

# 13° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria – Sabato, 27 settembre 2008

Conservatorio Statale di Musica “Vivaldi” – Auditorium “Michele Pittaluga”

## Atti del Convegno

redazione a cura di Marco Pisoni

### Saluto ai partecipanti del Convegno

#### **Marcello Pittaluga, Presidente del Convegno**

Do il benvenuto a tutti qui ad Alessandria. E' una città che in questa settimana vive nel fulcro del Concorso Internazionale “Michele Pittaluga”; è un concorso che però vuole offrire, oggi come sempre, una giornata di riflessione e di studio. Vedo volti nuovi e volti noti: saluto tutti. Vorrei fare una comunicazione molto importante. Si apre in questa settimana delle sei corde un'importante mostra di chitarre storiche a Palazzo del Monferrato: “La chitarra. Quattro secoli di storia” che proseguirà sino al mese di ottobre. Per tutti gli interessati e appassionati è possibile visitarla oggi straordinariamente, dalle 13 alle 15. (Il film quindi sul nostro concorso, che abbiamo già potuto visionare l'anno scorso, viene sacrificato per permettere a tutti di visitare la mostra di liuteria chitarristica storica. Mi sembra un'occasione da non perdere.)

Siamo qui sul palco ora per aprire i lavori del Convegno. Passo prima la parola per un saluto al Sindaco di Alessandria, Piercarlo Fabbio.

#### **Piercarlo Fabbio, Sindaco di Alessandria**

Grazie e buon lavoro intanto. Questo appuntamento del Convegno comincia a diventare corposo e ad avere una sua tradizione, all'interno di un panorama della Città che si dedica alla chitarra non solo per qualche giorno all'anno come succedeva sino a qualche tempo fa, ma che intende dedicare alla chitarra un'attenzione particolare durante tutto l'anno. Intendiamo intensificare gli sforzi per questo e quindi certamente il Concorso Internazionale “Michele Pittaluga” ne è in quest'ottica di gran lunga il momento più alto... ma solo appunto il momento più alto. Ci sono percorsi annuali che da questo si dipartono e si diramano. Non a caso Marcello Pittaluga vi ha raccontato di questa mostra di quattro secoli di chitarre, con 70 esemplari, la cui unicità è garantita non solo dal numero dei pezzi, ma dalla fattura degli strumenti e dalla loro importanza. Probabilmente il Convegno aggiunge elementi di conoscenza tecnica molto approfonditi... e come al solito la nostra Amministrazione cerca di fare il contrario di quello che fa l'organizzazione del Convegno! Per quanto riguarda la chitarra, l'idea degli organizzatori è di dare un'idea colta della chitarra e quello dell'Amministrazione è di dare un'idea popolare della chitarra: la chitarra in mezzo alla gente, in mezzo alle strade, alle manifestazioni popolari che coinvolgono la Città. Alla stessa maniera accanto al Convegno e alla conoscenza tecnica della chitarra nei suoi aspetti connessi alla musica classica, il nostro intento con la mostra è di dare l'idea attraverso manifestazioni così diverse dello strumento in quanto strumento popolare. Questo è il nostro intervento. Anzi, come sempre, facciamo prima muovere l'avversario per poi approntare la contromossa! Due terreni diversi che si integrano e che danno un'idea più completa del rapporto fra questo strumento e la Città. La Città è fatta di intellettuali come voi, ma anche di persone che ascoltano la musica e ne vengono emozionate, pur senza sapere qual è l'autore di quella musica, qual è il secolo di riferimento, qual è la scuola. Ascoltano solamente perché la musica è una sorta di linguaggio che trascina le emozioni delle persone. Da questo punto di vista noi operiamo e devo dire che questa operazione “Penelope” ha avuto i suoi buoni effetti, perché questo gioco è alimentato anche dall'organizzazione di Micaela e Marcello Pittaluga, rispetto agli eventi da portare avanti. Quest'anno abbiamo dato un ulteriore smacco alla musica colta: il concerto del chitarrone. Salendo le scale avrete visto una chitarra dalle dimensioni maestose (è un modello

gigante in scala, in legno, che troneggia nell'androne di accesso all'Auditorium, n.d.r.), ma questa è poca cosa rispetto al chitarrone che noi abbiamo esposto nel cortile comunale, donato alla Città dal Comune di Solero, Patria di Pietro Gallinotti, uno dei più insigni liutai, ricordato anche nel bel Dizionario dei Chitarristi e Liutai italiani, ristampato or ora. L'attenzione al Gallinotti è comprovata anche dal numero delle righe dedicate in questo dizionario. Bene, il chitarrone di Solero è stato esposto nella Residenza comunale e abbiamo deciso in questa tensione, in questo contrasto, in questa guerra continua tra il povero, noi dell'Amministrazione comunale, e il ricco, voi del concorso che inserite la chitarra sul palcoscenico reboante del golfo mistico (sic), di indirizzare i concertisti che si esibivano avanti la Giuria, immediatamente dopo la prova, quasi come elemento defaticante, ad esibirsi non davanti a persone che sedevano per assistere ad un concerto, ma che magari venivano in Comune per farsi fare uno Stato Civile o uno Stato di Famiglia e si fermavano davanti ad una musica che veniva eseguita da un chitarrista che aveva da poco finito la sua prova d'esame di fronte alla Giuria. Non ho avuto tempo di verificare come sia andato questo happening continuo, però io penso che alla fine, o mi piace pensare, che qualcuno sia venuto in Comune per farsi rilasciare una Carta d'Identità e poi, rapito dalla musica, se ne sia dimenticato, andandosene a casa con emozioni superiori rispetto a quelle che aveva quando si era avvicinato al Palazzo Comunale. Grazie.

### **Franco Trussi, Presidente del Rotary Club Alessandria**

Grazie Marcello. Il Rotary Club di Alessandria affianca da anni l'attività del Concorso di Chitarra classica "Michele Pittaluga", perché è un tributo dovuto al Past President Michele Pittaluga che diresse il Club, come adesso tocca a me fare nella giornata in corso. Il RCA contribuisce con poco, ma con una voce in più accanto agli altri sponsor, a favore di un Concorso che fa grande la nostra Comunità. Questo il nostro Club deve fare: aiutare chi fa del Bene sul territorio. Evidentemente questo Concorso contribuisce a portare ricchezza, di tutti i tipi, sul nostro territorio. Il Rotary fa di più per la riuscita del Concorso, stimolando i propri Soci, opportunamente formati, affinché anche altri, oltre a sponsor e istituzioni, aiutino il Concorso, affinché sempre più si riesca a dare alla nostra Comunità. Non voglio aggiungere quanto il Sindaco ha detto dell'importanza della chitarra sul nostro territorio. Il contributo è dovuto per quanti danno livello di eccellenza alla nostra Città. Grazie Marcello, grazie Micaela, grazie al Concorso.

### **Micaela Pittaluga, componente del Comitato scientifico**

Buongiorno. Quest'anno al Concorso gli iscritti erano 35, i presenti effettivi 26 perché purtroppo il 27° in aeroporto si è schiacciato un dito e non ha potuto partecipare alle selezioni, pur essendo qui con noi. Otto partecipanti sono passati in semifinale. La giuria ha dovuto sobbarcarsi un lavoro veramente grande per ascoltare otto concerti di concertisti al massimo già delle loro possibilità e di altissimo livello. Vi assicuro che quest'anno la scelta dei tre che sono andati in Finale è stata difficile. Mi dicono che Alessandria in questo momento è la capitale mondiale della chitarra, non perché lo dico io, ma perché mi dicono che siamo riusciti a portare in Alessandria il massimo di quello che c'è nel mondo a livello chitarristico. Stasera vi aspettiamo perché applaudiremo il vincitore, ma tutti e tre finalisti, perché sono di grande qualità. Come sapete vi sarà l'esecuzione di tre concerti per chitarra e orchestra. Grazie.

