

15° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria – Sabato, 2 ottobre 2010

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

Atti del Convegno

redazione a cura di Marco Pisoni

Saluto ai partecipanti del 15° Convegno internazionale di chitarra dedicato alla memoria di Mario Gangi (1923-2010)

Marcello Pittaluga, Presidente: Buongiorno e benvenuti al Convegno internazionale di chitarra di Alessandria, giunto ormai, e ne siamo lieti, alla quindicesima edizione. Sono lieto di accogliervi abbastanza numerosi, nonostante le difficoltà nei trasporti e la concomitanza con altri eventi. Vorrei subito introdurre i nostri due sponsor e collaboratori più diretti per l'organizzazione del Concorso, che sono il Comune di Alessandria ed il Rotary Club di Alessandria per un cenno di saluto. Passo la parola innanzitutto a Franco Trussi, che qualcuno di voi ricorderà qui presente qualche anno fa in qualità di Presidente del Rotary e ora Assessore ai Lavori pubblici del Comune di Alessandria.

Franco Trussi, Assessore del Comune di Alessandria: Grazie Marcello. Innanzitutto porto i saluti del Sindaco di Alessandria, Piercarlo Fabbio, che purtroppo ha dovuto chiedermi di sostituirlo e di rappresentarlo. Comunque ho il piacere di rappresentarlo qui, sia per la nostra Città sia perché il Concorso “Pittaluga” ne è un fiore all'occhiello. Dopo 43 anni di svolgimento qualunque parola io potessi dire è già stata detta. Noi, come Amministrazione comunale e Istituzioni, dobbiamo restare vicini alla famiglia Pittaluga che porta in alto e avanti il nome della nostra Città. È qualcosa di importante e di unico a livello nazionale la portata di questo Concorso: ripeto, mi assumo l'onere e mi impegno, oltre all'amicizia personale che mi lega a Marcello, di essere sempre vicino e di tenere vicine e unite tutte le Istituzioni, che magari separate potrebbe creare qualche problema al Concorso e che invece insieme non possono che rafforzarlo, per far sì che questo Concorso duri per sempre. Vi ringrazio e vi auguro una buona giornata.

MP: Grazie al geom. Franco Trussi. Per coloro che vengono da fuori Alessandria è bene dire che la Città in questo mese di settembre ha cambiato un po' il suo volto. L'Amministrazione comunale ha fatto sì, con l'Associazione commercianti, che circa una cinquantina di vetrine di commercianti alessandrini esponessero opere pittoriche di una Associazione culturale di Solero, patria del liutaio Gallinotti. L'Amministrazione comunale ha fatto inoltre approntare una rotonda con arredo floreale sulla provinciale entrando da Valenza Po in cui è stata sistemata una grossa chitarra. Un modo come un altro per dire che Alessandria si possa definire, almeno in questo periodo, come la capitale della chitarra classica.

Giancarlo Nervi, Presidente Rotary Club di Alessandria: Buongiorno a tutti. Innanzitutto devo ringraziare la famiglia Pittaluga per quello che fa nel rendere appunto Alessandria capitale della chitarra, come recita il manifesto. Come Presidente, devo dire che il Rotary è orgoglioso di poter sostenere questa iniziativa perché porta avanti quei valori che noi condividiamo. E' quindi motivo di orgoglio essere qui. Grazie e buon lavoro a tutti.

MP: Ringrazio il dott. Nervi anche per aver fatto in modo che i cosiddetti giovani rotariani dell'Interact di Alessandria potessero offrire il loro lavoro manuale, come hostess, assistenti e come ausilio per tutti gli iscritti a questo Concorso. E' quindi mio compito ancora ringraziare il Comitato scientifico del Concorso (Convegno, n.d.r), e particolarmente il Direttore artistico

Filippo Michelangeli, che durante tutto l'anno lavora per il programma di questa giornata che si concluderà con l'assegnazione delle Chitarre d'oro. Vi presento i membri del Comitato: Giovanni Podera, Francesco Biraghi, Piero Bonaguri e infine Micaela Pittaluga, che è anche Presidente del Concorso Pittaluga. Stasera ci sarà la prova finale a partire dalle 20.30. Vi invito tutti al Teatro comunale questa sera per l'ascolto di questa interessante finale giusta conclusione del Convegno. Vi segnalo che siamo ospitati noi oggi nell'Auditorium del Conservatorio di Alessandria che nostro padre aveva Concorso a fondare nel lontano 1971, quando la Città di Alessandria, allora proprietaria dell'Istituto musicale pareggiato, aveva intenzione addirittura di chiuderlo per mancanza di allievi. Mio padre, con l'aiuto di altri, riuscì a trasformarlo invece in Conservatorio e ne rimase Presidente del Consiglio d'Amministrazione sino al 1981, come d'altronde mia sorella Micaela che lo è stata per sei anni, fino al mandato scorso.

