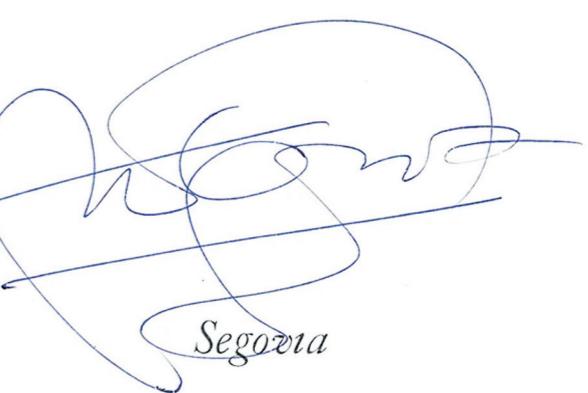
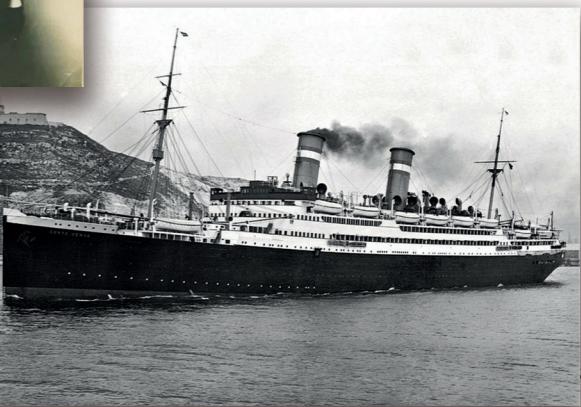
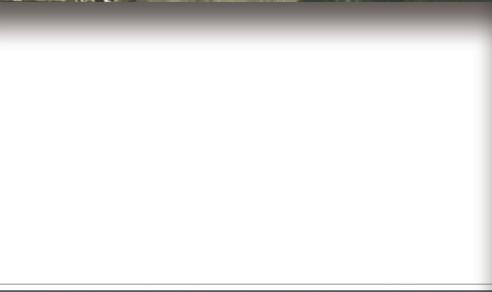
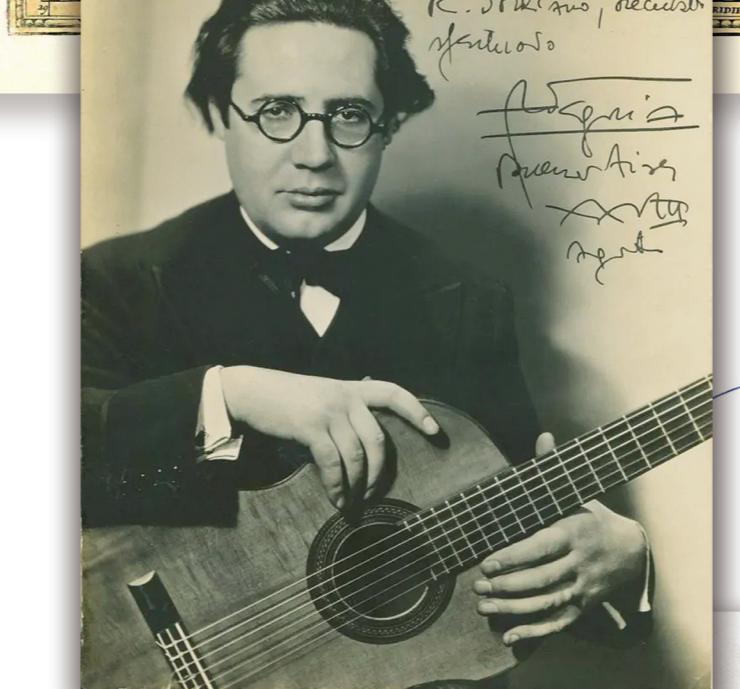