### **Filippo Michelangeli, Direttore artistico:**

Vi ringrazio intanto per essere accorsi ad Alessandria così numerosi anche quest'anno. L'edizione di quest'anno è un po' più italiana. Se scorrete la scaletta, notate che suoneranno artisti italiani che sono saliti sul podio, negli anni scorsi, del Concorso "Michele Pittaluga", è quindi c'è un po' di sciovinismo e orgoglio per avere con noi oggi musicisti nazionali. Una parola sul premio "Una Vita per la Chitarra". In effetti è il caso di dire che tutti coloro che nel corso della vita impattano nello strumento meraviglioso della chitarra in qualche modo gli dedicano la vita. E' caratteristica dello strumento straordinario che suoniamo ed è caratteristica, diciamolo con senso di appartenenza, che forse attiene solo ed esclusivamente a noi: non ci sono altri musicisti così sfegatati e convinti delle gioie che può dare questo nostro strumento. Quindi ogni volta

che diamo un premio che corona la vita e l'attività professionale, ci rendiamo conto che forse dovremmo proprio darlo a tutti voi, che con passione alla chitarra vi dedicate. Infine una parola sul Concorso, a cui il Convegno si lega dalla seconda edizione. Come sapete il Concorso è una gara. Eppure mi sento di dire che ogni anno, anche quest'anno, sentendo con quanta energia si partecipa al concorso, questo concorso non è solo una gara. E' più di una gara. Mi sento di dire con orgoglio che il Concorso di Alessandria, ispirato alla figura straordinaria di Michele Pittaluga, e condotto dai figli con dedizione e intelligenza e sacrificio, è anche cultura, centro di attrazione, promozione culturale. Ecco quindi che lancio un messaggio per la prossima edizione: vogliamo dedicare il prossimo convegno alla promozione appunto dello strumento. Voi sapete che la chitarra è uno strumento molto amato dagli Italiani, è economico, è trasportabile eccetera, però, nella versione colta di cui ci occupiamo noi, deve essere continuamente alimentato dal fuoco della passione. Così la promozione diventerà l'oggetto delle nostre attenzioni per questo nostro meraviglioso strumento. Ho finito. Vi ringrazio. Buon ascolto e buon divertimento e in bocca al lupo ai ragazzi che debutteranno qui oggi con noi.

### **Marcello Pittaluga:**

Permettetemi di aggiungere due cose. Intanto desidero ringraziare il Conservatorio che ci ospita in questo Auditorium intitolato alla memoria di mio padre, che nel lontano 1970 fu il fondatore del Conservatorio. La seconda cosa che voglio dire è che, se come vogliamo, l'anno prossimo verrà dedicato alla promozione della chitarra, è opportuno sollecitare voi qui in sala presenti, ma anche gli assenti attraverso il passa-parola, ad offrire suggerimenti a proposito dei contenuti, dei relatori, di persone papabili per ricevere le famose chitarre d'oro. E' vero che il Comitato scientifico designa i vincitori, ma vi invito a segnalarci chi secondo voi è degno di essere candidato all'assegnazione dei premi. Ringrazio gli intervenuti qui al tavolo della Presidenza ed invito il primo relatore sul palco.

### **Francesco Biraghi, componente del Comitato scientifico:**

Ringrazio voi e cercherò di non rubare tempo alle relazioni e ai concerti programmati. Una cosa voglio dire sul primo relatore che ascolteremo tra poco, il M° Mario Dell'Ara. E' stato per dodici anni mio collega al Conservatorio di Novara e devo dire che da quando non siamo più nello stesso istituto un po' mi manca. Sono lieto quindi che sia lui ad aprire nel modo migliore i lavori di questo convegno. Devo dire anche una cosa triste. Un'altra persona si era dedicata in vita allo studio della figura di Regondi. Sto parlando di Alessandro Boris Amisich, chitarrista padovano che avevo avuto la fortuna di conoscere nel 1977-78 quando partecipammo insieme ad un piccolo concorso nazionale ed arrivammo primi ex-aequo (anzi a dir la verità lui arrivò un po' "più primo" di me, perché, inseriti nella fascia di punteggio che assegnava comunque un primo premio, Alessandro prese credo un centesimo in più del sottoscritto). Eravamo rimasti in contatto in tutti questi anni, ma ne parlo al passato perché purtroppo, nonostante l'età, è scomparso prematuramente intorno al ferragosto di quest'anno. Dedichiamo quindi questo lavoro del M° Dell'Ara alla memoria di un caro amico e collega che a Regondi aveva dedicato studi ed energie.

### **Giulio Regondi: l'enfant-prodige della chitarra relatore Mario Dell'Ara, chitarrista, docente presso il Conservatorio di Novara**

Mario Dell'Ara: Buongiorno a tutti. Mi occuperò, come annunciato, di Giulio Regondi, ma soprattutto vorrei estendere il contributo al fenomeno dei bambini-prodigi nell'Ottocento. Sintetizzo il mio intervento in poche righe perché ci sono molte cose poi da dire. Entrerò nei particolari dopo questa sintesi, sino a che avrò tempo a disposizione. Il fenomeno dei bambini-prodigio assume una rilevanza straordinaria soprattutto nell'Ottocento e, per quanto mi è dato di capire, il punto di incontro di tutto ciò che avveniva era la città di Parigi. Per spiegare tutto questo dovremmo avere qui a fianco a me psicologi, sociologi, tante competenze che non ho. Cercherò personal-

mente di riferirmi a tante epoche e a tante discipline. Diciamo subito che i bambini-prodigio si fanno riconoscere soprattutto nella musica e nella matematica. La musica impressiona di più il grande pubblico, per ovvie ragioni. I bambini musicisti suonano strumenti piccoli, il violino soprattutto. Emergono quindi nella storia più casi di giovanissimi violinisti. Nell'Ottocento d'altra parte la chitarra non era grande quanto oggi. Se avete visto le chitarre piccole del XIX secolo, come ad esempio le Pages o le Panormo avrete notato che esse conservavano caratteri e dimensioni di quelle barocche e del Settecento. Incominciano ad uscire modelli più grandi con Guadagnini e quelle già effettivamente sarebbero state chitarre poco agevoli per bambini-prodigio. Se vi chiedessi di farmi un nome di enfant-prodige, tutti voi mi citereste Wolfgang Amadeus Mozart, che però è la punta di diamante del fenomeno: un caso straordinario di interprete ed esecutore, ma anche di compositore giovanissimo, indirizzato dal padre. Tutti gli altri bambini-prodigio sono giunti alla composizione in un modo o nell'altro, ma in età più avanzata di quella di Mozart: diciamo verso i 18-20 anni. La composizione di Regondi che ascolterete più tardi fu composta all'età di 23 anni, anche se non possiamo escludere composizioni precedenti. In generale possiamo dire che tutti, anche i non-prodigi, arrivavano intorno ai 20 anni alla maturità musicale, quando la formazione di allora poteva dirsi solida e conclusa. Per capire perché si manifesta questo fenomeno nell'Ottocento, con maggiore risonanza che nelle altre epoche, dobbiamo fare un passo indietro. Nel Settecento c'erano tre classi sociali: i nobili, che possedevano praticamente tutti i beni mobili e immobili. Sotto di loro c'erano i cosiddetti "poveri", che non possedevano beni immobili e che vivevano del loro lavoro: fornai, ciabattini e anche musicisti. Sotto di loro ancora c'erano i veri poveri, che venivano chiamati "miserabili". Questi erano veramente un problema per tutti i governi, perché erano una massa che non si poteva nascondere. Non c'erano nemmeno organizzazioni che si occupavano di sostenere questo enorme numero di persone. Il salto da una classe ad una più alta era praticamente impossibile. Sarà avvenuto certamente in qualche caso, ma come eccezione. Oppure ciò avveniva per opera di avventurieri, come nel caso del "Conte" Cagliostro, che conte non era, oppure come nel caso di arrampicatori sociali, alla Barry Lindon, che in genere finivano male. Erano figure che non riuscivano a travalicare la propria essenza. Nell'Ottocento si svilupperà la classe borghese, che si amplia dalla piccola borghesia rappresentata da modesti funzionari statali, alla grande borghesia dei banchieri, allargandosi in molti strati sociali. Nel Settecento, in particolare, il musicista aveva anche un'altra grande opportunità: generalmente, o per istituzione o per consuetudine, il musicista poteva trasmettere la propria carica ai figli. Va da sé che ogni musicista insegnava l'arte musicale ai figli appena poteva. Quindi nel Settecento entrare in casa di un musicista e veder suonare un bambino molto piccolo non era strano, era la prassi. Non appena il figlio giungeva a buoni risultati, veniva avviato alla carriera. E' il caso di Scarlatti: Alessandro scriveva a tutti i precettori dicendo che il figlio Domenico "era come un aquilotto che cercava di spiccare il volo". Era pratica antica. Alla corte di Luigi XV vi era ancora la carica ufficiale di "Chitarrista del Re". Al tempo di Luigi XIV la carica apparteneva a un tale Bernard Jourdan de La Salle, di cui non si sa niente e che non ha lasciato niente. Di lui parlano solo gli stipendi che la corte gli trasmetteva. A quei tempi presso la corte di Luigi XIV circolavano grandi chitarristi come Francesco Corbetta, Lelio Colista e Michelangelo Bortolotti. Il Re avrebbe potuto dare l'incarico di chitarrista a Robert De Visée ad esempio. Ma non se ne fece niente perché l'incarico doveva andare al figlio di Bernard Jourdan de La Salle, probabilmente un poco di buono, finito anche in galera per ragioni oscure e a cui la corte continuava a pagare lo stipendio. Ancora, avere un'orchestra per i nobili del Settecento era un tratto distintivo, uno status-symbol. Pensate all'orchestra degli Esterházy condotta da Haydn: gli Esterházy che dilapidarono tutti i beni per quella orchestra. I musicisti nell'Ottocento potevano però aspirare ad una migliore condizione sociale, e quindi il bambino-prodigio è visto proprio come quello che incarna la possibilità di fare questo avanzamento. Tutta questa messa in scena, questo desiderio di progressione sociale, lo vediamo nella letteratura dell'epoca, come ne "I Miserabili" di Victor Hugo o, meglio ancora, ne "Il Conte di Montecristo" di Dumas: un povero marinaio incarcerato torna nella società che gli compete come ricchissimo Conte di Montecristo, appunto, sintesi del massimo del salto cui si poteva aspirare. Soprattutto in musica avvengono stravolgimenti particolari. Penso alla Traviata di Verdi. Tutte le eroine del Melodramma (Euridice,

