E mi portò verso un nuovo flamenco». Paco citava non so quanto scherzando la battuta di Picasso nella versione di Stravinskij: «Tutti i musicisti si influenzano tra loro. I geni rubano».

Da un punto di vista strutturale, la cadenza flamenca è un *loop* su un tetracordo frigio discendente – La minore, Sol, Fa, Mi – che caratterizza ampiamente la scuola spagnola tradizionale. Paco stesso mi disse: «Fondamentalmente il flamenco è solo questo: La, Sol, Fa, Mi. Questa è la cadenza spagnola tradizionale. Adesso l'armonia è cresciuta, sfruttiamo accordi più sofisticati pur ruotando intorno ai quattro toni base che sono la filosofia, intendo il colore particolare di questa musica. Nel flamenco non conosciamo la musica, non scriviamo: tutto ciò che sappiamo è trasmesso oralmente e questa è la tradizione».

Gli chiesi cosa provasse a dieci, dodici anni quando saliva su un palco, se fossero sensazioni differenti dalle attuali: «Molto, molto differenti. Sai, per stare su un palco devi imparare a controllarti, essere sempre attento. E questo vale per un bimbo di dieci anni come per un uomo. La differenza è che da bambino non avevo controllo, suonavo completamente abbandonato alle sensazioni, alle emozioni, capisci?» Rise fingendo di cadere dalla sedia. «Col tempo si impara a canalizzare le proprie emozioni, a concentrarsi e porre tutte le proprie energie sul giusto piano. Non voglio dire che ora controllo tutto ciò che mi succede perché non è così. Posso



Francesco Rampichini e Paco de Lucía

controllare il mio stato d'animo, il mio feeling interiore. Per lasciarsi andare e poter essere *loco* devi essere controllato, non puoi essere 'pazzo' davvero. Capisci cosa voglio dire? L'unico modo per poter suonare da *loco* è sapersi controllare molto bene. Quello che dico sempre è che s'impara a non mostrare ciò che si sente dentro».

Una mattina del 1988, come spesso accadeva nel secolo scorso, mi chiamò il 'mitico' direttore di *Chitarre* Andrea Carpi per chiedermi di intervistare Paco, ai tempi in cui con l'altrettanto mitico Luigi 'Grechi' De Gregori curavo la redazione milanese. Ventisei anni dopo, nelle curve di Facebook è ancora Andrea a propormi di scrivere queste righe, a pochi giorni dalla sciagura dello Yucatàn. Per uno strano caso, proprio là comprai anni addietro il CD dedicato a de Falla (*Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla*, 1992) e persi la carta di credito correndo ad ascoltarlo in una casa di Playa del Carmen, dove io e la mia compagna eravamo ospiti di un chitarrista californiano. «Ho sempre amato de Falla e so che lui amava molto il flamenco. Mi aiutò a uscire dalla depressione: questo è il grande miracolo della musica» ricordò Paco.

Dunque nell'88 lo incontrai per la prima volta. *YouTube* non esisteva ma la sua musica e la sua tecnica travolgente, le scorriere del trio con Di Meola e McLaughlin avevano da anni attratto nel loro vortice noi chitarristi. In conferenza stampa rispose alle domande con un'attitudine che mi colpì, per il contrasto con altri *big potatoes* che intervistavo in quegli anni: rifletteva, prima di parlare, non recitava un copione dettato dalla produzione. Poi salutò tutti con semplicità e si avvicinò al banco del bar dove mi ero spostato. Ordinò un cappuccino, sua passione. Gli passai una bustina di zucchero e scorse le mie unghie: «Ma sei chitarrista?» Come accade, le cose più interessanti potei chiedergliele *off the record*. Mi disse in che modo spesso dovesse riparare le sue di unghie, perché il continuo *rasguear* le assottigliava fino a spezzarle.

Chiesi anche se avesse mai pensato, suonando con musicisti di altra estrazione, di usare degli effetti: «No, non ne faccio uso. Cerco di suonare in modo

tradizionale perché sai, a me piace il suono della chitarra. Forse un giorno...»

Il desiderio di suonare con i musicisti più diversi, le forme di contaminazione con altre tradizioni, nascevano dalla necessità di operare una rivoluzione all'interno del flamenco? «Sai, io non pretendo di creare un nuovo sound, cioè io devo imparare, perché non ho collegamenti, fili diretti. Ho solo la mia *antena*, capisci?» disse alzando un braccio sopra la testa. «Devo apprendere attraverso la mia antena, 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. 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 musica è musica e queste persone hanno molte cose che posso acquisire e mediare nella mia tradizione. Ma sempre con molta attenzione, devo fare moltissima attenzione perché se perdo il feeling del flamenco sono perduto io stesso! Non sono più nulla: non sono il flamenco, non sono un musicista».