Filippo Michelangeli, Direttore artistico: Intanto buongiorno a tutti. Vedo molte persone interessate e quest'anno molti insegnanti di Conservatorio. È la quindicesima edizione del Convegno, ma non mi piacciono gli anniversari "tondi" e quindi semplicemente siamo qua con la speranza di aver fatto qualcosa di buono finora e siamo disponibili ad andare avanti fino a quando voi ci seguirete. Invece due parole di ringraziamento per i validissimi colleghi che lavorano con me per far esprimere al Convegno l'eccellenza degli interventi dedicati alla chitarra. Quello che ispira il Convegno è un incrocio fra la passione (e qui è d'obbligo il riferimento ed il ringraziamento con gioia alla famiglia Pittaluga che non si occupa per lavoro della chitarra e della musica) e la competenza invece di noi "tecnici". Sulla passione e la professione permettetemi di spendere una parola: tutte le volte che gli organizzatori riescono a far funzionare le iniziative ciò è dovuto alla passione, che è un po' come la benzina per il motore. Non credo si possa mettere la tecnica al di sopra della passione: quella passione degli oratori che porteranno qui il loro contributo o dei giovani che qui hanno debuttato e debutteranno. Ho finito: voglio stringere la mano idealmente a tutti gli altri operatori che in Italia organizzano iniziative analoghe alla nostra, che ormai ha quindici anni, e che, come il nostro Convegno, comprendono una parte scientifica, una relazionale ed anche una commerciale, come dimostrano gli stand qui fuori. Gli interventi che ascolterete sono molto interessanti e si apriranno con il M° De Rose, che ci parlerà dell'opera del M° Mario Gangi recentemente scomparso e a cui doverosamente e anche con gioia è dedicato tutto il Convegno di quest'anno. Grazie ai componenti della famiglia Pittaluga, ai membri del Comitato scientifico e soprattutto grazie a voi che riempite la sala anche quest'anno. Buon divertimento.

Micaela Pittaluga, Presidente del Concorso "Michele Pittaluga": Buongiorno e benvenuti. Vorrei senz'altro aggiornarvi sulla 43° edizione del Concorso di Chitarra "Michele Pittaluga", che ci ha impegnato in questa lunga settimana. Il lavoro della giuria è stato molto duro e difficile anche quest'anno e desidero innanzitutto ringraziare e presentarvi i componenti della commissione giudicatrice che vedo qui presenti in sala: da Maria Isabel Siewers, argentina, Presidente, a Jozsef Eotvos (Ungheria), Aniello Desiderio (Italia), Michael Macmekeen (Scozia), Martha Masters (Usa), Manana Dojdjashvili (Georgia) e la sottoscritta Micaela Pittaluga (Italia). Presso l'Auditorium del Conservatorio si sono tenute le eliminatorie durante le quali si sono esibiti i 28 concorrenti (dei 36 iscritti) giunti in Alessandria per partecipare a questa edizione del Concorso Pittaluga. Alla fine delle prove, la Giuria ha selezionato sette semifinalisti, che già purtroppo non annoveravano chitarristi italiani.

Giovedì 30 settembre i semifinalisti, sempre in Conservatorio, hanno presentato il proprio programma comprendente brani obbligatori e brani a libera scelta della durata totale di circa 45 minuti. Dalle votazioni della semifinale sono risultati finalisti Kyu Hee Park, Sdrjan Bulat ed Anabel Montesinos. L'ordine di esecuzione dei concerti, stabilito da un sorteggio, ha determinato che Sdrjan Bulat suonasse stasera per primo il Concerto in Re op. 99 di Mario Castelnuovo Tedesco, Kyu Hee Park lo seguisse con il Concert pour guitare et petite orchestre di Heitor Villa Lobos ed Anabel Montesinos ripettesse infine il Concerto di Castelnuovo Tedesco. Mi auguro che i tre validissimi ragazzi diano del loro meglio questa sera e ci offrano una splendida finale. Buon

divertimento e buon lavoro a tutti voi: a stasera!

(La finale con l'orchestra Academia Ars Musicae di Klagenfurt, programmata presso il Teatro Comunale sarà poi spostata in Cattedrale per una improvvisa ed imprevista inagibilità della sala. La finale si è svolta la sera alla presenza della Giuria e del pubblico decretando il successo di Anabel Montesinos; n.d.r.)

Francesco Biraghi, membro del Comitato scientifico e moderatore degli interventi:

Buongiorno a tutti. Come sapete avrò oggi ancora il compito di incernierare gli interventi. Ci avviamo a sentire il ricordo di Mario Gangi da Antonio De Rose. Io personalmente ho incrociato il Maestro Gangi credo un paio di volte, condividendo con lui la partecipazione alla commissione giudicatrice di alcuni concorsi. Ricordo che quasi dava l'impressione di non ascoltare la musica che veniva proposta. Ma poi, infilando una battuta in romanesco, sembrava invece quasi aver fatto una "radiografia" del concorrente, con una tal dovizia di particolari da lasciare tutti stupiti. L'elogio del Maestro viene ora tessuto da Antonio De Rose, che ne è stato allievo ed amico.