Lucrezia Borgia e tutte le altre) erano sempre contornate di un alone leggendario, mitico o storico. In Verdi, la simpatica Violetta era eufemisticamente “una poco di buono”. Non per nulla l’opera cadde alla prima e venne rivalutata dopo solo per i suoi meriti musicali. In tutto questo sviluppo l’Ottocento diventa veramente un secolo completamente nuovo rispetto ad un Settecento ad economia agricola: un Ottocento che con invenzioni scientifiche diviene il secolo dell’industrializzazione (nel 1835 a Londra si sperimentò l’illuminazione elettrica). L’alimentazione cambiò: gli operai non avevano tempo arrivando a casa a mezzogiorno di far cuocere il riso integrale e quindi si provvide ad “inventare” cereali raffinati ma meno nutrienti, per essere cotti più in fretta. Bene, in questo scenario vi sono, per il nostro argomento, tre attori principali. Il genitore, il bambino e il pubblico. Il genitore era una figura controversa. Ad esempio, il padre di Regondi forse non era nemmeno il padre naturale. Ebbene normalmente i genitori pensavano a trarre i maggiori guadagni dalle esibizioni dei loro figli il più in fretta possibile. Il tempo passa subito e dopo pochi anni l’enfant-prodige diventa un virtuoso, ma come tanti altri, senza poter più stupire il pubblico per l’età. Ci sono casi di bambini-prodigio costretti ad esibirsi sino a venti volte al mese, in un tour-de-force pazzesco. E infatti in molti casi questi giovani musicisti smettevano di suonare perché stressati. Il fatto che si potesse guadagnare bene a quell’epoca era motivo valido di avanzamento sociale. Il secondo fattore è il bambino. E’ gratificato dagli applausi del pubblico e viene coccolato dalle dame della nobiltà, che si affezionavano ai musicisti perché a loro, nei confronti dei figli, non era concesso un rapporto affettivo stretto. I figli erano affidati a istitutori e nella maggior parte dei casi venivano rinchiusi in istituti religiosi. Quindi queste donne si legavano a questi piccoli esecutori, come Giulio Regondi, per di più con boccoli biondi, occhi azzurri, cui facevano spesso anche bei regali, che poi magari il padre rivendeva. Di questa attività musicale presso la nobiltà non si hanno notizie, perché spesso i concerti avvenivano in forma privata, presso queste ricche famiglie, e senza la presenza di giornalisti o cronisti dell’epoca. Oltre di quelli di cui sappiamo, almeno il doppio dei concerti erano svolti in privato. Il pubblico, terzo fattore, si identifica con il prodigio perché è bravo e manifesta la possibilità per l’umanità di avanzare nella società attraverso le proprie capacità e i propri talenti. Tra quelli che hanno potuto proseguire la carriera, perché come dicevo non tutti riuscivano a superare lo stadio del bambino-prodigio, c’è Giulio Regondi. Facendo una piccola statistica, possiamo dire che le fanciulle equivalevano ai maschi nel numero. Omaggiamo il gentil sesso citando ad esempio le sorelle Milanollo e Teresina Tua, tre violiniste e, tra le chitarriste, ad esempio Emilia Giuliani e anche Catherina Josepha Pelzer (poi moglie del flautista Sidney Pratten), che conobbe Giulio Regondi, suo coetaneo. Suonavano insieme a Londra e le cronache dicono che furono fatti sedere su un tavolo per renderli visibili al pubblico. Infine ricordiamo Nina Morra, torinese, che, similmente a Regondi, suonava anche la concertina. Per chi ne volesse saperne di più, raccomandando gli articoli di Amisich, che purtroppo abbiamo dovuto ricordare per la sua triste scomparsa prima dell’inizio del mio intervento, che trovate nell’indice del Fronimo e, a proposito del pezzo che sentirete fra poco da Giulio Tampalini, c’è una recensione di parte di Francesco Biraghi (Il Fronimo, 2008 n. 142). Trovate anche un articolo di Stefan Hackl (Il Fronimo, 2008, n. 143) con un esaustivo commento sul ritrovamento del *Air varié de l’opéra de Bellini* di Regondi con riferimenti alla chitarrista Catherina Pelzer, di cui abbiamo detto, amica di Regondi. Infine, sempre nel Fronimo (1997, n.100), un contributo di Peter Pieters sui bambini-prodigio dell’Ottocento che, andandolo a rivedere in questi giorni per preparare il mio intervento, ho visto collimare con le idee che mi ero fatto su questo fenomeno. Credo di aver esaurito la sintesi di cui volevo parlarvi. Vi saluto.

[Giulio Tampalini esegue *Air variée de l’opéra de Bellini “I Capuleti e i Montecchi”* in *La maggiore* di Giulio Regondi]

## **Ma come suonava la chitarra nell'Ottocento?**

**relatori Claudio Maccari e Paolo Pugliese, chitarristi, musicologi e docenti presso l'Accademia Internazionale della Musica di Milano**

Claudio Maccari: Siamo stati invitati a tenere questa relazione e il titolo proposto chiede come suonava la chitarra nel XIX secolo. In realtà non siamo sicuri esattamente di come suonasse. Ci possiamo avvicinare alla risposta attraverso un'ipotesi. Ci basiamo su due fattori principali che bisogna conoscere: l'uno è la necessità di conoscere lo strumento originale dell'Ottocento, l'altro consiste nel conoscere molto bene la musica scritta per quello strumento. Mettendo insieme queste due cose, probabilmente riusciamo ad ottenere una certa sonorità che sia vicina alla risposta a quella domanda. Noi suoniamo con due chitarre Guadagnini originali, una del 1919 e l'altra di 1830. In realtà Carlo Guadagnini era morto nel 1819 e quindi possiamo supporre che il modello di Carlo venisse poi realizzato da Gaetano che preferì inserire il cartiglio Carlo Guadagnini probabilmente per la fama raggiunta nei decenni precedenti. Sono solo curiosità. E' evidente invece che sono chitarre diverse dal modello Torres che entrò in auge dal 1850 in poi. Sono diverse per alcune ragioni: questi strumenti hanno tavola in abete, fondo e fasce in cedro. L'incatenatura non è a ventaglio. Gli strumenti sono molto leggeri anche perché sono più piccoli del modello Torres. La particolarità di questi strumenti consiste anche e soprattutto nelle corde, anche perché la montatura delle corde richiede studio e costi, dovuti al budello. I bassi sono in budello ricoperto di seta filata (almeno i nostri). Per ottenere la giusta montatura delle corde bisogna avere molta pazienza perché le corde sono molto diverse fra loro. Hanno diverso calibro, sono fatte di diverso materiale, possono essere anche lavorate in modo diverso e ciò comporta particolarità nel suono. Ogni chitarra ha la sua montatura, bisogna provarne tantissime. Il diapason non era standardizzato come oggi sul 440hz, ma variava da nazione a nazione e perfino da città a città. Gli Italiani preferivano una accordatura più alta. E' logico pensare che in Francia il diapason fosse più basso. Ciò cambia soprattutto le modalità di attacco del suono con la mano destra. Detto questo, che è fondamentale, si può parlare del tipo di posizione. Lo strumento nel Settecento si può dire nuovo e diversi metodi riportano il modo di tenere la chitarra. Vi erano diverse possibilità: poteva essere suonata appoggiata sulla gamba sinistra, oppure sulla destra, con o senza pedale per sollevare una delle due gambe, oppure poteva essere suonata seduti con lo "strappo", una sorta di cintura, oppure, come noi abbiamo scelto, con la tracolla in piedi, soprattutto nelle serenate, come molta iconografia riporta e conferma. Tecnicamente la mano destra subiva il retaggio del liuto, appoggiando il mignolo sulla cassa vicino al ponticello. Molte chitarre d'epoca presentano un solco scavato dal mignolo. La mano sinistra subiva invece il retaggio del violino e quindi il manico veniva sorretto dal pollice e dal palmo della mano stessa e ciò poneva problemi (non insormontabili), per i cambi di posizione prevalentemente. Suppongo che ciò fosse possibile solo per pezzi semplici nelle prime posizioni. Con l'evolversi del tempo e della difficoltà dei passaggi, la mano sinistra perderà infatti l'appoggio e il sostegno del manico. I metodi infatti riporteranno l'indicazione di non appoggiare il mignolo della destra e di non sostenere con la sinistra il manico... lasciando però libertà all'esecutore di scegliere la posizione delle mani più conveniente. Questo significa anche che bisogna sfatare la leggenda, sostenuta da alcuni musicologi, che in qualche modo nell'Ottocento si usasse il tocco appoggiato, almeno quello praticato da Tárrega e Llobet in poi. Infatti il tocco appoggiato ha due funzioni fondamentali: la prima è quella di spingere la corda in basso per ottenere un maggior volume di suono; la seconda è quella di appoggiarsi alle corde inferiori per dare stabilità alla mano. Nell'Ottocento non c'era bisogno di stabilità da una parte né di volume maggiore dall'altra: il volume era ottenuto, dalle illustrazioni dei metodi, premendo il dito (in tocco libero n.d.r.) sulla corda. In questo Aguado è molto dettagliato. Il tocco appoggiato di uso moderno nelle scale non veniva molto probabilmente adottato per queste ragioni e per ragioni pratiche: la distanza fra la corda e la tavola è molto minore della distanza analoga in una chitarra moderna. Quindi questo vorrebbe dire anche che, pur usando unghie o meno, il suono doveva essere, come scrivono tutti i principali compositori e didatti del primo Ottocento, "pieno" nel forte e "cantabile" nel piano, escludendo quindi unghie lunghe, necessarie per l'appoggiato, perché queste avrebbe sbattuto contro la