Il suo *pathos* diventava inquietudine quando, come trattenendosi, distoglieva lo sguardo e aggiungeva: «Ho sempre avuto il complesso, come chitarrista, di non conoscere la musica. Questo dà molta insicurezza. 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, fondamentale».

L'ammirazione per la sua arte si sommava a quella per la profondità della sua eredità culturale, uno dei bacini etnomusicali più affascinanti al mondo. Platone paragonava la memoria a un palinsesto di cera sul quale le esperienze lasciano tracce via via cancellate da nuove esperienze. Niente di più falso nel caso della musica, dove non è la durata, ma l'intensità con cui scolpisce in noi la sua logica senza parole a determinare l'orma sensoriale. Come il piede di Armstrong sulla luna, senza un vento che possa eliminarla, la chitarra di Paco lasciava tracce indelebili, tensioni armoniche liberate vent'anni fa dalle sue dita che posso ancora evocare.

Un giorno Rocco Peruggini, allora direttore dell'Ateneo della Chitarra di Milano, mi chiese di accompagnarlo da Paco per presentarli e far da interprete. Gli strinse la mano con emozione dicendo: «Maestro, questo è un grande momento per me». Parlammo per giorni del concerto di quella sera, delle perle improvvise, del *duende* ineffabile che poteva sospendere il tempo e che ha intriso ogni suo gesto musicale di respiro *jondo*. Ma cos'è il *duende*? Lasciamolo dire a Federico García Lorca, nella conferenza *Teoría y juego del duende* del 1933: «Il *duende* è un potere e non un agire, è un lottare e non un pensare. Ho sentito dire da un vecchio maestro

di chitarra: "Il *duende* non sta nella gola; il *duende* sale interiormente dalla pianta dei piedi».

Il *duende* può comparire in tutte le arti, ma dove lo si trova con maggiore facilità, com'è naturale, è nella musica, nella danza e nella poesia recitata, giacché queste necessitano di un corpo vivo che le interpreti, poiché sono forme che nascono e muoiono di continuo ed elevano i propri contorni su di un preciso presente.»

Nel '90 uscì *Zyryab*, dove in "Canción de amor" la sua chitarra dialoga con gli archi di Juan Alberto Amargos e, insieme ai musicisti del sestetto, figurano Chick Corea e Manolo Sanlúcar. Gli chiesi allora, Paco, chi era Zyryab? «Zyryab era un musicista arabo dell'800 dopo Cristo. Fu il primo a venire in Spagna, o almeno il più noto a raggiungere l'Andalucía quando fu conquistata dagli arabi. Era molto famoso ed era un grande musicista. Aggiunse al suo liuto una quinta corda e fu forse uno dei primi suonatori di 'chitarra', perché la chitarra deriva dal liuto arabo».

Nel '91 uscì la sua versione del *Concierto de Aranjuez* di Joaquín Rodrigo, uno sforzo titanico e coraggioso per lui che non leggeva la musica. Edmon Colomer, che diresse l'esecuzione, parlò della sua «obbedienza assoluta al ritmo, al *compas*». «È la versione più flamenca, più spagnola che esista del *Concierto*» disse. «Registrammo tutto in diretta, davanti al pubblico, con centinaia di chitarristi che ascoltavano» ricordò Paco, aggiungendo: «Bisogna essere molto sicuri del fatto proprio»... Rodrigo era in platea. Un dettaglio nel filmato dà la misura di come de Lucía affrontò la prova. Un attimo prima di attaccare, guarda il direttore e gli dice una parola che non sentiamo, ma si legge chiaramente al labiale: «*Vamos*». «È stata una sfida per me, non l'avevo mai suonato e non lo conoscevo» mi disse. «Come spesso mi capita, firmai il contratto e lo dimenticai. Quando mi resi conto che mancava solo un mese al debutto pensai che avrei potuto farcela solo isolandomi completamente dal mondo».

«Così per studiare scappai in Messico, nella mia casa di Playa del Carmen. Presi la partitura del *Concierto*, un libro di teoria per poterla decifrare e diverse versioni registrate. Furono giorni duri ma li ricordo con piacere. Ogni mattina prendevo il fucile da pesca e mi incamminavo per circa cinque chilometri lungo la spiaggia, alla piccola baia di Xcaret, la mia personale pescheria... Mi tuffavo in acqua per un paio d'ore per procurarmi il pranzo, di solito un dentice. Tornato a casa lo pulivo e lo friggevo. Delizioso».

