

# 14° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria – Sabato, 26 settembre 2009

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

## Atti del Convegno

redazione a cura di Marco Pisoni

### Saluto ai partecipanti del Convegno

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

È per me un onore come ogni anno annunciare l'inizio di questa edizione del Convegno internazionale di Chitarra nella Città di Alessandria, che come sapete tratta di vari argomenti inerenti le sei corde. E' una manifestazione di respiro italiano e non solo, come vedremo dalla attribuzione delle chitarre d'oro di questo pomeriggio. Passo subito la parola al Sindaco di Alessandria che ci onora della sua presenza.”

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

Grazie dell'invito e soprattutto a voi benvenuti nella nostra Città. Un grazie anche ai Relatori, che seguono anche durante l'anno nella loro attività di studiosi e nel loro impegno per l'organizzazione di questo importante convegno. Vedevo prima con Marcello Pittaluga l'elenco dei temi che voi tra poco affronterete e questo mi è sembrato fantasmagorico: si parlerà oggi di temi diversi connessi alla chitarra, ma anche di grande attualità. C'è qui in scaletta il tema del futuro dei Licei musicali, di cui non abbiamo ancora un'idea precisa dal punto di vista normativo, ma mi ha colpito un particolare aspetto che lega il vostro convegno all'impegno che il Comune di Alessandria ha messo nell'occasione del Centenario del Futurismo di Filippo Tommaso Marinetti: è questo “Francesco Balilla Pratella, la chitarra di un futurista” (Relatore Maurizio Mazzoli, n.d.r.) . Infatti noi qui in Alessandria abbiamo organizzato la cena futurista e perfino una grande mostra futurista che è così piaciuta da essere esportata anche in Cina: quindi mi pare che qualcosa abbiamo fatto su questi aspetti anche noi. Nell'andare ad esempio a Milano per incontrare il Sindaco Moratti, ho visto una scalata della facciata futurista dedicata Boccioni: insomma in questa alta Italia c'è stato un tentativo di riportare alla memoria un vero fenomeno, per molti collegato al Ventennio, che è stato movimento culturale, quasi una scuola (anche se so che Marinetti a sentir parlare di scuola si rigirerebbe nella tomba), unica avanguardia italiana ed europea che trascinerà poi le altre avanguardie come il Cubismo, l'Espressionismo ecc. con un anticipo di diciquindici anni (sic). Dobbiamo essere orgogliosi di questo Futurismo che ingloba e stravolge ogni cosa e che è un prodotto tipicamente italiano e dobbiamo sfatare il fatto della piena corrispondenza tra Futurismo e Fascismo, ancorché questo sarebbe ormai un elemento storico associato. Sul piano culturale noi tendiamo a collegare i fenomeni ai momenti della storia che era in qualche modo sempre di una parte o dell'altra: godiamo delle opere del Rinascimento di Firenze senza chiederci del grado di democraticità di Lorenzo il Magnifico. La stessa cosa dovremmo fare in qualche modo con il Futurismo. Mi ha fatto piacere quindi trovare questo ulteriore segmento che aggiungeremo alle altre nostre attività come fosse una ciliegina sulla torta o una perla in più alla collana che abbiamo dedicato al Futurismo: libri, mostre e la cena già ricordata, in cui ricordo di aver mangiato il bombardamento di Adrianopoli... e se sono qui vuol dire che era commestibile! Nel catalogo della dedica del Comune di Alessandria al Futurismo nell'anno del Centenario del Manifesto ritengo di inserire quindi anche il Convegno Internazionale del Concorso Pittaluga (sic). Cerchiamo ancora una volta di tenere insieme tutte le cose, cerchiamo di far respirare questa Città insieme, una città in cui ciascuno apporti il suo contributo. E certamente il vostro, nel momento in cui vi auguro buon lavoro, è uno di quelli di più alta qualità. Vi ringrazio.”

MP: "Riprendo la parola per aggiungere qualcosa sull'organizzazione, ringraziando nuovamente il Sindaco Fabbio, che da quando dirige l'Amministrazione della Città ci è vicino e ci concede il Patrocinio comunale. Per quanto riguarda il Convegno, esso vive grazie al contributo anche di altri enti quali il Rotary Club Alessandria e le sue due emanazioni più giovani che sono il Rotaract per giovani dai 18 ai 30 anni e l'Interact fra i 16 e i 18 anni. Quest'anno sono lieto di dare la parola al Presidente dell'Interact, Giovanni Cestino, che, alla soglia dei 18 anni, è tra l'altro chitarrista e allievo del Conservatorio di Alessandria (che ringrazio per l'ospitalità in questa prestigiosa sede a noi particolarmente cara perché intitolata a Michele Pittaluga, ideatore e fondatore del Concorso nel 1968 nell'ottocentesimo anniversario di fondazione della Città di Alessandria, ma colui il quale fece anche in modo che il Liceo musicale diventasse nel 1970 Conservatorio di Stato e di cui diventò Presidente del Consiglio di Amministrazione fino al 1982, carica per due trienni ricoperta anche da mia sorella Micaela)."

#### **Giovanni Cestino, Presidente Interact Alessandria:**

"Buongiorno. E' innanzitutto motivo di orgoglio per me essere qui insieme ad un nutrito gruppo di persone che condivide con me la passione per la musica. Sono orgoglioso di essere chitarrista e di vedere tante persone importanti a questo simposio. Sono inoltre ancora più orgoglioso di far parte della famiglia rotariana che annovera fra i suoi ideali di servizio la promozione dell'impegno personale e della cultura. E' questa una manifestazione altissima, di qualità ed enorme caratura e quindi io vi porto il saluto del mio club, di Benedetta Scelsi ed Alberto Peracchio. Grazie, buon lavoro."

MP: "Prima di passare la parola a Micaela Pittaluga e Filippo Michelangeli per un saluto, voglio presentare, magari a coloro che sono qui per la prima volta, i membri del Comitato scientifico del Convegno. Sono Micaela Pittaluga, Giovanni Podera, Francesco Biraghi, Piero Bonaguri ed infine Filippo Michelangeli, Direttore artistico della manifestazione."

#### **Micaela Pittaluga, Presidente del Concorso internazionale di Chitarra "Michele Pittaluga":**

Buongiorno e benvenuti. Stanno giungendo al termine le attività della 42esima edizione del Concorso. Quest'anno la preoccupazione per i 24 iscritti invece dei soliti 50 o 60 era grande. Non sapevamo quale potesse esserne il motivo: immaginiamo che i costi di viaggio e residenza qui in Città siano sempre più cari e noi come giuria abbiamo trovato grande difficoltà nel selezionare prima i 7 semifinalisti e poi i 3 per la finale di questa sera presso il Teatro comunale. Almeno due dei tre finalisti sono già conosciuti perché già si sono fatti apprezzare dal pubblico degli appassionati della chitarra: l'ungherese Andras Csaki e il francese Thomas Viloteau, mentre la novità riguarda forse la coreana Park Kiuhee. La giuria prestigiosa è stata presieduta da Alberto Ponce e formata anche da Jukka Savijoki, Elena Zaniboni, Darko Petrinjak, Marcin Dylla, Tania Chagnot. Per quest'anno sono riuscita a contattare e ad avere qui con noi la figlia Natalia di Antonio Lauro, compositore venezuelano a cui dedichiamo questa edizione del concorso. Stasera avrete il piacere di conoscerla: si esprime in italiano, perché forse sapete che Antonio Lauro era italo-venezuelano e in casa parlavano un po' nella nostra lingua. L'idea di Lauro ci è venuta quando abbiamo scoperto nell'archivio di nostro padre la partitura incompiuta del Concerto n. 2 per chitarra ed orchestra del Compositore, eseguito solo una volta, molti anni fa, dal M° Diaz e che verrà riproposto questa sera da Marco Tamayo, cittadino onorario di Alessandria."

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

Buongiorno e benvenuti a tutti. Vorrei soltanto ricordare lo spirito che anima il convegno da quando abbiamo cominciato. Siamo partiti nel 1997 e festeggiamo quest'anno la 14esima edizione. Alla base di questo convegno, che è scientifico ma è anche un incontro personale, c'è uno spirito di squadra. Oggi viviamo in un'epoca condizionata dal fenomeno molto importante di internet, che utilizziamo per lavoro e per svago, che però è anche un'attività solitaria. Se c'è qualco-

sa di cui i chitarristi hanno bisogno, chitarristi che già vivono un'esistenza solitaria con lo studio del proprio strumento, è proprio l'incontro personale. Credo che chiunque abbia fatto il Conservatorio o frequentato a lungo una scuola conosca perfettamente la solitudine (che non va confusa con il solismo) degli studi individuali, magari con un professore unico. Questa formazione necessaria lascia degli spazi vuoti nella formazione dello studente che deve invece confrontarsi con gli altri. Ecco, a partire da questa debolezza, ci siamo detti qualche anno fa: inventiamo un momento in cui grandi esperti e giovani interpreti abbiano la possibilità di presentarsi ed incontrarsi. So che spesso il convegno si apre con persone un po' in imbarazzo perché non si vedono da tanto tempo e si conclude alla sera davanti ad una pizza. E' un miracolo che accade ogni anno e, se ci sosterrete, io e gli amici del comitato continueremo ad organizzarlo, perché è proprio quello che manca alla chitarra. E' uno strumento meraviglioso che però soffre di carenza di incontro. Anche le chitarre d'oro, che so molto attese e di cui tutti ci chiedono, nasce proprio dalla certificazione che noi del comitato scientifico diamo al riconoscimento di un incontro. Sappiamo che niente è più difficile per le persone di qualità esserlo pienamente, salvo che altre lo ammettano e lo riconoscano. I nostri premi, oltre ad essere simbolici naturalmente, servono proprio a riconoscere il valore di un uomo o di una donna che nella loro attività chitarristica si sono particolarmente distinti. Tutto quello che accade qui ogni anno ha proprio lo scopo di creare un contatto personale. Il convegno quindi è qui in questo momento, ma anche là fuori dove vanno avanti le vostre chiacchiere. Ultima cosa, di colore internazionale: siamo stati con un gruppo di italiani al GFA, che è la convention americana equivalente al nostro convegno. E' una manifestazione, partita 27 anni fa, più ampia di questo, per ovvie ragioni, ma lo spirito è lo stesso. Altri Paesi europei ci chiedono come facciamo ad organizzare tutto questo in Italia. Noi rispondiamo di vedere il nostro lavoro e quello negli Stati Uniti alla stessa stregua, cioè con la stessa idea di unire i chitarristi e gli appassionati. Infine un breve ma sentito ringraziamento, con tutta la mia stima ed ammirazione, ai fratelli Pittaluga per la difficile opera di sostegno e organizzazione del Concorso e anche del nostro convegno, cui sono sempre vicini. Un saluto alla bambina che debutta qui oggi, all'età di 12 anni, Serena Saloni: ecco quello è il futuro della chitarra che vogliamo. Un saluto a voi e un augurio per una giornata di allegria e di proficuo interesse."