tavola. Inoltre c'è un fattore pratico ulteriore: una corda di budello non verniciata verrebbe rovinata dal tocco appoggiato in pochi minuti. Tutto ciò per darvi un'idea del tipo di suono prodotto all'epoca. Passando alla musica, che è più importante, bisogna dire che tutti i compositori non ricercano peculiarità tipiche dello strumento, ma cercano ed evocano sonorità e caratteristiche che stanno al di fuori dello strumento: la voce da un lato e lo strumento orchestrale dall'altro. E' un dato fondamentale questo per chiarire l'aspetto tecnico e il mondo sonoro da evocare attraverso l'esecuzione: quasi tutta la musica si rifà al repertorio vocale e alla danza. Tra l'altro aspetti primordiali insiti nel nostro corpo. Soprattutto il repertorio chitarristico ottocentesco, che non è quello serio di Beethoven o Schubert, gioca sull'aspetto ludico della musica e quindi si risolve sull'aspetto del canto, attraverso la tradizione del belcanto, e strumentando i brani. La posizione in piedi nostra permette una maggiore gestualità, imitando non solo il suono ma anche imitando degli altri strumenti l'articolazione e il fraseggio, anche visivamente. Il brano che suoneremo è un Duetto in La minore di Filippo Gragnani. E' un tipico brano in scrittura quartettistica, cioè per quartetto d'archi. La melodia è tipicamente violinistica mentre le altre voci ricordano l'accompagnamento del secondo violino, della viola e del violoncello.

[esecuzione del I movimento]

## **Romolo Ferrari e la chitarra in Italia nella prima metà del Novecento** **Simona Boni, chitarrista e musicologa**

Simona Boni: Romolo Ferrari ha svolto un fondamentale ruolo nella valorizzazione della chitarra, parlare della sua vita significa parlare della stessa storia chitarristica italiana nella prima metà del Novecento.

Nato a Modena nel 1894, Ferrari ricevette dal padre i primi insegnamenti musicali, intraprese poi lo studio del contrabbasso conseguendo il diploma presso il Conservatorio di Bologna, studiò inoltre composizione col maestro Giulio Tirindelli. Come professore di contrabbasso collaborò con diverse orchestre presso enti teatrali cittadini, il suo strumento prediletto fu però la chitarra che studiò sotto la guida di Luigi Mozzani. Testimonianza di questo contatto è il profilo biografico intitolato 'La vita e le opere di Mozzani' scritto da Ferrari e apparso a più riprese tra il 1947 e il 1949 sulle pagine della rivista L'arte chitarristica. Questo scritto, interessante anche per la ricchezza di informazioni sulla personalità di Mozzani, lascia emergere uno stretto rapporto tra maestro e allievo, che si consolidò negli anni in una dimensione di partecipazione a uno stesso ambiente musicale, in una condivisione di comuni motivazioni volte alla valorizzazione della chitarra.

Alla chitarra Ferrari dedicò tutta la sua vita, impegnandosi con passione ed energia in molteplici direzioni. Nel suo profilo umano e artistico convergono due livelli: quello locale e quello di respiro nazionale. Per comprendere la sua figura bisogna fare riferimento al fervido ambiente musicale che si era creato a Modena in quegli anni, grazie all'attività anche di altri musicisti quali Primo Silvestri (direttore dell'orchestra a plectro cittadina), musicista di grande sensibilità musicale che seppe poi comunicare ai figli, ricordo in particolare Loris e Renzo Silvestri che divennero accademici di Santa Cecilia (Renzo è stato maestro di riferimento per una importante generazione di pianisti).

L'attività musicale di Romolo Ferrari era molto nota in città, egli aveva raccolto una schiera di allievi ed estimatori dello strumento, che gravitavano intorno alla sua attività di insegnante, ricercatore, organizzatore di concerti. Aveva raccolto una ricchissima biblioteca musicale con partiture originali del XIX secolo, che metteva a disposizione di quanti frequentavano la sua casa, divenuta ben presto un punto di ritrovo per i chitarristi non solo modenesi. In città era considerato un vero e proprio personaggio, una 'macchietta' secondo quel gusto tutto modenese per l'arguzia ironica con cui si tratteggiavano i personaggi locali, con toni di sottile caricatura che non a caso attraversa pagine letterarie dello scrittore modenese Antonio Delfini, suo contemporaneo. La sua statura e il suo impegno escono dal confine locale nel momento in cui si considera la sua pionieristica attività in diversi aspetti legati al mondo chitarristico, ponendo le basi di quello che

è attualmente il nostro ambito strumentale.

Ferrari rivolse particolare attenzione alla riscoperta del repertorio chitarristico dell'Ottocento, per primo iniziò a curare l'edizione e la diffusione di questo repertorio, attuando una proficua collaborazione con l'editore modenese Benedetto Berlino fondatore della nota casa di edizioni musicali Bèrben, oggi acquisita da una proprietà di Ancona. Assiduo e puntuale ricercatore, pubblicò studi biografici di chitarristi vissuti nell'Ottocento (Giuliani, Legnani, Sor, Zani de Farranti, Diabelli) realizzando una prima indagine storiografica documentata che ha offerto il punto di partenza per ulteriori studi condotti in anni successivi da altri ricercatori. Ricordiamo anche che a lui si deve la riscoperta e la prima esecuzione in tempi moderni del concerto op.30 di Mauro Giuliani (il concerto op. 30 fu eseguito da Marga Bauml nel 1954 a Cremona, l'evento fu organizzato da Ferrari). Il 'Fondo Ferrari' conservato presso l'Istituto Musicale O.Vecchi di Modena, raccoglie preziose partiture originali ottocentesche e ha offerto esemplari rari e talvolta unici su cui si sono basate edizioni critiche anche in tempi recenti.

Nel 1925 fondò a Bologna la Società Mauro Giuliani insieme ad altri fervidi cultori della chitarra fra cui Riccardo Vaccari ed Emanuele Pinocchi: si tratta di un primo nucleo di un sodalizio chitarristico che si accrescerà negli anni coinvolgendo altre personalità (fra cui Benvenuto Terzi, Rezio Buscarli, Giovanni Murtula, Raffaele Suzzi).

A partire dal 1933 organizzò con periodicità annuale i convegni noti come "Giornate chitarristiche" che avevano sede di volta in volta in differenti città italiane e straniere e divennero un'occasione di incontro e di confronto fra quanti si dedicavano alla chitarra. Come vedete da questo elenco nel 1947 la giornata chitarristica venne organizzata ad Alessandria, proprio presso questo stesso Conservatorio che ospita il convegno chitarristico di oggi.

Nel 1947 Ferrari è tra i fondatori dell'Unione Chitarristica Internazionale, mentre in seguito, nel 1951, fonda la Società Musicale "Ivano Ferrari" intitolata al figlio, chitarrista di talento precocemente scomparso.

