

10° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria, Sabato 1 ottobre 2005
Teatro Comunale, Sala Ferrero

Saluto ai Partecipanti

Marcello Pittaluga, Presidente: Vedo che anche quest'anno i partecipanti a questa decima edizione del convegno di Alessandria provengono da ogni parte d'Italia. Ho visto dalle schede di partecipazione giunte precedentemente, e da quelle compilate oggi, che per nostra fortuna e per il bene della chitarra i partecipanti arrivano appunto da ogni regione e città italiana. Voglio però fare una piccola riflessione a caldo: questo convegno, e lo dico a voi in sala qui presenti in modo che possiate riferirlo agli altri rimasti fuori (dalla Sala Ferrero, NdR), consta di due anime: quella commerciale al piano superiore del Teatro e questa invece 'culturale', in Sala Ferrero. Non mi piace che anche all'inizio dei lavori non siano presenti tutti i partecipanti iscritti e presenti ad Alessandria. Non organizziamo un convegno di questa portata per un fatto commerciale, per una mostra di corde o strumenti. Lo facciamo per fare in modo che, anche attraverso le mostre, la chitarra interessi sempre più persone. Scusate lo sfogo: invito quindi tutti a seguire i lavori del convegno in sala perché sicuramente, viste le dimensioni della parte espositiva, ci sarà tempo durante la giornata per frequentare tutti gli aspetti del convegno, articolo per articolo, espositore per espositore. Detto questo, come Presidente del Convegno ho il piacere di presentarvi il Comitato scientifico: il Direttore Filippo Michelangeli, il prof. Piero Bonaguri, docente di chitarra al Conservatorio di Bologna, Micaela Pittaluga, Presidente del Concorso di Alessandria, Giovanni Podera, docente di Musica e Chitarra a Bergamo, Francesco Biraghi, titolare al Conservatorio di Milano. Compiamo dieci anni. Da nove anni il convegno si svolge in Alessandria e più avanti Filippo Michelangeli vi racconterà come è nato e si è evoluto. Siamo onorati di continuare lo svolgimento delle edizioni e vi do solo due notizie. Ieri si è conclusa la 38° edizione del Concorso Internazionale di Chitarra "Michele Pittaluga" e i tre finalisti di ieri sera potranno essere riascoltati questa sera al termine dei lavori del convegno, intorno alle 19.00. I tre chitarristi sono Marlon Titre, olandese e vincitore, Andras Csaki, ungherese e secondo classificato, e Anabel Montesinos, spagnola piazzatosi al terzo posto. Vi presento il sig. Osvaldo Guzzardella, Presidente del Rotary Club di Alessandria, e gli passo la parola per un breve saluto.

Osvaldo Guzzardella, Presidente del Rotary Club di Alessandria: Buongiorno a tutti. Saluti i partecipanti a questo convegno internazionale. Vi vedo numerosi e questo mi fa piacere. Fa piacere al Rotary di Alessandria, che è al fianco di questa manifestazione e del concorso di chitarra sin dall'inizio. Ci onoriamo di essere al fianco dell'organizzazione e di aiutare gli organizzatori per ogni necessità. Buon lavoro.

Filippo Michelangeli, Direttore artistico: Vedo in sala anche illustri personaggi nuovi a questo evento, per un giusto avvicendamento fra i partecipanti al convegno. Brevemente la storia del convegno, in questo decennale che richiede il mio Amarcord. Il convegno è nato dieci anni fa da quattro persone che si sono incontrate durante un concerto e avevano bisogno di confrontare le loro idee e avevano intuito che c'era voglia da parte dei chitarristi, che sappiamo lavorare spesso in solitudine, di avere un confronto, sia per aggiornamento scientifico sia per argomenti di normale quotidianità. Abbiamo organizzato una prima edizione, abbinandole una serie di premi, le chitarre d'oro, che servivano a dare un riconoscimento a quanti avevano lavorato per la chitarra fino ad allora. E siamo arrivati sino ad oggi. L'idea è stata poi quella di metterci insieme e di

unirci ad altri e abbiamo scelto un partner importante, il Concorso di Alessandria e Marcello Pittaluga che gestisce il concorso da moltissimi anni, e questo proprio con l'idea di proporre un convegno che fosse davvero la somma di varie forze. Ancora oggi, dopo aver visto sfilare in questi anni il meglio del chitarrismo internazionale, abbiamo ancora lo stesso stimolo, per cui oggi abbiamo deciso di parlare in mezzo alle altre cose anche di queste novità, il *crossover*, una possibilità per la chitarra di rendersi più visibile, anche per un pubblico di non appassionati. Il punto di partenza importante è sempre lo stesso.

Per quanto riguarda invece l'argomento 'commerciale': è vero, noi vorremmo avere i partecipanti sempre e tutti qui in sala, perché avremo oggi relatori importanti che diranno cose importanti. Capisco anche quanti sono fuori, sopra, a scartabellare spartiti, cercare corde ecc. perché tutte le novità devono essere cercate ed era proprio questo lo spirito con cui siamo nati. Al di là della giusta tirata d'orecchi del dott. Pittaluga, diciamo che lo spirito anche di quelli che frequentano l'aspetto commerciale alla ricerca di novità è lo spirito giusto del convegno, quello del desiderio di incontrarsi. Poi una nota antistress per tutti: sappiamo che ci sono in Italia moltissimi operatori che organizzano festival, masterclass, didattica ecc. e si impegnano a fondo. Credo che si debba dire che a volte fra loro c'è un po' di incomprensione, che nasce credo proprio perché non c'è un contatto. Ho visto qui fra i tanti partecipanti, molti insegnanti di conservatorio che non vedo da un anno (anche perché sono giustamente in aula a far lezione e a ricercare) e sono contento che ci si incontri, al di là dell'imbarazzo perché magari non ci si vede addirittura da più anni. Questo incontro è quello che fa muovere il mondo della chitarra. Volevo fare poi una piccola riflessione. Tutto quello che la chitarra è riuscita in Occidente a portare avanti è riassunto in un breve aneddoto riguardante Segovia, che mezzo secolo fa, scendendo dalla scaletta di un aereo negli Stati Uniti nel pieno della sua carriera concertistica, fu intervistato da un cronista locale che gli chiese cosa avrebbe 'cantato' durante il suo concerto. Di strada quindi ne è stata fatta tanta. Il povero Segovia doveva spiegare, già ai massimi livelli della notorietà, che non avrebbe cantato ma solo suonato e suonato un repertorio importante. Strada fatta quindi in questi decenni e tanta strada da fare ancora. Infine un cenno a quello che secondo noi del comitato scientifico è fondamentale. Mi faccio portatore di quello che pensiamo tutti: lo sforzo del singolo non serve se chiuso nella individualità. Il nostro impegno è dimostrato dalle decine e decine di operatori invitati ai convegni, alla cinquantina di premi assegnati. Più che lo slogan 'l'unione fa la forza', uno slogan ancora più romantico e che più mi piace 'uno per tutti e tutti per uno'. Non senza condivisione fra il docente, l'operatore che organizza un concorso, colui che ha che fare con le istituzioni e che deve portare a casa un risultato. Ricordo ad esempio la finale di ieri sera del concorso e la presenza sul palco degli ultimi vincitori delle ultime edizioni. Si sente dire che 'si vince un concorso e poi non succede nulla'. Non è vero. Sono sfilati quei sette giovani musicisti a dimostrare anche il loro effettivo e continuativo lavoro. Questo non è poco. Dimostra che il Concorso di Alessandria ha dato opportunità a bravissimi virtuosi di svolgere la loro attività. La strada è quella giusta. La strada è buona. Sono felice di essere qui con voi, di lavorare ancora con la famiglia Pittaluga. Sono contento di avere questi sponsor istituzionali che credono nella nostra buona fede. Vi auguro un buon convegno, spero la sala tra poco si riempia del tutto. Un'ultima informazione: introno alle 12.30 ci sarà il consueto debutto di un giovanissimo concertista. Qualche anno fa il debutto fu di Flavio Sala che poi vinse il Concorso Pittaluga. Siamo quindi contenti, più che di fare i *talent-scout* di far venire bravi giovani e giovanissimi chitarristi a mostrare quanto hanno lavorato e amato già la chitarra e quanto la chitarra ami loro.

Francesco Biraghi, docente di chitarra al Conservatorio di Milano e membro del Comitato scientifico: Saluti a tutti. Sono sempre più lieto di scoprire nel nostro Direttore,

Filippo Michelangeli, quest'anima anglosassone a proposito della condivisione e del piacere della condivisione del sapere. Nel mondo anglosassone, e negli Stati Uniti ovviamente, che scopre una cosa la mette a disposizione di tutti, per tutta la comunità. Noi latini siamo un po' più gelosi delle nostre cose e non vogliamo che gli altri ci 'còpino'. Teniamo le nostre scoperte per noi. Invece forse (la condivisione NdR) è uno dei principi migliori sui quali si basa il convegno. Sono grato a Filippo Michelangeli per averlo sottolineato. E' qualcosa in cui io credo: alle elementari io ero uno di quelli che metteva l'astuccio in mezzo al banco per evitare che il compagno copiasse, ma poi credo di aver capito che non era un atteggiamento non ecumenico e ho cambiato opinione. Per la legge del contrappasso voglio adesso valorizzare questo altro tipo di atteggiamento. Iniziamo ora il convegno vero e proprio dopo aver ricordato le motivazioni del convegno.

La chitarra ed il *crossover*: una moda o una svolta culturale?

a)

Da Mauro Giuliani a Chick Corea

relatore Flavio Cucchi, chitarrista, docente all'Ist. Mus. pareggiato 'Mascagni' di Livorno

F.B.: Vedo avvicinarsi al palco Flavio Cucchi, concertista notissimo, con ottima discografia nell'ambito della chitarra definita classica, Giuliani e Brouwer ad esempio, ma con vaste esperienze diverse. Cerchiamo di conoscerlo meglio. La parola a Flavio Cucchi.

Flavio Cucchi: Buongiorno a tutti. Spero di non essere noioso. Ringrazio l'organizzazione che mi invitato anche perché ho visto persone che non vedevo dal 1988-89, perfino dalla fine degli anni Settanta, e quindi è per me un grande piacere essere qui, anche per un motivo umano e personale in primo luogo. Parlerò di questo argomento e credo che Michelangeli mi abbia invitato perché ho inciso recentemente un disco di Chick Corea con composizioni a me dedicate e quindi un disco esempio di *crossover* in cui un compositore jazz scrive per un musicista classico, un disco che non si può catalogare nettamente in un cassetto oppure in un altro. Accetto questo ruolo ma vorrei specificare che la musica a cui ho sempre puntato nella mia carriera è stata quella 'contemporanea'. E' vero che oggi l'elemento del *crossover* è un elemento importante della contemporaneità, per cui se lo faccio è perché continuo a fare una musica per capire cosa succede oggi. Negli anni Settanta quindi suonavo Brouwer o Petrassi e oggi Chick Corea. Cerco di partecipare nel mio piccolo a quello che succede oggi. Detto questo vediamo di definire il *crossover*. Come primo tentativo lo definiamo come l'attività di un musicista di un'area musicale che fa interventi in un'altra area musicale. Ad esempio Chick Corea che suona i concerti di Mozart oppure Canino che suona Chick Corea, Keith Jarrett che suona Bach oppure Pavarotti che canta canzoni. Di questo aspetto credo sia meglio parli Maurizio Colonna, che intervorrà dopo di me e che è un musicista classico che fa altri generi. Il secondo aspetto del *crossover*, sul quale vorrei soffermarmi, è quello di un uso di diversi linguaggi musicali per creare una composizione, la mescolanza dei linguaggi. Ad esempio Miles Davis che comincia ad usare linguaggi musicali diversi nelle sue interpretazioni, usando ad esempio il tema del Concerto di Aranjuez o il Rock progressivo degli anni Settanta, in cui entravano pesantemente elementi di musica classica o etnica, come nel lavoro di Peter Gabriel. E' questo un fenomeno che si è sviluppato moltissimo in questi ultimi anni. Però se ci