«Dopo mangiato mi piazzavo con le mie note e le mie cassette fino a mezzanotte: con la partitura individuavo le note e dalle registrazioni imparavo i tempi. Quella fu la parte più difficile, perché in molti passaggi le versioni classiche usano dei rubati che non sono in partitura. Passavo ore ad ascoltare i passaggi mille volte fin quando non andavano bene. La cosa più importante per me in quel momento era

rispettare il tempo. Dopo un mese tornai a Madrid e l'avevo imparato tutto».

La sua estetica del *Concierto* partiva da chiari presupposti: «Il chitarrista classico vive per il suono, fa attenzione a non suonare una sola nota sporca. E allora quando c'è un salto ampio e rischioso lo prende con prudenza, per arrivare a darti la nota con precisione e perfezione. Ma io dico: dammela con il suono magari sporco, ma con il sentimento ritmico giusto! Questa è la musica spagnola. I classici magari non sbagliano la nota, ma spezzano la pulsazione in nome della pulizia».

Ora, si possono avere opinioni diverse su queste osservazioni e sulla sua interpretazione, ma ascoltandola capirete cosa intendeva dicendo: «Devi dominare e superare la tecnica, senza che si noti che fra te e le tue emozioni c'è lo strumento».

Nel '96 mi capitò di intervistare Vicente Amigo, allora giovane epigono presentato come 'il nuovo de Lucía'. Usciva il suo album per Sony e lo trovai molto compreso, non so se volutamente o spinto dal marketing, in una patina da *a star is born*. Mi ricordò ciò che Segovia disse del flamenco in un'intervista a *Guitar Review* nel '77, anche se il Maestro alludeva quasi certamente a Paco: «Amo il flamenco, ma il vero flamenco – non quello che si ascolta oggi. I chitarristi di oggi hanno rimosso la loro attenzione dalle idee di ieri, quando questa nobile arte era apprezzata per la profondità delle emozioni, che potevano prodursi con una certa semplicità di approccio. Oggi sono più teatrali, vogliono mo-

strare la loro tecnica, abbagliare il pubblico con fuochi d'artificio. Così non solo inseriscono accordi che non appartengono al vero flamenco, ma enfatizzano ed esasperano anche i rapidi passaggi di scale, i tremolo e così via. Il risultato non mi aggrada per nulla».

Segovia raccontava di aver ascoltato Manolo de Huelva accompagnare 'El Niño de Jerez', alias Manuel Torre. «Cantava la *siguriya* meglio di chiunque altro, eccettuato la 'Niña de los Peines'. Manolo suonava in modo veramente semplice, molto flamenco, così come dovrebbe essere il folklore: semplice, emotivo ed espressivo. Era il migliore durante la mia giovinezza. Ma oggi! Quello che fanno non ha assolutamente nulla, nulla, nulla a che fare con il flamenco».

Un giorno, senza intento di provocare ma sapendo di correre un rischio, non trattenni la curiosità di chiedere a Paco cosa pensasse di ciò che Segovia aveva detto di lui, «un ragazzo con delle dita molto intelligenti». Non dimenticherò mai la sua risposta: «Segovia era un grande, ma quando si è grandi bisogna essere generosi con gli umili». Punto. Non un commento di più sulla figura del Maestro, la cui meta fu proprio il riscatto della chitarra dal 'giogo' della tradizione popolare per condurla fuori dalle tavolere fino alle più 'nobili' sale da concerto.

Per contrappasso la consacrazione di Paco in patria avvenne il 18 febbraio del 1975, proprio al Teatro Real di Madrid, dove fino ad allora non si era mai esibito un chitarrista flamenco. Aveva già suonato



Foto di Cornel Putan

nei teatri più importanti del mondo, ma il tempio della musica classica del suo paese ne decretò, fra le critiche dei conservatori, il formidabile trionfo.

Mi capitò di chiedergli se avesse mai avuto il desiderio di scrivere qualcosa sulla tecnica, la musica, le sue esperienze. «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 duro fare questi tour, è necessaria una salute di ferro. Ma un giorno mi siederò 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 della chitarra classica, dove ti insegnano che devi mettere il polso così, le spalle così, le dita così [con smorfie di dolore - nda] 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 del quale tu personalmente necessiti nel sederti con la chitarra. E io mostrerò queste e altre cose un giorno. Ma più avanti».