Consolidò negli anni l'impegno nell'organizzazione di eventi legati all'ambito chitarristico, ad esempio rassegne concertistiche in cui figuravano i più noti chitarristi del tempo (Segovia, Ida Presti, Maria Luisa Anido).

Ferrari aveva inoltre ideato e organizzato iniziative quali concorsi di liuteria e di composizione, volti a valorizzare e incentivare aspetti importanti e vitali per le sorti della chitarra, come appunto la liuteria e la formazione di un moderno repertorio dello strumento, ricordiamo al proposito l'attività di diversi chitarristi-compositori dell'epoca, nonché di compositori non chitarristi quali Ettore Desderi, allora direttore del Conservatorio di Bologna, o di Ennio Porrino (l'autore del Concerto dell'Argentarola, eseguito a Roma nel 1954 con grande successo di pubblico, chitarra solista Mario Gangi).

È da un piccolo gruppo di chitarristi emiliani che partì l'idea dell'associazione chitarristica internazionale, a loro si deve un ruolo molto importante nella diffusione dello strumento e nella circolarità di contatti con i chitarristi italiani e stranieri.

Ricordiamo ad esempio, oltre ai nomi già menzionati: Giorgio Balboni di Ferrara, Elena Padovani di Parma (questo convegno le aveva assegnato nel 2003 il riconoscimento 'Una vita per la chitarra'), Eber Romani di Reggio Emilia, Sara Stegani di Bologna, Maria Rita Brondi di Rimini, Guido Fiamberti (nativo di Milano fu attivo soprattutto a Bologna)

A questi vanno aggiunti anche altri notevoli nomi italiani (Teresa De Rogatis, Pasquale Taraffo, per non citarne che alcuni, tante sono le figure che hanno operato a diversi livelli in modo significativo e originale), inoltre una ricca serie di chitarristi stranieri di cui troviamo ampi riferimenti nelle riviste dell'epoca e nella corrispondenza che Ferrari intratteneva con chitarristi da tutto il mondo. Particolarmente intensi erano in quel periodo i contatti tra l'ambiente chitarristico italiano e quello tedesco, spesso veicolati dall'attività organizzativa e divulgativa di Ferrari: questi contatti coinvolgevano significative personalità quali Heinrich Albert, Georg Meier, Fritz Buek, poi successivamente Siegfried Behrend o ancora il liutista Heinz Bischoff, uno dei fautori della riscoperta di questo strumento. Il collegamento fra questi chitarristi emerge anche dalle dediche musicali, in una trama di rimandi, in una continuità di sentimenti e idealità.

Il mezzo di divulgazione di queste numerose iniziative nonché degli studi e delle ricerche sul

repertorio e la storia dello strumento era dato dalle prime riviste specializzate, volte appunto a riunire e mettere in contatto il mondo chitarristico di allora: *La Chitarra* (Bologna 1934-1942) e successivamente *L'arte chitarristica* (Modena 1947-1961) diretta dallo stesso Ferrari.

Ferrari compositore meriterebbe un discorso a parte che qui non posso approfondire per ragioni di tempo. Tra le composizioni per chitarra sola di Ferrari si segnalano *Canone retrogrado*, *Vita nova*, *Danza orientale*, *Grande fuga reale* (dedicata al figlio Ivano Ferrari). Degno di particolare interesse storico è anche il suo concerto per chitarra e orchestra, dedicato a Ida Presti, di cui si conserva la sola parte di chitarra. Scrisse inoltre opere cameristiche e orchestrali, tra cui *Marcia trionfale della pace*, *Sinfonia in stile classico*, *Gran Marcia funebre*, *Missa Quinta*.

Fu dedicatario di diverse composizioni, fra queste ricordo il *Memento* per quartetto d'archi e chitarra dedicato alla sua memoria da Herbert Baumann e gentilmente segnalatomi dal chitarrista canadese Abel Nagythy-Toth (fu eseguito per la prima volta nel congresso chitarristico internazionale di Tokio nel 1962).

Un particolare merito di Ferrari, di cui oggi si è quasi persa memoria, è stato anche quello di essersi adoperato presso il Ministero della Pubblica Istruzione per l'inserimento della cattedra di chitarra nei Conservatori italiani. In questo progetto fu sostenuto dal musicista modenese Primo Silvestri e negli anni successivi dai figli Loris e Renzo. Nell'articolo che vedete Primo Silvestri auspica il prossimo inserimento della chitarra nei Conservatori di Stato italiani facendo riferimento a quanto fino a quel momento lui e Ferrari avevano fatto. È possibile seguire l'evoluzione dell'impresa sulle pagine delle riviste chitarristiche di allora. Nel numero di marzo-aprile del 1954 viene riportata parte di una lettera di Renzo Silvestri che insiste su queste tematiche, riconosce il valore della chitarra che stava conoscendo in Italia l'attenzione anche di compositori non chitarristi, considera la situazione paradossale affermando che mentre all'Accademia di Stato di Vienna è già stato istituito da tempo il corso di chitarra (incentrato proprio su autori italiani: Paganini, Carcassi, Gragnani, Mozzani), in Italia ancora l'insegnamento dello strumento non è stato inserito ufficialmente nei Conservatori. Proprio alla fine di quel 1954 viene istituito il corso straordinario di chitarra, di importanza notevole, una sorta di 'progetto pilota' dopo gli analoghi esperimenti di Rovigo e Napoli. Il primo insegnante di chitarra al Conservatorio di Roma è Benedetto di Ponio.

Le testimonianze dell'attività di Romolo Ferrari (composizioni, materiale didattico tra cui un metodo, varie trascrizioni e revisioni, lettere, documenti biografici) sono conservate presso l'Istituto Musicale Pareggiato 'O.Vecchi' di Modena (Fondo Ferrari). Si spense improvvisamente a Modena, la notte del 31 dicembre 1959.

Uomo di ampia cultura musicale, energico, intraprendente e al tempo stesso umile e metodico negli studi, di spirito arguto e vivace, Romolo Ferrari rimane un personaggio particolare che merita di essere ricordato per l'attività volta a valorizzare su più fronti il mondo musicale legato alla chitarra, il suo profondo impegno ha infatti lasciato un segno importante nella storia chitarristica italiana. La sua fu un'opera silenziosa e tenace. Oggi a una giusta distanza temporale possiamo valutare l'operato di quanti come lui hanno preparato la strada agli sviluppi recenti, un strada che porta fino a noi. Non vogliamo idealizzare, ma cogliere la verità storica di quello che è stato, per trasmetterlo alle nuove generazioni chitarristiche (ascolteremo a breve una promettente chitarrista di soli 10 anni).

Mi sono dedicata per anni a ricerche sulla figura di Romolo Ferrari e sulla storia della chitarra in Italia nella prima metà del Novecento. Oltre alle ricerche d'archivio, particolarmente significativo è stato anche il ricordo, le parole di quanti hanno conosciuto Romolo Ferrari, fra questi il maestro Enrico Tagliavini che è oggi qui in sala e che mi ha fornito una testimonianza importante dell'opera e della generosità artistica e umana di Ferrari. Purtroppo l'attività di Romolo Ferrari è stata dimenticata negli anni, forse anche a causa di sfortunate vicende famigliari (la scomparsa precoce dei figli, la parziale dispersione del materiale da lui raccolto). Per restituire la conoscenza del suo operato ho curato a Modena lo scorso 1° marzo 2008 un convegno di studi su questa figura e sul periodo del primo Novecento, convegno che ha visto la partecipazione di diversi ricercatori italiani e stranieri, organizzato col patrocinio delle amministrazioni locali (Comune e Provincia di Modena), dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena e di altri

enti tra cui il Ministero per i Beni e le attività culturali. La rinnovata attenzione per queste tematiche negli ultimi tempi ha determinato una positiva riuscita dell'iniziativa, il progetto sta attualmente proseguendo con la pubblicazione di un volume prevista per il 2009, in occasione del cinquantenario della scomparsa di Ferrari, colgo dunque l'occasione per invitare a collaborare al progetto quanti fra i presenti abbiano condotto ricerche su queste tematiche.