## GENOVA 1936

### La Liuteria Italiana incontra la Liuteria spagnola.

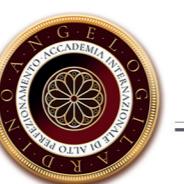
Il primo incontro tra Segovia e Mozzani avvenne a Milano nel 1926, in occasione del debutto italiano del maestro spagnolo. Questo incontro segnò l'inizio di una lunga collaborazione e amicizia tra i due artisti. Mozzani, già affermato liutaio, era desideroso di collaborare con Segovia e di creare uno strumento che rispondesse alle esigenze del grande chitarrista. Lo testimonia un programma tecnico redatto dal maestro faentino durante questo incontro, che prevedeva l'accurata misurazione della chitarra Manuel Ramírez/Santos Hernández di Segovia, con l'applicazione delle personali concezioni di Mozzani sulla controventatura della tavola armonica. La guerra civile spagnola ebbe un impatto devastante su Segovia, costringendolo a fuggire dalla Spagna come già detto nel 1936. A Genova, trovò un ambiente più sicuro per continuare la sua carriera e riprendere i rapporti con Mozzani. Questo periodo segnò una svolta nella loro collaborazione, poiché Segovia aveva lasciato tutte le sue chitarre a Barcellona, riuscendo a portare con sé solo la Manuel Ramírez in cattive condizioni strutturali. Ricordiamo che sarebbe entrato in possesso della sua Hauser definitiva solo alla fine del 1937. Aveva quindi bisogno di un nuovo strumento per affrontare le tournée dei mesi successivi. Questa era un'ottima occasione per Luigi Mozzani che chiese a Segovia un incontro, che ebbe luogo a Genova il 30 settembre 1936. In quel frangente, il liutaio faentino portò con sé una delle sue chitarre da far provare al concertista andaluso (la n. 32 del 1935) e, contemporaneamente, prese accordi con lui per costruire quello che sarebbe stato lo strumento che avrebbe sostituito l'acciaccato Manuel Ramírez. A tal fine, redige un nuovo rilievo/progetto di questa chitarra, che viene disegnata dal liutaio con tutte le sue caratteristiche, a parte la controventatura della tavola armonica, che deriva dalle convinzioni tecniche tipiche del liutaio italiano con sette puntoni perfettamente verticali. Segovia era entusiasta anche della chitarra n. 32, che volle portare con sé come secondo strumento nella lunga tournée dell'ultimo trimestre del 1936. Al suo ritorno a Genova, in occasione delle feste di fine anno, il grande concertista era impaziente di provare e prendere in mano lo strumento che Mozzani aveva preparato per lui. Questo desiderio, giustificato anche dall'imminente partenza per gli Stati Uniti, è documentato in diverse lettere scritte a più riprese nei primi giorni del 1937. Ma Mozzani non gli aveva preparato un solo strumento, bensì sei, che Segovia provò a Bologna il 10 gennaio 1937 durante una lunga sessione di prove nel laboratorio di via Barberia.





La scelta del grande chitarrista cadde sullo strumento n. 4 con una lunghezza delle corde di 653 mm, l'unico costruito con fondo e fasce in "alberaccio", una variante del pioppo tipica della Pianura Padana. Le altre cinque chitarre erano tutte in palissandro indiano. I registri compilati dal liutaio italiano documentano che l'abete rosso della Val di Fiemme è stato utilizzato per quasi tutte le tavole armoniche di questi strumenti. L'intelaiatura interna, con alcune leggere varianti, corrisponde pienamente ai criteri costruttivi di Mozzani. Queste chitarre si ispirano non solo alla Manuel Ramírez di Segovia e alle sue intuizioni personali, ma forse anche alla Hauser 1929 di proprietà del chitarrista italiano Benvenuto Terzi, amico sia di Mozzani che di Segovia, che abbiamo l'onore di esporre in questa mostra grazie alla disponibilità del concertista milanese Massimo Laura. Il 14 gennaio 1937 il chitarrista andaluso e la moglie Paquita Madriguera lasciarono Genova sul transatlantico Conte di Savoia per una lunga tournée in Nord America, portando con sé la chitarra Mozzani n. 4. Durante questa tournée Segovia suonò in molte delle principali città americane, elogiando le qualità dello strumento italiano con molti dei suoi ammiratori. In una lettera, scritta prima di partire, informa Mozzani della sua intenzione di "testare" lo strumento nelle grandi sale da concerto. Non è quindi chiaro, sulla base del sibillino gerundio francese "en l'essayant", se Segovia abbia effettivamente suonato la chitarra di Mozzani durante un concerto. La logica vuole che questa promessa sia stata mantenuta almeno in occasione della sua prima esibizione di quell'anno sul suolo americano, alla Town Hall di New York il 31 gennaio 1937. Le esibizioni di Segovia durante la tournée americana furono accolte con entusiasmo. Tuttavia, cominciarono ad emergere alcuni danni strutturali alla chitarra Mozzani, legati soprattutto alle diverse condizioni igrometriche dei due continenti. Questi problemi sono menzionati dal grande chitarrista in una lettera scritta al liutaio da Minneapolis nel febbraio 1937. In questa occasione, Segovia sottolinea anche che lo strumento non possedeva la necessaria "potenza" che egli cercava. Dopo la tournée americana, la chitarra Mozzani fu abbandonata da Segovia a causa dei danni subiti. Il Maestro lasciò lo strumento a casa del cognato a New York, ma in realtà non ne conosciamo la sorte durante i quasi 90 anni di assenza. La chitarra è stata considerata perduta, o sono state tentate altre identificazioni, fino a quando non è apparsa in un'asta che ne ha confermato l'autenticità attraverso il numero di serie, le prove tecniche del progetto redatto da Mozzani e gli adesivi da viaggio sulla custodia con il nome di Segovia e la dicitura "Conte di Savoia".