pensate bene ciò avviene da sempre. Che nella musica classica convergano elementi di musica popolare c'è sempre stato. Pensate alle danze rinascimentali oppure alle Scuole nazionali del Novecento (*sic* NdR), che usavano elementi della cultura musicale specifica dei loro Paesi per inserirli in un rivestimento di musica classica. Non è nuovo, ma è un fenomeno che negli ultimi decenni si è sviluppato tantissimo, per vari motivi cui vorrei accennare. Io non sono qui a dare verità ma a fare delle ipotesi che io ho vissuto e sperimentato in prima persona e mi farà piacere discuterne con voi per trovare altre idee. Questa esplosione del *crossover*, che oggi è incontrollata, è da considerarsi secondo me come effetto di una società multietnica, qualcosa che non puoi fermare, semplicemente. Arricchisce da un lato e crea problemi dall'altro. Come quando unisci razze diverse: si rafforza la razza, ma a volte nasce qualche mostro. Il *crossover* oggi è quindi uno spettro molto grande che va dal positivo uso intelligente di vari linguaggi musicali per creare opere musicali alle cose scadenti, fatte con quattro soldi al computer senza alcun tipo di consapevolezza oppure mostruosità come mettere la batteria sotto una sinfonia di Mozart. Questa esplosione è appunto nata dalla moltiplicata comunicazione dovuta alle televisioni e a internet, come appunto le comunicazioni fisiche (i jet velocissimi) e i processi di migrazione, di mescolamento delle popolazioni. Prima la cultura e l'arte erano di pochi e seguivano un filone filtrato. Per essere conosciuti come compositori o interpreti bisognava passare attraverso filtri pesanti. Solo quando una persona incideva un disco poteva dire di essere arrivata, perché se eri giunto ad incidere un disco significava che eri stato selezionato, che una casa discografica lo avrebbe promosso, sarebbe entrato in una 'scuderia' con altri, sostenuto da un'agenzia che si sarebbe presa cura dell'interprete ecc. ecc. . Quindi era molto difficile arrivare ad un contratto discografico, ma quando ce l'avevi possedevi qualcosa d'importante. E magari molte persone geniali sono state tagliate fuori prima, quando si trovavano di fronte a tutta una serie di filtri. Oggi chiunque può farsi un disco. Ti prendi un computer, con tremila euro anche un *software* decente forse, mixi, monti in sequenza, un *editing* discreto insomma e poi... metti la registrazione in rete, a disposizione di tutto il mondo. Oppure ti stampi con poca spesa un CD e lo vendi in tutti il mondo. Vuol dire che oggi c'è una distribuzione artistica enorme, incontrollata e senza filtri. Questo penso sia un dato di fatto incontrovertibile, tanto è vero che le case discografiche sono in grande difficoltà e c'è questa diffusione enorme di materiale musicale. Oggi il problema è opposto: come trovare qualcosa di valido fra le miliardi di proposte. Vi faccio un esempio personale. All'inizio di internet comparvero siti, come Mp3.com , che vendevano musica. Non so se avete seguito questa evoluzione. Io misi alcuni pezzi da me incisi in vendita su questo sito, tra cui la *Catedral* di Barrios e altri. All'inizio ha funzionato molto bene, oltre le mie aspettative. Ho guadagnato anche molto bene: se non ricordo male circa 2000 dollari. Dopo un anno c'erano circa 50.000 musicisti sullo stesso sito! La situazione era ingestibile: i compensi proporzionali al numero di click dei visitatori calarono enormemente, si guadagnava meno, poi non si guadagnava nulla, infine chiedevano soldi per poter mettere *on line* la propria musica! La quantità è il segno di questi tempi. Un'onda che non si può fermare. Ormai il problema non è la distribuzione ma la visibilità. C'è poi un discorso di qualità: nel *crossover* c'è la ricerca di un linguaggio comunicativo. Lasciamo stare ora il mercato e la società. Dal punto di vista artistico, oggi, un compositore che linguaggio deve usare per farsi capire? Prima, nel passato, c'era un solo linguaggio ufficiale, che si evolveva gradatamente: tonalità, cromatismo, atonalità, dodecafonìa ecc. Sappiamo tutti come funzionava il sistema: un linguaggio veniva usato, poi diventava accademia, poi decadeva, si confrontava con un altro che magari era vincente e definitivamente soppiantava il precedente. Tutti cominciano a scrivere nel nuovo modo, poi questo si sclerotizza, diventa accademia e così si ripete il ciclo. Tutta l'arte, anche la pittura, procedeva in questo modo. Oggi cosa facciamo? Se una volta c'era un solo linguaggio,

che si poteva o accettare o contrastare, un punto di riferimento comune, oggi, a causa delle comunicazioni di cui abbiamo detto, ci sono tremila linguaggi differenti. Non c'è più un pubblico che segue un filone. Ci sono differenti tipi di pubblico che seguono un proprio rigagnolo d'ascolto. Come può un compositore scrivere qualcosa di nuovo che venga recepito? Che rappresenti qualcosa che fa vibrare gli altri? Il *crossover* è una risposta. Un tentativo di più linguaggi comunque di creare emozioni nelle persone. Se guardiamo l'evoluzione della musica, dopo la dodecafonia c'è stata una frammentazione dei linguaggi e sono nati tanti sistemi di organizzazione dei suoni. Anche la filosofia dei suoni è cambiata: fino al Novecento era ovvio per tutti che l'Arte doveva dare un tipo di emozione estetica, che ti fa ammirare il bello. Io ne sono ancora convinto. Ricordo che una volta un mal di testa fortissimo mi passò ascoltando in teatro la prova di una cantante americana. Non dico che l'arte debba essere per forza taumaturgica, ma fino al Novecento doveva contribuire ad elevare l'animo. La crisi procurò poi il degrado e quasi il disgusto. In musica, in particolare, ogni compositore cominciò ad usare un linguaggio che conosceva solamente lui, o a usare dei sistemi, come lo Strutturalismo, molto complessi, ma che l'ascoltatore non poteva percepire. Certi linguaggi impediscono cioè completamente all'ascoltatore di capire l'intenzione dell'opera, per cui accade il fenomeno strano di partiture bellissime da vedere ma non da ascoltare. Non so se avete letto il saggio di Baricco *'L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin'*, in cui, in vari articoli, uno dei quali dedicati alla musica contemporanea, si parla proprio di questo. Credo che la musica attuale oggi si sia veramente allontanata dal pubblico. Ricordo la musica che ho suonato dagli anni Settanta, come solista o nell'Ensemble Garbarino: spesso non avevo la percezione, suonando, di partecipare ad un fatto artistico. Avevo la percezione di partecipare ad un evento intellettuale. A volte certe musiche sono costruite in modo tale da avere un valore intellettuale, ma non un valore artistico, come, in pittura, i 'tagli' di Fontana: hanno un grande valore filosofico, ma che dal pubblico è visto come qualcosa di 'rotto'. Nei secoli passati, di fronte ad un'opera d'arte, qualunque idiota avrebbe detto "Quella è un'opera d'arte". Oggi non c'è più questo automatico riconoscimento del pezzo artistico. Nella musica c'è stata quindi la necessità di rinfrescare le cose. Fino agli anni Ottanta si visse questo fenomeno: la musica contemporanea veniva spinta e sovvenzionata in un certo modo, però molte prime esecuzioni... corrispondevano all'ultima. Era un enorme spreco di risorse e di energie. Il primo musicista che cominciò a riempire le sale da concerto fu Astor Piazzolla. Fu il primo *tanguero* a studiare con Nadia Boulanger e a scrivere per Rostropovich. Mantenne sempre però la sua identità di bandoneonista che suonava tango. Fu senz'altro uno dei primi ad avere una grande incidenza nel campo della musica classica, e dopo di lui molti altri. Ciò che è stato detto in generale per l'arte vale anche per noi chitarristi. In questi anni molti compositori hanno usato il *crossover* in qualche modo: Nuccio D'Angelo con l'*Electric Suite* usa elementi tipici della musica rock confezionati per la chitarra classica; Bogdanovich ha usato temi slavi; Dyens il Jazz; Domeniconi linguaggi etnici eccetera.. Il primo forse che ha usato il *crossover* nel modo in cui lo intendo io, cioè un uso sapiente di vari linguaggi per un linguaggio più comunicativo, è stato secondo me Leo Brouwer, che, anche nei pezzi più ostici degli anni Settanta, usava elementi di ritmi o di melodie cubane, elementi diversi in un contesto diverso. Questo per me è l'uso più intelligente del *crossover*, cioè avere la padronanza di tanti linguaggi e usarli come un pittore usa tecniche diverse. Una tecnica 'mista' per trovare qualcosa che funzioni. Questo è il mio punto di vista.

F.M.: Dopo tutto il lavoro fatto dai 'padri' fondatori per creare un repertorio, con le trascrizioni ad esempio in un grande sforzo di riunificazione, questa diffusione senza controllo (ed è giusto che sia così perché gli artisti vanno dove vogliono) è un rischio o una opportunità? Siamo interessati al nuovo, ma l'obiezione che arriva dall'accademia

è: abbiamo lavorato un secolo per costruire un repertorio di tradizione accettato dalla comunità e oggi arrivano questi nuovi artisti che sparigliando le carte rischiano di far fare un passo indietro alla chitarra.

F.C.: E' cambiato tutto. I parametri oggi sono diversi da quelli di solo venti o dieci anni fa. Dobbiamo fare i conti con una distribuzione, una società e un pubblico che sono totalmente diversi, per cui bisogna fare un discorso di questo tipo: ci sono alcuni chitarristi, come te ad esempio, che hanno una funzione conservativa. Quando si suona un pezzo di Sor è come andare in un museo a vedere un quadro dell'Ottocento. I musei ci devono essere. Io voglio vedere i quadri dell'Ottocento. Voglio che ci sia una tradizione che li preservi. Voglio godermi questa creazione dell'uomo, rivestita diversamente nei diversi secoli. Voglio così ascoltare per sempre il repertorio segoviano. Ci sarà sempre qualcuno che lo farà. Non credo che non si suonerà più Beethoven. Voglio però che la chitarra continui a vivere e continui a far parte di quegli strumenti che sono vitali, che partecipano alla creatività musicale. In questo senso il *crossover* è un'opportunità, purché sia fatto nel senso che dicevo prima. Sia fatto cioè un uso sapiente dei linguaggi alla ricerca di emozioni. Mi capitò di incontrare più volte un grande soprano, Dorothy Dorow, una persona eccezionale. Volli sapere da Lei qualcosa sulla musica del nostro tempo e le posi una domanda fondamentale. "Senti Dorothy, adesso, alla fine della tua carriera, dopo tutte le interpretazioni di musica contemporanea, cosa salveresti tu di quel repertorio? Cosa ti ha fatto veramente emozionare? Cosa sceglieresti?" Ci pensò a lungo, troppo a lungo e questo fu un bruttissimo segno!

L'unica musica del Novecento che oggi sopravvive, a prescindere dal linguaggio usato, è quella che dà un'emozione, un'emozione estetica al di là del piacere, un'emozione che colpisce l'anima e non il cervello.

Dal pubblico: Cucchi ha esposto brillantemente il rapporto tra la musica classica e le altre culture che oggi vi convergono. Va però evidenziato anche il fenomeno contrario: l'osmosi fra la musica classica e la musica di consumo, la cosiddetta 'leggera', non solo nella direzione del rock progressivo, ma anche verso qualcosa di più sperimentale. Sicuramente certi sperimentalismi che sono nati con le avanguardie li ritroviamo oggi nella musica leggera e di facilissimo ascolto. Per cui la provocazione di allora in qualche modo è arrivata. Anche il musicista commerciale riesce a leggere qualcosa che può comunicare e il giovane che va in discoteca lo recepisce. Forse bisogna avere la capacità di mescolare tutto, senza preclusioni, anche verso i compositori più astrusi che con intellettualismo certo possono essere rivalutati in un'ottica espressiva.

F.C.: Sono d'accordo. Il punto filosofico è l'intenzione che c'è dietro il fare qualcosa. Esempi di *technomusic* a me piacciono: c'è dietro una ricerca di suono incredibile. I musicisti prendono suoni incredibili: uno di questi ha registrato il cigolio di una chiatta al porto, ha tagliato il rumore, lo ha messo sul computer e ne ha prodotto un suono veramente affascinante. Anche qui un uomo cerca un effetto emotivo: non importa cosa e come, ma non un tipo di struttura mentale che solo lui capisce. Detto questo: tutte le sperimentazioni hanno un valore positivo di prova. Poi è chiaro che nel 90% dei casi la ricerca va buttata via. Questo è normale.

Giovanni Podera: Dimentichiamo di essere chitarristi. Io frequento da anni le classi di composizione dei conservatori. Non nascondiamoci che le difficoltà ci sono. Cioè i docenti prendono pochissimo in considerazione la chitarra. Il lavoro dei chitarristi diventa fondamentale a prescindere dal linguaggio e dal *crossover*. Bisogna riuscire a mio avviso ad acquistare credibilità 'anche' se si lavora con il *crossover*. Un obiettivo,

mi auguro previsto dalla riforma, deve essere quello di lavorare con i compositori in modo serio, mantenendo sempre credibilità. Spesso ascoltiamo brani di autori che noi apprezziamo moltissimo, ma che fuori dall'ambito chitarristico sono vergognosi e inascoltabili, per cui dobbiamo riflettere e stare attenti a questo.

F.B.: Chiudiamo qui. Ho trovato veramente interessante e fatto col cuore, come sempre fa nella sua vita, l'intervento di Flavio Cucchi.

b)

Utilizzo della chitarra classica in tutti gli ambiti dello spettacolo contemporaneo

relatore Maurizio Colonna, chitarrista e compositore

F.B.: E' il turno di un altro esponente di queste contaminazioni fra generi e stili diversi. E' Maurizio Colonna. A Lei la parola.