## **Debutto**

### **Betty Magdalena Trevisan Veroes**

musiche di Sor, Carulli, Tárrega, Brouwer, Lauro

## **Gli Studi di Virtuosità e Trascendentia di Angelo Gilardino, una nuova frontiera nella scrittura per chitarra**

### **Cristiano Porqueddu, chitarrista, docente presso la Scuola civica di Nuoro**

Filippo Michelangeli: Buon pomeriggio. Alla ripresa delle attività, sostituisco il bravo Francesco Biraghi, impegnato nella scaletta della premiazione di questa sera. Sono lieto di presentare nuovamente qui ad Alessandria la figura di un valente chitarrista e brillante studioso, il M° Cristiano Porqueddu, noto per la sua attività concertistica, didattica e soprattutto per l'incisione integrale degli Studi di Virtuosità e Trascendentia di Angelo Gilardino: 60 studi suddivisi in 5 volumi, che Seicorde ha avuto l'onore e il desiderio di co-produrre. A tutt'oggi credo sia l'unica incisione integrale dell'opera. E' una grande responsabilità questa che si è assunto il M° Porqueddu, di condurre sin qui l'incisione dell'opera monumentale del M° Gilardino, che cogliamo l'occasione di salutare. (Non è qui con noi fisicamente ma ci segue sempre attentamente.) Lascio subito la parola al M° Porqueddu, che ha intitolato l'intervento "nuova frontiera": una nuova frontiera che continua a rinnovarsi, perché non solo l'Autore è vivente, ma continua a produrre nuove composizioni. Questa raccolta di Studi è un cimento della composizione, come più volte è avvenuto nel passato, basti pensare ai cicli di Studi di Chopin o a quelli di Villa Lobos. Tali Studi rappresentano cioè una forma di scrittura altissima.

Cristiano Porqueddu: Certamente questo è un argomento che mi ha appassionato e al quale forse si potrebbe dedicare un intero corso. Mi piacerebbe seminare in voi quello che principalmente mi ha attratto in questo lavoro impegnativo: la curiosità. Intanto un breve cappello introduttivo è necessario per quest'opera. Angelo Gilardino compone questi studi fra la seconda metà del 1981 e il 1988. Si tratta di un'opera divisa in cinque volumi, ciascuno dei quali contiene dodici studi. La struttura dell'opera non è affatto casuale, perché rappresenta un piano compositivo basato su un principio fondamentale per Gilardino: il contrasto, cioè potrei dire la dicotomia fra immobilità e forza, tra materia e trascendenza, tra suono che rimane e chitarra che scompare. Ecco sono cinque volumi: la registrazione rispecchia questa struttura naturalmente. Gilardino per la ristampa di alcuni suoi lavori giovanili definisce quest'opera come l'opera n. 1, la prima sua opera vera. E'una cosa che mi ha lasciato piacevolmente sorpreso e che corrobora una mia tesi. Infatti io ho sempre visto i lavori di Gilardino prima di questi come schizzi, come studi in senso pittorico, carboncino non definito che trova forma e pienezza negli Studi. Ho intenzione qui oggi di disegnare una finestra per permettervi di dare uno sguardo all'interno di questo universo completo e vi do delle coordinate che sono la punta dell'ice-berg dei sette anni appunto che ho dedicato ad affrontare questo argomento. Capite bene che questi pochi minuti non saranno sufficienti. Comunque l'opera di Gilardino è nella forma dell'Omaggio. Come saprete, gli Studi sono dedicati a personalità artistiche: pittori, letterati, poeti eccetera e ogni volta Gilardino si ripropone di fare un omaggio a questi artisti. Come fa? Sicuramente in modo originale, perché guarda al dedicatario attraverso un vero e proprio prisma. La sua è una memoria indefinita: il suo sguardo è onirico, che riflette l'amore per dipinti indefiniti, quindi è un omaggio che non si rifà tanto allo stile del dedicatario, ma ne prende gli elementi base attraverso un filtro della memoria, risul-

tato della sua vastissima cultura, che riconosce gli elementi profondi dell'arte del dedicatario. Un altro punto fondamentale della mia ricerca è stato il tempo, inteso, come succedersi degli eventi. Gilardino affronta gli studi attraverso due visioni separate del tempo, che sono poi le visioni che permangono anche nei suoi lavori più recenti, musica orchestrale, da camera eccetera. La prima visione è quella del tempo circolare: non vorrei fare qui una lezione di filosofia, ma spesso Gilardino ama fare delle concrezioni, comporre entità musicali che hanno uno scopo. Le espone in quelle forme che sembrano standard: A, A', B, C ecc. Ma il ritorno all'origine, all'inizio, è credo un modo di Gilardino di tornare alle origini, e quindi ad un senso di tranquillità, che, chiunque conosca l'opera del Compositore, sa negli anni della composizione non esserci stata. Le opere di quegli anni erano come governate da una forza oscura che prende forma, una sorta di angoscia invece. La seconda visione è come quella visione di Barenboim nel libro "La musica sveglia il tempo"; è una visione del silenzio che si trasforma in note e di note che si trasformano in silenzio. Ecco Gilardino estrapola da ciò che ci circonda, artisticamente parlando, ciò che forse noi non riusciamo a vedere e percepire. Quasi un taglio nella realtà per permetterci di sbirciare un pezzo di mondo attraverso le note, qualcosa che non finisce quando la musica termina, ma continua ad essere presente. Un senso del tempo quindi qui lineare. Ognuno di questi argomenti include altre problematiche di estremo interesse. Gilardino fa spesso riferimento al passato come tradizione e origine. La cosa appare quasi strana. Dopo il rifiuto della musica colta degli anni Cinquanta. Gilardino si rifà un po' invece alla posizione di Mario Castelnuovo Tedesco: creare riferimenti alla tradizione, non in senso armonico (definire la sua musica tonale è quanto meno ridicolo!), ma in senso formale classicheggiante, una sorta di quello che io ho definito misticismo, anche se il termine sembra altisonante: un riferimento agli antichi, agli spagnoli, al canto jondo, un ritorno alle origini attraverso un caleidoscopio che restituisce in maniera unica questi riferimenti. Un altro punto di osservazione interessantissimo, vi dicevo, è quello del contrasto. Angelo Gilardino vive il contrasto non in maniera mondana. Non segue la moda. Crea legami tra singoli elementi diversi, semplici melodie, a volte semplici bicordi: a volte sonorità alla Villa-Lobos lasciano il posto a sequenze e successioni monodiche. Il ponte che unisce gli elementi è quindi di tipo strutturale.

F.M.: Il Ciclo degli Studi contiene un elemento imprescindibile che è quello tecnico. Vuoi parlarmi della ricerca idiomatica sullo strumento. Puoi dirci se dopo questi Studi esiste un lessico che altri possano raccogliere?

C.P.: Una bella domanda. Gilardino usa le parole Virtuosità e non virtuosismo. Trascendentia e non trascendentale. Questo è molto importante. Perché virtuosità non indica più una sfida lanciata all'interprete-ginnasta. Gilardino respinge questo interprete e affida gli Studi a colui che è in grado di affrontare la musica con uno sforzo psico-fisico che affonda le radici in un background che è culturale e non solamente meccanico. Trascendenza e non trascendentale perché, a differenza degli Studi trascendentali di Liszt, la musica non deve andare oltre, perché la Trascendentia sta negli interstizi dell'Umano, cioè nelle piccole cose. Trascendenza è trovare l'Infinito nelle azioni che facciamo. Per rifarmi alla domanda: l'intervento tecnico da affrontare per eseguire gli Studi è piuttosto complesso. Non so se qualcuno di voi ha già eseguito questi pezzi. Naturalmente non ci si può avvicinare a questo repertorio attraverso qualche scala diatonica e gli arpeggi di Giuliani. Sarebbe cosa piuttosto complicata! Quindi il lavoro tecnico si basa su due principi: il primo è di difficoltà intrinseca. Non ci sono che io sappia altri compositori che concepiscono l'esecuzione tecnica in quel modo. In secondo luogo, l'esecuzione deve essere associata ad una dimensione culturale, legata sempre al tipo di obiettivo che ci si prefigge, che è poi lo stile del dedicatario, inteso come visione, come colore. A mio parere lo studio tecnico dovrebbe essere affrontato prima, attraverso esercizi che permettano poi di avvicinarsi al repertorio. Che tipo di uso possano farne altri compositori sinceramente non lo so. Riesco a vedere il discorso completo ed i singoli elementi, ma il lavoro è inaudito rispetto ad altri. Ripeto: è una finestra su un mondo che non conosciamo. Vorrei concludere raccontando quella che è stata la storia della mia registrazione: ho inciso cinque CD, che seguono la struttura dell'opera, in due anni, fra il 2005 e il 2007. Praticamente ho cercato di rendere in maniera speculare quello che Gilardino aveva scritto sulla carta, nel principio del contrasto, come dicevo: i primi due volumi