Mario Gangi, una vita per la chitarra

Antonio De Rose, chitarrista, compositore e docente al Conservatorio S. Cecilia di Roma

Prima di tutto ringrazio Filippo Michelangeli e il dott. Marcello Pittaluga per avermi invitato ad Alessandria. Io mancavo da Alessandria da venticinque anni. Ci passavo tornando dall'Accademia di Biella (dove insegnava Angelo Gilardino n.d.r.) con gli amici Materazzo, Fragnito e Giuliani. Alessandria era un posto buio, nebbioso: ricordo solo un'insegna, quella della Pizzeria Capri e noi ci dirigevamo verso quell'unico punto di ristoro. Invece ho ritrovato una città bellissima. Evidentemente non c'era... o forse c'era già e non l'avevo vista...? Vi ringrazio quindi per avermi fatto conoscere in questi giorni questa splendida città che non conoscevo e che spero di conoscere meglio prossimamente.

Venendo al tema di oggi, partirei proprio da questo CD che ho con me. Mi sono procurato questo CD attraverso l'archivio RAI. Questo già di per sé è importantissimo: Mario Gangi incide per la RAI (dal vivo) il Concerto di Porrino nel 1958, quasi come parlare, per i giovani presenti, delle Guerre puniche. E lo incide con l'orchestra Scarlatti, diretta dallo stesso Porrino...

Io arrivo a Santa Cecilia all'inizio degli anni Sessanta, quando veramente la chitarra "non c'era". Se per esempio si entrava in un negozio, alla Ricordi di Roma per dire, dentro si trovava un solo cassetto di musiche per chitarra contenente, in linea di massima, la trascrizione di una invenzione a due voci di Bach fatta da Di Ponio, qualche improbabile trascrizione di Scheit o Ablònz, qualche volume della Escuela razonada di Pujol, le scale di Segovia e i Venti Studi di Sor-Segovia. Null'altro offriva la chitarra a quei tempi. Per cui una registrazione fatta nel 1958 di un concerto per chitarra e orchestra, diretto dal compositore stesso, con l'orchestra Scarlatti di Napoli fa capire come il maestro Mario Gangi avesse una rilevanza e un inserimento nel panorama musicale dell'epoca assolutamente unici.

[Ascolto della prima parte del primo movimento del *Concerto dell'Argentarola* di Ennio Porrino, solista Mario Gangi]

Antonio Grande, caro amico e collega che attualmente insegna a Salerno, afferma che praticamente Gangi era diviso fra due città, Napoli e Roma, che occupavano parimenti il suo cuore. Nel libretto del CD scrive: "In un'epoca in cui la media dei chitarristi italiani si misurava a fatica con Giochi proibiti e Feste lariane mentre i più arditi tentavano il Preludio n. 1 di Villa Lobos, lui eseguiva con disinvoltura pezzi irraggiungibili come la Grande Sonata in la maggiore di Paganini, l'Ouverture op. 61 e il Concerto op. 30 di Giuliani, nonché molta musica contemporanea d'autore (Terenzio Gargiulo, Franco Mannino, Franco Margola, Jacopo Napoli, Goffredo Petrassi, Ennio Porrino, Roman Vlad, etc.). Tutto ciò gli procurò fama ma anche critiche e invidie. Se il mitico Andrés Segovia appariva ascetico e spirituale (insomma un grande artista romantico),

Gangi rappresentava un professionismo alla portata (apparentemente) anche di altri, la concretezza, il “mestiere”. Dopo tanti anni credo che alcuni giudizi dovrebbero essere in buona parte rimediaati. Indubbiamente Gangi, per le sue potenzialità e per l’epoca favorevole alla chitarra nella quale è nato, avrebbe potuto raggiungere una fama internazionale più vasta se si fosse concentrato esclusivamente sul concertismo accademico e magari si fosse trasferito a Parigi o negli USA. Ma questa non era la sua ambizione: ancora oggi, a ottantacinque anni, è un uomo troppo radicato nelle sue italiane consuetudini, nella logica della famiglia, per tentare simili sortite. Mi ha più volte raccontato di quando andava a prendere all’aeroporto Mario Castelnuovo Tedesco in arrivo dall’America e lo invitava al ristorante: per nulla al mondo si sarebbe privato di questo piccolo piacere trasteverino. A molti docenti della sua generazione forse non piaceva questo suo fare un po’ romanesco: è vero trovava gusto nel dissacrare l’ortodossia del concerto, dell’esame, ma direi che talvolta - nel nostro mondo - delle salutari sdrammatizzazioni non guastano”.

Filippo Michelangeli, visto che ci sono molti giovani in sala, mi invita a fare un ritratto di quel periodo lontano. Il periodo, come abbiamo visto, era molto diverso da questo odierno ed io, insegnando ora nel Conservatorio in cui studiavo con Gangi, posso valutare i cambiamenti che sono avvenuti. Studiavo a Santa Cecilia la chitarra in un periodo in cui era strumento straordinario. Non si intendeva con questo che lo strumento era straordinario perché bellissimo, ma straordinario perché non era considerato uno strumento principale al pari degli altri. Per frequentare il corso di chitarra quindi era necessario iscriversi ad un altro strumento.