«Andrés Segovia and the Lost Mozzani Guitar»  
di Marco D'Agostino e Mario Grimaldi  
per Guitar Salon International





Durante il periodo trascorso da Andr   Segovia a Genova, le precarie condizioni della sua Manuel Ramírez lo sollecitarono a cercare un valido liutaio per restaurare la chitarra con la quale aveva programmato di esibirsi e che in seguito contava di portar con s   nelle Americhe. La scelta cadde su Giuseppe Bernardo Lecchi, rinomato costruttore di violini che era stato fra i migliori allievi di Cesare Candi. Cesare Candi, che aveva origini bolognesi, operava principalmente a Genova; molto prolifico nel Novecento italiano era noto per la sua abilit   nel costruire violini, viole, violoncelli, chitarre, mandolini, arpe e viole d'amore. Nella bottega di Cesare Candi si erano formati due allievi che avrebbero lasciato un segno indelebile nella storia della liuteria italiana; Giuseppe Bernardo Lecchi, di cui sono rimaste pochissime chitarre, e Lorenzo Bellafontana i cui strumenti si contraddistinguono per una forte personalit   sonora.

Giuseppe Lecchi fece grande tesoro di questa opportunit   e dovendo restaurare la Manuel Ramírez ne studi   accuratamente ogni dettaglio costruttivo e fece rilievi delle varie parti dello strumento. In seguito Lecchi inizi   a costruire alcune chitarre, senza mai abbandonare la liuteria classica e in particolare la produzione di violini, che ricalcano lo stile costruttivo di Manuel Ramírez. La prima «copia», realizzata subito dopo aver completato il restauro della chitarra segoviana  attualmente propriet   dell'ingegnere Salvatore Sarpero, che l'ha gentilmente prestata alla mostra per testimoniare un importante scambio culturale fra la liuteria italiana e quella spagnola, che grazie ad Andr  s Segovia ha ispirato alcuni dei pi   importanti liutai italiani e con straordinario esito Hermann Hauser I in Germania.

Lorenzo Bellafontana, anch'egli allievo di Candi e bravissimo costruttore di violini, (curatore del Cannone di Paganini per vari anni), contatt   Segovia e gli fece visita in hotel dove il maestro gli permise di ammirare la sua chitarra dicendo semplicemente all'ospite si trattasse di una «Ramírez». Qualche tempo pi   tardi Lorenzo Bellafontana ebbe occasione di provare a Torino s   una «Ramírez», ma non Manuel Ramírez bens   Julian Gomez Ramírez; se si tratt   di uno scherzo del destino non  cosa certa, ver    che Bellafontana inizi   a realizzare chitarre con le caratteristiche tipiche della Julian Gomez Ramírez, almeno fino agli anni '40, allorch   ebbe modo di studiare la Torres di Pujol che lo colp   a tal punto da abbandonare il modello Julian Gomez Ramírez per produrre strumenti ispirati all'arte del maestro di Almer  a.



Anche Pietro Gallinotti, il grande liutaio di Solero in Monferrato, attorno agli anni '30 incontrò sul suo cammino uno strumento di Julian Gomez Ramírez, e ne rimase ammirato e colpito al punto di costruire per una decina d'anni chitarre le cui forme ripropongono quelle del liutaio madrileno, definito da Angelo Gilardino *erede di Antonio de Torres via Manuel Ramírez*. Gilardino possedeva nella sua collezione personale, attualmente di proprietà del liutaio Lorenzo Frignani, una chitarra di Pietro Gallinotti di quell'epoca realizzata nel 1939. Negli anni '40 Gallinotti iniziò a costruire chitarre rifacendosi a un modello di Francisco Simplicio, ma trasse ispirazione anche da un'altro grande costruttore spagnolo, il liutaio madrileno Santos Hernández. La storia della grande liuteria spagnola, considerando anche il tedesco Hermann Hauser quale sommo rappresentante della sua più alta espressione, e la storia della liuteria italiana si sono incontrate grazie in particolare modo al grande maestro di Linares Andrés Segovia. Come raccontato, Mozzani, Bellafontana, Lecchi e Gallinotti per lustri hanno costruito chitarre rifacendosi agli schemi e ai modelli di alcuni fra i più straordinari liutai spagnoli. Non realizzarono mai delle vere «copie» di quegli strumenti ai quali si sforzarono sempre di aggiungere qualcosa di personale, qualche intuizione, qualche guizzo per dare soddisfazione al desiderio irrinunciabile di conferire a quelle chitarre una qualità e un carattere sonoro capace di evocare la trama poetica con cui la tradizione belcantistica ha caratterizzato secoli della storia culturale italiana. La meravigliosa perizia artigianale che trasforma alcune chitarre spagnole in veri capolavori dell'arte ebanistica, le affascinanti filigrane moresche che ne adornano le rose e le filettature, evocano secoli di storia e di tradizioni di quelle terre e della loro cultura; un racconto che la liuteria italiana ha affidato alla ricerca di un suono che sapesse giungere, per vie differenti, a toccare le corde più profonde della bellezza, del ricordo e della passione. Per questo motivo Angelo Gilardino e Mario Grimaldi hanno deciso di intitolare il libro scritto a quattro mani dedicato ai grandi maestri della liuteria italiana del Novecento «Il Legno che Canta».