sono opposti agli ultimi due e il volume di mezzo è una sorta di ponte fra i due blocchi. I primi due basano la loro essenza sulla idiomacità, per cui occorre lavorare sulla forma. L'interprete è un cesellatore. Negli ultimi due volumi... la chitarra scompare e, come dicevo prima, rimane solo il suono. La registrazione è nata con difficoltà nel 2004. Dopo sette anni di lavoro sull'opera di Gilardino mi decido a farne la registrazione. Chiamo Angelo Gilardino al telefono e gli dico che ho preso la decisione di fare la registrazione. Lui mi risponde con franchezza che "nessuno aveva mai osato tanto" e che con ogni probabilità questo lavoro mio non avrebbe mai visto la luce. Ricordo bene che Michelangeli, altri colleghi e amici, mi dissero che era un'impresa improba... ed ecco perché mi misi a lavorare per realizzarla! Due anni dopo le registrazioni erano concluse e i cd disponibili. Quando poi ho finito il lavoro molte piccole e grandi soddisfazioni sono arrivate. La prima e più importante è stata l'approvazione del Compositore. Non so se lo conoscete. Forse sapete quanto sia difficile avere da lui un giudizio positivo. E' una persona di una cultura immensa. In secondo luogo, vorrei dare qui questa notizia importante: la Brilliant Classics qualche tempo fa mi ha contattato per chiedermi di poter distribuire questo cofanetto. E quindi dal 2009 i cd verranno distribuiti in oltre 40 Paesi. Si tratta di un piccolo risultato ottenuto, niente di importante, ma quando ho letto la mail del presidente della Brilliant che esponeva le clausole del contratto (che ho accettato di buon grado) ho fatto qualcosa che non faccio mai.... ho guardato indietro, il percorso fatto fino a quel punto. Ho guardato indietro e mi sono detto che forse, quando le circostanze sembrano così avverse, quando molti di coloro che ci circondano dicono che è difficile riuscire o che nessuno c'è mai riuscito, quando si ha la sensazione di rimanere soli in una scelta.... forse è quello il momento di rimboccarsi le maniche e vedere se ciò a cui si aspira è davvero un desiderio profondo. Perché, vedete, non esiste compenso, contratto discografico o premio che possa essere anche solo paragonato alla soddisfazione di raggiungere un obiettivo che ci si era prefissi.

### **Primo aggiornamento del Dizionario dei Chitarristi italiani di Benvenuto Terzi Giacomo Parimbelli, chitarrista e Presidente dell'Associazione Bergamo e Chitarra**

F.M.: Giacomo Parimbelli ha seguito le orme di un illustre suo predecessore, che forse sapete è stato il primo italiano a scrivere un Dizionario dei chitarristi, pubblicato nel 1937, pochi anni dopo l'uscita di analogo libro dello spagnolo Domingo Prat, pubblicato tre anni prima. Un dizionario è una mappatura dell'esistente. Abbiamo qui Parimbelli per chiedergli quale sia stato lo spirito del lavoro e quali saranno gli sviluppi del volume.

Giacomo Parimbelli: Dice bene Michelangeli. Per analizzare il lavoro potremmo partire dalla prima pagina, lo spirito, o dall'ultima, gli sviluppi e le conseguenze di tale pubblicazione. Io partirò invece da due lettere che ho qui davanti, dalle firme di Mozzani e della Brondi: "Riguardo al Dizionario potrò dirLe a voce tutto il bene che Lei m'ha fatto e tutta l'eterna gratitudine che Le devo. Bologna, 1 settembre 1937. Suo affettuosissimo Luigi Mozzani". E ancora "Il Dizionario è una cosa riuscita. 17 settembre 1937. Maria Teresa Brondi". Ecco vedete queste due lettere recuperate post- la pubblicazione del libro di Benvenuto Terzi possono essere sufficienti per dare ragione di un'opera che è stata ingiustamente dimenticata per oltre un cinquantennio. Sentendo il relatore di prima (Cristiano Porqueddu, n.d.r.) mi ponevo degli interrogativi che pongo anche a voi velocemente: beati chitarristi e concertisti che ricevono proposte di contratti: i ricercatori non ne ricevono mai! Il tutto è sempre invece affidato alla loro buona volontà. Io anche visivamente ho qui con me una busta per farvi vedere una copia del libro di Terzi. Se aprissi il libro, le pagine potrebbero disfarsi perché il tutto è in uno stato precario, fragile, che si potrebbe disgregare. Io in poche parole ho ripreso quest'opera che altri strumenti dell'epoca, come il violino o il pianoforte, non hanno, per farla rivivere. L'opera è stata messa in "lavatrice" e riproposta. I caratteri aggiornati: le tecniche di allora non rendevano leggibili alcune lettere, ad esempio. Abbiamo sistemato prima questo aspetto. In Italia ci saranno circa 30 copie originali. E' un documento che ci può soprattutto dire quanta strada è stata fatta dal 1937 ad oggi. Soprattutto leggendo questo testo ci si rende conto di un percorso musicologico reale, tangibile.

Lascio a voi tutti il Dizionario come curiosità. Non è un libro come un altro: lo si apre solo se si è curiosi. E di curiosità ve ne sono molte. Il lavoro parte da Carulli e arriva al 1937. E' quasi un trattato del chitarrismo di inizio secolo. Cita soprattutto quei nomi contemporanei alla venuta in Italia di Segovia: non è vero che ci fosse solo Segovia. Queste biografie ci dicono soprattutto di come si sia intersecato il mondo italiano a quello spagnolo. Si può anche ricostruire una mappatura di possessori di strumenti e partiture: così molti colleghi sono riusciti a ritrovare strumenti nelle soffitte e molto repertorio inconsueto. Il progetto nasce da Giulio Raspelli, padre di quell'Edoardo Raspelli, critico televisivo eno-gastronomico. E' comunque un'opera letteraria: può andare in mano anche a non-chitarristi, se non altro per l'uso di parole perse e dimenticate.

F.M.: Benvenuto Terzi consegna alle stampe il Dizionario nel 1937. Tu settant'anni dopo lo riprendi e lo ripresenti. Quale differenza c'è fra l'Italia chitarristica di quel tempo e quella di oggi?

G.P.: Ricordiamo innanzitutto che quell'epoca era "impazzita", nella follia degli odi razziali. Pujol scrive infatti a Terzi dicendogli "siamo figli di un'età impazzita". Molto è cambiato. Soprattutto il profilo del chitarrista-tipo, che a quell'epoca era il ragioniere, il banchiere, l'appassionato, lo studente. Insomma i chitarristi non erano professionisti, però trattavano la chitarra con la passione che hanno i chitarristi professionisti di oggi. Un'altra cosa da dire sul mio lavoro è che sicuramente l'aggiornamento è molto ridotto. Se però voi leggerete attentamente i nomi che io ho inserito, noterete che ho dato spazio a coloro che hanno ripreso i nomi del tempo e su questi hanno costruito, indagato, ricercato. Possiamo così capire come siano arrivati a noi i nomi storici attraverso il lavoro di Boni, Infeliso e molti altri. Lo spirito di questo aggiornamento breve ha tenuto conto anche delle nuove formazioni. Non siamo più nel tempo del grande solista, per cui nel Dizionario del futuro on-line, e anticipo che si potrà consultare solo in internet, ci saranno duo, trii e quartetti, che sono la vera novità del nostro secolo. Ricreeremo una mappatura completa della chitarra che "concerta" con altri strumenti, tenendo conto in particolar modo di altri strumenti a pizzico, come il mandolino. La mia soddisfazione è dovuta alla riscoperta di un lavoro importante e dimenticato. Mi sono reso conto dell'importanza del Dizionario quando ho cominciato a ricevere lamentele del "ma perché non mi hai messo?". Il chitarrista tiene molto ad entrare in questo Dizionario aggiornato!

F.M.: Fra tutte le figure riportate da Terzi, c'è stata una voce che ti ha particolarmente colpito o sorpreso?

G.P.: Mi ha molto incuriosito una nutrita compagine di musiciste femminili e questo mi ha molto interessato. Brondi, Astesani, accanto a molti illustri chitarristi uomini a noi più noti. Ricordo che sul blog Chitarraedintorni verranno fornite schede di aggiornamento per la compilazione del più completo lavoro on-line. Grazie.

## **Concerti**

**Lorenzo Micheli**, musiche di Rebay

**Arturo Tallini**, musiche di Cage, Maderna e D'Angelo

**Giulio Tampalini**, musiche di Villa-Lobos

## LE CHITARRE D'ORO

### Premiazione

#### Premio per la Didattica

##### Pino Briasco

Motivazione:

Ha studiato sotto la guida di Carlo Palladino. Le sue interpretazioni gli sono valse importanti riconoscimenti: il Festival Nazionale di Ancona, il premio Liguria per la musica ed il Grifo d'Argento della città di Genova. Dalla sua lunga e appassionata attività didattica presso il Conservatorio "N. Paganini" di Genova si è formata una generazione di valenti allievi, che si sono imposti in prestigiosi concorsi internazionali.