## **Heitor Villa-Lobos, il grande innovatore, a 50 anni dalla morte del maestro brasiliano Angelo Gilardino, compositore, storico della chitarra**

Angelo Gilardino: "Parlare dei musicisti, degli artisti, delle personalità che hanno segnato la storia in occasione delle ricorrenze "rotonde" dei loro anniversari è una convenzione che io non amo. Credo si dovrebbe parlare di loro sempre, ogni giorno. Villa-Lobos è una persona della quale non si parlerebbe mai abbastanza, perché la sua personalità è così vasta, poliedrica, multiforme e proteiforme, che credo nessun studioso o esegeta sia mai riuscito a rinchiudere in una trattazione. Cosa si può dire di lui in mezz'ora? Delle piccole note a pie' di pagina rispetto a quello che biografi e storici hanno già detto e scritto. Per esempio una cosa curiosa è che l'esegesi del brasiliano Villa-Lobos – almeno per quanto riguarda la sua opera per chitarra - è stata un fatto soprattutto italiano. L'edizione critica delle opere per chitarra, in corso di pubblicazione, è curata dal collega Frédéric Zigante, che si è assunto il non piccolo onere di dirimere le innumerevoli controversie sorte intorno al testo musicale della Suite Populaire Brésilienne, degli Studi e dei Preludi con un'edizione basata su tutte le fonti disponibili. Ma prima ancora che il collega Zigante si assumesse questa responsabilità, c'erano già stati alcuni tentativi da parte studiosi italiani di inquadrare l'opera per chitarra di Heitor Villa-Lobos, affrontando la vexata quaestio dei testi. Fu nel 1987 che colui che vi parla pubblicò sulla rivista Il Fronimo di Milano un primo saggio di rilettura degli Studi che, interpretando alcune annotazioni criptiche di Villa-Lobos, ne propose una lettura non superficiale. Successivamente nel 2004 ancora chi vi parla tentò un'operazione della quale, a mio giudizio, c'era bisogno. I biografici storici di Villa-Lobos, Lisa Peppercorn, David Appleby e il finlandese Eero Taarasti, autori delle principali biografie villalo-

biane, avevano lasciato in ombra, per non dire ignorato del tutto, gli interessi chitarristici di Villa-Lobos, che pure non furono marginali nella vita, nella personalità e nello spirito del musicista. Ebbene, fu ancora chi vi parla che scrisse un saggio biografico in chiave chitarristica, riempiendolo con gli eventi pregnanti nei riguardi della chitarra che in quelle biografie erano stati ignorati.

Cosa risultò da quel primo tentativo di completamento della biografia villalobiana? Che si trattava, nella storia della chitarra, di una figura nuova. Nuova in quale senso? Ovviamente per la qualità intrinseca e le modalità specifiche del suo apporto alla musica per chitarra, ma in particolare perché per la prima volta nella storia della chitarra si presentava un campione di una tipologia che prima era manchevole. La musica per chitarra in precedenza era stata scritta quasi esclusivamente da chitarristi. Alcuni di loro, vedi Giuliani, avevano anche capacità e preparazione di mestiere come compositori, altri erano semplicemente musicisti che annotavano sul pentagramma il frutto delle loro esplorazioni digitali sullo strumento. Successivamente, in parte come risultato spontaneo della evoluzione della storia della musica e in parte come conseguenza dell'opera di Andrés Segovia, vi fu l'avvento di una figura diversa di compositore, che, pur non conoscendo le caratteristiche tecniche dello strumento, vi si avventurava facendo leva sulle qualità del suo pensiero musicale, da adattare alle dimensioni dello strumento, assistito dalla personalità torreggiante di Segovia. Fra questi due estremi, il chitarrista che compone e il compositore che scrive, il primo senza saper comporre e il secondo senza saper suonare, c'era un grande vuoto. Ebbene, Villa-Lobos riempì questo vuoto, rappresentando per la chitarra ciò che per altri strumenti, segnatamente il pianoforte, era invece una figura largamente presente e operante, ossia quel compositore strumentista che è sì virtuoso e sa suonare lo strumento, ma la cui specificità di tipo strumentistico non si manifesta tanto nell'atto del suonare, ma nell'atto dell'immaginare musica per quello strumento con il crisma della genialità.

Noi sappiamo che Chopin diede in tutta la sua vita un numero di concerti ben minore di quanti il suo contemporaneo Thalberg ne dava in un mese. Eppure nessuno di noi oserebbe pensare che nella storia del pianoforte il contributo di Thalberg sia neanche lontanamente paragonabile a quello di Chopin. Chopin è una vetta, mentre Thalberg è compositore di musica piacevole. Nella storia della chitarra non c'era una figura del genere chopiniano, cioè un chitarrista che sapeva suonare, ma la cui genialità non si sarebbe manifestata davanti al pubblico nell'atto di dare concerti, bensì nell'atto di una speculazione creativa che avrebbe aperto allo strumento delle enormi possibilità. Ebbene Villa-Lobos fu quel genio. Villa-Lobos fu nella storia della chitarra non meno importante di Segovia. Segovia incarnò la chitarra con il suo gesto concertistico, con il suo magistero e con la forza della sua influenza presso i compositori che la chitarra non sapevano suonare, e schiuse delle porte che prima erano sbarrate, Villa-Lobos indicò con specifici valori del suo pensiero delle nuove direzioni per la scrittura, il vocabolario, il lessico, il sound della chitarra, e quindi creò qualcosa di inaudito, che prima non esisteva. Che ciò sia venuto da un uomo che quando suonava la chitarra induceva il Maestro Segovia a mettersi le mani nei capelli oggi poco importa, perché l'uomo lascia quello che crea, e Villa-Lobos è stato nella prima metà del Novecento il più grande genio creativo per la chitarra.

Gli studiosi futuri di Villa-Lobos dovranno necessariamente tener conto di questo aspetto. Senza questo verrebbe a sminuita la gravidanza storica di Villa-Lobos, il suo rilievo nella storia della musica. Dobbiamo aggiungere oggi altre considerazioni che riguardano la figura di Villa-Lobos in senso chitarristico. Villa-Lobos non fu compositore accademico, non ebbe una formazione scolastica. I pochi contatti che ebbe con il mondo accademico brasiliano nella sua giovinezza si risolsero in disastri. L'uomo non si demoralizzò perché aveva una precisa consapevolezza di essere geniale, ma certamente i professori delle istituzioni musicali brasiliane fecero del loro meglio per smontarlo. Lui non si smontò. Non si smontò perché aveva capito che, nella tempeste musicale dell'epoca, le secessioni viennese e francese in atto, erano di una portata tale da richiedere ai nuovi compositori una mente geniale, non una mente accademica. Ecco, io vorrei

dire che il dilettantismo di Villa-Lobos (prego di intendere il termine nel suo significato più nobile) gli permise di scrivere le sue musiche accademicamente un po' blasfeme senza timore, ma - e questo è un aspetto importante - mentre nella sua opera sinfonica e per certi aspetti anche nella sua opera cameristica in effetti questa mancanza di un background accademico si può sentire, tale debolezza nella musica per chitarra non si avverte, anzi troviamo dei modelli di scrittura musicale che possono fare testo proprio per la loro limpidezza e trasparenza. Castelnuovo Tedesco, che era uomo di impeccabile formazione accademica, usava dire: "Non invidio niente di quello che Villa-Lobos ha scritto, meno la sua musica per chitarra, perché l'ha scritta bene, come l'avrei potuta scrivere io, ma con dei valori ed uno specifico strumentale che io non avrò mai". Io credo che in questo senso i biografi di Villa-Lobos dovrebbero fissare un altro punto della loro attenzione. Laddove l'opera del compositore può manifestare delle cadute, come ad esempio nell'orchestrazione dei poemi sinfonici, la musica per chitarra invece si impone anche come modello di perfezione formale. I suoi Studi avrebbero potuto valergli la summa cum laude anche nelle accademie brasiliane che lo avevano rifiutato: un aspetto particolare, quello della musica per chitarra di Villa-Lobos, che deve essere considerato nel bilancio dell'intera sua opera.

Da ultimo vorrei osservare una cosa: Villa-Lobos oggi è celebrato dai chitarristi, ma a suo tempo i chitarristi non lo compresero. Nel 1929 l'Editore Max Eschig chiese al maestro il contributo del 50% delle spese di incisione e stampa per la pubblicazione dei Dodici studi. Villa-Lobos non partecipò alle spese, e così furono pubblicati solo nel 1954. Fra il 1929 e il 1954 trascorse un quarto di secolo e in quegli anni gli Studi circolarono pochissimo, con manoscritti affidati soltanto all'élite del chitarrismo: Regino Sainz de la Maza, Maria Luisa Anido, Miguel Llobet e Segovia. Ma quando furono scritti gli Studi rappresentarono qualcosa che nella prospettiva di allora era inimmaginabile e il fatto che l'editore non li avesse voluti stampare a suo pieno rischio ci dice proprio che andavano aldilà della comune comprensione dei chitarristi. Questo ci induce a pensare che una facilità di scrittura così smagliante i chitarristi avrebbero dovuto spremerla molto di più. Se pensiamo che Castelnuovo -Tedesco ha scritto tutto quello che ha scritto senza saper mettere le mani sullo strumento, siamo presi da sgomento al pensiero che Villa-Lobos ha scritto in fondo per chitarra molto poco: perché era sfiduciato, perché non credeva che la sua musica venisse apprezzata da coloro che costituivano il filtro naturale tra lui che scriveva e il mondo vasto degli ascoltatori, cioè gli interpreti. Gli interpreti non seppero comprendere il valore della sua musica per chitarra e solamente a partire dal 1942 il maestro Segovia cominciò molto prudentemente ad eseguire qualche cosa di Villa-Lobos. Negli stessi anni Regino Sainz de la Maza presentava nei concerti uno o due studi e nel 1942 Abel Carlevaro a Montevideo suonò il secondo e il terzo preludio. Vorrei concludere questa breve conversazione rimarcando ancora questo punto. E' difficile che nella storia di uno strumento si delinei, si elevi la figura della forza villalobiana: un uomo che sa tutto dello strumento e, anche se non lo sa suonare da concertista, ha la capacità di immaginare e di creare su quello strumento delle idee e delle forme così forti e geniali. Questa tipologia, che è così frequente nel pianoforte, non lo è nella chitarra. La sorte che è capitata a Villa-Lobos ci induce ancora una volta a tornare sull'eterno argomento dell'intelligenza, della buona volontà, della freschezza degli interpreti: una questione che oggi è più viva che mai, perché se per caso da qualche parte nel mondo ci fossero dei nuovi Villa-Lobos, c'è da sperare che i loro contemporanei non siano altrettanto ottusi come lo furono quelli di Villa-Lobos.