Arrivato a Roma (avevo tredici anni, venivo dalla Calabria, avevo iniziato a studiare chitarra con un violinista che utilizzava un metodo scritto per fisarmonica...! ... anche questo la dice lunga sul periodo...), non potendo iscrivermi solo a chitarra, decisi di sostenere l’esame di ammissione in clarinetto, che avevo studiato con un maestro di banda. A Santa Cecilia, mentre aspettavo di sostenere l’esame, mi scaldavo nella stanza vicina suonando un pezzo di Benny Goodman. Ad un certo punto entrò il maestro di clarinetto che doveva ascoltarmi, mi chiese: “Era lei quello che prima suonava quel pezzo parajazzistico..?” Alla mia conferma mi disse... che me ne potevo anche andare. Quello era il periodo storico. Lo stesso Mario Gangi, che si era diplomato in contrabbasso con un importante insegnante, il maestro Billè, doveva suonare, per mantenersi agli studi perché di famiglia molto modesta, in piazza Esedra a Roma (oggi piazza della Repubblica) mentre i clienti prendevano il gelato o bevevano qualcosa... Suonava in un gruppetto musica molto innocente, non faceva metal né pop (non esistevano...) ma musica swing e classicheggiante: eppure doveva farlo di nascosto. Questo per dire ai giovani e far immaginare loro come poteva essere cinquant’anni fa la situazione e per affermare che quello che viviamo oggi è frutto di una vera conquista. Se oggi possiamo mettere in concerto quello che ci pare, dalla musica celtica alle trascrizioni dei Beatles, passando per autori come Giuliani o Sor, ciò avviene anche per il lavoro di Gangi.

Andavo a casa sua spesso, soprattutto da quando, a ottant’anni, quindi 6 o 7 anni fa, si era trasferito dalle mie parti. Ne approfittavo per fargli sentire tutti i pezzi che ho inserito in questo CD. Pensate: lui a ottant’anni e io a quasi sessanta, passavamo le ore ad ascoltare musica. E suonava ancora in modo veramente straordinario. Ricordo la sua folle trascrizione di West Side Story, che mi suonava con quelle sue mani da contrabbassista...

A questo punto vorrei farvi sentire due studi, suonati da me, di Mario Gangi (nn.11 e 17 tratti dal terzo volume del metodo) che presentano armonie e situazioni che piacciono tanto oggi ai chitarristi e che allora erano quasi il problema di Gangi per il suo riconoscimento nel mondo accademico.

[Ascolto dello Studio n.11]

Avete sentito: c’è armonia, c’è struttura, c’è trasporto. Io ho visto nascere questi pezzi: quando i volumi del Metodo arrivarono, ed erano volumi importanti sia didatticamente che musicalmente, riempiono un vuoto. Non esisteva un Metodo, e ne esistono molto pochi anche adesso che

possano portare un ragazzo dalle corde vuote fino agli studi da concerto. Basti vedere la minuziosità del lavoro: quanti esercizi dedicati alla mano destra, alle legature, al barré... Ascoltiamo ora questo brano dal Metodo per capire quanta perizia (sotto un'apparenza innocente e scorrevole...) l'esecuzione richieda: uno Studio fra l'altro in cui Mario Gangi riprende la lezione di Villa Lobos.

[ascolto dal CD "Omaggio a Mario Gangi" dello *Studio n.17* suonato da Antonio De Rose]

Non si può non citare Carlo Carfagna: insieme a Gangi ha scritto molte cose, hanno lavorato a tantissime pubblicazioni della Bèrben (anche questo mio CD è stato pubblicato da questa famosa casa editrice). Scrive Carlo Carfagna, sempre nelle note al CD: "Vederlo scrivere i suoi pezzi ed i famosi studi, essere presentato da lui a celebri musicisti (il cui spessore anche nel panorama mondiale allora mi sfuggiva), ricordare i simposi dopo i saggi delle nostre classi – i cui componenti si sentivano di far parte di un solo insegnamento anche personalizzato – fu una cosa esaltante di cui anche ora mi rendo conto forse soltanto parzialmente. Per non parlare poi delle lotte burocratiche condotte e finalizzate al riconoscimento del diploma di chitarra!"

Questo è importantissimo. Sentivo, come tutti, in quegli anni il problema di studiare senza poter ottenere un riconoscimento. Era un periodo in cui si doveva convincere qualcuno che la chitarra fosse uno strumento degno di questo nome. Vedo qui il maestro Company, che ho avuto il piacere di avere come insegnante per un breve periodo a Santa Cecilia. Ebbene anche lui ricorderà quegli anni di conquiste. Mentre io ricordo il suo metodo di insegnamento di una incredibile modernità: ad esempio la questione del rilassamento del nervetto cinese... Ci sono stati in quell'epoca tanti lottatori che non hanno tracciato una strada, visto che non c'era nemmeno un viottolo, ma hanno proprio aperto una possibilità nel nulla assoluto. Tornando a Gangi, fra le reliquie che ho con me, c'è la seconda parte degli Studi op. 31 di Sor: non solo dal punto di vista affettivo, ma per ragioni precise questa edizione è importante per me per due motivi. Il primo è quello della diteggiatura: una minuziosità incredibile, scritta a penna e riguardante tutte le note. Sono gli anni Settanta. Lui insomma prendeva un originale senza diteggiature e ci lavorava in questo modo (A.D.R. mostra al pubblico lo spartito, n.d.r.). Il secondo motivo è che da questa scelta si deduce che Gangi non insegnava Sor ai suoi allievi utilizzando la versione di Segovia...