Francesco Biraghi: Sarà stato il 1971, quando ascoltai per la prima volta il M° Briasco in una deliziosa chiesetta romanica in Andora. Ricordo che gli chiesi notizie di alcuni pezzi di Paganini. Insomma suonava Paganini nei primi anni Settanta! Oggi non è una novità, però dicci qualcosa di quel Paganini e poi dei tuoi anni di insegnamento a Genova.

P.B.: Posso solo dire che la mia, con la chitarra, è una grande storia d'amore. Ho cominciato nel 1965 ad insegnare e me ne sono andato nel 2005... perché mi hanno cacciato! Quando il bambino cresce in una qualche attività, la più grande sua soddisfazione è ricevere una "medaglia". Per l'uomo adulto e moderno avere una "medaglia" rimane una cosa bellissima. Credo che tutti gli uomini quando ottengono un riconoscimento per ciò che hanno fatto ne godono. Questo momento quindi per me è molto bello. Grazie.

#### Premio per la Composizione

##### Adriano Guarnieri

Motivazione:

Adriano Guarnieri è nato a Sustinente (Mantova) nel 1947. Dopo aver compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di Bologna ha affiancato all'attività di compositore quella di direttore di ensemble, fondando nel 1975 a Firenze il Nuovo Ensemble Bruno Maderna con cui ha presentato numerose prime esecuzioni.

Le sue opere sono state presentate alla Biennale di Venezia, al Festival di Salisburgo alla Scala di Milano e al teatro La Fenice di Venezia ed ha ottenuto il Premio Abbiati per la composizione. Ha pubblicato per Casa Ricordi e per Rai Trade.

Guarnieri ha scritto opere sia per chitarra sola sia per chitarra e altri strumenti di notevole pregio. In queste opere il compositore riscopre nello strumento intense potenzialità liriche ed evocative. Tra le altre ricordiamo Per Armando per chitarra sola, La città capovolta per chitarra amplificata e voce recitante e Opus per chitarra sola (2005).

#### Premio per il Miglior cd

##### Mauro Giuliani, *Complete Works for Guitar Duo*

##### Claudio Maccari e Paolo Pugliese

Motivazione:

Virtuosi della chitarra, ricercatori entusiasti dello spirito filologico che ispira il repertorio ottocentesco, Claudio Maccari e Paolo Pugliese hanno inciso con fantasia e autorevolezza l'opera integrale per due chitarre di Mauro Giuliani. Il cofanetto, pubblicato nel 2007 dalla Brilliant Classics, è stato venduto in tutto il mondo, raccogliendo unanimi consensi di pubblico e di critica.

F.B.: Che cos'è per voi la "leggerezza"?

P.P.: E' un modo di suonare perché la musica è leggerezza. Soprattutto nei legami fra belcanto e danza. Nel nostro repertorio non vi è dramma, ma una fortissima componente coreutica.

F.B.: Ascolto con piacere queste parole, perché per molti si è ascoltata la musica del passato

con atteggiamento eccessivamente ieratico e voi avete mostrato stamane, nel Duo di Gragnani che avete proposto, che c'è un altro modo di interpretare la musica dell'Ottocento.

### **Premio per la Promozione**

#### **Angelo Martelli**

Motivazione:

Fondatore e direttore del festival "La Magia del Borgo" a Brisighella, una manifestazione che in 20 anni di attività ha portato nel borgo medievale romagnolo chitarristi da tutto il mondo. Dopo aver fatto tappa fissa i grandi nomi della chitarra, come Alirio Diaz e Oscar Ghiglia, il festival ha ospitato i nuovi talenti della scena italiana come Massimo Lonardi, Letizia Guerra, Lorenzo Micheli e Massimo Felici.

F.B.: Allora, caro Martelli, è proprio difficile organizzare un Festival oggi, vero?

A.M.: Beh sì, ma con la passione e la forza si riescono a fare cose importanti.

F.B.: Dacci qualche nome che ti è rimasto impresso, senza far torto agli altri.

A.M.: Come già detto nella motivazione dal dott. Pittaluga, ricordo Ghiglia e Diaz soprattutto, ma anche Stefano Grondona, con noi per tre anni, e molti importanti gruppi di musica da camera.

F.B.: un Festival davvero promosso a pieni voti!

### **Premio Giovane Promessa**

#### **Emanuele Buono**

Motivazione:

Nato a Torino nel 1987, Emanuele Buono inizia giovanissimo gli studi di chitarra. Nel 2005 si diploma, a soli 18 anni, con il massimo dei voti e la lode al conservatorio di Milano. Successivamente approfondisce gli studi di chitarra all'accademia "F.Tárrega" per conseguire il Diploma triennale di alto perfezionamento. Ha frequentato, inoltre, i corsi di perfezionamento all'Accademia Chigiana di Siena, tenuti da Oscar Ghiglia, ottenendo una borsa di studio. Nel suo percorso chitarristico si è imposto in numerosi concorsi nazionali ed internazionali. Ha già svolto attività concertistica esibendosi in teatri e sale concertistiche.

F.B.: Preciso che, pur insegnando io al Conservatorio di Milano, a Emanuele Buono non ho mai insegnato nemmeno un sedicesimo, essendo stato allievo della collega Jedlowski! E' un eccellente musicista. Ci siamo incrociati ultimamente in due concorsi internazionali e per due volte gli abbiamo dato il primo premio. Buono è di poche parole e si esprime meglio con la chitarra e quindi lo sentiremo "parlare" attraverso il suo strumento alla fine della manifestazione di oggi.

### **Premio per la Ricerca musicologica**

#### **Erik Stenstadvoid**

Motivazione:

Erik Stenstadvoid è professore presso l'Accademia di Musica di Oslo, dove insegna dal 1973. È considerato uno dei principali chitarristi e liutisti della Norvegia ed ha tenuto concerti in Scandinavia, Belgio, Francia, Spagna, Germania, Olanda, Regno Unito, Stati Uniti e Cina, in qualità di solista e in formazioni da camera. Ha studiato, tra gli altri, con John Williams presso il Royal College e con Diana Poulton. Negli ultimi anni Stenstadvoid ha dedicato gran parte del suo tempo alla musica del secolo XIX ed ha contribuito al recupero della figura del chitarrista e compositore francese Antoine di Lhoyer, del quale ha pubblicato l'opera per due chitarre. Stenstadvoid ha realizzato inoltre estese investigazioni sulla musica del periodo classico e la sua interpretazione ed ha curato varie edizioni di musica. Ha collaborato anche con vari compositori contemporanei per ampliare il repertorio chitarristico.

F.B.: E' la prima volta in Italia questa?

E.S.: No, è la seconda. Venni da voi molti anni fa per il concorso di Camogli nel 1998.

F.B.: Dopo Lhoyer cosa conti di portare e studiare nel mondo della chitarra?

E.S.: E' un segreto, ma c'è ancora molto da studiare di questo autore. Sono contento di ricevere un premio che mi consentirà di affrontare ricerche, che nel mio Paese sono poco sentite, con rinnovato entusiasmo.

F.B.: Grazie e restiamo in attesa di leggere nuovi contributi dal "profondo" Nord.

### **Premio speciale "Una Vita per la Chitarra"**

#### **Mario Dell'Ara**

Motivazione:

Autore di un Manuale di storia della chitarra (edizioni Bèrben) di grande successo e di altri numerosi scritti di carattere musicologico, Mario Dell'Ara nella sua lunga carriera professionale ha alternato l'insegnamento presso i Conservatori di musica ad una rigorosa attività di ricerca e di studio. La serietà del suo metodo di lavoro e la qualità della sua produzione scientifica gli sono valsi fama e prestigio internazionali. Per la complessità e l'ecclettismo della sua attività si può ben dire che la sua vita è stata spesa per la chitarra.

F.B.: Sono imbarazzato. Siamo stati colleghi al Conservatorio di Novara per dodici anni e abbiamo lavorato sempre in piena armonia. Se il valore delle persone si misura attraverso l'amore che le circonda, allora possiamo solo verificare che Dell'Ara è circondato solo di persone che lo amano e lo adorano.

M.D'A.: Ero lontanissimo dall'idea di prendere questo premio ambito dopo il primo, per la ricerca musicologica, ottenuto qui nel 1997. Francamente non so se lo merito. Pensando all'autorevolezza del comitato che mi ha designato, ci devo credere. Riflettendo, quando io ho iniziato, insieme a pochi colleghi, eravamo veramente nel deserto. Si andava alla ricerca di una nuova musica, di un compositore che scrivesse un bel pezzo, di un bravo insegnante. Grazie a molti sacrifici siamo arrivati ad una solidità tale che ci ha permesso di abbreviare il percorso dei più giovani allievi. In questo senso questo premio va dato a tutti i chitarristi della mia generazione e con loro vorrei dividerlo.