Vorrei concludere però in modo gioioso: Villa-Lobos era felice perché era capace di elevarsi al di sopra della realtà quotidiana e di immaginare la sua stessa storia personale non come un mitomane, ma come un affabulatore. Un aneddoto: del suo incontro con Lucilia Guimaraes, un'ottima pianista, appartenente a una decorosa famiglia borghese di Rio de Janeiro, che sarebbe diventata la sua prima - e non felicissima - moglie, diede - e non al primo venuto, ma alla sua biografa Lisa Peppercorn - una versione comica e grottesca. Secondo tale racconto, egli avrebbe trascorso due anni nella giungla brasiliana quale membro di una tribù di indigeni cannibali. Costoro un giorno avrebbero deciso di arrostitire una fanciulla bianca - la malcapitata Lucilla - e di consumarne le tenere carni quale pasto serale, ma si sarebbero ravveduti in extremis,

devolvendo la vittima in dono al prode Heitor, perché presi da commozione dopo averlo sentito suonare il violoncello!”

Francesco Biraghi: “Conoscendo un minimo Angelo Gilardino, ho ritenuto di segnalare che la sua straordinaria carriera di musicista a 360°, critico, conferenziere e studioso della chitarra gli è valsa recentemente l’inserimento nella Hall of Fame dei chitarristi istituita dalla Guitar Foundation of America. Per non metterlo a disagio prima lo dico dopo la sua relazione, come postilla al suo splendido intervento. Grazie.”

### **Francisco Tárrega, cento anni fa moriva il padre della chitarra “moderna” Francesco Biraghi, chitarrista, docente presso il Conservatorio “Verdi” di Milano**

Francesco Biraghi: “Tocca a me vestire ora i panni del conferenziere. Ho portato con me alcuni testi che sosterranno il mio intervento. Per quanto ho appena detto (l’inserimento di Angelo Gilardino nella Hall of Fame all’ultima convention della GFA, n.d.r.), parlare dopo Angelo Gilardino non è mai facile. Invoco quindi sin d’ora la clemenza del pubblico. Spiegherò in breve perché ho deciso di parlare di Francisco Tárrega, pur non essendo propriamente un fan tarregghiano e non avendo mai particolarmente frequentato il suo repertorio, peraltro rispettabilissimo. Ci sono alcune ragioni soggettive che mi hanno reso simpatica la figura di Tárrega: ne condivido il nome di battesimo e inoltre la data sua di morte coincide con la data di nascita di mio padre e quindi il pensiero che mio padre abbia condiviso qualche mese di esistenza con Tárrega mi ha sempre affascinato. La ragione oggettiva invece è che mi ero procurato questo ponderoso testo di uno studioso originario della regione valenciana - le stesse terre di Tárrega - il chitarrista Adrian Rius, e mi ero illuso che questo libro interpretasse la figura del maestro in modo diverso da ciò che avevano fatto i precedenti biografi, che più che biografi sono stati agiografi. Gli allievi di Tárrega hanno infatti sempre parlato di lui come di un personaggio quasi soprannaturale, attribuendogli meriti perfino sproporzionati a quelli reali e trattandolo come una sorta di semidio, di santo. A questo proposito, credo che gli errori di stampa non avvengano per caso. Mi piace pensare che Tárrega, dal luogo dove ci sta guardando, avendo saputo che qualcuno avrebbe qui parlato di lui, ha fatto cadere un meraviglioso refuso tipografico nello scritto di benvenuto che il Direttore Filippo Michelangeli ha inserito nel dépliant di presentazione del convegno, dove il mio nome viene cambiato da Francesco in Fratesco. Questo nome come aggettivo si adatta peraltro assai bene al personaggio: Tárrega è stato un francescano della chitarra e questa sua caratteristica ha le sue radici nelle sue origini. Dico ancora una parola su questo libro di Rius: l’autore si inserisce fra gli agiografi usuali di Tárrega, ma lo fa in modo più moderno. Riporta, è vero, molti stralci dalla biografia di Emilio Pujol, che fu allievo di Tárrega e suo adoratore, però mette ordine nella cronologia della vita di Tárrega, e questo è un non piccolo pregio della pubblicazione, nel Centenario della morte del Maestro. Farei quindi una carrellata sulla vita di Tárrega, che forse i chitarristi conoscono meno di quella dei maestri dell’Ottocento. Gli studi dei vari Jeffery o Heck hanno chiarito tutto della vita di Sor e Giuliani. Non si affiancano a questi altri studi che in analogo modo raccontino la vita di Tárrega; forse anche perché ammantato di una veste di semidio da Pujol, non l’abbiamo probabilmente trovato mai troppo interessante.

Tárrega nasce il 21 novembre 1852 a Villareal, provincia di Castellón nella regione di Valencia, a circa 300km a sud ovest di Barcellona: una zona agricola che alla metà del Novecento ha avuto un grande sviluppo turistico per la produzione di ceramiche. Alla metà dell’Ottocento, quando Tárrega nacque, vi erano invece solo grandi piantagioni di aranci e mandarini e i genitori di Tárrega, Francisco Tárrega Tirado e Antonia Eixea Broch ebbero lì il loro primogenito Francisco (il nostro), detto in casa Quiquet, e poi, subito dopo, il fratello José. La famiglia potrebbe essere definita, con un termine coniato in epoca successiva, una famiglia del sottoproletariato agricolo della regione. Il padre era guardiano del convento di San Pasquale e la madre “arrotondava”, realizzando lavori per conto delle suore. Erano poveri e privi di proprietà terriere e

immobiliari. Il padre faceva anche lavori nei paraggi e – cosa facile in un periodo in cui non c'erano ancora gli antibiotici – un brutto giorno si ammalò. La moglie accorse al capezzale del marito lontano, affidando il piccolo Francisco ad una vicina. Quiquet era vivacissimo, al contrario di quanto ci viene trasmesso dalle fotografie che lo ritraggono con aria severa e la grande barba. Il piccolo a tre anni era così vivace che la vicina non trovò di meglio per calmarlo che trascinarlo e immergerlo in un fossato dietro casa. Evidentemente la carica batterica del fossato era tale per cui ne conseguì una lesione irreversibile agli occhi, una patologia che diventò una sorta di doloroso filo rosso per tutta la sua esistenza. Tárrega venne infatti operato agli occhi diverse volte. Ciò lo salvò dalla cecità, ma ebbe per tutta la vita bisogno di cure quotidiane. Anche le immagini e le fotografie dell'epoca ci rendono uno sguardo difficile da decifrare, e quindi con una causa probabilmente patologica. Padre e madre avranno poi altri tre figli, uno morto in giovane età. La famiglia si trasferisce a Castellón e il piccolo Tárrega, negli anni delle scuole elementari, comincia ad apprendere i rudimenti della chitarra dal padre, una chitarra come quella suonata un po' da tutti modestamente e con intenti popolari. Quiquet "ci prova" e rapidamente surclassa il padre che, stupito dalla bravura del bambino di sei o sette anni, si vergogna a tal punto del suo modo di suonare da rifiutarsi in seguito per sempre di suonare in presenza del figlio. Capisce però che il piccolo ha bisogno di un insegnante più valido e lo affida ad un pianista per le prime lezioni di solfeggio. Anche questo maestro viene travolto dalle capacità di Francisco jr. che allora viene affidato ad un personaggio un po' rude, Manuel Gonzalez, detto "El Cego de la Marina". Non ci vuole molto a Tárrega a superare in bravura anche El Cego de la Marina; seguiranno così negli anni successivi molti insegnanti, tra cui uno sfuggente Julian Arcas. Tárrega aveva assistito ad un concerto di Arcas e questi lo aveva convinto a trasferirsi a Barcellona per prendere lezioni. Tárrega fu affidato, nella capitale catalana, ad una famiglia originaria di Castellón e cercò di prendere lezioni da Arcas, ma il Maestro era sempre fuori per tournée - e forse non aveva nemmeno molta voglia di insegnare... Quindi il rapporto con Arcas si risolse solo in una grande fascinazione che ebbe sul giovane Tárrega, desideroso di imparare a suonare. Forse vi fu solo qualche raro incontro a Barcellona. Saltiamo qui l'aneddotica: sappiate solo che dalla casa di Barcellona Tárrega scapperà dopo breve tempo, forse deluso anche dalla latitanza di Arcas. Tárrega a 14 anni inizia a suonare nelle taverne e a frequentare cattive compagnie, tanto che il padre, allarmatissimo, lo va a riprendere per farlo tornare a Castellón. Il ritorno dell'adolescente Tárrega è una sconfitta su tutta la linea perché da allievo ed erede di Arcas torna invece senza aver combinato nulla. A 16 anni però torna nuovamente Valencia, e, mentre stava nuovamente per frequentare brutte strade, il giovane figlio del conte Parcent convince il proprio padre a prendere Tárrega sotto la sua protezione. Sembra che tutto funzioni, ma - nella vita di Tárrega ci sono molti episodi sfortunati - il conte muore e viene a mancare quindi il mecenate tarregghiano. La sua notorietà come chitarrista nei caffè di Barcellona diventa quasi leggendaria, ma le necessità familiari lo portano tuttavia ad esercitare la professione di pianista, sulla base delle lezioni prese anni prima. Sono comunque anni di studio intenso dei Classici, anche di quelli della chitarra come Sor e Aguado. Nel frattempo un ricco nobiluomo di Castellón, Don Antonio Canés Mendayas, dilettante violinista, lo prende in simpatia e lo assume come pianista accompagnatore per farsi accompagnare nell'esecuzione delle sonate di Beethoven per violino e pianoforte. Ben presto questo nobiluomo comprende le doti chitarristiche di Tárrega e lo accompagna a Siviglia a conoscere il leggendario Torres. (Per chi non lo conosce, raccomando la lettura del libro di José Romanillos su Antonio de Torres, in cui vi è un capitolo anche dedicato alle chitarre Torres di Tárrega. Il volume è edito della casa editrice Cremona Books, ed è curato in italiano da Emanuele Marconi e Luisella Nobili Sékules). Il successivo periodo non è particolarmente significativo, ma nel 1875 Tarrega viene ammesso al Conservatorio di Madrid: l'anno seguente passa nella classe di pianoforte e la pratica fatta come accompagnatore gli vale una certa fama. Il direttore volle ascoltarlo anche alla chitarra e rimase colpito dalle qualità tecniche ed espressive di Tárrega e del suo strumento allora tutt'altro che inserito nell'ambito accademico. In questo periodo Tárrega viene sostenuto da José Francisco de Paz, che lo fa partecipare ad una serata di beneficenza al Teatro de la Alhambra di Madrid, con la presenza anche di Albeniz e Chapí (compositore di Zarzuelas). Fu un trionfo e, grazie a quel debutto, Tárrega non