Questa è una foto mia (proiettata, n.d.r.) mentre tengo un concerto al Salone Borromini di Roma. In prima fila c'era Gangi. Si noti che io sono seduto su una scaletta, mentre dietro c'è un amplificatore, perché dopo questo brano era in programma un pezzo di Grillo per flauto, chitarra e nastro magnetico. Gangi era arrivato come al solito venti minuti prima del concerto (di solito veniva in camerino e qualche volta ti prendeva la chitarra impedendoti di scaldarti...). Alla fine del concerto mi disse: "Bella l'idea della scaletta, però l'amplificatore non va bene: te ne devi procurare uno a valvole".

Leggo ancora da Carfagna: "La sua (di Gangi, n.d.r.) musica però non ha mai voluto seguire linee sperimentaliste o post-contemporanee, fedele semmai (nella stesura dei lavori da lui ritenuti importanti) alle regole armoniche e contrappuntistiche apprese dal Dobici e rivisitate dal continuo contatto con quanto proveniva dalle due Americhe". Gangi era un grande personaggio, che molti avvicinano un po' irrispettosamente a Sordi, per il suo americanismo. Ma mentre Sordi al dunque se ne staccava, Gangi lo perseguiva. Oggi lo definiremmo un chitarrista crossover... senza, però, la parte dispregiativa contenuta in questa definizione. Lui era amico, anche, di chitarristi elettrici famosissimi e cercava di far passare quello che poi in effetti è passato, con i vari Dyens, Bogdanovich, Domeniconi, Piazzolla. Oggi lo diamo per scontato mentre allora era assolutamente impensabile.

Quello infine che vorrei dire qui, non potendo esaurire in così breve tempo il discorso su Gangi, è che le difficoltà sono esistite ed esisteranno sempre. Un Concorso come il Pittaluga o un Convegno come questo, oltre alle cose bellissime che propongono, hanno il merito soprattutto della visibilità: in questa sala ci sono persone che, probabilmente, pensano alla chitarra in maniera totalmente diversa, ma, con la loro presenza, mandano un messaggio di accettazione e positività. Come il messaggio di Gangi che, facendosi accettare, faceva accettare la chitarra.

Quindi lui, così solare, disponibile, affettuoso e accogliente fino agli ottant'anni (con l'immanicabile spaghetti preparato dalla signora Ida in occasione dei nostri incontri), ci dice ancora oggi che è possibile rompere ulteriori barriere: forse non verso nuovi e lontani orizzonti, ma semplicemente per ritornare magari a suonare cose che abbiamo già suonato e abbandonato, ma con la coscienza totalmente libera e rinnovata. Vi ringrazio.

FM: Ringrazio io il Maestro De Rose, anche perché adesso è il momento anche di svelare un piccolo retroscena su questo bell'intervento. Quando giunse la notizia della scomparsa di Mario Gangi prendemmo la decisione di dedicare ovviamente e doverosamente questo Convegno alla sua figura e ci ponemmo il problema di chi invitare a parlare del Maestro. Oggi Antonio De Rose ha detto tanto, ma ovviamente non ha potuto dirci tutto. Gangi ha avuto due caratteristiche: innanzitutto è stato un uomo libero. Essere un chitarrista moderno e libero non è e non era scontato e quindi le sue incursioni nel repertorio extra colto sono state operazioni difficili e fatte con grande intelligenza. Ma soprattutto Gangi è stato un uomo amatissimo. Tanto amato che quando abbiamo pubblicato sul giornale una ricognizione anche scientifica e storica sul lavoro da lui svolto, abbiamo ricevuto moltissime e inaspettate lettere, mail, telefonate da chitarristi e appassionati. Era italiano, noi siamo italiani, è vero, però devo dirvi che non me l'aspettavo. Quando abbiamo organizzato il Convegno molte persone ci hanno chiesto di parlare di Gangi. Ebbene abbiamo affidato invece ad una persona che non l'ha chiesto, Antonio De Rose, di parlarci del Maestro. E lui l'ha fatto in modo commovente, così come, si è capito, ha coltivato in modo commovente il ricordo del suo Maestro. Sono contentissimo di aver affidato a lui questo ricordo.

FB: Tocca ad Angelo Gilardino che oggi ha un doppio incarico: quello di parlarci del "nuovo" Tansman e poi di parlarci del repertorio chitarristico del Novecento, argomento del quale non so se, nel 2010, ci sia altro conferenziere al mondo più informato e adeguato di lui a farlo.