Questa parte della sua vita non doveva arrivare, ma fatte salve tutte le giustificate obiezioni al suo punto di vista, per chi la voglia conoscere la sua lezione non è certo perduta.

Gli chiesi se ritenesse vero il *refrain* che vuole il flamenco una musica di gitani: «No. Il flamenco proviene dall'Andalucía. Le tradizioni del flamenco sono vive in tutta l'Andalucía, ma principalmente a Jerez e Siviglia. I gitani giunsero in Andalucía cinquecento anni fa, quando il flamenco esisteva già. Si può dire che essi vennero ed apportarono al flamenco il loro *feeling*, la loro filosofia, la loro cultura: come dire, il loro modo di vivere. Naturalmente tutto questo dette al flamenco qualcosa di diverso, aggiunse qualcosa, poiché il flamenco era già il compendio di molte culture precedenti».

Nel 1973 uscì il nono album *Fuente y caudal*, che contiene il suo brano universalmente più noto, la rumba "Entre dos aguas". Paco racconta che il tema nacque da un'improvvisazione fatta in studio per aggiungere un titolo che mancava a chiudere il disco. Lì trovate un lampante esempio della citata cadenza spagnola, trasportata in Mi minore.

La scoperta del jazz fu la scoperta sul campo dell'improvvisazione, di articolazioni armoniche estranee alla tradizione flamenca: «Non sapevo cosa fosse l'improvvisazione e dovetti imparare competendo con gente come Di Meola e McLaughlin che avevano improvvisato tutta la vita. La tensione era fortissima. Diventai *loco* quando cominciai a incontrare altri musicisti! *Verdad!* Diventavo pazzo! Le prime volte che suonai con McLaughlin o Chick Corea... Queste persone conoscono molto bene la musica, sanno tutto di armonia, mentre io il flamenco lo suono soltanto. Non sapevo che accordi avrebbero usato, era un incubo. Appena trovavo la tonalità, loro la cambiavano»...

«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. Ne ero sicuro: la sola maniera in cui potevo sperare d'imparare a modo mio l'armonia, d'imparare un'altra strada, era suonare con questo tipo di musicisti. Così, anche se all'inizio diventai matto poi cominciai a capire, nella maniera che mi è propria. E mi sentii felice di farlo con quelle persone, fu molto bello e utile non solo per me, ma per il flamenco stesso».

Incrocio le chitarre di Santana, Clapton, Larry Coryell e mille altre. Ma fu nell'80 che con McLaughlin e Di Meola firmò un album cruciale sulla via di quel *crossover* chitarristico oggi globalizzato: *Friday Night in San Francisco*, un *cult* generazionale e un successo commerciale incredibile per un disco di chitarre, con cinque-sei milioni di copie vendute. Virtuosità e tecnica abbagliante ipnotizzarono il mondo come in una vertigine da trapezisti folli. Una fusione fredda che, con le mie scuse ad Al e John, senza la scintilla di Paco e l'incessante attingere alla fonte andalusa non si sarebbe prodotta. Si ritroveranno nella seconda metà degli anni '90, in tour insieme dopo la pubblicazione dell'album *The Guitar Trio*.

Un esito dei suoi viaggi al largo della baia di Algeciras fu ad esempio l'inclusione di un basso elettrico nel sestetto con i fratelli Pepe de Lucía (*cante*) e Ramón de Algeciras (chitarra), Jorge Pardo (flauto, sax soprano), Carles Benavent (basso) e Rubem Dantas (percussioni). Seppe interiorizzare tutte queste esperienze con musiche 'aliene' aprendo nuove finestre, a volte in difficile equilibrio, ma senza mai cadere in ricreazioni sincretiste alla *new age*.

Madrid, Plaza Mayor, anni '90. Paco fissa i *bailaores*. Scruta i piedi, incalza i movimenti con *rasgueados*, scale, *golpe*. Come un burattinaio tira fili, scuote, trattiene. Finché li blocca lasciandoli sospesi con il fiato in gola. Ritrovò spesso la danza sulla sua strada, componendo per il Balletto Nazionale Spagnolo o suonando nel film di Carlos Saura *Carmen Story*: «Fu bello rivedere tutti quegli artisti dopo tanto tempo» mi disse. «Non preparammo niente, fu una grande improvvisazione. Io dicevo: "Perché non suoniamo questo?" E gli altri: "Perché non facciamo quest'altro?" Non c'era niente di programmato, fu un periodo veramente bello».