venne conosciuto solo nel piccolo ambito delle persone che lo stimavano, ma anche da un pubblico "vero". Tárrega scelse così la difficile carriera del chitarrista, una professione che aveva subito un iato fra la morte di Sor e altri chitarristi del primo Ottocento e appunto l'arrivo di Tárrega a Madrid. La musica nel XIX aveva infatti acquisito sonorità sempre più grandi, mentre la chitarra aveva mantenuto sonorità esili e delicate, andando un po' "fuori moda". Quell'interruzione cessa appunto con il debutto di Tárrega a Madrid. E' il 1878 quando inizia a suonare anche fuori Madrid, ce ne parla il poeta cubano José Martí. Frequenta varie città della Spagna fra cui Alicante, dove incontra una ragazza, Maria Rizo Ribellés, giovane studentessa di chitarra, che diventerà poi sua moglie. Suona poi in Francia e dal suo epistolario si evincono contatti con uomini di cultura e politici francesi: Victor Hugo, la famiglia Rothschild, Léon Gambetta. I giornali francesi cominciano a parlo sullo stesso piano di Anton Rubinstein e Pablo de Sarasate. Da Parigi a Londra, il passo è breve: la vedova Pratten che era stata allieva di Regondi, lo invita a in Inghilterra e qui si narra di un episodio che descrive bene il carattere di Tárrega. Riceve infatti a Londra l'invito a raggiungere in nave New York per tenere concerti in America. Tárrega, perplesso, scrive alla fidanzata Maria preoccupato per il lungo viaggio e chiedendo consiglio: non trovando sostegno per tale progetto nella lontana Maria, e sopraffatto dalla nostalgia per la lontana Spagna, rifiuta l'invito e torna in patria. Si sposano nel 1881. Dopo diversi spostamenti di residenza, ad un certo punto si trasferiscono definitivamente a Barcellona. A questo punto il libro di Rius suddivide la biografia in capitoli con cronologia annuale e ciò ci permette di misurare anno per anno la notorietà che Tárrega acquisiva e soprattutto il segno che lasciava dal punto di vista didattico. Spesso durante i concerti gli si presentavano dei giovani chitarristi che lui costantemente incoraggiava. Nel 1885 nasce la figlia Marieta, a cui viene dedicato l'omonimo brano. Tárrega riesce a vivere decorosamente dei concerti che gli vengono proposti. Un personaggio interessante, ricco ed eccentrico signore inglese che vive a Nizza, è il dr. Leckie, che lo invita spesso a suonare in Francia. Suona anche a Cadice, e sarebbe bello sapere se il dodicenne De Falla, che a quel tempo abitava a Cadice, non possa per caso averlo ascoltato. Nel 1892, in una delle periodiche riunioni con giovani chitarristi promettenti, incontra il quattordicenne Miguel Llobet a Barcellona cui poi segue un secondo incontro con il violinista e compositore Manén, già conosciuto anni addietro. A metà del 1893 Tárrega riparte per Parigi e i Paesi anglosassoni accompagnato da Leckie ma l'esperienza è ancora segnata dalla forte nostalgia per la casa. Nel 1894 suona a Nizza e Montecarlo. Nel 1896 ancora a Nizza poi in Andalusia: questa vita errabonda si protrarrà negli anni seguenti, ma sempre con l'aiuto di persone che lavoravano per lui, perché probabilmente Tárrega non fu mai un buon manager di sé stesso. Nel 1898 Tárrega incontra e frequenta Daniel Fortea, uno dei suoi più titolati allievi, che acquisterà in seguito fama grazie alla mitica biblioteca che porta il suo nome, importante miniera musicale del secondo Ottocento. Nei primi anni del Novecento Tárrega suona in Algeria e scriverà là alcune pagine che hanno un sapore particolare, come la Danza mora. Ad Algeri conoscerà Camille Saint-Saëns. A partire dal 1900 l'attività continua sempre tra concerti locali e lunghi giri importanti: tra questi, nel 1904, un tour cinque mesi in Italia, di cui non abbiamo purtroppo trovato notizie dettagliate. E' probabile che in Italia abbia solo tenuto concerti a livello privato. Sempre maggiore la fama e la possibilità di esibirsi, ma nel 1905 appare il primo dei sintomi che poi lo faranno precipitare fino alla morte. Viene colpito da un'ischemia che gli paralizza la parte sinistra del corpo. E' tuttavia molto forte la volontà di riprendere la sua carriera e con tenacia e forza di volontà si riprende completamente. Nel gennaio del 1907 Maria Rita Brondi fa visita a Tárrega nella sua casa di Barcellona, ma subito dopo il Maestro viene colpito da un colpo apoplettico (un ictus, diremmo oggi) che segnerà gli ultimi due anni della sua vita. A dire il vero ancora nel 1909 Tárrega tornerà ai concerti e la critica sarà molto generosa nei confronti di una figura che era ormai un'icona della musica della sua regione. Nel novembre del 1909 Tárrega scrive l'ultima sua composizione, il preludio Oremus; il 13 dicembre la situazione della sua salute precipita, il 14 perderà conoscenza e morirà all'alba del 15 dicembre 1909. Da questo momento inizia la gara dei suoi allievi per commemorare il maestro nel modo più agiografico. Sono moltissimi i ricordi pubblicati. Su tutti spicca la biografia già menzionata di Pujol, tuttavia possiamo presumere che Tárrega fosse davvero una figura fortemente carismatica, se tutti gli allievi che



lo hanno seguito hanno avuto una tale ammirazione e quasi idolatria per lui. Ci sono, è vero, anche voci contrastanti, come quella di Domingo Prat (che ne ha sempre un po' per tutti) nella lunghissima voce del suo dizionario. Ma personaggi anche al di fuori del microcosmo chitarristico sono prodighi di elogi: ad esempio Lopez Chavarri parla di immaterialità ideale del suono di Tárrega, descrizione molto bella che ci riporta forse alla sonorità delle corde di budello della chitarra di Torres. Per ultimo un piccolo aneddoto: negli anni '90 il direttore d'orchestra Goula gli procurò un invito per San Pietroburgo. Dopo lunghe trattative per ottenere l'invito, Goula scrisse a Tárrega: "è tutto pronto, puoi venire quando vuoi", ma Tárrega lesse il telegramma, lo mise da parte, continuò a suonare per i suoi amici, e a San Pietroburgo lo stanno ancora aspettando... Concludo infine con le parole che Angelo Gilardino con il consueto acume usa per delineare un giudizio estetico sui lavori di Tárrega: Le brevi composizioni tarreghiane trattengono gli umori di un'ispirazione fresca e gentile, con una linea melodica sempre molto spontanea e sempre inquadrata in una appropriata cornice armonica. In essa specialmente si manifestano i frutti della lettura delle musiche per pianoforte di Chopin, Schumann e Mendelssohn. Il lascito originale di Tárrega ha dunque valore e dignità, specialmente nei piccoli pezzi che esprimono, in modi del tutto tradizionali, un mondo appartato e sognante, ingenuo ma non sprovveduto, innocente ma non goffo, nel quale il romanticismo si manifesta con un candore rurale che il delicato assetto chitarristico preserva da qualunque volgarità. Specialmente in alcuni preludi Tárrega riesce a concentrare le sue migliori qualità di armonista, esprimendosi con una ricercatezza e, insieme, con una spontaneità che lo elevano ben al di sopra dei suoi contemporanei spagnoli."

### **Licei musicali, dal 2010 una realtà anche in Italia**

**Ciro Fiorentino, chitarrista, Referente Nazionale del Coordinamento dell'Orientamento Musicale**

**([www.comusica.name](http://www.comusica.name))**

Ciro Fiorentino: "Ringrazio innanzitutto gli organizzatori per avermi invitato ad intervenire su un tema che, seppur molto interessante, nel mese di luglio, quando il M° Michelangeli mi contattò, appariva decisamente un azzardo, non essendo assolutamente prevedibile con chiarezza lo stato normativo in ci saremmo trovati in questi giorni.

Qualcuno, sorridendo, poco fa, mi diceva che non aveva dubbi sul fatto che l'intervento sarebbe stato breve, in quanto c'era ben poco da dire; qualcun altro mi chiedeva... se ci sarebbe stato qualcosa da dire! Personalmente, invece, sono un po' più ottimista rispetto a qualche tempo fa. Se prendessimo in esame la questione unicamente dal punto di vista burocratico, dovremmo ammettere che in questo momento non abbiamo in mano nulla di scritto e di ufficiale su quello che saranno realmente i Licei musicali. Il titolo di questo mio intervento, in cui si afferma che dall'a.s. 2010/11, finalmente, anche in Italia i Licei Musicali saranno una realtà, potrebbe quindi ancora apparire di fatto un azzardo, non esistendoci ancora un testo che lo affermi con certezza. Credo, però, che si intravedano ormai alcuni punti abbastanza precisi e, soprattutto, credo che il mondo chitarristico possa e debba prestare molta attenzione a questa fase di transizione, anche facendosi promotore di una proposta che presti adeguata attenzione alle specifiche esigenze del nostro strumento che, per ragioni storiche o burocratiche (sarà bene ricordare che sino al 1985 il nostro era un corso sperimentale) ancora nei Conservatori non ha l'attenzione e non ricopre il ruolo che la realtà musicale e professionale dei nostri giorni gli consentirebbe di avere.

Partiamo quindi col dire che, se tutto procederà regolarmente, l'ipotesi di attivazione dei Licei Musicali risulta abbastanza realistica. Certo, sono evidenti i notevoli problemi esistenti sul piano dei tempi tecnici: di fatto le iscrizioni sono ormai alle porte e mancano alcuni passaggi importanti, nonché obbligatori, prima dei quali non potranno essere emanate delle norme attuative. Cito, ad esempio, la necessità di attendere i pareri consultivi della conferenza Stato-Regioni e del CNAM. Nonostante ciò, a seguito dei contatti avuti con alcuni rappresentanti del Ministero

ritengo di poter affermare che esiste una forte volontà di non rimandare ulteriormente l'avvio della Riforma della Scuola Secondaria di II grado e, soprattutto, che non vi sarà il temuto stralcio da questa dei Licei Musicali: ipotesi che molti temono, vista la mole di problemi ancora aperti, e che potrebbe significare il mantenere questi Licei solo sulla carta, con un rinvio che si protrarrebbe in eterno.

Dal punto di vista strettamente burocratico i vari testi normativi sembrerebbero già pronti o comunque in fase di stesura finale, magari non tutti condivisibili, ma pronti; certo mancano aspetti non secondari, in particolare penso alle modalità di reclutamento del personale, ma ciò non riguarda in specifico il Liceo Musicale quanto l'ambito complessivo del reclutamento per tutto il personale della Scuola. Tutto lascia intendere, quindi, che un certo numero di Licei Musicali verrà effettivamente attivato sin dall'a.s. 2010/11, ma cerchiamo di capire in che modo.

Nella Bozza di Schema di regolamento relativo alla "Revisione dell'assetto ordinamentale, organizzativo e didattico dei licei" si prevede, di fatto, che il Liceo musicale e quello coreutico siano separati, contrariamente all'indicazione della Riforma che ipotizzava l'esistenza di un Liceo musicale e coreutico. Si prevede, infatti, l'attivazione di 40 corsi di Liceo musicale e di soli 10 di indirizzo coreutico: ciò non può che sottintendere che le due specializzazioni non saranno necessariamente abbinatae, ma che, anzi, molto probabilmente verranno attivati separatamente e che altrettanto separati saranno i loro destini, percorsi didattici e strutturali. Questo è, a mio avviso, un vero peccato, perché il Liceo musicale e coreutico avrebbe potuto rappresentare l'attivazione di un percorso atipico, nonché fortemente innovativo nel panorama scolastico del nostro Paese, ed avrebbe potuto porre le basi per un futuro coinvolgimento di altri aspetti artistici, si pensi ad esempio a quello teatrale.