Maurizio Colonna: Avete fatto colazione? Se dovete digerire, è meglio che usciate così non vi rimarrà addosso il peso di quello che dirò. Le cose che ha detto Flavio Cucchi sono molto puntuali. Sono interessanti e mi hanno coinvolto direttamente. Ho solo una considerazione ulteriore da fare: io 'aborro' il termine *crossover*. Io detesto il termine contaminazione: mi fa pensare all'AIDS, a qualcosa di molto triste. Anche Mozart era contaminato, anche Bacon, anche Alechinsky e anche Duchamp. Io sono felice di poter fare quello che voglio con la musica. Sono un uomo felice perché quando suono, suono quello che voglio io. Quando mi viene chiesto "Maestro, potrebbe fare questo?" io do l'indirizzo di miei esimi colleghi: "Loro possono farlo". "Ma Lei rifiuta il lavoro?" "Sì". Io suono quello che mi pare e vorrei che le nuove generazioni facessero così. Le istituzioni che chiedono programmi non dovrebbero più permettersi questa arroganza. Quando i musicisti sono sinceri sul palco raccontano un fatto vero. Quando i musicisti suonano su commissione i musicisti sono violenti nei propri confronti e nei confronti dell'umanità. Il musicista ha un compito importante, quello che non fanno i politici: dire la verità (tutti i politici, anche i più puliti, non dicono la verità). Quando i musicisti riescono a trasmettere questo messaggio, i musicisti sono utili all'umanità. Quando i musicisti hanno le leve per poter fare questo (perché hanno la cultura e il cuore per poterlo fare), devono poter sfruttare i mezzi più incredibili per poter arrivare a milioni di esseri umani. Io ho avuto la grande fortuna di poter usufruire di mezzi potentissimi per arrivare a milioni di esseri umani e sono felice quando la gente mi scrive e mi dice "Ti ringraziamo perché tu esisti". Questo è il più bel complimento. Non me ne frega niente quando mi dicono che ho una tecnica trascendentale. E' una cosa vecchia. A me interessa sentire l'emozione che passa attraverso il filo di una comunicazione importante, quella di chi dall'altra parte coglie momenti che vanno al di là della nota sbagliata o della friggitura di una corda. Ieri io ho sentito con grande piacere la serata del concorso. Ho apprezzato moltissimo il primo violino dell'orchestra, che secondo me è una signora splendida che suona molto bene il violino (e anche gli altri erano bravi). Ma ho bisogno, quando sento uno strumento, di provare qualcosa che vada al di là della bella esecuzione e delle note pulite. Non me ne importa più niente di sentire un musicista che esegue correttamente una scrittura musicale. I computers lo fanno meglio. Quando si arriva ad usufruire di mezzi potentissimi per comunicare un linguaggio, per comunicare un'esistenza musicale, bisogna avere la forza, l'energia e il coraggio di farlo. Dopo, una persona che ha fatto quell'esperienza, può discuterne. Ma è molto scorretto mettere in dubbio quel potenziale senza esserci passati. Non potete immaginare cosa vuol dire trovarsi davanti a diciassette o diciotto milioni di esseri umani, che ti guardano in quel momento e tu devi gestire la tua presenza e sai che in tre o quattro minuti tu puoi sotterrare tutto. Ne parliamo dopo con chi l'ha già fatto, ma non

accetto critiche da nessuno nel momento in cui ci si pone in condizioni dialettiche sbagliate nei confronti di un atto di questo tipo. Secondo discorso importante, a proposito della mia posizione negativa nei confronti di questo termine: *crossover* o contaminazione. Termini antidiluviani secondo me, antidemocratici, reazionari. Nella cultura del nostro tempo, grazie a Dio, esiste un pubblico che giudica. Nel nostro tempo non esistono più le case editrici che decidono le sorti degli artisti. Nel 1973, quando avevo dodici anni e mezzo, feci lo spareggio in questa città per vincere il primo premio del Concorso Internazionale Città di Alessandria (M.C. si classificherà terzo, NdR). Avevo i pantaloni all'Inglese ancora e i bottoncini. Il compagno di viaggio in quell'occasione era Costas Kotsiolis (Secondo, Primo premio non assegnato, NdR), un chitarrista greco molto bravo. Mi ricordo benissimo che i brani d'obbligo in quell'edizione erano *Nunc* di Goffredo Petrassi e i *Pezzi brevi* di Martin. Ero un *enfant prodige* di quegli anni, credo di essere stato il più giovane vincitore di concorso al mondo. Oggi mi rifiuto categoricamente di suonare il *Nunc*. Non perché non ami rispettare quello sforzo compositivo, ma perché quel pezzo non mi appartiene più. Quindi ho il massimo rispetto di chi suona e vive quel pezzo, e per il *Nunc* di Petrassi intendo tutto il repertorio di un certo tipo, e ho un grande rispetto di chi lo fa col cuore. Ma se io non lo vivo col cuore, sarei ipocrita a suonarlo. Quindi la mia scelta è di suonare ciò che amo. Nel momento in cui come compositore decido di scrivere per il mio strumento e decido di coinvolgere alcuni dei più grandi musicisti del pianeta che appartengono ad altri generi musicali e scrivo insieme a questi musicisti delle pagine, io non faccio "*crossover*". Io sono un uomo del mio tempo. Tra trecento anni quando scriveranno una Storia della Musica, si accorgeranno che alcuni testi ancora oggi usati come testi per l'esame di Storia della Musica sono stati vere barzellette editoriali. Sono lo scandalo imperante nel mondo accademico. Io ho letto dei testi di Storia della Musica che sono, a confronto di Striscia la Notizia, dei testi di Dante (*sic*, NdR). Sono delle nefandezze storiche. Come si fa a parlare di Novecento dimenticandosi di parlare dei fenomeni culturali che hanno coinvolto un miliardo e mezzo di esseri umani, quando invece si raccontano i raffreddori di Spinacino, Dalza o i problemi di scoliosi di Ciaikovskij. Come si fanno ad ignorare fenomeni come Jimi Hendrix, che ha sconvolto il mondo sociologico e non il mondo della musica soltanto. Come si fa a non ricordare al mondo che il Novecento non è fatto solo di Boulez o Britten, ma di un'infinità di messaggi. Io, come chitarrista che usa la chitarra cosiddetta classica, oggi suono perché c'è stato Segovia, Hendrix, Weiss, qualcosa che va al di là della chitarra, della chitarra elettrica, del liuto. Soprattutto perché vivo il mio tempo. Quando nel 1996 fui invitato ad essere ospite del Festival di Sanremo, suonando la chitarra da solo, insieme a colleghi come Pat Metheny, George Benson ed altri, io accettai di buon grado e con grande gioia. Ero convinto che suonare in una dimensione come quella poteva servire a dare alla gente la possibilità di conoscere qualcosa che non conoscevano. E ho avuto ragione, perché in quell'esperienza mi resi conto che la gente era ferma all'episodio citato su Segovia. "Cosa ci canta?" Non è cambiato niente! Molti mi hanno detto: "Non immaginavo che la chitarra si suonasse così". Certo, se noi proseguiamo a fare concertini nelle parrocchie per 50 persone, sicuramente non possiamo renderci conto nel mondo reale. Serve. Ma serve anche andare oltre. L'anno scorso mi è stata chiesta un'esperienza a dir poco pericolosa, quella di armonizzare e rileggere nella medesima *kermesse* sanremese un brano di una grandissima cantante italiana che si chiama Antonella Ruggero. Ma in quel contesto la scommessa era ancor più difficile perché non dovevo suonare una mia composizione, un brano per chitarra sola, ma dovevo rileggere a modo mio un brano che era in una gara canora: come mettere il Montreux Festival dentro il Festival di Sanremo. Una sfida pericolosissima, con il rischio di essere cacciati a calci dai capistruttura di RaiUno e non solo. Lì ci sono poi i politici, perché la Rai è al servizio del potere. Io decisi di invitare un mio carissimo amico, Frank Gambale: l'unico

musicista con cui suonerei in duo (con tutto il rispetto per i grandi chitarristi classici che ci sono al mondo, Frank è l'unica persona con cui andrei sul palco, perché andare sul palco con lui significa andarci sorridendo e uscirne con la voglia di suonare ancora: un grande artista che mi permette questo). Quando decisi di fare questa cosa, optai per una cosa assolutamente anomala per una *kermesse* come quella: non usare bassi o batterie, ma solo chitarre acustiche e la voce. E' un messaggio forte. Un messaggio rivoluzionario pericolosissimo. E' stato straordinario l'impatto emotivo che ha prodotto questa scelta soprattutto fra il pubblico (che era il pericolo vero, perché i musicisti non potevano che apprezzare questa operazione, una specie di vestizione a festa di un brano molto semplice). Il pubblico più di tutti ha reagito in maniera straordinaria. Noi abbiamo fatto concerti quest'estate, con Antonella e Frank, in situazioni in cui ci sembrava di essere i Pink Floyd. Cucchi, che è stato presente ad un nostro concerto nella piazza di Todi, ha visto una presenza pop. Sembrava di vedere un concerto di un cantautore. La cosa straordinaria era che ad un certo punto la chitarra classica che suonava da sola aveva un pubblico di 5.000 persone che ascoltavano in silenzio. E' una scelta che non si può definire di *crossover*, perché il termine *crossover* è una offesa nei confronti di questa scelta. Ci vogliono la forza e l'energia di tenere quel palco, per tenere 5.000 persone in silenzio con un solo strumento. Come ci vuole l'energia di stare in uno stadio, come mi è capitato in occasione del Congresso Eucaristico col Papa, dove ce n'erano 50.000 di persone. Bollare questa scelta con il termine *crossover* significa essere semplicemente iniqui, per non dire altro. Nel momento in cui noi ci rendiamo conto che questa scelta appartiene solo ad alcuni privilegiati, noi dobbiamo fare una scelta di divulgazione dell'atto. Cosa significa? Significa che quando un didatta forma un musicista, dà il suo apporto a questa formazione, deve dargli la possibilità di recepire tutto quello che il nostro tempo può offrirgli. Io amo tantissimo ascoltare Hopkinson Smith che suona Bach, detesto i chitarristi che suonano Bach, ma amo tantissimo Leonardt che suona Bach. Amo sentire David Gilmour che suona con la chitarra elettrica che suona *Wish You Were Here* e mi piace sentire Sting o Eliot Gardiner che dirige le Sinfonie di Beethoven con l'organico originale. Attenzione qui il discorso cambia: non è un discorso di contaminazione, ma di acquisizione di ciò che in mille anni abbiamo nel tempo incamerato. Noi oggi, nel 2005, abbiamo l'opportunità di usufruire di tutto quello che il tempo ci dà. Ci sono persone, come il sottoscritto, che hanno avuto la fortuna di usufruire di mezzi potentissimi, che ho cercato nei limiti delle mie possibilità di utilizzare al meglio. Spero che le persone che hanno potuto usufruire di queste mie incursioni di potenza nei massmedia possano aver colto la mia buona fede, perché le cose che ho detto e ho cercato di fare nel tempo sono prova di verità artistica. Ogni cosa che ho fatto nel mio modo di suonare è servita per offrire qualcosa che mi appartiene ed è dentro di me. Potrei andare avanti per ore facendo citazioni doverose a livello culturale, ma preferirei che in questo contesto si evincano le vostre posizioni, perché ho bisogno di confrontarmi con voi, perché sono abituato a confrontarmi con grandi masse che sentono un certo tipo di suono, ma questo laboratorio mi interessa molto, mi stimola molto e mi piacerebbe viverlo in maniera utile per la mia crescita. Vi ringrazio della pazienza.

F.B.: Mi sembra che il nostro pubblico abbia colto appieno la sincerità con cui Colonna ha pronunciato il suo *speech*, perché ad un certo punto c'era un silenzio che si tagliava a fette. E' stato uno dei momenti di maggior concentrazione da quando frequento questa platea. Mi complimento con lui per il racconto di un'esperienza alternativa a quella di molti di noi, per le parole sincere e senza mezzi termini che non è il caso proprio di usare qui tra amici. Chiedo al pubblico una parola per apprezzare o controbattere ciò che M.C. ha detto, anche perché non capita spesso di interloquire con un personaggio che espone con tale chiarezza le proprie idee.

F.M.: Preciso innanzitutto qualcosa a proposito del 'conservatore' attribuitomi da Flavio Cucchi prima e proprio qui in un convegno di chitarra classica: le definizioni sono comode per intenderci e non siamo conservatori affatto qui. Se abbiamo dedicato nel decennale del convegno almeno una parte della mattina al *crossover*, è perché ci siamo convinti che gli artisti con questo fenomeno hanno a che fare. E parlo di artisti in genere e non chitarristi soltanto, perché quando abbiamo deciso l'anno scorso di intitolare al *crossover* la prima parte del convegno a venire questo era già nato per tutti gli strumenti, Einaudi per il pianoforte ad esempio, nel canto, nella composizione eccetera. Vorrei chiedere al Maestro Colonna invece, per il mestiere che faccio, sapendo che lui si rivolge ad un pubblico così vasto, se noi dobbiamo rinunciare al nostro caro e vecchio repertorio che abbiamo studiato in conservatorio o se quel repertorio nuovo è la prosecuzione naturale del vecchio e con quello si integra. Serve avere un pubblico veramente ampio se dobbiamo rinunciare a ciò che vogliamo fare? Lui è molto ispirato e convinto, magari altri no. Quando invitiamo qui questi grandi personaggi siamo ovviamente convinti della loro buona fede. C'è da dire però che il nuovo repertorio, diciamo così, sia un po' una moda, una necessità di cavalcare una cosa che il pubblico e i mass media apprezzano. Gli addetti culturali, come me nel mio piccolo, si chiedono se dare una notizia che si ripete, come quella della finale del bellissimo concorso di Alessandria, non sia inutile dopo 40 anni. Il *crossover* ha questo fascino: sentire Pavarotti che canta una canzone o Colonna con Gambale fa notizia. Chiedo a Colonna, che è un amico: come facciamo noi a distinguere se c'è ispirazione o meno in questi fenomeni?

M.C.: Nel momento in cui io sono pensante, io non voglio offendere la mia intelligenza e mi permetto, quando ascolto qualcosa, di decidere se provo qualcosa e di dirlo. (...) Quando un mio esimio collega ha inciso un disco con un cugino chitarrista elettrico, facendo un'esecuzione di Villa-Lobos (e parlo di Barrueco e Steve Morse), tutti i giornali hanno fatto un parallelo con l'esperienza mia e di Gambale. Io ho cercato di spiegare che quella esperienza non c'entrava niente con la nostra, perché quella era una cover: bravissimi tutti e due, ma non c'entra niente con quello che abbiamo fatto io e Gambale. Io e Gambale abbiamo composto, loro hanno rifatto. Possa piacere o no, sono due cose diverse. Nel momento in cui io ascolto un artista che cavalca la tigre perché ha bisogno di comprare la quinta casa al mare (e quando si fa quella scelta il motivo è esclusivamente economico) e non mi trasmette un'emozione perché quello è il motivo, io ho il sacrosanto diritto di spegnere, di uscire dalla sala. Quindi se il pubblico sente l'assenza di vibrazione in un intervento artistico, è il pubblico che ha il sacrosanto diritto di decidere le sorti. E' tutto semplicissimo. Nel momento in cui si fa qualcosa per 'moda', la vita di questo atto si consuma in fretta. Se qualcosa è invece vissuto come fatto creativo 'reale', nel tempo questa dimensione non passa. E' la Storia che decide sulla veridicità del messaggio. E' tutto molto semplice.