Alexandre Tansman, la riscoperta e il completamento dell' Hommage à Manuel de Falla per chitarra e orchestra Angelo Gilardino, compositore e storico della chitarra

Angelo Gilardino: Nella storia dell'arte ci sono degli eventi "normali" e ci sono degli eventi "simbolici", che assurgono alla forza e al significato dell'emblema. La nascita della chitarra è stata resa emblematica da un evento che ebbe luogo a Vienna nel 1808 alla Redouten Saal, uno dei luoghi più importanti per la musica da camera. Era di scena un giovane italiano, giunto a Vienna due anni prima, che si chiamava Mauro Giuliani. Costui ebbe la forza, il coraggio e l'ardire di presentare al pubblico di una città di circa 50 mila abitanti in cui ogni sera si davano in media sei concerti di musica da camera, un concerto per chitarra e orchestra che lui stesso aveva scritto e che avrebbe eseguito: evento senza precedenti che l'esigentissima stampa viennese accolse con un elogio caldissimo ed una sola riserva: peccato che un talento simile abbia deciso di dedicarsi ad uno strumento tanto ingrato. Un secolo dopo, nel Novecento, la chitarra non deve più "nascere", è già nata nel secolo precedente. Semmai deve rinascere. Rinasce, lo sappiamo, attraverso le gesta di tanti autori, ma soprattutto attraverso l'opera ed il carisma di un chitarrista, Andrés Segovia. Segovia ha un'intuizione: il repertorio della chitarra non deve più essere opera dei chitarristi, ma deve essere opera dei musicisti puri, dei compositori veri, non compositori-chitarristi che coltivano il bricolage compositivo. La prima composizione che Segovia ottiene dai musicisti puri è, nel 1919, il Canço en el mar di Jaume Pahissa. A quel tempo Segovia ha già in mente una cosa: il concerto per chitarra e orchestra, l'emblema e il simbolo della consacrazione della dignità del suo strumento. Gli occorreranno non meno di vent'anni per realizzare questo sogno. In questi vent'anni Segovia vedrà accumularsi sul suo scrittoio non la musica che egli aveva sognato, ma dieci volte tanto! Nel 1920 sognava di ottenere alcuni pezzi per chitarra, nel 1930 era disperato perché ne aveva talmente tanti, e di tale qualità, che gli si imponeva, pur nella

sua grande capacità di assimilazione, il dovere di una scelta: scontentava così quei compositori che da lui e solo da lui si aspettavano la rivelazione delle loro composizioni. Segovia nel 1939 realizza quel sogno ventennale: suonare un concerto per chitarra e orchestra, 130 anni dopo l'evento alla Redouten Saal.

I primi due concerti per chitarra e orchestra che Segovia eseguì furono battezzati a Montevideo, in Uruguay. Segovia aveva abbandonato l'Europa nel 1936, si era stabilito nel 1937 a Montevideo e subito aveva iniziato una collaborazione con la Sodre, istituzione artistico-culturale che rappresentava la vita musicale uruguayana a livello ufficiale. Mario Castelnuovo Tedesco aveva scritto per lui il suo Concerto nel 1939 e Segovia lo eseguì il 28 ottobre 1939 con l'orchestra della Sodre, diretta da Lamberto Baldi. Due anni dopo quasi, il 4 ottobre 1941, Segovia tenne a battesimo, sempre a Montevideo con l'orchestra della Sodre e la bacchetta di Lamberto Baldi, il *Concierto del Sur* di Manuel Ponce. Segovia ha toccato il cielo con un dito. L'ultimo concerto che Segovia suona nella sua carriera con l'orchestra ha luogo il 28 febbraio 1970 a Winnipeg, in Canada, con l'orchestra da camera di Winnipeg diretta da George Cleve ed esegue la *Fantasia para un Gentilhombre* di Joaquín Rodrigo. Dopo, con orchestra, Segovia non suona più. Nei primi trent'anni e negli ultimi diciassette della sua carriera Segovia non suonò concerti per chitarra e orchestra. Prima non ha potuto e poi non ha voluto suonare con orchestra. Perché? Lo dichiara in un'intervista all'amico russo-statunitense Vladimir Bobri, rilasciata a New York il 18 gennaio 1977: "Mai più e per numerosi ragioni! Io introdussi la chitarra con l'orchestra chiedendo a Castelnuovo Tedesco di comporre il primo concerto della nostra epoca perché volevo elevare la chitarra al livello più alto, come il violino, il piano e il violoncello. Però, nonostante che i concerti di Castelnuovo Tedesco, Ponce e Rodrigo siano molto belli - belli con e senza chitarra - quando si colloca la chitarra accanto all'orchestra, se ne riceve una certa delusione. La chitarra sola è capace di suggerire molti colori diversi, alludendo a vari strumenti come l'oboe, il flauto, il violoncello, il violino, etc., Questo dà l'impressione di una ricca orchestrazione. Ma se collochiamo la chitarra di fronte al fatto reale - l'oboe reale, il flauto reale, il violoncello reale - scompare questa qualità speciale della chitarra, e questa risulta poco convincente. Inoltre, il suono della chitarra diventa alquanto strillato e monocromatico. Perciò, essendo riuscito a collocare la chitarra in primo piano, ho deciso di non suonare mai più con l'orchestra". Sembrerebbe da questa affermazione che Segovia si sia servito del concerto per chitarra e orchestra senza crederci. Dobbiamo invece comprendere questo suo pensiero come il punto d'arrivo di un tragitto in cui il sogno, la fede, la dedizione hanno ceduto il posto con il tempo ad una visione diversa. Comprendiamo il suo percorso, ma naturalmente non siamo tenuti né obbligati ad accettarne le conclusioni, anche se dal punto di vista estetico-musicale questa sua valutazione della chitarra come sintesi fantasmatica dell'orchestra e dell'orchestra come corpo reale che a fatica può dialogare con la chitarra - la realtà con la trasparenza, la corposità con l'immagine - non è priva di sostanza. Cosa era successo nel frattempo, dopo i concerti di Castelnuovo Tedesco e di Ponce? Significativi furono al riguardo gli anni Cinquanta. Nel 1950 Hans Haug dedica a Segovia il *Concertino*. Segovia non lo suona. Nel 1953 Castelnuovo Tedesco scrive per Segovia un secondo Concerto. Segovia non lo suona. Nel 1954 due concerti vengono scritti per Segovia: uno è la *Fantasia para un Gentilhombre* di Rodrigo, che Segovia suonerà, ma solo 4 anni dopo, nel 1958, e l'*Hommage à Manuel de Falla* di Alexandre Tansman. Perché Segovia non ha suonato questi concerti e soprattutto perché non ha suonato l'*Hommage* di Tansman che da lui era stato espressamente richiesto al compositore? Se noi guardiamo le partiture, ci rendiamo conto della ragione per cui Segovia non ha accettato questi brani. Non perché non valessero musicalmente, ma perché i problemi che egli aveva già riscontrato nel primo Concerto di Castelnuovo Tedesco, cioè una orchestrazione brillante ma una parte solistica con dei limiti di brillantezza, in questi nuovi concerti si accentuano. La partitura di Castelnuovo Tedesco del 1953 ci permette di vedere un'orchestra molto più densa, molto più elaborata, e una chitarra che lavora quasi a fianco dell'orchestra, una chitarra che ha dignità solistica, ma con una presenza così incombente e massiccia dell'orchestra da rendere questa sua personalità fantasmatica quasi inconsistente. Tansman, nel 1954, dopo aver scritto dieci anni prima il *Concertino* che Segovia non aveva eseguito, ci riprova con questo *Hommage à Manuel de Falla* e addirittura la situazio-