Ciò che qui, però, ci interessa approfondire - e che molti alunni e genitori, in particolare nell'utenza delle Scuole secondarie di I grado ad Indirizzo Musicale, vorrebbero sapere - è, da un punto di vista pratico, cosa ai ragazzi verrà richiesto per poter accedere al Liceo Musicale e per quali sbocchi formativi e/o del mondo del lavoro questo indirizzo risulterà utile.

Dalle informazioni sinora disponibili è possibile ipotizzare la coesistenza di due modelli sostanzialmente differenti:

? Modello Conservatorio - È altamente probabile, soprattutto per questioni finanziarie, che una parte considerevole di questi Licei vengano attivati all'interno o in maniera molto legata al Conservatorio, sviluppando quelle che lo "Schema di regolamento" definisce "Convenzioni" ma che di fatto appaiono unicamente come una riorganizzazione della doppia frequenza scolastica attualmente in essere. Ormai possiamo considerare totalmente decaduta, per fortuna, la prassi di una frequenza del Conservatorio considerata alternativa a quella di un Liceo e, pertanto, al posto dell'attuale esistenza di due monti-ore separati e aggiunti l'uno all'altro, il nuovo modello prefigura che la loro somma rientri nel complessivo impegno di una Scuola Secondaria di II grado: di fatto una razionalizzazione dell'offerta didattica per l'alunno e addirittura un risparmio economico per lo Stato. Questa è l'ipotesi più probabile, ma anche quella che non consentirà né un ampliamento dell'offerta formativa del settore musicale né una ridefinizione e redistribuzione degli attuali insegnamenti, confermando, tra l'altro, la presenza marginale dell'insegnamento della Chitarra attualmente esistente nei Conservatori in contrasto con lo sviluppo didattico ed artistico del nostro strumento avvenuto negli ultimi decenni e soprattutto con le richieste dell'utenza. Questa scelta risulta particolarmente caldeggiata dai Conservatori ed Istituti Musicali più piccoli che temono fortemente di non poter reggere ad una loro collocazione che si attesti unicamente sul settore dell'Alta Formazione.

Modello SMIM - Più legata ad una maggiore diffusione sul territorio e probabilmente anche agli esistenti Licei Musicali Sperimentali (Progetto Mozart) è l'ipotesi di attivare i corsi dei nuovi Licei in zone scoperte. Esistono, infatti, aree in cui, pur essendo presenti diverse Scuole Secondarie di I grado ad indirizzo musicale l'assenza di Conservatori o Istituti Musicali pareggiati rende di fatto impossibile la prosecuzione degli studi musicali e qualcosa di simile accade laddove, pur essendoci, i Conservatori risultano del tutto insufficienti in rapporto alla popolazione scolastica ed alle SMIM attive sul territorio.

Questa seconda ipotesi appare chiaramente preferibile, ma va tenuto conto che per la sua realizzazione risultano indispensabili il completamento dell'intero iter normativo riguardante il reclutamento del personale (dalla creazione delle relative classi di concorso alla definizione dei titoli di accesso) e la disponibilità finanziaria relativa all'organico docente che dovrà essere previsto.

Qualcosa in proposito è già stato fatto, a dimostrazione che il probabile prevalere della I ipotesi non esclude totalmente la seconda. Tra le varie "bozze" in circolazione, infatti, vi è anche quella relativa al riordino delle classi di concorso in cui risultano presenti anche quelle relative agli insegnamenti previsti nei futuri Licei Musicali (compresa la classe di Strumento).

È quindi probabile che anche per il Liceo venga confermato il percorso formativo già attuato, anche se attualmente sospeso in attesa appunto di queste nuove disposizioni, per l'insegnamento nelle SMIM, con la probabile differenza che il Biennio di Didattica di II Livello non avrà più il valore abilitante e che il tirocinio verrà estrapolato dal periodo di frequenza. Il percorso previsto risulta pertanto essere: Diploma accademico di I Livello (il triennio o il Diploma del vecchio ordinamento), Biennio di Didattica di II Livello, Tirocinio (un anno) e infine, se il Ministero manterrà fede a quanto finora affermato per quel che attiene la revisione del sistema generale di reclutamento del personale della scuola, il superamento di un esame abilitante in forma di Concorso.

Ovviamente un concorso presenta vantaggi e svantaggi. Di per sé questa modalità dovrebbe servire a selezionare il miglior personale disponibile in quel momento, ma, per poter ottenere ciò, escludendo eventuali trucchi o disfunzioni che purtroppo troppo spesso hanno segnato la storia dei concorsi nel nostro Paese, è indispensabile che ci sia chiarezza sul ruolo che questi Docenti dovranno svolgere e, conseguentemente, sulle competenze di cui dovrebbero essere in possesso, così da poter concentrare su ciò la selezione del personale.

Purtroppo, dobbiamo invece registrare il permanere di grandi incertezze sul ruolo del nuovo percorso di studi con tutti i problemi che ne conseguono.

Per gli aspiranti docenti resta comunque necessario ipotizzare la frequenza dei Bienni di didattica in quanto molto probabilmente tale titolo risulterà indispensabile sia per l'insegnamento strumentale nella Scuola Secondaria di I grado sia per i futuri Licei Musicali.

Sarà inoltre bene ricordare che i chitarristi sono tra i più interessati ad una reale attivazione del nuovo percorso di studi in quanto esso consentirebbe una ridefinizione del numero di cattedre esistenti che risulterebbe notevolmente a favore del nostro strumento.

Risulta infatti evidente dall'analisi delle iscrizioni alle SMIM e dalle previsioni sulle possibili iscrizioni ai Licei che la Chitarra contenderebbe il primato dello strumento più richiesto con il Pianoforte e che, molto probabilmente, dal confronto ne uscirebbe vincitrice.

Questo dato deve portarci a riflettere sull'opportunità che il mondo chitarristico nel suo insieme (a cominciare da quello accademico) sia impegnato, da un lato, a pretendere che al nostro strumento venga dato il riconoscimento dovuto, anche dal punto di vista numerico (non ha infatti alcuna giustificazione il permanere di un così basso numero di cattedre di chitarra nei Conservatori rispetto alla presenza degli altri strumenti), e, dall'altro, a garantire un più ampio spettro della formazione, che non si limiti al ruolo del chitarrista professionista ma che sappia cogliere anche le opportunità derivanti dalle altre professioni musicali che potrebbero vedere come utile apporto alla formazione l'acquisizione di competenze strumentali con il nostro strumento.

E' vero, siamo partiti molto in ritardo, se pensiamo che fino al 1985 neppure avevamo un titolo di studio valido, ma davanti a noi appare evidente una grande possibilità di sviluppo e, a mio avviso, il mondo chitarristico non si sta impegnando con sufficiente convinzione in quest'opera di rinnovamento, lasciandosi imbrigliare nella discussione tra la necessità di dover preservare ciò che garantiva il vecchio modello ed il timore di ciò che si potrebbe perdere con il nuovo.

Abbiamo in realtà ben poco da perdere ed invece molto da poter guadagnare. Al solo accenno della possibilità di poter attivare i Licei Musicali dal prossimo a.s., già più di 100 Istituti Secondari di II grado hanno chiesto al Ministero di poter attivare l'indirizzo musicale e se fosse dato agli alunni ed alle loro famiglie la possibilità di scegliere, come per gli altri, questo indirizzo, si pre-

vede che il loro numero sarebbe ben superiore. Immaginate cosa potrebbe dire ciò per il nostro strumento che è praticamente presente in tutte le SMIM e che sarebbe sicuramente presente anche nei Licei. Stiamo parlando, quanto meno, di molte decine di cattedre di chitarra, e ciò consentirebbe di riequilibrare anche artisticamente a nostro favore la considerazione e la dignità della chitarra nel panorama musicale.

Certo nei documenti del Ministero si parla di soli 40 Licei Musicali, un numero che, se considerato inamovibile, potrebbe interessare veramente una fetta molto piccola di nuova utenza, considerando le convenzioni già in essere con i Conservatori e le sperimentazioni che andrebbero ad ordinamento. Di fatto si tratterebbe di attivare ben pochi nuovi corsi.

Ma tale limite non è stato posto con motivazioni didattiche. Al contrario, forte è la consapevolezza ed il timore che possa essere sfondato, e non di poco, dalle richieste dell'utenza.

È chiaro che alla base di quella indicazione, vi sono motivazioni di ordine organizzativo ed ancor più di ordine economico, ma non possiamo pensare che, al di là dell'influenza di discutibili trasmissioni televisive, la domanda di istruzione musicale in Italia si possa limitare ai 40 Licei previsti. Personalmente sono convinto che, nonostante il tentativo a livello centrale di porre quel limite, trattenere la spinta che proviene dall'utenza sarà impossibile e che il tetto verrà sfondato ben presto. Senza poi tener conto che le province e le regioni autonome stanno già ipotizzando l'attivazione nei loro territori di Licei, che non potranno certo essere bloccati da indicazioni centralizzate.

Infine, molti sottolineano la necessità di prevedere esami di ammissione al fine di garantire elevati livelli in ingresso ai futuri Licei Musicali ritenendo che siano indispensabili per poter garantire livelli adeguati in uscita e conseguentemente il raggiungimento delle vette del concertismo. Una necessità che mi sembra in contraddizione anche con la Relazione sull'opera di Villa-Lobos che abbiamo appena ascoltato (nella relazione di Angelo Gilardino, n.d.r.), le cui riflessioni risulterebbero inutili se non accettassimo l'idea che le competenze acquisite nel corso degli studi liceali musicali possano sfociare in qualcosa di diverso e magari altrettanto valido.

Credo che non abbia motivo di esistere tale vincolo e che non dovrebbe esserci una preclusione di questo tipo in ingresso all'iscrizione e frequenza dei nuovi Licei musicali. In questo Convegno, abbinato ad un prestigiosissimo concorso musicale chitarristico, rischiamo di rimanere abbagliati dal virtuosismo. Non dico che lo studio musicale debba appiattirsi in un deleterio passatempo da dopo scuola, ma non possiamo ipotizzare che si pongano dei limiti di utilità allo studio della musica! È sempre utile che si studi musica! Che possano essere poi proprio i musicisti a voler limitare il numero di giovani che possono avere accesso allo studio musicale è incredibile. Quanto il fatto che si arrivi ad ipotizzare, nella riforma, un nuovo indirizzo per il Liceo artistico di tipo audio-visivo, cosa apparentemente lodevole, senza poi prevedere nel piano degli studi neanche un'ora di musica nell'intero percorso quinquennale. Mi domando che tipo di artista audio-visivo ci si immagina ne possa uscire.