Dal pubblico: Non sono un chitarrista. Non pensa che il giudizio della Storia possa fallire, cioè essere anche fallibile?

M.C.: Quando nel tempo del Liceo studiavo Storia dell'Arte, ricordo di aver avuto un grande docente, che con grande coraggio veniva in classe con sette-otto testi sullo stesso argomento. Questo signore si chiamava Pino Mantovani ed è un pittore piuttosto importante dell'area torinese che adesso insegna all'Accademia di Belle Arti. Ricordo che durante le lezioni io affollavo con altri studenti anche le ore delle altre sue lezioni perché avevo la possibilità di avere davanti a me un intellettuale organico (come diceva un signore qualche tempo fa) (Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere* NdR). Lui si

presentava e parlava di Divisionismo, o dell'Arte Concettuale, o dello Strutturalismo o del Neorealismo documentandosi sull'Argan, testo ufficiale adottato, ma portava anche altri testi, come l'Antal o l'Arcangeli. Il professore diceva una cosa importante: il sig. Argan tesserato del PCI metterà in luce con molto interesse Alvaro Siqueiros o Guttuso, ma magari non metterà in luce altri artisti considerati pericolosi per un certo tipo di area politica. Il pericolo c'è naturalmente anche dall'altra parte, perché quando l'Arcangeli, nel libro edito da Einaudi "*Dal Romanticismo all'Informale*", dedica 48 pagine a Turner come anticipatore dell'Informale, l'Arcangeli è più vicino all'area liberal, anche se non razionale, alla Mondrian, dell'Arte. Il confronto delle idee insomma ci permette di avvicinarci ad una visione democratica del messaggio. La Storia secondo me si racconterà grazie alla comparazione delle posizioni. Nel momento in cui io fra duecento anni non avrò il giudizio che mi viene dato da un giornalista de *La Repubblica* o de *Il Giornale*, ma da una visione ampia, con comparazioni possibili, allora potrò avere il giusto mezzo per capire cosa è successo davvero nella Storia. Il mio consiglio è di vivere occupandomi del Presente, con grande riguardo per il Passato. Il Futuro lo decideranno gli altri. Grazie.

F.C.: Nel ringraziare il Maestro Colonna di questo intervento così forte e di cui si parlerà a lungo, invito sul palco Giacomo Parimbelli.

Benvenuto Terzi, un italiano che amava la chitarra

relatore Giacomo Parimbelli, chitarrista e musicologo

F.M.: Prima di dare la parola al relatore, vorrei spiegare anche alcune cose che avvengono dietro le quinte del convegno. Dovete sapere che intorno a Natale noi del comitato scientifico ci incontriamo per farci gli auguri e per cominciare a vagliare alcune delle idee sull'edizione successiva del convegno: alcune proposte giungono spontaneamente, altre sono sollecitate da noi. Sul fronte della presentazione dei libri non c'era mai stata una grande iniziativa. La bibliografia chitarristica era scarna. Invece da alcuni anni si assiste alla costruzione di una sorta di *puzzle* che va a colmare le lacune che abbiamo. Questo è proprio il caso del libro dedicato a Benvenuto Terzi che ci viene a raccontare l'autore in persona, Giacomo Parimbelli. Terzi, un chitarrista del Novecento, diciamo la verità, un po' sconosciuto, di cui si sapeva poco: solo che era di Bergamo e autore di alcune composizioni. Parimbelli invece ha fatto su Terzi un lavoro importante. So che qui è pieno di studiosi e ricercatori docenti di Conservatorio: c'è ancora tanto spazio per l'approfondimento di autori dimenticati, dimenticati perché nessuno se ne è occupato e non perché non sono stati o non sono importanti. L'augurio è quindi che il convegno serva anche da volano per stimolare coloro che hanno un libro nel cassetto e lo vorrebbero pubblicare. Do ora la parola al Maestro Parimbelli.

Giacomo Parimbelli: Anch'io, prima di entrare nel vivo del mio libro, vorrei dire qualcosa a caldo a proposito di quello che ho sentito (da Maurizio Colonna, NdR). In particolare vorrei far riferimento a quattro punti.

Se in noi persistono delle armonie pure che ritengo apolitiche, degli equilibri naturali, ritengo che questi non vadano né alterati né modificati. Un esempio: in America è stato fatto un esperimento riproducendo musica classica e musica rock davanti ad un'edera. Dopo alcuni giorni le foglie di fronte all'amplificatore che emetteva musica rock erano appassite, mentre, dall'altra parte, le foglie che ascoltavano Bach si erano addirittura attorcigliate alle casse. Questo per dimostrare che esistono degli equilibri cristallizzati nel nostro DNA che ritengo abbiano un limite oltre il quale forse, per la nostra natura

umana, non si può andare. Un'altra cosa che volevo dire è che giustamente molti chitarristi hanno platee numerose e sono ben lieto di questa loro missione. I chitarristi ricercatori invece come me, ed altri che vedo qui, vivono per lo più coperti, nascosti, segregati dai libri, che sono polverosi, procurano allergie. Vivono soprattutto di notte, il momento migliore per il lavoro. Lavorano sperando che poi queste loro fatiche arrivino proprio a quei chitarristi che suonano la chitarra. Questo è uno dei miei intenti. Un'altra cosa, sempre sul *crossover*: se Giotto avesse avuto il computer cosa avrebbe mai fatto? Quadrati anziché dei cerchi?!?

Vengo da Bergamo, patria dei Papa Giovanni, dei Caravaggio, dei Donizetti, dei Terzi, dei Manzù, dei Quarenghi, dei Baschenis, dei Roncalli, dei Locatelli e dalla mia città porto questo saluto.

Questo libro nasce da lontano, non da ieri. Ho cominciato a lavorarci 15 anni fa. Ricordo che durante le mie notti insonni, quando magari scoprivo qualcosa di nuovo e interessante, chiamavo l'amico Dell'Ara e gli dicevo: "Sai, ho scoperto questo e quest'altro" e lui mi diceva: "Vai avanti, vai avanti".

Ad esempio ci ho messo molti anni per trovare l'atto di battesimo di Roncalli, che la stessa famiglia, ancora oggi esistente, riteneva fosse andato disperso. Adesso abbiamo la data di nascita di Roncalli. E' importante: infatti in tutte le edizioni preesistenti questa non veniva mai segnalata. Si conosceva solo la data del 1692, come data di impressione dei *Capricci armonici*.

Infatti nella prefazione a questo libro io ho scritto che la cosa più difficile è stata stare da solo, tenere dentro di me piccoli gioielli che scoprivo. Altre considerazioni: ho ascoltato ieri sera con grande piacere la finale del concorso. Notavo che sul palco si alternavano le voci di chitarristi da tutto il mondo. Penso alle lettere che Benvenuto Terzi aveva ricevuto: le firme provenivano da tutto il mondo. A pensarci bene, non è la stessa cosa? Sul palco chitarristi da tutto il mondo, in una piccola scatola, gli autografi dei chitarristi più importanti del mondo. Si parla tanto oggi di globalizzazione, ma il nostro chitarrista Terzi non agiva già in quest'ottica? La sua apertura epistolare all'Europa e alle Americhe ne è testimonianza: nel libro infatti ho inserito il catalogo di tutte le lettere a lui scritte.

Attraverso lo studio di Benvenuto Terzi, il cui nome completo è Enrico Benvenuto (gli stessi familiari non riconobbero la lapide posta sulla sua tomba nel Cimitero Monumentale di Bergamo, sulla quale era scritto Enrico, lapide poi corretta), si può infatti riscoprire quella che definirei la scuola nazionale italiana della chitarra della quale egli ne è sintesi e maggior esponente. Esiste una letteratura dimenticata ed originale per chitarra di autori italiani del primo '900 e che ci spiega così le basi del Terzi, in un periodo che si può spiegare quasi fra la luce delle candele e delle prime lampadine elettriche a filamento, in un periodo direi 'pre-istituzionalizzato', prima della nascita dei conservatori.

Partirò da un aspetto di Terzi molto particolare. Vedete, ho incontrato e sentito suonare molti allievi di B. T. . In essi si riconosce l'impronta del loro maestro: lo stile, il passo e l'accento sono i medesimi. Quel modello d'insegnamento basato sull'imitazione fu cavallo di battaglia per tutto l'Ottocento e oltre (e mi risulta che anche il Maestro Segovia insegnasse per imitazione: in poche parole "Apri gli occhi, guarda, fai come faccio io"). Anni fa era possibile risalire al maestro di un musicista, oggi invece è molto difficile risalire al proprio maestro considerati i molti stimoli, i molti concerti, i molti corsi di perfezionamento: già un ragazzo di soli 25 anni può esprimersi allo strumento in stili e repertori diversissimi.

Sappiate che l'unica modalità di perfezionamento chitarristico in Italia dai primi anni del '900 fino all'instaurazione dei corsi di Segovia all'Accademia Chigiana di Siena negli anni '50, furono proprio i concerti di Terzi per l'Italia e parte dell'Europa.

Non a caso Terzi tiene l'ultimo concerto a Bergamo proprio nel 1953, anni in cui in Italia si assiste ad un vero e proprio capovolgimento chitarristico.

Teatri di aggiornamento e novità furono proprio quelle Giornate Chitarristiche che si svolgevano ogni anno in diverse città italiane, curate e organizzate dai redattori della rivista *La Chitarra*, guidati da Terzi.

In quelle giornate chitarristiche si potevano ascoltare l'ultimo Mozzani, Luise Walker, la Stegani... Si potevano ascoltare in modo 'innocente' le chitarre di Gallinotti, di Hauser, di Semplicio, di Ramírez: liutai contemporanei sul quale non era caduto ancora il velo dei 'segreti'. Al bavero della giacca porto infatti lo stemma della VI giornata chitarristica dell'anno 1938 tenutasi a Pisa, che lo stesso Terzi aveva con sé. Furono corsi di aggiornamento "*ante litteram*". Quei dischi di Segovia che iniziavano a circolare in Italia dagli anni '30 e che lasciarono l'Italia a bocca aperta...quei dischi stupirono Terzi a tal punto da non toccare la chitarra per mesi. Gli stessi dischi che Terzi aveva tutti, ma proprio tutti, e che puntualmente faceva ascoltare ai suoi allievi durante le lezioni, in assoluto silenzio; dischi poi donati all'Archivio chitarristico di Brescia.

Le ore di lezione non duravano un'ora o 45 minuti, ma si protraevano per ore e finivano con concerti personalizzati di Terzi. Quale maestro scriverebbe oggi ai propri allievi accorate lettere sull'imbastitura di un programma non da concerto, ma da saggio? B.T. fece spesso questo per i suoi allievi e nel libro vi sono alcune di queste lettere. Vedete, in quelle lezioni non si imitava solo l'arte, ma il fervore, la passione! Questo è un messaggio valoriale, non solo chitarristico o musicale. Ritengo che chiunque dopo i quarant'anni abbia il dovere di insegnare qualcosa. Lo stesso Segovia apprese molto guardando Miguel Llobet suonare e Squarzoni, che ho conosciuto, mi raccontava che Segovia gli diceva: "Guarda che chitarrista maturo lo diventi dai quarant'anni in su". (Questo mi dà anche consolazione, visto che ho quarantuno anni: primo anno di maturità!).

Ma non solo. A quei fortunati allievi Terzi mostrava le lettere di Llobet, di Pujol e di Segovia. Non furono quindi Bergamo e casa Terzi uno dei primi centri italiani per la chitarra, se vi convenivano lettere "*in contemporanea e dal vivo*" così pregiate da tutto il mondo?

Vi dirò di più. Da piccolo io frequentavo casa Terzi... ma non lo sapevo. Lo zio del mio più caro amico era portinaio di casa Terzi. Ricordo questo ascensore incredibile. Mi sembrava un'astronave. Vedevo molta gente andare e venire. E magari accanto a me passavano queste lettere di Segovia senza saperlo. Anni dopo mi ritrovo in questo palazzo e sembra quasi un segno del destino, un'armonia impreveduta.

A me sembra oggi che la lezione terziana sia ancora tutta da scoprire e da rivalutare, come quella segoviana. Per tutte queste ragioni Terzi e Segovia stesso sono i continuatori di un mondo pedagogico ed estetico ottocentesco dove però l'immagine virtuosa, amabile ed ispirata dell'artista era sprono da imitare: ma non sono questi anche oggi gli ingredienti di un primo incontro con la chitarra che affascina molte persone?

Questi furono tali perché più di altri seppero guardarsi attorno: vi ricordo che l'archivio Terzi abbonda di musiche a lui donate da chitarristi suoi predecessori. Lì ho trovato alcune prime stampe di Mertz, Regondi, un'edizione rara Ricordi de *Le stagioni dell'anno* di Nava. Vi ricordo che Terzi aveva stretti contatti con tutti i chitarristi anziani della sua città e non ne sottovalutava gli insegnamenti e le memorie, come quella di quel chitarrista Castelli che a Clusone ascoltò Tárrega e lo raccontò commosso a Terzi. Anche questa fu una lezione per Terzi, visto che tale avvenimento lo descrisse in più occasioni: sul *Dizionario dei chitarristi* del 1937 e sulla rivista *La Chitarra* nel 1938.