ne si radicalizza nel senso opposto. Tansman va ancora più in là di dov'era arrivato Castelnuovo Tedesco, cioè scrive una sinfonietta per orchestra da camera, in cui la chitarra è strumento concertante, non solista. Non ci sono cadenze, non ci sono passi virtuosistici, non c'è mai un momento in cui la chitarra si libra in un volo sopra l'orchestra. Questo risponde ad una precisa concezione del compositore, che non perviene a questo risultato per caso o per difetto. E' lui che sente la chitarra in quel modo, specialmente pensando al risultato che voleva conseguire: un omaggio a de Falla. Segovia si scoraggia, perché non vede per sé un luogo, e quindi ignora questo concerto. La storia di questo concerto è anche abbastanza disgraziata per ragioni contingenti. Tansman lo compone nel 1954 e spedisce quello che ha scritto a Segovia. La spedizione va persa. Segovia non la riceve: abitava allora a New York, ma ben di rado era a casa. Chi gli spediva del materiale lo doveva rincorrere nei suoi spostamenti, indirizzando la posta ai vari alberghi. Segovia chiede a Tansman di rispedirglielo e glielo chiede nel giugno del 1954 con una lettera scritta dall'Escorial, dove era andato per riposarsi e fare vacanza, cosa che nella sua carriera era evento raro. E scrive a Tansman: "Che fine ha fatto questo concerto? Dove è finito? Mio caro Sasha, ne ho atteso l'arrivo anche all'Escorial, spero non sia andato perso nuovamente. Sto per partire per Siena e là aspetterò tue notizie e la tua nuova musica. Ti prego di non dimenticarti di mettere la parte di chitarra sopra quella di pianoforte, così le potrò leggere simultaneamente. Dove trascorrerai l'estate? Verrai a Siena? Informami dei tuoi progetti: forse potremo vederci qualche giorno." Poi da Siena, il 21 agosto: "La ricostruzione del pezzo Hommage à de Falla mi fa molto piacere. La vedremo insieme qui. Ti consiglio per il futuro di fare sempre una copia di quello che mi spedisce. Niente è al riparo dallo smarrimento o dal furto". Sappiamo quindi che Tansman aveva ricostruito il concerto, quello che aveva già scritto. Tansman lo portò personalmente a Siena da Segovia. Da lì in poi non se ne sa più nulla. Nell'archivio Segovia troviamo tre redazioni di questo concerto. Una prima redazione su due pentagrammi, cioè in chiave di do, ma non per questo una versione pianistica. E' una sorta di brogliaccio di tutto quello che Tansman aveva pensato. E' una partitura condensata in rigo pianistico. Poi abbiamo una riduzione per chitarra e pianoforte, dove è scrittata la parte pianistica e dove il rigo di chitarra è lasciato in bianco. Qui la riduzione pianistica presenta un grande sfoltimento di quello che troviamo nella redazione primaria. E poi c'è una parte per chitarra sola. I pezzi non combaciano fra loro: ci sono discordanze nel numero di battute... e perfino sul numero dei pezzi, perché una redazione presenta quattro pezzi e un'altra cinque. Oltre a questo, anche leggendo il manoscritto, ci si sente un po' smarriti. Che fare? Nel 2001 quando misi per la prima volta le mani su questa cosa, dissi a Frédéric Zigante che il pezzo era vivo e morto al tempo stesso. Si vedeva e si sentiva che era bellissimo, ma chi avrebbe potuto riportarlo in vita? Mi disse: "Lo farai tu". Dissi di sì con l'incoscienza del momento: poi gli anni sono passati e questa promessa andava mantenuta. Ecco quindi l'Hommage à Manuel de Falla di Alexandre Tansman, riportato in vita da colui che vi parla. Ho fatto ricorso all'aiuto di Zigante, che è un esperto ed una garanzia per Tansman, e all'aiuto di Luigi Biscaldi che mi ha fatto da lettore critico. Insieme si è costruito il tessuto musicale, si è messa insieme una parte sicura del testo, e poi da solo ho proceduto all'orchestrazione. Non è, come già detto, un pezzo per chitarra solista accompagnata dall'orchestra. E' un pezzo per orchestra con la chitarra in funzione concertante, una sorta di obbligato. E' diviso in cinque movimenti. In che senso Tansman ha reso un omaggio a de Falla? Il primo e il terzo movimento sono chiaramente ispirati al cante jondo, quindi al Falla andaluso delle Noches en los jardinos de España de El sombrero de tres picos e de El Amor brujo. Il secondo tempo è uno zapateado che ricorda moltissimo il Falla delle Siete canciones. Il quarto tempo è una ninna-nanna prodigiosa (se l'avesse firmata Stravinskij non ci troveremmo niente di non meritevole nella sua firma) ed è un pezzo di puro impressionismo musicale. L'ultimo pezzo è un Allegro, una jota molto brillante, nel quale si sente ancora Stravinskij ed anche a tratti un po' di Gershwin, dell'orchestrazione di Un Americano a Parigi. Che dire? Nell'orchestrazione bisognava fare delle scelte: io ho utilizzato gli archi e i legni, tutti, anche il corno inglese. Non ho usato l'ottavino e nemmeno gli ottoni, che forse avrebbero potuto essere inseriti nell'ultimo movimento. Ho cercato di pensare a dei modelli: alle Noches di de Falla e alle Siete canciones, ancorché non orchestrate ma scritte solo per pianoforte e nell'ultimo tempo un pochino di Stravinskij ed un