Che il Ministero si debba porre il problema economico è normale, ma che sia il mondo della musica, nel nostro caso quello dei chitarristi, a dire che ci deve limitare ad occuparsi unicamente dell'alta formazione per ottenere grandi esecutori è, a mio avviso, un grave errore.

Dobbiamo, invece, garantire con i Licei Musicali il raggiungimento di livelli adeguati ha chi aspira alla carriera concertistica che gli consentano di poter proseguire il proprio percorso di studi nell'Alta Formazione, senza per nulla escludere le altre possibili attività lavorative di carattere musicale che in particolare la Chitarra può offrire. È il momento di chiedere al mondo accademico della chitarra di farsi promotore di questa richiesta, per ottenere uno sviluppo e non la conferma dell'esistente e per ottenere nella Secondaria di II grado la prosecuzione di quanto esiste in quella di I grado con le SMIM, giunte ormai a numeri decisamente rilevanti (oltre 1000 scuole).

Vi invito, pertanto, ad essere portatori di questa richiesta in tutte le sedi e vi ringrazio della vostra attenzione.”

## **La chitarra rinascimentale e barocca “Calligrafia secolare della chitarra”**

**Mario Dell’Ara, chitarrista, già docente presso il Conservatorio “Cantelli” di Novara**

Mario Dell’Ara: “Dopo i doverosi ringraziamenti al Comitato che mi ha permesso di venire a presentarvi il mio libro *Calligrafia secolare della chitarra*, devo dirvi che al mio fianco avrebbe dovuto sedersi Antonio Cirignano, ma un triste destino ha voluto che morisse poco più di un mese fa. Aveva solo 49 anni. Era una persona squisita, un vero amico sempre disponibile ad ogni richiesta ed un musicologo raffinato. Lo avreste ascoltato sicuramente con piacere, perché era un oratore gradevole, puntuale nelle sue osservazioni profonde oltre che dotato di facoltà letterarie felici. Potete averne una pallida idea leggendo le note di copertina che ha gentilmente scritto per il mio libro e gli indici dello stesso libro, così accurati.

Io ho sempre avuto una grande passione per la musica antica e questa mi ha spinto a trascrivere tutti i libri che trovate elencati nella bibliografia contenuta nel libro che presento oggi. Alla fine di tutto questo enorme lavoro mi sono chiesto che cosa un chitarrista come me, che conosce lo strumento, che conosce la storia della musica in genere e della chitarra in particolare, con qualche nozione di armonia, avrebbe potuto dire su tutto questo repertorio importantissimo: importantissimo in primo luogo per la quantità e mi riferisco innanzitutto al repertorio per la chitarra barocca, che è repertorio monostumentale, cioè per uno strumento in grado di esprimersi da solo e il più vasto che ci sia nel secolo XVII. Già questo dovrebbe mettere sull’avviso i musicologi per poterne parlare con competenza, perché non si può trascurare un repertorio così grande in un secolo così importante. Se poi voi leggete le storie della musica in genere, difficilmente troverete tre parole, forse due ma non tre, sulla storia della chitarra. Troverete probabilmente citati Sor e Carulli nell’Ottocento e De Visée e Corbetta nel Seicento, ma non più di tanto. Le cose per la verità erano nate abbastanza bene. Napoleon Coste aveva incominciato a trascrivere alcune musiche di De Visée, che lui eseguiva anche nei concerti storici a Parigi; poco dopo Oscar Chilesotti iniziava la sua opera di grande trascrittore e diffusore di questa letteratura, come sapete tutta scritta in intavolatura, dando un grande impulso a questi studi. A fine Ottocento e all’inizio del Novecento, diciamo fra il 1880 e il 1920, anche gli studiosi di musica in genere, non chitarristi, quando scrivevano la storia della musica (era un periodo favorevole alla riscoperta della musica strumentale italiana) parlavano anche della chitarra. Ad esempio Luigi Torchi accenna alle musiche per chitarra nell’area bolognese. Sta di fatto che ne parla nella sua storia della musica strumentale. Se abbia trascritto lui le musiche di cui parla o se se le sia fatte trascrivere, ha poca importanza. Ancora verso il 1920, tanto per abbreviare il discorso, ne parlava Francesco Vatielli, arrivando addirittura a dire che le sonate da camera di Granata stavano alla pari con quelle di Arcangelo Corelli. Poi improvvisamente il mondo musicologico tace. Sulla chitarra non si dice più niente. Chissà perché. Certamente concorse anche la poca considerazione che i musicologi avevano per la letteratura chitarristica. Il mio contributo vuole riallacciarsi a quella tradizione che metteva in evidenza i valori della chitarra per portarli avanti. Il mio contributo potrebbe essere considerato il primo in epoca moderna; che valga tanto o che valga poco sarete voi a dirlo o i posteri. Come diceva il mio amico Cirignano sarà indispensabile citarlo in tutte le bibliografie chitarristiche perché è un libro atipico che prelude ad una riscoperta del repertorio chitarristico del Cinquecento e del Seicento. Questo è un libro che ho scritto quasi per me stesso. Sono andato un po’ a ruota libera. Negli altri libri o articoli che ho scritto c’era un tema da cui non si poteva scappare più di tanto. Qui invece, per ogni pagina che sfogliavo delle mie trascrizioni, appuntavo tutto quello che mi veniva in mente per inserirlo nel discorso che avrei successivamente sviluppato. A volte erano considerazioni di carattere tecnico, a volte formale, a volte armonico: ho pensato poi di metterle in evidenza come particolarità, a volte tralasciate dai posteri, a volte tramandate e divenute consuete nel repertorio chitarristico e musicale. A questo punto invito i miei interlocutori sul palco a conversare con me.”

Francesco Biraghi: “Io direi che questo tuo libro non sarebbe nato se non ci fosse da decenni la pratica della trascrizione in notazione moderna di quel repertorio, perché quando parli di calli-

grafia nell'introduzione parli un po' della motivazione estetica che ti ha spinto a trascrivere tutto quel repertorio, una percezione estetica che forse noi cogliamo nella notazione moderna e non nella intavolatura. Come vedi questo conflitto? Chi si occupa oggi di musica barocca, legge direttamente dall'intavolatura e con il problema delle accordature rientranti l'intavolatura diventa un sistema praticissimo perché la trascrizione della scrittura darebbe in notazione moderna molti problemi. Questa calligrafia si percepisce anche nella intavolatura oppure è una strada che deve essere ancora battuta?"

MDA: "E' un concetto difficile da esprimere, ma la domanda è molto pertinente. Io ho trascritto in notazione moderna tutti gli esempi, perché alla nostra sensibilità e al nostro occhio un tipo di scrittura si evidenzia meglio con la scrittura moderna, quella mensurale. La scrittura in intavolatura originale direi che va molto bene ed esclude l'altra per chi pratica lo strumento a livello di studio e concertistico. Bisogna distinguere le due cose: ad uso musicologico ritengo indispensabile oggi trascrivere in notazione moderna, perché è sul pentagramma che noi cogliamo i modelli di scrittura che ho voluto sottolineare."

FB: " Un'altra cosa. Possiamo spezzare una lancia, qui con la presenza di giovani appassionati, a favore della chitarra a quattro ordini, alla quale vedo che qui nel libro che presenti dedichi un capitolo molto importante, inizialmente a quegli autori francesi che hanno arricchito il repertorio con lavori di grande pregio? Io conoscevo i pezzi di Mudarra e Fuenllana, ma non avevo una conoscenza approfondita di autori francesi che con i tuoi esempi diventano illuminanti, sia per la musica contrappuntistica che in quella di danza. Scopriamo che con la chitarra a quattro cori si possono fare cose assolutamente straordinarie. Quindi c'è spazio per qualcuno che voglia dedicarsi a questo repertorio?"

MDA: "Opterei senz'altro per il sì. So che in Francia ci sono già da tempo esecutori specializzati in quel repertorio a cui si dà ovviamente molta importanza. Troviamo esempi di scrittura, specialmente in Le Roy e Morley, che sono di una modernità interessantissima, che propongono ad esempio la forma della variazione, ovviamente nel sistema per diminuzione, con valori sempre più brevi, che i concertisti dovrebbero avere interesse a proporre al pubblico."

Piero Bonaguri: "Io volevo fare un po' di pubblicità al libro. Per me è stato molto bello leggere sia gli esempi musicali, di qualche autore che devo ammettere non conoscevo, come Bartolotti, e sia vederne la descrizione che viene fatta e che di solito manca nel nostro repertorio. Mario Dell'Ara è anche compositore e, visto che voglio fargli pubblicità, promuovo anche le sue brevi composizioni uscite per la Bèrben che io trovo piacevolissime. E' molto interessante, tornando al libro, quello che Dell'Ara dice a proposito della Romanesca di Mudarra.: Analizzata armonicamente – dice Mario Dell'Ara – la musica di Mudarra, così come quella del Cinquecento in genere, si presenta con un materiale ridottissimo, triadi maggiori, minori, diminuite. Rarissime in Mudarra sono le settime di passaggio, che invece si trovano più frequenti in altri compositori. Molto efficaci ed eleganti sono le cadenze, che impiegano quasi sempre il IV grado minore, sia in posizione fondamentale sia in posizione di primo rivolto. Ecco io dico: poter avere un musicista e un compositore che parla nel dettaglio delle qualità stilistiche dei pezzi per chitarra è una cosa preziosa, perché i nostri classici manuali, il Radole o il Tonazzi, non ne parlano o ne parlano pochissimo. Dobbiamo capire cioè il valore di ciò che abbiamo tra le mani. Siccome per me è stato importante leggere il libro con tutti questi esempi con la chitarra fra le mani, ti chiedo provocatoriamente come mai sembra contraddittorio che tu alla fine prenda un po' le distanze dalle tue stesse trascrizioni. Considerando che sei anche compositore, sarebbe ipotizzabile una tua trascrizione per chitarra moderna, con il talento del compositore, chitarrista e studioso che sa leggere tra le righe dell'intavolatura e ne restituisce una versione pertinente ed interpretabile? Siccome questo repertorio è così bello e qui ci sono molti chitarristi che hanno voglia di suonare cose belle, è così scandaloso che questa musica sia utilizzabile anche da noi?"

MDA: “Forse nell’ultimo capitolo, in cui parlo della storia dei chitarristi che hanno trascritto in versione moderna questi pezzi, può darsi che mi sia sfuggita qualche espressione poco chiara, ma devo dire che non ho assolutamente nulla contro le trascrizioni in notazione moderna adattate alla chitarra moderna, anche se da un punto di vista storico ed estetico sono più propenso ad ascoltare le trascrizioni su uno strumento originale. Però, come dico e come ho scritto, bisogna ad esempio che i chitarristi che studiano in conservatorio abbiano la possibilità di eseguire queste musiche non necessariamente sulla chitarra barocca. Naturalmente bisogna conservare il massimo della fedeltà all’originale in modo che risulti il più possibile chiara l’idea originaria del compositore.”