Ma non solo. Egli, proprio dopo l'ascolto di Luigi Mozzani a Bergamo in Sala Piatti nel 1916 (Mozzani suonò due volte a Bergamo), capì cosa gli poteva dare la chitarra e da lì prese il suo fervoroso avvio. A Terzi stesso dobbiamo inoltre la redazione della rivista *La*

Chitarra e il Dizionario dei liutai e chitarristi italiani del 1937, opera nel suo genere insuperata e fonte necessaria per qualunque ricerca sulla storia della chitarra di quell'epoca, con tutti i limiti ma anche i pregi che un'opera del genere può avere.

Vi farò ora uno esempio largo di *crossover ante litteram* (visto il tema di questo anno qui ad Alessandria), sempre per capire cosa fu l'epoca di Terzi (ma mi dicono che anche all'epoca di Mauro Giuliani le cose non erano diverse): un mio collega di Bellinzona mi ha spedito poco tempo fa notizie della sua attività di chitarrista e mi allega l'estratto di un articolo da *Il Dovere*, anno 1927, che annunciava il concerto di B.T. ospite presso il Circolo Mandolinisti e Chitarristi di Bellinzona (Non è già questo un segno di mescolamento? Lo stesso Segovia accettò spesso l'invito di circoli chitarristici e mandolinistici; Llobet si esibì ad Adria in un circolo mandolinistico, dove egli lasciò la sua firma nel registro delle presenze in un antica locanda del luogo). In quell'articolo si scrive che dopo il concerto di Terzi si sarebbe passati al ballo e alle danze fino a tarda serata e questa era la realtà culturale e di intrattenimento comune a molte altre città.

Un altro esempio curioso di *crossover ante-litteram*: a Gromo, paese d'infanzia di Terzi, molti anziani mi hanno raccontato che il Maestro suonava la chitarra con il bicchiere. Sperimentava una sorta di chitarra hawaiana e chissà che questo non abbia avvicinato alla chitarra molti che poi si sono dedicati alla chitarra classica.

Alcuni fatti storici importanti segnarono l'azione di Terzi e della chitarra del suo tempo. Le due guerre (Terzi partecipò alla prima) cancellarono repertori, chitarristi e compositori (Segovia stesso in quell'epoca aveva difficoltà nel trovare corde per chitarra). Molti musicisti abbandonarono l'Italia, come Castelnuovo-Tedesco. Voglio leggervi una lettera di Pujol a Terzi, che mi sembra il documento più chiaro per capire il periodo: "Questa follia collettiva ha prodotto il mostro della guerra". In queste lettere cioè non si parla solo di chitarra. Un altro fattore importante di abbandono della chitarra fu secondo me la ripresa economica dopo il 1960: chi pensava mai alla chitarra, se non qualche nobile indisturbato dalla povertà o dalla miseria? Ricordo inoltre la contestazione giovanile del 1968 e l'avvento della chitarra elettrica (e tra l'altro il maggior uso della chitarra fu sancito proprio da questi turbolenti anni: la canzoni di pace e a contenuto sociale ...chi pensava a Sor o Giuliani?) Ricordo ancora la struttura macrofaga della chitarra che poteva includere stili e generi musicali diversi, dal flamenco al jazz, al punto che a l'eguale nome di CHITARRA (originariamente 'a quattro corde') ognuno faceva corrispondere quasi etimi diversi, a seconda di cosa ognuno intendeva "pro domo sua".

Ci sembra quindi straordinario come sia riuscito ad emergere il lavoro di un Segovia o di un Terzi in un contesto storico del genere. E proprio per questi motivi il lavoro di un Terzi ci appare oggi più prezioso. E la prova di ciò è che gran parte delle testimonianze terziane e della sua epoca non le troviamo in biblioteche o conservatori, ma emergono dalle abitazioni di privati possessori, discendenti o allievi, che sovente, affezionati e gelosi a detto materiale, non ne permettono la conoscenza su larga scala. Forse se tutte queste persone capissero le difficoltà della chitarra, potrebbero donare un po' del materiale per costituire un centro, un museo o una fondazione della chitarra italiana del Novecento in quel periodo, ripeto, 'pre-istituzionalizzato'.

Ripeto che gli archivi e le biblioteche pubbliche sono ancora quasi del tutto sprovvisti di questo tipo di testimonianze sulla chitarra italiana e solo ora qualche editore inizia a riparlare di questi nobili personaggi della chitarra italiana del primo '900. Spesso, vedendo Mario (Dell'Ara, NdR), gli chiedo: "Ma perché non pubblicano più Coletta, Corsero, Fracassi o Navone?" Sinceramente non abbiamo mai trovato una risposta.

Ebbene mi chiedo qual è il messaggio di Terzi oggi, se anche quando era quasi ottantenne, casa sua pullulava di giovani allievi felici, cui magari lui faceva suonare senza problemi la sua Hauser, felici di ascoltare dal Maestro piccoli *Studi* di Sor e reminescenze del suo tocco e della sua arte, non quindi gli abili ed incredibili

virtuosismi che strabiliarono gli uditori in quasi cinquanta anni di concerti. Quegli allievi, oggi adulti, mi hanno spesso raccontato episodi indimenticabili di quelle lezioni.

Vi vorrei leggere una breve testimonianza, dicendovi solo alla fine chi ne è l'autore.

“Frequentai il Maestro nella seconda metà degli anni Cinquanta, nella sua casa a Bergamo. Credo di essere stato un allievo *sui generis*. Ebbi poche seppur importantissime lezioni, che consistettero da parte di Terzi nell'ascoltarmi, nel dirmi che tutto andava bene e poi nel farmi ascoltare esecuzioni sue, limpide e piene di espressione. Gliene serberò gratitudine eterna.” Angelo giardino, maggio 2005.

Concluderò dichiarando che ho il vitalizio dovere di ringraziare il mio editore, l'amico Sergio Pagliaroli, che ha permesso la visibilità dei miei studi. Ringrazio il pubblico presente, il Direttore e chitarrista Filippo Michelangeli, il Comitato Scientifico, in particolare l'amico Giovanni Podera per un passato antico, il Presidente del Convegno dott. Marcello Pittaluga e la stessa Città di Alessandria, che deve la sua notorietà credo anche ad una sua attività precedente riguardante il liutaio Gallinotti, perché a proposito delle sue etichette si può leggere *Solero in Alessandria*.

Chiudo ricordando il titolo della mia conferenza “*Terzi che amava la chitarra*”. Direi ora: Terzi che ha fatto amare a molti la chitarra. Lascerò anche una domanda *crossover* ai chitarristi: “Tu, chitarrista, che programma da concerto faresti in un paesino di montagna?”

Ora lascerò la parola proprio a Benvenuto Terzi e alla sua chitarra. Vi farò sentire uno tra i pochi documenti storici fra le incisioni di Terzi. Egli distrusse quasi tutte le sue registrazioni, temendo che non fossero abbastanza ‘pure’ da poter essere lasciate ai posteri. E guarda caso questa registrazione fu salvata grazie alla visita di alcuni Giapponesi in casa Terzi. Non per merito di Italiani. *Mea Culpa* ancora dobbiamo fare. Rifarò sentire l'esecuzione di Terzi di quella che fu la sua trascrizione de *La Campanella*. Vi leggo la testimonianza che ho raccolto direttamente da Squarzone. Mi dice: “Madonna, quando faceva *La Campanella*! La gente si alzava in piedi!” Vi ringrazio e cedo la ‘parola’ alla chitarra di Benvenuto Terzi.

Giovanni Podera.: Mentre preparano la registrazione, voglio ricordare di aver frequentato casa Terzi circa dieci anni fa, nell'occasione della pubblicazione che ho fatto con Angelo Giardino “Opere di B. T.” : ciò che più mi colpì fu la lettera di Alirio Diaz, che qui ad Alessandria è di casa. Ricordo che era una lettera di un Alirio Diaz giovanissimo, che stava per ‘spiccare il volo’.

G.P.: Sì, l'ho qui e potrei leggerla. E' del 1952. (Torino, 7 dicembre 1952) “Gentilissimo prof. Terzi, per me è stato graditissimo ricevere la Sua bella lettera che Lei mi ha mandato a Roma. La ringrazio sinceramente per le belle impressioni che Lei ha avuto di me. Sono molto lieto che un collega pensi così di me. Quantunque io abbia sinora una carriera molto breve, ho lavorato molto per il nostro istromento e non sarò soddisfatto sino a non portarlo alle altezze che si merita, alle cime della vera arte. Per adesso faccio soltanto prove: preparare l'ale per il volo. Anche io ho il desiderio di conoscerLa, giacché penso che Lei è stato uno di quelli che si hanno dedicati con cervello e cuore al prestigio e decoro del nostro istromento. Ancora non so se debba andare a Milano per qualche concerto. Qua suonerò il 12 dicembre. Cordialissimi saluti, Suo Alirio Diaz.”

(ascolto *La Campanella*, chitarrista Benvenuto Terzi)

Debutto

Riccardo Calogiuri

15 anni allievo della prof.ssa Gabriella Lubello, musiche di Dyens e Villa-Lobos

Proiezione del filmato *The Song of the Guitar* di Christopher Nupen

La Chitarra e il Mandolino, un connubio antico che continua ad appassionare i giovani
relatore Stefano Squarzina, direttore dell'Orchestra a plettro "Gino Neri"

Stefano Squarzina: Buongiorno. Voglio subito entrare nel merito attraverso un piccolo *excursus* storico sulla chitarra nell'orchestra a plettro, parlando della mia esperienza personale. Innanzitutto dobbiamo dire che nell'orchestra a plettro per chitarre e mandolini, la chitarra ha sempre svolto una attività di accompagnamento, questo anche dopo la nascita delle prime grandi orchestre alla metà dell'Ottocento, una nascita legata anche all'Unità d'Italia e quindi all'esigenza di sostenere un'unica cultura nazionale. Naturalmente sia l'Aristocrazia che la Borghesia spingono, al di là delle classi sociali, verso l'Associazionismo. Infatti la maggior parte delle nostre più antiche orchestre a plettro nascono proprio così alla fine dell'Ottocento. L'orchestra 'Gino Neri' viene appunto fondata nel 1898. Dopo oltre un secolo questa orchestra esiste ancora, a Ferrara, nella sua formazione tipo (fortuna e sfortuna di questa orchestra), cioè con alcuni strumenti che poi sono caduti in disuso. E' anche vero che c'è stata un'esigenza da parte dell'orchestra di adeguarsi ad un repertorio contemporaneo, soprattutto dopo l'evoluzione del repertorio cominciata in Germania nel dopoguerra. E' nato un gruppo da camera che è quello che sentirete alla fine della giornata nel nostro intervento musicale. La mia esperienza come direttore di questa orchestra è nata cinque anni fa. Mi sono misurato con due strumenti che conoscevo solo marginalmente: la chitarra e il mandolino, due strumenti che tutto sommato sottovalutavo. Il mandolino, quattro corde come il violino "più o meno funzionerà allo stesso modo", mi dicevo. Non è vero! Mi sono trovato di fronte a delle sonorità completamente diverse, anche perché io avevo sì fatto la mia esperienza orchestrale, ma con un altro strumento, l'oboe. Ho lavorato per esempio anche in questo teatro come oboista, fra il 1990 e il 1991. Sono abituato a sonorità completamente differenti. Questi due strumenti, la chitarra ed il mandolino, tanto famosi sono in effetti così sconosciuti. Mi sono anche incontrato con il 'dilettantismo', che ha moltissimi lati positivi rispetto al 'professionismo'. La mia esperienza comincia con un episodio che ricordo bene. Eravamo durante un concerto al mattino per le scuole. Sapete, in quei concerti si presentano gli strumenti, si cerca di fare promozione per incentivare lo studio della chitarra e del mandolino all'interno dell'orchestra. Finisco di presentare ai ragazzi il mandolino, poi la mandola e infine arrivo alla chitarra. Alla domanda "Chi sono i chitarristi?", Franco Sartori risponde "Sono i cugini pigri dei mandolini" ed è vero. Nell'orchestra a plettro la chitarra è sempre stata relegata a quel ruolo, ad accompagnare, a suonare accordi. Credo che una certa indolenza da parte dei chitarristi, ad esempio anche a proposito dei ritardi nell'arrivare alle prove, sia dovuta proprio anche alla loro funzione in orchestra! Vi dico tutto questo perché mi sono trovato in una realtà alla quale io mi sono dovuto adeguare, senza creare un regime di autoritarismo. La figura del dilettante è questa. Allo stesso tempo però ho scoperto che la figura del dilettante in questo tipo di orchestra ha subito una evoluzione positiva e questo grazie soprattutto al lavoro dei compositori nel Novecento. Quello che ascolterete mostrerà che la chitarra ha cambiato ruolo: dall'accompagnamento di una melodia come supporto armonico, al ruolo di comprimaria delle altre sezioni e del mandolino. Se le due sezioni prima erano ben differenziate e quasi antagoniste, ora in orchestra vivono e suonano in modo quasi paritetico nella distribuzione delle parti. Ciò soprattutto nel brano brillante della *Suite messicana* op. 16 di Eduardo Angula che ascolterete più tardi, non a caso un compositore chitarrista, residente in Europa. Qui i chitarristi non possono essere pigri.

F.B.: Su questo augurio di puntualità ringraziamo Squarzina, perché non solo i chitarristi arrivano tardi alle prove, ma sfiorano anche le scalette dei convegni! Mi viene anche in mente di chiedere, visto che il compositore che eseguirete è Messicano, se il repertorio non sia solo italiano e mediterraneo.