In uno dei suoi passaggi italiani fu spedito a fare promozione al *Costanzo Show*, la sola occasione in cui lo vidi davvero fuori posto. Costanzo lo presentò con un vago: «Mi dicono che arriva un grande chitarrista»... Entrò in scena fra politici e soubrette con l'aria d'un cammello al Gianicolo. Non aveva nessuna voglia di suonare. «L'obbligo si mangia l'emozione» disse altrove.

La composizione, le incisioni, i lunghissimi tour – «sempre in giro a suonare, contavo i giorni per poter

tornare in Messico a pescare»... – furono anche un giogo che sfogava così: «La chitarra è una *hija de puta*. È un rapporto di amore-odio che mi polverizza. Come vorrei trovare qualcosa che mi permettesse di non suonare! O suonare almeno come i brasiliani, in modo rilassato, o come si suona la chitarra classica. Ma la tensione del flamenco ti schiaccia».

Un giorno gli chiesi se sapesse anche ballare e cantare il flamenco o 'solo' suonarlo. Rispose scoppiando a ridere: «Io?! Sono il miglior ballerino di flamenco di tutta la Spagna! Sì, sì, lo ballo, come tutta la gente flamenca. Ma mi piace di più cantarlo, da solo, quando sono un po' triste».

E nel '98 uscì *Luzia* per la madre scomparsa, dove per la prima volta sentimmo la sua voce cantare *jondo*.

Fra le onorificenze, la *Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes* (1992), un Grammy per il miglior album flamenco (2004) e dottorati honoris causa dalla Universidad de Cádiz e dal Berklee College of Music di Boston (2010) per i suoi meriti musicali e culturali.

Paco y final

L'ultimo tour fu in Sudamerica: Brasile, Argentina, Cile, Uruguay. Il sito ufficiale è bloccato su quelle date come un orologio dopo un'esplosione. Al suo funerale ad Algeciras c'erano tutti, Vicente Amigo che porta la bara con il volto segnato, il *bailaor* Joaquín Cortés, centinaia di persone a condividere lo stato d'animo di John McLaughlin: «*In the place where he lived in my heart, there is now an emptiness that will stay with me till I join him*».

Paco ha chiesto moltissimo alle proprie emozioni, finché il suo cuore che aveva battuto tutti i ritmi ha deciso che la grande danza della sua vita era compiuta.

Il bel documentario *Francisco Sánchez, Paco de Lucía* di Daniel Hernández e Jesús De Diego si conclude con queste sue parole, pronunciate dondolandosi su un'amaca vicino al mare: «Non ho pianificato niente nella mia vita, è tutto venuto giù come un fiume. Non ho sofferto nella creazione, sono stato benissimo. *Hasta luego*».

(Alea TV, <http://youtu.be/0wzH6Ry32nU>)

Per finire, se lo accettate, il ricordo di un gesto di confidenza che porto con me. E un piccolo omaggio musicale.

Sedevo accanto a lui al tavolino d'un bar, con quattro o cinque giornalisti bevendo qualcosa. Qualcuno chiese chi fosse il suo preferito nel Trio: «lo ho il mio preferito, ma non lo dico, no!» rispose ridendo. Ci fu una certa insistenza, il tempo passava e il *gossip* se lo stava portando via. Ero impaziente di chiedergli alcune cose sullo strumento ed evidentemente si capì: «Guarda, vogliono che parli, ma io non parlo!» disse posandomi una mano sul ginocchio. Ce la lasciò per un tempo che mi sem-

brò lunghissimo continuando la conversazione. Poi tutti si alzarono e stringendomi il ginocchio mi fece cenno di restare. Un gesto, scoprii poi, che l'amico di tante avventure, il *cantaor* Camarón de la Isla usava con lui («Il più grande genio che abbia mai conosciuto. Penso che lo strumento più puro che esista sia la voce umana»).



Paco e Camarón

Rimasti soli miracolosamente con una chitarra, riuscii a chiedergli di suggerirmi come risolvere un ampio *rasgueado* nel "Tiento" di Maurice Ohana che stavo ristudiando. Per chi fosse interessato, la sua risposta indicò la diteggiatura per la chiusa, che segue a un classico *rasqueo*: *a, m, i, p*, il pollice verso il basso a marcare lo *sforzato*.



Prima di andarsene mi disse chi era il suo preferito nel Trio. Ma questo promisi di non scriverlo.

Francesco Rampichini

fr@musikatelier.it - www.musikatelier.it)

Per saperne di più: www.pacodelucia.org