FB: “Alla fine di questa presentazione, volevo sottolineare che tra le molte cose che non conoscevo di questo libro, proprio Bartolotti, che citava Bonaguri, si pone nel 1640 come antesignano del Clavicembalo ben temperato con quasi un secolo di anticipo e per la chitarra. Sapevamo solo di Gorzanis per il liuto, ma questa mi sembra una notizia che do con piacere e che può invitare a leggere anche il resto di questo libro. Anche l’organizzazione in questo libro della divisione tra chitarra barocca in Italia e in Francia è molto ben fatta e soprattutto questo libro va appunto letto con la chitarra in mano e, seguendo le indicazioni di Dell’Ara, si possono cogliere anche le cose più piccole e raffinate che ci sono in questa pubblicazione. Diciamo che dobbiamo ringraziare per questa pubblicazione l’Istituto Civico Musicale di Savigliano che è l’artefice di tante attività come Rosa sonora e le mostre e di cui vedo qui in sala il direttore, Maestro Michelangelo Alocco.”

MDA: “Proprio perché il libro doveva uscire per la mostra di Savigliano in giugno, la pubblicazione è priva di indici e bibliografia che invece adesso abbiamo approntato e che possiamo dare a tutti quanti ne facciano richiesta. Grazie.”

### **Francesco Balilla Pratella, la chitarra di un “futurista” Maurizio Mazzoli, chitarrista e musicologo**

Maurizio Mazzoli: “Ringrazio il comitato scientifico ed in particolare il Dott. Pittaluga ed il M° Michelangeli per avermi invitato. Il M° Michelangeli ha scritto come titolo del mio intervento: Francesco Balilla Pratella, la chitarra di un futurista. Ma come sarà la chitarra del futurista Pratella? E soprattutto la sua musica! Scherzando un po’, la chitarra di Pratella la vedremo e la sentiremo tra poco attraverso le mani del M° Battaglia. Ma presentare un personaggio inedito come Pratella è certamente una novità per noi, quanto sapere che è stato un chitarrista. Ed anzi fu proprio la chitarra ad avvicinarlo alla musica. Francesco Balilla Pratella (1880-1955) è ricordato maggiormente come il firmatario del «manifesto dei musicisti futuristi» sulla scia del movimento di Marinetti. Lo stesso Pratella racconta la sua adesione al futurismo attraverso la sua «Autobiografia» (che è stata pubblicata da Pan Editrice nel 1971, per volontà delle figlie del compositore e che verrà di nuovo ripubblicata nel 2010 riveduta ed ampliata con nuovi scritti). Pratella cita di essersi lasciato abbandonare al fascino suadente di promesse e di liberazione salutare, sprigionatesi dalle idee e dall’azione pratica del gruppo marinettiano. Come ho riportato nell’introduzione della pubblicazione dei tre brani per chitarra per i tipi della Ut Orpheus di Bologna, in realtà Pratella, stanco degli insegnamenti accademici nei conservatori e di quel genere commerciale dell’opera teatrale, (pensiamo al grande successo dominante di Puccini), propone/ricerca uno spirito di rinnovamento e di libertà attraverso l’atonalità, l’enarmonia e il ritmo libero, teso a quell’espressività intima del linguaggio musicale, e quindi in contrasto, e ripetuto in contrasto, ad alcune affermazioni di carattere polemico e reclamistico tipiche del futurismo apparse nei suoi manifesti musicali, che furono in realtà (come lui stesso scrive) invenzioni ed aggiunte dello stesso Marinetti, per essere in linea al manifesto del 1909.

I musicisti futuristi furono anticipatori della “musica concreta” degli anni Sessanta del Novecento e non ebbero vita facile nelle prime esecuzioni: sperimentano l’arte dei rumori attraverso l’in-

venzione di strumenti nuovi come l'intonarumori del pittore Luigi Russolo (1885-1947) o l'orchestra mista di strumenti tradizionali e apparecchi assordanti – una motocicletta accesa portata sul palcoscenico e una sirena – ne L'Aviatore Dro di Francesco Balilla Pratella, opera terminata ed eseguita nel 1920 al Teatro Rossini di Lugo (L'ultima esecuzione di quest'opera è avvenuta nel 1996 proprio a Lugo, sotto la direzione di Gavazzeni). Al 1920 risalgono i tre brani per chitarra contenuti in un manoscritto appartenente alla biblioteca musicale di Maria Rita Brondi (1889-1941) ora conservati presso il fondo "Brondi" dell'Istituto Superiore di Studi Musicali «G. Briccialdi» di Terni, da me ordinato ed organizzato ma tutt'ora in fase di studio. (M.R.B. Figura musicale atipica tra i chitarristi dell'epoca: la presentai per la prima volta nel 2006 proprio qui ad Alessandra.)

Le composizioni di Pratella in generale, anche per orchestra ed anche quelle con un linguaggio più audace, sono sempre state legate ad un codice musicale tradizionale, intriso di quei richiami alla musica popolare, folcloristica e amore per le tradizioni popolari che hanno accompagnato il Maestro di Lugo di Romagna per tutta la vita. La sua storia musicale, come ho già detto, comincia proprio con la chitarra, strumento presente in casa, che il padre e lo zio Vittorio suonavano componendo da bravi dilettanti romanzette e canzonette semplici e piacevoli (così riporta nell'autobiografia). La figlia Eda conserva ancora tre chitarre – di cui una Gennaro Fabricatore del 1801 che oggi sentiremo suonare ed un'anonima francese di inizio Ottocento – appartenute al padre, e quest'ultimo ancora riporta nel capitolo "La fanciullezza":

[...] lo avevo già incominciato ad esercitarmi su questo istrumento sotto la guida di mio padre e di mio zio Vittorio, ed in breve avevo conseguito notevoli progressi ed anche ero stato a scuola di lettura musicale alla locale Scuola Comunale di Musica.[...]. Di giorno in giorno mi venivo facendo sempre più esperto nell'accompagnare sulla chitarra così da arrivare a leggere in questo istrumento e a prima vista anche sulla parte per pianoforte degli spartiti di opere teatrali ottocentesche: *Barbiere di Siviglia*, *Favorita*, *Norma* ecc... [...] Oramai la musica era diventata la mia occupazione e preoccupazione ordinaria e principale: tutti i giorni, o quasi, il minor tempo possibile dedicato ai compiti di scuola, fatti senza passione, svogliatamente e in grandissima fretta; studio delle materie scolastiche nullo; nelle ore fuori di scuola, o a scorrazzare per la campagna – e qualche volta nelle ore di scuola ed ad insaputa dei miei – o a casa a far riduzioni per le nostre orchestre di mandolini e chitarre [...]

E proprio per mandolini e chitarre fu la sua prima composizione musicale a stampa dal titolo *Pace*, pubblicata a Milano intorno al 1897 nella rivista di carattere divulgativo-commerciale *Portafoglio musicale*. Ed infatti lo stesso Pratella riporta:

[...] Usciva in quei giorni a dispense settimanali e in edizione economica per tutti una specie di raccolta di musiche d'ogni genere e specie, poche antiche e nella maggior parte di autori ottocenteschi viventi, pubblicata a Milano e intitolata «Portafoglio musicale». Di carattere divulgativo-commerciale, nelle poche righe di testo la sua direzione invitava tutti gli sconosciuti a mandar musiche da esaminare, che, se trovate ben fatte, sarebbero state stampate e inserite nella raccolta.

Io, lusingato, mi diedi subito a comporre il valzer «Pace» per orchestra di mandolini e chitarre, che non appena ultimato mandai a Milano, dove fu giudicato favorevolmente e quindi pubblicato. Immaginate la mia soddisfazione per tanto successo, che doveva certamente far crepare d'invidia chissà quanti miei concittadini senza fede.

Quella fu la mia prima musica stampata, che però non conservo fra le mie carte, perché andata smarrita non so come e quando. Conservo in cambio il valzer «Pace», trascritto per piccola orchestra, il primo della serie dei miei ballabili superstiti. [...]

Questi ballabili e altre musiche occorrevano per il gruppo musicale composto dal Pratella stesso alla chitarra, due fisarmoniche ed al contrabbasso Guido Gallignani (1880-1974) amico di gioventù e successivamente collega di Maria Rita Brondi in alcuni concerti (è interessante la pubblicazione di D. Tampieri, «Guido Gallignani – la leggerezza dell'elefante», edit. Faenza, 2004, p. 444: 29 marzo 1919, dove cita M.R. Brondi alla chitarra, G. Gallignani al contrabbasso



e il M° Arrigoni al pianoforte). Fu lo stesso Gallignani a presentare Francesco Balilla a Maria Rita che voleva conoscerlo per gli argomenti inerenti alla musica popolare che la chitarrista seguiva con molto interesse da qualche anno, avvicinandosi inoltre agli studi di un altro cantore popolare, il gallurese Gavino Gabriel (1881-1980), altro personaggio pressoché sconosciuto ma importante per la nascente etnomusicologia e già citato dal Dizionario del 1937 di Benvenuto Terzi, ora ristampato da Parimbelli per i tipi delle edizioni Villadiseriane. ( Su questo cantore/chitarrista esistono due bei studi di Lara Sonja Uras.) La collaborazione tra il compositore di Lugo e Maria Rita Brondi avvenne durante la direzione della rivista «Il pensiero musicale» che Pratella intraprese nel 1922.

I tre brani originali per chitarra “Notturmo”, “Napolitana” (canzoni popolari) e “Roma” (marcia per chitarra), insieme a tre trascrizioni, fanno parte di un manoscritto composto da 36 pagine riportanti nel frontespizio “Trascrizioni e composizioni di F. Balilla Pratella inviate in omaggio a M. R. Brondi (1920)”. Queste composizioni ovviamente non hanno nulla di “futurista” o di futurismi, anche se scritti dal firmatario del manifesto futurista, ma seguono il linguaggio tradizionale, sono in tonalità consuete e i temi che si alternano sono quell'espressione del Pratella folclorista, con melodie cantabili e melanconiche, se non per la marcia che presenta echi del comporre ottocentesco dei maestri della chitarra. E' caratteristico l'uso di un tremolo a quartine non alternato con il pollice, che fa pensare immediatamente agli organici a plectro tanto utilizzati dal Pratella in gioventù.

Il ritrovamento di questi brani – avvenuto casualmente e salvati da una distruzione certa come tutto il resto della biblioteca musicale di Maria Rita Brondi – contribuisce a valorizzare quel periodo di grande fermento chitarristico antecedente Andrés Segovia, che si afferma nei primi del Novecento in Italia, con tre composizioni di un autore che anticipò, congiuntamente ai Bonaccorsi e Colacicchi, quel filone di ricerca etnomusicologica già iniziato dai Fara, Gabriel, Caravaglios.