S.S.: Una volta queste orchestre avevano funzione analoga a quella delle bande. Presentavano in trascrizione e arrangiamento prevalentemente il repertorio lirico-sinfonico della nostra tradizione. Ci sono però anche autori che scrivevano per questo organico in modo originale. Ci sono alcuni esempi di questi compositori nel nostro ultimo CD. Ma quel tipo di musica è relativamente scomparso. I Tedeschi, che avevano sempre importato la nostra musica, nel dopoguerra hanno detto basta. Quel repertorio non aveva più senso per loro. Un'intera classe di compositori si dedicò originalmente a questa formazione. L'editoria stessa in Germania favorì questo nuovo repertorio, un repertorio europeo attraverso il quale il mandolino esce dalla figura di strumento popolare 'pizza-Napoli' con molte possibilità timbriche e tecniche da scoprire e riscoprire.

F.B.: Infatti ricordo che molti colleghi, fra tutti mi viene in mente Guido Fichtner, docente al Conservatorio di Novara, hanno scoperto il mandolino e ne coltivano la passione anche con una incessante attività, complemento al proprio essere chitarristi. Ringraziamo Stefano Squarzina e raccomandiamo l'acquisto del CD *'Notte serena'*, nel cui indice vedo anche sue composizioni.

S.S.: Sì, grazie. Ho visto prima nell'atrio il Maestro compositore Luigi Cavallone e notavamo insieme come nelle classi di composizione spesso gli studenti non sanno nemmeno che la chitarra produce suoni un'ottava sotto rispetto a ciò che viene scritto!

F.B.: Appuntamento con S.S. e la sua orchestra a plectro al breve concerto di fine pomeriggio. Grazie.

Antonio de Torres, una leggenda della liuteria raccontata da José Romanillos

relatore Emanuele Marconi, liutaio e ricercatore

F.B.: Emanuele Marconi è un giovane liutaio. Le sue chitarre sono molto interessanti, ma è anche un uomo di cultura, non solo un uomo che trasforma il legno in strumenti musicali. E' uno studioso di Antonio de Torres e oggi è qua in questa veste: un sereno eloquio a raccontare il testo su Antonio de Torres scritto da Romanillos. A te la parola.

Emanuele Marconi:

Buon pomeriggio, tratterò un breve percorso sulla vita e sull'attività professionale di Antonio de Torres, secondo gli studi effettuati da José Romanillos.

José Romanillos è stato attivo dal 1970 al 2000 in Inghilterra. Dal 1995 è tornato a vivere in Spagna.

Fin dall'inizio della propria carriera si è dedicato alla ricerca ed alla raccolta di dati sui costruttori spagnoli, in particolare di Antonio de Torres. Le lunghe ricerche hanno condotto alla pubblicazione nel 1987 del libro *Antonio de Torres Guitarmaker, His Life and Work*, ripubblicato poi negli Stati Uniti e tradotto in Germania, Giappone, Spagna e l'anno scorso in Italia ed alla pubblicazione di alcune decine di articoli riguardanti i costruttori spagnoli di vihuela e chitarra. L'attività di ricerca di Romanillos ha compreso la pubblicazione di due cataloghi di mostre legate alla chitarra spagnola, la prima tenutasi ad Alicante nel 1990 (*Exposicion de Guitarras Antiguas Espanolas*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Spain, 1990) e la seconda a New York nel 1991-92 (*La Guitarra Espanola Opera Tres Ediciones Musicales*, 1991-1992) e la pubblicazione nel 2002, assieme alla moglie Marian Harris Winspear, del libro *The vihuela de mano and*

the Spanish guitars, dizionario dei costruttori di strumenti a pizzico e ad arco in Spagna dal 1600 al 2002.

Perché l'attenzione di Romanillos si focalizza proprio su Antonio de Torres, costruttore Andaluso?

Perché Romanillos, come altri studiosi prima di lui, individua in Torres l'artefice della chitarra moderna, quella che attualmente per morfologia e dimensioni definiamo impropriamente 'chitarra classica' (Impropriamente, in quanto con il termine *classico* si designa comunemente l'età di Haydn, Mozart, Beethoven, mentre l'oggetto chitarra che si è soliti definire con lo stesso termine si attesta a partire dalla metà dell'Ottocento.).

L'opera di Torres è infatti assimilabile a quella di Bartolomeo Cristofori ed Antonio Stradivari.

La necessità di ottenere informazioni storico-organologiche, data la totale mancanza di studi a riguardo, spinge Romanillos alla fine degli anni Sessanta, ad una ricerca meticolosa sul campo delle origini dello strumento e le ricerche naturalmente si concentrano sulle origini della chitarra "classica", soffermandosi sulla cesura che effettua Torres rispetto ai propri contemporanei e su quei costruttori che, dopo di lui, daranno vita a quella che si definisce *scuola di costruzione alla spagnola*, quella che per esemplificare sopravviverà poi nel 1900 con Manuel Ramírez ed alcuni suoi discepoli (Santos Hernández, Domingo Esteso, Modesto Borreguero), con Francisco e Miguel Simplicio, Enrique Garcia, fino alla morte di Santos Hernández, avvenuta nel 1945, che chiude idealmente un'epoca.

Dopo più di 15 anni, i risultati delle ricerche vengono dati alle stampe da Romanillos nel 1987

Il libro analizza minuziosamente la vita e gli aspetti più tecnici del lavoro di Torres.

La struttura è tripartita: la prima parte analizza essenzialmente la biografia del costruttore, sulla scorta delle ricerche condotte personalmente dall'autore, con riproduzioni documentarie (certificati di nascita e morte...) che per la prima volta tracciano una biografia cronologicamente esatta; e le riproduzioni di alcune lettere ed articoli di giornali dell'epoca che ben illustrano il diverso impatto sonoro ed emotivo provocato dai suoi strumenti, fornendoci uno spaccato dell'epoca. La seconda parte analizza in maniera rigorosa il metodo costruttivo ed i materiali impiegati, fornendo una ricostruzione dettagliata del metodo di assemblaggio, dandoci chiarissime informazioni, la maggior parte delle quali fino ad allora, fino al 1987, ignote; la terza infine è il catalogo degli strumenti sopravvissuti di cui siamo oggi a conoscenza, ordinati cronologicamente e con l'ubicazione attuale, intendendosi per attuale il 1995, data dell'ultima indagine catalografica di Romanillos.

In particolare analizza in maniera significativa il lavoro di modernizzazione di Torres, analizza il passaggio dai molteplici strumenti presenti in Spagna a quello, unico salvo alcune eccezioni, che verrà costruito dopo Torres. Ma non si tratta di un'indagine di tipo estetico, bensì di una ricerca tecnologica.

La ricerca non ha avuto come scopo la ricostruzione degli strumenti, ma la ricostruzione del contesto culturale in cui il costruttore visse, l'analisi del metodo costruttivo, della cronologia della sua vita.

L'incidenza della pubblicazione sui lettori, i ricercatori e gli appassionati fu tale che tra la prima edizione e quella pubblicata nel 1995 gli strumenti ritrovati furono ventiquattro.

Ancora oggi, l'effetto di questo libro non è domo, si pensi che soltanto l'anno scorso, pochi mesi dopo la pubblicazione del testo in spagnolo si è venuti a conoscenza di due chitarre Torres non catalogate.

Antonio de Torres, nacque nel 1817 a La Cañada de San Urbano, un paese nella provincia di Almería in Andalusia, sud della Spagna. Si trasferisce a Vera, dove fa apprendistato come falegname e riceve l'istruzione elementare, spettantegli quale figlio

di un funzionario governativo. Si sposa e, tra il 1839 ed il 1841, avvengono due episodi apparentemente poco importanti, ma che ci possono aiutare nel focalizzare le condizioni di lavoro dell'epoca.

Gli vengono pignorati dei beni dal comune per il mancato pagamento delle tasse, in particolare una sega a mano e delle tavole di legno. Il fatto che, pur indebitato, riuscisse a riscattare questi beni, pone la nostra attenzione sull'importanza che questi oggetti dovevano avere per lui e di quanto sarebbe stato complesso o costoso procurarsene di simili

Nel 1845 si trasferisce a Siviglia, dopo la perdita della moglie e di due figli.

Non esistono memorie di Torres a riguardo, ma la ragione più plausibile di tale trasferimento pare sia da imputare al fatto che Siviglia all'epoca fosse un centro commerciale ben più vivo di quello di Vera e che Torres, dopo una serie di lutti, si ritrovasse da solo a dover crescere una figlia piccola.

Siviglia era all'epoca la corte non ufficiale di Spagna, dove molte persone di cultura si erano trasferite da Madrid e luogo dove venivano costruiti e prodotti ogni sorta di capolavori d'arte. La scelta di Siviglia come luogo di residenza da parte del duca di Montpensier diede un grande apporto allo sviluppo artistico della città. Il suo progresso culturale diede sostegno a centinaia di artigiani e creò un terreno assai fertile per le opportunità di lavoro.

Alcune delle novità che si ritrovano negli strumenti di Torres erano già presenti in quelli di altri costruttori, in particolare della scuola di Siviglia, quali Francisco Sanguino e José Pagés. (incatenatura a ventaglio) e in misura assai minore nei costruttori della scuola di Granada. L'incatenatura a ventaglio trova testimonianza già nel 1759 con Francisco Sanguino, cinque catene più le due diagonali inferiori.

Secondo alcuni autori l'inizio dell'attività professionale di Torres va fatta risalire al 1836, ma non abbiamo suoi strumenti di quell'anno e la prima chitarra conservata, datata 1854, mostra ancora caratteri di arcaicità che potrebbero far pensare che fino ad allora non avesse costruito strumenti in senso professionale e a tempo pieno. Il periodo *sevillano* dal 1856 fino alla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento è la fase costruttivamente più geniale di Torres.

Dal momento in cui si stabilì nel nuovo laboratorio di *calle Cerrageria 32* nel 1856 il lavoro prese a fluire con intensità creativa e grande accuratezza di esecuzione. Nel 1856 costruì la *Leona*, la prima chitarra ad avere il *tornavoz* (una sorta di tronco di cono in metallo, solitamente in ottone, con la funzione di proiettare il suono), la prima in cui compaiono innovazioni tecniche importanti. Nel 1858 espose alla fiera di Siviglia quella che Domingo Prat definisce la *Cumbre*, il suo strumento più bello. Nel 1859 costruì la chitarra per Miguel Llobet e cinque anni dopo la prima per Francisco Tárrega.

Gli anni spesi a Siviglia rappresentano l'apice creativo del lavoro di Torres e non c'è dubbio che questo in parte sia dovuto alle influenze dell'ambiente *sevillano*, opposto a quello della cittadina provinciale di Vera. A Siviglia era più facile procurarsi le materie prime e proprio nella città inizia la relazione con i grandi chitarristi: oltre a Llobet e Tárrega, inizia il sodalizio professionale e l'amicizia con Julián Arcas.

Due sono le date importanti di questo periodo: il 1850, in cui avviene il primo incontro con Julián Arcas che, probabilmente, lo incoraggiò ad intraprendere professionalmente la carriera di costruttore ed il 1858, l'anno in cui ottenne la medaglia di bronzo all'esposizione di Siviglia, a conferma della posizione quale principale liutaio dell'epoca. Tra il 1869 e il 1870 fa ritorno ad Almería. Fino al 1875 non costruirà, o perlomeno non abbiamo notizie di suoi strumenti. Quasi certamente interrompe l'attività costruttiva (Difatti è l'unico arco di tempo così prolungato di cui non ci sono pervenuti strumenti: la spiegazione più plausibile pare essere l'interruzione dell'attività.). Sappiamo infatti che con il contributo della moglie apre un negozio di porcellane e nel 1875, spinto forse da necessità economiche (la nascita di una figlia, cui ne seguirà un'altra pochi anni dopo),

riprende a costruire: inizia la *Segunda época* (Curioso rilevare come i periodi di inattività di Julian Arcas e Torres coincidano: il primo infatti interrompe la propria attività concertistica alla fine degli anni Sessanta per aprire un negozio di granaglie e ritornare sulla scena nel 1876 con un brano dal titolo emblematico: “*Mi segunda época*”).

Torres muore nel 1892, le sue ossa furono disperse e numerosi strumenti rimasti, tra cui alcuni non terminati furono venduti assieme alle case che possedeva per pagare i debiti ed il funerale.

Possiamo quindi ben dire che la sua esistenza fu segnata dalle avverse condizioni economiche e dai numerosi lutti, ma raggiunse senza dubbio il livello più alto di maestria fra tutti i suoi contemporanei.

Le innovazioni legate a Torres si possono così riassumere:

Lo strumento aumentò nelle dimensioni della cassa, la lunghezza vibrante si assestò a 650 mm, nella *Segunda época* divenne pratica abituale effettuare la compensazione, ovvero aumentare la lunghezza vibrante di circa 2 mm rispetto alla disposizione teorica dei tasti per correggere l'intonazione crescente nelle posizioni più alte.

Il ponte prese la struttura moderna con l'osso rimovibile e l'introduzione di un gradino nella parte posteriore.

Egli pose la tavola armonica al centro della chitarra, liberandola da tutti gli orpelli decorativi tanto cari ai suoi contemporanei, che potessero inficiare il suono e la trasformò in una membrana prontamente reattiva alle sollecitazioni delle corde. Il sistema di incatenatura a raggiera, mutuato dai contemporanei ma sviluppato in modo del tutto originale, divenne in stretto legame con la disposizione degli spessori della tavola e con la sua bombatura, per poter sopportare la tensione delle corde. Con Torres questi tre elementi sono correlati ed inscindibili.

Rimangono a tutt'oggi ottantotto strumenti, dei circa trecentoventi che si stima abbia costruito, catalogati da José Romanillos, suddivisi in prima (FE) e *Segunda época* (SE). A cosa si riferiscono questi termini? Prima epoca (First Epoch) è il termine impiegato da J. Romanillos per designare gli strumenti fino al 1869, anno in cui l'attività si interrompe (o quantomeno anno dal quale non esistono strumenti fino al 1875), che non recano un numero progressivo, ma solamente la data. Il periodo dal 1875 (data della chitarra SE 02) fino al 1892, anno della morte viene denominato da Torres stesso *Segunda época* sulle etichette e seguito da un numero progressivo.

Segunda época è una iscrizione che si ritrova sulle etichette degli strumenti costruiti fra il 1875 ed il 1892, che sottolinea, dopo alcuni anni di abbandono della professione, un ritorno, con evidenti analogie, come già ricordato, fra la sua vita e quella di Julián Arcas.

Il desiderio è che la pubblicazione del testo in italiano possa contribuire ad una migliore conoscenza del lavoro di Antonio de Torres, inquadrandone la figura professionale ed eliminando il velo romantico apposto da decenni sulla sua figura. E' desiderio inoltre poter accrescere il catalogo degli strumenti, attraverso la registrazione di quelli di cui ancora non siamo a conoscenza e inserirli definitivamente in un catalogo sempre più completo ed aggiornato.

AFAM e Licei Musicali:

un'opportunità di rilancio occupazionale e di rinnovamento didattico

relatore Ciro Fiorentino, chitarrista, docente presso la Scuola Media ad indirizzo musicale di Monza

F.B.: Accogliamo sul palco Ciro Fiorentino, che verrà a proporci uno dei suoi consueti aggiornamenti a proposito della riforma degli studi musicali. Notiamone il variopinto

gilet, quasi a contrastare la tetraggine dell'argomento che spesso angustia i numerosi detrattori della riforma.

Ciro Fiorentino: Questo è appunto sicuramente il punto di vista dei docenti di conservatorio! D'obbligo i ringraziamenti che taglio per motivi di tempo. Sono chiamato a relazionare su quanto sta accadendo a proposito della riforma degli studi musicali, con particolare riferimento al previsto avviamento dei licei musicali. Diciamo subito che questo argomento mi sembra tutt'altro che triste, anzi probabilmente allegro dal punto di vista della platea che mi sta seguendo. Secondo me l'impianto complessivo della riforma ci pone ovviamente delle problematiche di tipo organizzativo e altro, ma da un punto di vista pratico, le possibilità di lavoro, sia in termini di numero in senso occupazionale che in termini di contenuti sulla riflessione a proposito di lavoro e di insegnamento, mi sembrano particolarmente positive. Non posso approfondire questi temi. Mi limiterò a delineare di questi due aspetti solo i lineamenti fondamentali, rimandandone l'approfondimento ad altre situazioni. Primo aspetto: il rilancio occupazionale, il numero di posti per chitarristi. Due anni fa ero già intervenuto con considerazioni positive, facendo presente che le cattedre nella scuola media ad indirizzo musicale stavano aumentando. La tendenza continua. Ad esempio solo a Torino, non lontano da qui, si sono aperte 8 o 9 nuove scuole ad indirizzo musicale. Non ricordo a memoria l'organico di queste scuole, ma dire che su 8 nuove scuole, 6 almeno possano essere state le nuove cattedre di chitarra mi sembra molto probabile. Se immaginate questa cosa a livello nazionale, immaginando le 30 o 40 scuole nuove aperte ogni anno in tempi recenti, la situazione non può che apparire rosea. Certo, non possiamo pensare che il *trend* continui all'infinito, ma vi sono ulteriori margini di espansione soprattutto in alcune Regioni, come il Piemonte, la Toscana, l'Emilia. Quindi l'offerta di scuole medie musicali, che di fatto sono diventate il punto di partenza della formazione musicale in Italia, è destinato di per sé ad aumentare. Un discorso simile, anche se con temi diversi, possiamo farlo nel settore dell'Alta Formazione. E' vero che il mondo dei conservatori vive una crisi d'identità e dei dubbi sulle possibilità che tutti questi conservatori, che sono davvero in numero alto rispetto ad altri Paesi, possano trasformarsi in blocco in settore parauniversitario e quindi in grado di sviluppare un'attività conseguente. Però se vogliamo immaginare adesso il blocco dei conservatori, che domani magari saranno i Licei musicali, questo ci fa pensare ad un riequilibrio delle cattedre decisamente a favore delle classi di chitarra. Se pensiamo che, per quella che è la mia esperienza, nei conservatori troviamo una proporzione fra chitarra e pianoforte di 1:10 (forse in alcune situazioni anche peggio) e se pensiamo che nelle Scuole medie ad Indirizzo musicale il rapporto è più o meno paritario, vuol dire che rimischiando le carte il numero delle classi di chitarra sarà nei Licei musicali molto più simile a ciò che accade nella scuola media piuttosto che a quello che si verifica attualmente nei Conservatori. Quindi immagino che a medio termine la distribuzione delle cattedre non veda il settore chitarristico penalizzato. Altri probabilmente avranno questo problema. Direi che l'impianto complessivo porterà ad un aumento di coloro che si occupano di formazione chitarristica un po' in tutti i settori. Ovviamente tutto questo è collegato ad un grosso cambiamento didattico. Direi che l'immagine dell'insegnante di chitarra sta cambiando e anche gli interventi sentiti oggi (il *crossover* in mattinata soprattutto) pongono l'insegnante di fronte ad una professione che permetta allo studente di scegliere l'indirizzo ed il genere che vuole intraprendere. L'immagine del docente che prevede per un ragazzino 9 o 10 anni la strada da seguire è un'immagine a questo punto delinquenziale. Il docente ha il compito di favorire una serie di possibilità per tenere molte porte aperte allo sviluppo dello studente. Abbiamo visto che molti sono partiti con un'idea di un certo tipo e poi hanno scelto altre strade. L'insegnante deve fornire quindi una preparazione elastica e versatile. Quando noi quindi proponiamo un rinnovamento didattico, non stiamo facendo una critica ai nostri Maestri o alle tecniche

di apprendimento o alle problematiche specifiche dell'uso delle mani, ma parliamo di un diverso approccio pedagogico e quindi anche di un avviamento alla pratica strumentale che deve tener conto non di un solo modello prestabilito. L'immagine dell'insegnante che prende un ragazzino a dieci anni e lo porta a livello concertistico, come una materia duttile da plasmare, è un'immagine in via d'estinzione, probabilmente da molto tempo, adesso anche istituzionalmente. E' normale che uno studente inizi in una scuola con insegnanti che abbiano competenze specifiche per rivolgersi ad alunni che hanno quelle caratteristiche emotive e di crescita; è normale che lo studente cresca e si affidi a docenti che insegnano in altro modo e che lasciano il posto ai docenti dell'Alta Formazione. Non solo: questi docenti abbracciano diversi settori e non ci si limiterà solo al docente di strumento e basta.. I riferimenti saranno diversi e terranno conto del peso anche delle altre discipline. Io immagino una riapertura della discussione sul piano didattico. Ripeto che non intendo criticare ciò che i Maestri hanno fatto per questo strumento, ma c'è la necessità oggi di rendere compatibili queste competenze acquisite a livello strumentale con quelle che sono le problematiche di un insegnamento in una scuola in cui i ragazzi non sono più isolati dal contesto, ma devono confrontarsi con i coetanei e problematiche tipiche dei ragazzi della loro età e non isolati in una scuola 'a parte' come è stato finora. Non solo: si sta spostando il rapporto 1:1 tra insegnante e discente. L'immagine della lezione individuale è un'immagine che si sta modificando. Probabilmente anche questa è un'immagine, per molte fasi dello studio musicale, in via d'estinzione. Dobbiamo pensare a modelli di insegnamento in cui sia normale avere un arricchimento dal non avere di fronte un solo allievo per volta. Certo non immaginiamo una classe di 25 persone insegnando lo strumento. Sarebbe assurdo! Ma immaginare che i momenti di lezione collettiva, per numeri relativamente piccoli di 2-3-4 allievi, e i momenti soprattutto di musica d'insieme non siano riservati agli ultimi anni di studio, ma al contrario soprattutto all'avvio della formazione, ecco queste novità dovrebbero riguardare i nuovi docenti, soprattutto non i chitarristi. Il modello deve affinare sin dall'inizio un confronto con altri strumenti e con i propri compagni sì da sviluppare non solo il movimento tecnico del dito, ma la valutazione del suono, l'ascolto del suono dell'altro, l'adeguarsi a ciò che stanno facendo gli altri. Tutto ciò è nuovo rispetto ad un mondo concentrato prima sul rapporto 1:1. Dal punto di vista banalmente nomenclativo direi che si deve passare da uno studio individuale ad uno studio individualizzato; passare, semplificando, dal momento in cui un insegnante faceva fare a tutti la stessa cosa, al momento in cui un docente propone contenuti secondo le caratteristiche degli studenti, seguendo chi ha doti per l'accompagnamento, chi come solista e così via. Aggiungo un particolare che oggi aleggiava varie volte. La chitarra, spesso confusa fra diversi generi, con forti legami popolari, spesso elettrica, capace con quattro accordi di armonizzare una canzone, la chitarra così varia deve essere vista come elemento positivo. La chitarra è uno strumento particolarmente adatto per sua natura e per storia a viaggiare in un mondo intermedio, a spostarsi da un mondo all'altro. E' uno strumento privilegiato. Siamo parlando di ragazzi che devono avere porte aperte davanti a sé e non chiuse. Il chitarrista sarà chitarrista: classico, jazz, rock, animatore turistico accompagnando canzoni. Tutte queste non sono assurdità. Non c'è una sola cosa perfetta e le altre tutte inutili. Fatto bene, tutto è ben fatto, fatto male no! Classico o leggero, l'importante è che il repertorio sia suonato bene. La scelta sarà prima dalla necessità economica e poi dai gusti dello studente; gusti che non deve decidere il docente a priori, anche perché è molto difficile ipotizzare adesso cosa sarà la vera realtà lavorativa fra dieci o quindici anni. E' assurdo pensare che sarà quella che abbiamo pensato noi quando abbiamo iniziato a suonare. Non solo elogi e speranze per il mondo chitarristico, ma anche critiche: io credo che chiunque pensi alla chitarra come accompagnamento di un canto. La domanda: è possibile che non riusciamo a

difendere la chitarra a questo livello? E' possibile che si stia emanando un decreto nel quale si chiede a chi domani dovrà insegnare di accompagnare il canto al pianoforte? L'accompagnamento vocale è sempre al pianoforte! Siamo fermi ancora all'impostazione di conservatorio, se non addirittura all'impostazione ottocentesca! Il punto è: se devo accompagnare un canto al pianoforte, mi chiedo nelle scuole quante probabilità ci siano di trovare un pianoforte o di trovare una chitarra; mi chiedo quanti ragazzi preferiscano accompagnare o essere accompagnati cantando da un pianoforte o da una chitarra; voglio sapere se volendo dare un po' di competenze ad uno strumentista, flautista o violinista, su come accompagnare, sia più opportuno dargli qualche lezione di pianoforte o di chitarra. Dico che per eccesso di snobismo, venendo dalla chitarra popolare, adesso quasi ci vergogniamo di difendere le possibilità di accompagnamento del nostro strumento! Non capisco perché i pianisti accompagnatori non si vergognino e soprattutto non capisco perché i docenti di conservatorio di chitarra, tutti!, e le riviste, non chiedano come mai l'accompagnamento debba avvenire solo tramite un pianoforte. Credo sia un grosso errore. Credo sia utile rivendicare un ruolo: questo strumento è particolarmente adatto a questo tipo di ruolo, è stupido non utilizzarlo. In più: la riforma prevede che chiunque studi uno strumento abbia a che fare con un secondo strumento. Credo che anche questo sia uno spazio da utilizzare. Perché regalare questo spazio ai pianisti? Perché chi suona il flauto deve studiare il pianoforte e non la chitarra? Perché non posso insegnare ad un flautista le basi dell'apprendimento di come si suona una chitarra? Non dobbiamo poi lamentarci del fatto che i compositori non vogliono e non sanno scrivere per il nostro strumento. Il pianoforte lo insegnano a tutti: è chiaro che poi i compositori fanno poca fatica a scrivere per pianoforte. Se fosse normale scegliere anche la chitarra, sarebbe più frequente la conoscenza della nostra cultura anche per gli altri strumentisti. Potremmo uscire dalla nicchia e un altro strumentista, insegnando educazione musicale, potrebbe dire anche cose più precise e interessanti sulla chitarra e il suo apprendimento. Aggiungo infine che è chiaro che c'è un ultimo aspetto della ricerca: se immaginiamo un percorso di Alta Formazione che giunga sino al percorso del Biennio di specializzazione, quindi con una competenza particolare, è chiaro che è ipotizzabile una figura di docente che non abbia tutte le conoscenze su tutto il repertorio, ma una figura che sia valorizzata per le competenze specifiche e particolari che ha maturato. Costringere un docente esperto in musica antica ad insegnare musica del Novecento ai propri allievi è un'inutile forzatura. In una università un ingegnere esperto in dighe non insegna come si fanno le linee elettriche. Certo, sono ingegnere entrambi, hanno una base comune, ma immaginare un insegnamento specialistico significa avere docenti con preparazioni diverse e quindi avere, nella specializzazioni, docenti diversi a seconda dell'ambito entro il qual ci si vuol muovere. Uno degli ambiti importanti è la competenza didattica, non solo storica stilistica. E' ora che nel mondo chitarristico sia data la possibilità di ricevere indicazioni didattiche effettive, cioè elementi per sviluppare quella pedagogia di cui abbiamo parlato nella fase iniziale dell'intervento. Mi fermo qui per motivi di tempo ma mi riprometto di approfondire in ogni sede questi argomenti.