Lascio ora lo spazio al Direttore Artistico di 800MusicaFestival, il M° Marco Battaglia, che suonerà il Notturmo con la chitarra di Francesco Balilla Pratella, una Gennaro Fabricatore del 1801, che ha in custodia su permesso della figlia Eda e che ha fatto restaurare recentemente attraverso l'opera del liutaio Federico Gabrielli, in occasione della prima esecuzione mondiale che abbiamo presentato ed eseguito a Milano alla galleria di Arte Moderna, presso la Villa Reale, il 4 giugno 2009. Grazie e buon ascolto.”

[Segue carrellata di immagini di vita familiare, manifesti di prime esecuzioni, con Mascagni, i manoscritti per chitarra e due immagini inedite di Pratella con la chitarra.]

## LE CHITARRE D'ORO 2009

### Premio per la Ricerca musicologica

#### Maurizio Mazzoli

Motivazione: Nato nel 1964, architetto, musicologo, diplomato in chitarra presso il Conservatorio di Roma sotto la guida del Maestro Mario Jalenti, Maurizio Mazzoli, già biografo della chitarrista italiana Maria Rita Brondi, ha scoperto recentemente tre brani originali per chitarra scritti nel 1920, da uno dei padri del futurismo musicale italiano Francesco Pratella.

Grazie al suo lavoro instancabile di ricercatore, conferenziere e musicologo, Maurizio Mazzoli ha contribuito alla valorizzazione del repertorio "italiano" per chitarra, scritto nella prima metà del Novecento.

FB: "Abbiamo già sentito oggi la voce di Maurizio Mazzoli nella relazione su Pratella. Dicci un po' cosa bolle in pentola e quali sono i tuoi programmi futuri."

MM: "All'orizzonte vi è l'uscita della collana edita da Ut Orpheus intitolata la Biblioteca musicale di Maria Rita Brondi e prevede la pubblicazione di brani rari e inediti della fine dell'Ottocento e conto di arrivare alla biografia definitiva della Brondi, che è stato uno dei fenomeni chitarristici più importanti, anomali e fondamentali dei primi anni del Novecento."

### Premio per il Miglior CD (Guitar Recital, Naxos © 2008)

#### Marcin Dylla

Motivazione: Polacco, vincitore dei più prestigiosi concorsi internazionali, fra cui il "M. Pittaluga", il "J. Rodrigo", Alhambra, Città di Gargnano e il Primo premio al Guitar Foundation of America nel 2007, Marcin Dylla svolge da anni una brillante carriera concertistica in tutto il mondo. Tra le sue migliori caratteristiche: il perfetto controllo strumentale unito ad una profonda sensibilità musicale. Già premiato nel 2002 con la chitarra d'oro come Giovane Promessa durante il Convegno Internazionale di Alessandria, siamo felici di attribuirgli ora il premio per il miglior CD, pubblicato lo scorso anno dalla Naxos, dove Marcin Dylla evidenzia grandi abilità interpretative.

FB: "Credo sia superfluo aggiungere altro a quello che oggi Marcin Dylla ci ha dato con musiche di Ponce e Tansman."

### Premio Giovane Promessa

#### Alberto Mesirca

Motivazione: Nato a Marostica, in provincia di Vicenza, nel 1984, Alberto Mesirca si è diplomato in chitarra con il massimo dei voti, al lode e la menzione speciale presso il Conservatorio di Castelfranco Veneto con Gianfranco Volpato. Si è perfezionato in seguito con Wolfgang Lendle (chitarra) e con Diego Feinstein (composizione) e ha partecipato a masterclass con Manuel Barrueco, Alvaro Pierri, Craig Ogden, Jason Vieaux, Dale Kavanagh e Alirio Diaz.

Ha inciso tre cd per chitarra sola riscontrando unanimi consensi di critica in Europa e Usa. Nel 2008 ha debuttato al Concertgebouw di Amsterdam, a Milano, Parma, Valencia e Vienna. Ha curato la revisione e la diteggiatura di opere pubblicate da RaiTrade, Curci, Bèrben. Alberto Mesirca a soli 25 anni è considerato uno degli artisti più interessanti della sua generazione.

FB: "Alberto, ti sei imposto all'attenzione con un disco importante, Ikonostas, poi con Scarlatti. Hai dei progetti?"

AM: "Ci sono due progetti in corso. C'è stata la scoperta di un manoscritto liutistico del 1565, conservato presso l'Archivio parrocchiale di Castelfranco Veneto, che contiene brani inediti di Francesco da Milano. Ho svolto un lavoro di ricerca e trascrizione con Franco Pavan, liutista milanese, e Hopkinson Smith. Il lavoro verrà pubblicato a breve con anche un CD. Per un altro progetto discografico ho inciso inoltre l'integrale delle Sonate di Angelo Gilardino anche se non sappiamo ancora quale etichetta la distribuirà. E poi sempre concerti..."

## **Premio per la Composizione**

### **Leo Brouwer**

Motivazione: La produzione per chitarra di Leo Brouwer è stata caratterizzata sin dagli esordi, precocissimi, alla fine degli anni Cinquanta, da un'approfondita conoscenza dello strumento e da una originale scrittura che ha saputo coniugare magistralmente l'idioma chitarristico al linguaggio musicale contemporaneo, senza trascurare e anzi valorizzando le proprie radici cubane. Nel suo catalogo figurano una notevole quantità di brani per chitarra sola, musica da camera con chitarra e 9 concerti per chitarra e orchestra. È uno dei pochi compositori viventi che ha il privilegio di essere entrato stabilmente in repertorio e la cui musica è stata incisa dai più grandi interpreti al mondo.

Micaela Pittaluga: "Leo Brouwer doveva essere qui con noi, come l'anno scorso, a ritirare questo premio. Purtroppo ieri sera dirigeva un importante concerto a Madrid con l'orchestra dell'Estremadura, un concerto offerto dalla Società Autori ed Editori spagnola per il suo compleanno. Quindi non è stato possibile farlo arrivare. Mi ha fatto sapere che vorrà ritirare il premio quest'autunno a Parigi quando ci incontreremo. Ci ringrazia moltissimo e vi assicuro che considera Alessandria ormai la culla della chitarra in Europa."

## **Premio per la Promozione**

### **Lena Kokkaliari**

Motivazione: Direttrice ed editore del trimestrale di chitarra "Il Fronimo" dal 1993, dopo la prematura scomparsa di Ruggero Chiesa, fondatore nel 1972 dello storico periodico, Lena Kokkaliari ha raccolto il testimone con coraggio e determinazione, mantenendo il rigore musicologico che aveva contraddistinto la pubblicazione sin dagli albori. Per la serietà dei contenuti e l'autorevolezza dei collaboratori, Il Fronimo gode di un ampio e riconosciuto credito internazionale. Dal 1998 Lena Kokkaliari ha istituito a Camogli, città natale di Ruggero Chiesa, un Concorso internazionale di chitarra, con cadenza biennale, riservato ai giovani virtuosi delle sei corde.

FB: "Io che la conosco bene, credo che per Lena essere su un palcoscenico a rispondere alle domande sia la cosa peggiore per lei, persona schiva e riservata. Quindi le voglio solo trasmettere il grazie più sentito da un gruppo di persone che in qualche modo ha raccolto il testimone lasciato da Ruggero Chiesa, che è stato non solo il nostro Maestro ma anche grandissimo amico, di andare avanti con tenacia (ma non ne ha bisogno perché è donna determinata), perché una parte se non tutta dell'Italia della chitarra si aspetta che il Fronimo vada avanti così com'è e ci piace proprio leggerlo così com'è."

## **Premio per la Didattica**

### **Mario Jالenti**

Motivazione: Mario Jالenti è nato a Terni nel 1939. Dopo aver completato gli studi della chitarra a Roma con Benedetto Di Ponio, si perfeziona all'Accademia Musicale Chigiana di Siena con Alirio Diaz che lo definisce «Il poeta della chitarra». La consacrazione arriva nel 1966 con due recital al Festival dei Due Mondi di Spoleto. Lo stesso Gian Carlo Menotti, fondatore della prestigiosa rassegna umbra, in quell'occasione parla di Jالenti come del «Benedetti Michelangeli della chitarra». Per quarant'anni ha insegnato con competenza e passione, formando centinaia di valenti chitarristi, prima al Liceo "Spontini" di Ascoli Piceno e, successivamente, presso l'Istituto Musicale Pareggiato "Briccialdi" di Terni.

Scrivo Mario Jالenti: "Gentilissimo Dr. Pittaluga, La ringrazio sentitamente per avermi incluso tra i premiati del "14° Convegno Italiano di Chitarra" e per il riconoscimento "Chitarra d'oro" che mi è stato conferito per la didattica. Purtroppo però non potrò presenziare per ragioni strettamente personali e familiari. Mi complimento della vostra organizzazione per il prestigioso concorso che istituì molti anni fa Suo padre, e che ha contribuito a premiare e a far conoscere tra i più presti-

giosi concertisti attuali. L'unico mio rammarico è che la chitarra oggi compaia sempre più di rado nelle maggiori istituzioni concertistiche italiane, nonostante il talento di tanti giovani e meno giovani chitarristi. Gradirei, se fosse possibile, che il premio venisse ritirato dal mio allievo M° Maurizio Mazzoli, anche lui premiato per la Ricerca musicologica.  
Con ossequi, Mario Jalenti”

(Il premio viene ritirato da Maurizio Mazzoli)

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

#### **Antonino Scandurra**

Motivazione: Liutaio catanese, considerato una delle massime autorità della liuteria italiana, Antonino Scandurra ha iniziato da giovane ad interessarsi di liuteria, sperimentando processi costruttivi innovativi. In quasi sessant'anni di attività, è stato apprezzato da moltissimi concertisti che si sono avvalsi dei suoi strumenti; fra questi ricordiamo Alirio Diaz, Narciso Yepes, il Duo Odair e Sergio Assad e Gabriel Estarellas. Pur avendo speso le sue energie nello studio delle modalità costruttive della chitarra, preferisce essere considerato, piuttosto che un professionista, un cultore della liuteria che esercita per pura passione e non per fini di lucro.

FM: “Sono felicissimo di dare il Premio "Una Vita per la Chitarra" per una vita spesa proprio per questo amato strumento. Non me ne vogliate, ma qui fuori c'è una chitarra del M° Scandurra che non è solo una chitarra, ma una vera opera d'arte. Ci dica, qual è stata la Sua più grande soddisfazione nella carriera e magari anche la più grande difficoltà?”

AS: “La più grande soddisfazione è stata quella di aver dato uno strumento al grande Alirio Diaz, mentre la difficoltà, fra tante, forse quella... di non avere certezze su questo benedetto strumento!”

FM: “Chiedo al Maestro che ha costruito tanti strumenti importanti: che consiglio possiamo dare ad un giovane che esce dalla scuola di liuteria?”

AS: “Consiglio di studiare sempre per poter sempre migliorare.”

FB: “Auguri a tutti e arrivederci al 2 ottobre del 2010, qui ad Alessandria, per la 15° edizione del Convegno internazionale di Chitarra. Grazie a tutti.”