I Concerti

a)

Eduardo Fernandez

b)

Orchestra a plettro "Gino Neri", direttore Stefano Squarzina

I Premi: consegna delle Chitarre d'Oro

Premio speciale "Una vita per la chitarra": Mario Gangi

Nato a Roma nel 1923, Mario Gangi si è dapprima diplomato in contrabbasso presso il Conservatorio "S. Cecilia" di Roma. Si è avvicinato fin da bambino alla chitarra, debuttando in pubblico a 12 anni. E dalle sei corde non si è mai allontanato per tutta la vita. Concertista, compositore, docente per 40 anni nei conservatori di Stato di Napoli e di Roma, Gangi ha legato indissolubilmente il suo nome a quello della chitarra classica. La sua infaticabile attività di divulgatore e di promotore della chitarra si è espressa anche con la compilazione di un fortunato metodo, scritto in collaborazione con Franco Cerri e diffuso anche nelle edicole e con la compilazione di uno dei primi dizionari chitarristici in collaborazione con Carlo Carfagna. Alla sua Scuola si sono formati numerosi chitarristi oggi attivi come docenti e come concertisti.

Marcello Pittaluga: Purtroppo il Maestro Gangi ha problemi di salute e la non più tenera età non gli consente di essere qui da noi e con noi. Gli ho parlato non più tardi di tre giorni fa. E' molto dispiaciuto di non essere presente. Contava di venire assolutamente. Un impedimento dovuto all'età ci consente di capire la motivazione di questa assenza e Massimo delle Cese, che è stato suo allievo, ritirerà per lui il premio dalle mani di Filippo Michelangeli.

F.B.: Ti prego di fare per noi un mini ricordo della persona Mario Gangi, che certamente non passa inosservata e quindi ci spiace ancor di più non sia qui con noi oggi. Raccontaci un aneddoto su Gangi per favore.

Massimo delle Cese: Gangi sicuramente al termine di questa giornata oggi qui avrebbe detto: "Adesso è l'ora dello spaghetti". E' un fan degli spaghetti all'amatriciana e sicuramente questa sarebbe stata la sua chiosa alla serata. Sarebbe venuto davvero con grandissimo entusiasmo, anch'io l'ho sentito poco fa. Glielo hanno dovuto impedire perché i problemi sono davvero oggettivi. Che dire? E' veramente una figura di riferimento per tutti noi e per me in particolare, essendomi diplomato a Santa Cecilia. E' un onore quindi per me esser qui due volte, per Mario Gangi e per Simone Jannarelli.

Premio per la composizione: Simone Jannarelli

Diplomato con il massimo dei voti presso il conservatorio "Casella" de L'Aquila sotto la guida di Massimo Delle Cese e perfezionatosi a Parigi con i maestri Roland Dyens e Guillame Cornesson, ha dimostrato, come compositore, di possedere una brillante ed eclettica vena creativa. Grazie alla fluidità del linguaggio utilizzato e ad una scrittura conforme all'idioma strumentale, le sue composizioni hanno riscosso ampi apprezzamenti a livello internazionale. Scritte sia per chitarra sola sia per vari ensemble strumentali, le sue opere sono pubblicate da varie case editrici e regolarmente eseguite in prestigiose rassegne.

F.B.: Due parole per noi su questo momento.

Simone Jannarelli: Innanzitutto ringrazio il Comitato organizzatore per avermi concesso questo premio che per me è un onore. Per la prima volta sono qui ad Alessandria ed ho avuto anche il grande piacere di conoscere persone che si ha occasione di incontrare solo via mail o al telefono. Volevo ringraziare in generale il mio Maestro Massimo delle Cese e molte persone che hanno creduto in me, la mia casa editrice canadese o i chitarristi come Marchione che hanno suonato molto i miei pezzi. Sono veramente felice. Non sono eloquente come Francesco Biraghi e mi fermo qui.

F.B.: Io d'altro canto, come dico spesso, ho provato una volta a comporre una scala maggiore e non ci sono riuscito!

(Massimo delle Cese suona *Tributo a Keith Jarrett* di Simone Jannarelli)

Premio per la didattica: Mauro Storti

Nato a Modena nel 1937, Mauro Storti ha prodotto una rilevante quantità di testi di tecnica chitarristica, revisioni di opere di repertorio, trascrizioni e un importante *Trattato di chitarra*. Il suo lavoro, frutto di un'ininterrotta carriera di professore presso il Conservatorio di Piacenza dal 1972 fino ad oggi, è sempre stato ispirato da un grande rigore scientifico e da una collaudata esperienza "sul campo". Tra le sue opere di maggior successo, "Il dominio delle corde", "L'arte della mano destra", "L'ora di chitarra". Nel 1978, in collaborazione con la *Gioventù musicale d'Italia*, ha fondato a Milano l'Ateneo della chitarra, dove ha sperimentato con successo una metodologia per l'insegnamento collettivo della chitarra. L'efficacia del suo lavoro si è espressa anche attraverso l'eccellenza di molti suoi allievi oggi docenti in conservatorio, concertisti e operatori musicali di primo piano.

F.B.: Maestro Storti, io vorrei togliermi una curiosità che è un piccolo *Gossip*: ma com'era Filippo Michelangeli come allievo?

Mauro Storti: Era un buon allievo, un buon allievo. Non ricordo esattamente: quanto hai avuto al diploma?

F.M.: 9.50

M.S.: Ecco. Credo proprio un buon allievo!

F.B.: E a parte il siparietto credo che uno dei parametri più straordinari per misurare la tua carriera come didatta e docente sia di contare il numero dei tuoi diplomati presso il Conservatorio di Piacenza. Quando me l'hanno detto sono rimasto sbigottito. Ci ho creduto senz'altro. Me l'hanno garantito.

M.S.: Allora, durante un viaggio per andare ad ascoltare John Williams a Monaco, insieme all'amico e allievo Marco Pisoni, mi hanno chiesto quanti allievi avevo diplomato. Ho preparato allora una lista che poi ho aggiornato.

F.B.: Leggo qui il numero ma non abbiamo tempo di leggere tutti i nomi: sono sessanta!

M.S.: Sì, e ne ho dimenticato uno, quindi siamo a sessantuno.

F.B.: Beh, direi che come premio per la didattica, senza nulla togliere a tutti gli altri ottimi ed eccellenti vincitori degli anni scorsi, direi appunto che come premio questo è proprio strameritato. Un grande applauso per Mauro Storti.

Premio per il miglior cd: Andrea Dieci

(Takemitsu, Opera completa per chit. sola/ Etichetta MAP)

Andrea Dieci ha intrapreso l'attività concertistica a 14 anni. Da allora, grazie anche alla vittoria dei concorsi internazionali di Gargnano, Lagonegro e Cosenza, ha suonato come solista, in formazioni cameristiche e con orchestra, per prestigiose istituzioni musicali in tutta Europa, negli Stati Uniti, in Africa e in Asia. Ha inciso numerosi cd per varie etichette discografiche, fra i quali ricordiamo i cinque dischi pubblicati dalla Map Golden di Milano, con cui collabora da numerosi anni. La musica originale per chitarra, scritta nel XX secolo, ha sempre destato il suo interesse. Ne è prova il suo ultimo lavoro discografico dedicato all'opera completa per strumento solo del celebre compositore giapponese Toru Takemitsu. In questo cd l'interprete mostra sensibilità e raffinatezza interpretativa.

F.B.: Qualche domanda ad Andrea Dieci, che è una persona tanto modesta quanto di valore. Una piccola esperienza personale: lo abbiamo chiamato a titolo sperimentale due anni fa al Conservatorio di Milano a tenere una *masterclass*, sapendo che aveva approfondito molto lo studio dei *12 Studi* di Villa-Lobos, seguendo e confrontando il manoscritto originale con l'edizione a stampa. Volevamo chiamare una persona del nostro ambiente, 'nato' al Conservatorio di Milano per sperimentare e toccare con mano quanto successo potessero avere queste iniziative. Andrea Dieci ha tenuto banco per otto ore al giorno per due giorni consecutivi, davanti ad un pubblico attentissimo, con una tranquillità, una chiarezza di idee che si riscontra poi sempre anche nelle sue

esecuzioni e registrazioni, non ultima quella per questo fantastico doppio CD che premiamo oggi. Questo l'elogio, adesso raccontaci qualcosa su questo progetto o su Massimo Monti, bravissimo discografico che ti produce.

Andrea Dieci: Grazie a tutti, al comitato e a te per queste parole. Riguardo al CD, direi che è il frutto di una ricerca che dura da diversi anni. Mi sono innamorato di questo compositore quando ho avuto l'occasione di studiare un suo pezzo, per altro impostomi, durante il periodo in cui studiavo a Basilea. Negli anni ho accumulato il repertorio di Takemitsu, sino a completarne l'opera. Intanto devo dire che tenevo a molto ad incidere questo disco in una acustica reale, non in uno studio di registrazione, perché la musica di T. è fatta di timbro. L'elemento timbrico è addirittura prevalente sulla sintassi compositiva. Ci tenevo quindi ad incidere in un contesto che valorizzasse il mio timbro e quello del mio strumento e di conseguenza della musica. La cosa curiosa è che abbiamo registrato il CD in una chiesa e sapete che oggi è difficile trovare una chiesa silenziosa, specialmente in provincia di Milano dove abbiamo fatto il lavoro. Abbiamo continuamente interrotto le registrazioni per gli uccelli, che cantavano durante la registrazione. Se ascoltate attentamente il CD a volume alto, ahimé, gli uccelli si sentono. Credo però che a Takemitsu non sarebbe dispiaciuto più di tanto, visto il suo amore per la natura che rientra spesso anche tematicamente nella sua musica. Grazie a tutti ancora.

Premio per la promozione: Colin Cooper

Attraverso il mensile britannico "Classical Guitar" di cui è direttore fin dal 1982, Colin Cooper è stato un attento osservatore dell'attualità chitarristica inglese e internazionale. Grazie alla sua competenza e autonomia di giudizio, "Classical Guitar" è diventata una delle più diffuse e autorevoli riviste dedicate alla chitarra classica. La sua attività giornalistica si è espressa attraverso interviste a grandi chitarristi, approfondimenti, recensioni discografiche e librerie sempre contraddistinte da una esemplare chiarezza espositiva.

F.B.: Mister Cooper da molti anni abita in Italia, prima a Panicale e adesso in provincia di Imperia. Il suo Italiano non è molto fluente...

Colin Cooper: ...ma forse abbastanza per capire e ringraziare. E' un grande riconoscimento questo per il lavoro fatto 'per conto' della chitarra. Io non sono esecutore né compositore. Io sono giornalista. Io provo a scrivere parole per dare 'buone notizie' sulla chitarra. Grazie a tutti.

F.B.: Grazie a Lei. Grazie anche per i suoi editoriali, scritti in un inglese direi 'didattico'... utile anche per perfezionare il nostro inglese.

Premio per la ricerca musicologica: Francisco Herrera

Chitarrista e musicologo spagnolo, Francisco Herrera è stato allievo di un allievo di Tárrega, Salvador Garcia. Professore presso il Conservatorio popolare di musica di Ginevra, dove oggi vive, è autore di una monumentale *Enciclopedia della chitarra* pubblicata in 4 volumi e su Cd-rom.

M.P.: Purtroppo Herrera non può essere presente. E' bloccato a Barcellona da un problema burocratico, per fortuna sua non di salute. Ha pregato il Maestro Bonaguri di ritirare il premio e si scusa con tutti i presenti per non poter essere qui. Spera di essere qui l'anno prossimo alla nuova edizione del convegno.

Premio giovane promessa: Goran Krivocapic

Nato nel 1979 a Belgrado, ha al suo attivo un impressionante numero di vittorie in concorsi chitarristici tra cui vanno menzionati il Guitar Festival di Corfù in Grecia (1997), il Segovia International Competition di Spagna (2000), il Concorso "Pittaluga" di Alessandria (2000), il Concorso "Bartoli" in Francia (2003), il Concorso "Sor" di Roma

(2003), il Concorso "Giuliani" di Bari (2004), l'"Alhambra" di Alcoy (2004) e il Gfa Competition in Canada (2004) e il "Sigall" in Cile (2004). Questi riconoscimenti gli hanno permesso di intraprendere un'intensa attività concertistica dove ha palesato notevoli abilità tecniche. Nonostante la sua giovane età, possiede una maturità interpretativa sorprendente che gli consente di spaziare con disinvoltura in repertori di varie epoche storiche.

F.B.: Conosco Goran da quando ha colto il suo primo successo, perché ero a Corfù tra il pubblico quando vinse il primo premio. Sin da allora è stato uomo di poche e pochissime parole e quindi farò un'eccezione rispetto agli altri premiati. Credo che la cosa migliore sia che lui si esprima attraverso la chitarra. Lo fa in maniera magistrale. Non so quanti altri chitarristi al mondo possano vantare un *palmares* come il suo, in una serie così impressionante di concorsi. Notiamo anche i secondi classificati che ha battuto in questi concorsi: tutte persone straordinariamente brave. E' uomo 'da competizione' e lo ha dimostrato infinite volte.

(breve interpretazione di G.K.)