pochino di Gershwin.

Vi propongo ora un ascolto computerizzato: gli strumenti dell'orchestra sono sopportabili, la chitarra no. Siccome siete qui tutti musicisti, non avrete difficoltà a colmare la distanza che c'è tra la musica sintetizzata e la musica reale. Io spero che questo sia l'inizio di una bella carriera di questo pezzo.

[ascolto]

Signori, adesso è affare vostro. Io la mia parte l'ho fatta.

Dal pubblico (in Inglese): In quale modo Segovia disse di no a Tansman circa l'esecuzione di questo concerto?

AG (in Inglese, trad. d.r.): Segovia molte volte dice un no reale, mascherato da sì. Non ho mai visto una lettera di Segovia indirizzata ad un compositore in cui egli dicesse che non avrebbe mai suonato un certo pezzo. Diceva o scriveva sempre: "Sì, lo suonerò... in futuro". Nel caso di questo concerto di Tansman, c'è una lettera molto chiara in cui Segovia progetta di suonarlo. Ma Segovia teneva molti più concerti di quanti in realtà volesse: il fatto è che non poteva scegliere di fare 50 concerti in un anno, per dedicarsi a studio e pubblicazioni. Non poteva permettersi di dire questo al suo agente. O 100 concerti... o nessuno. Così spesso avrebbe voluto dire di sì realmente ai compositori, ma in realtà era costretto a dire un sì molto ipotetico, per un futuro che sapeva difficilmente si sarebbe concretizzato.

La chitarra, guida all'ascolto del repertorio da concerto (ed. Curci, 2010)

Angelo Gilardino, compositore e storico della chitarra

Angelo Gilardino: Questa seconda relazione sarà brevissima. Vorrei solamente leggersi la Prefazione (della pubblicazione, n.d.r.) perché non saprei ridire con altre parole e in modo più chiaro ciò che avevo in mente. "Questo libro si rivolge soprattutto agli appassionati di musica, ai quali la chitarra e il suo repertorio sono ancora assai poco noti. Anni fa, mi accadde di sentirmi confidare da un autorevole esponente della critica musicale italiana: "Io non so niente di chitarra", il che non mi sorprese. Mi colpì, invece, la radiosa innocenza della sua confessione; credo che, se avesse voluto professare la sua ignoranza di un dialetto africano, non l'avrebbe fatto con altrettanto compiaciuto abbandono. Questa realtà è tuttora molto diffusa nel mondo della musica: ho potuto appurare di persona che i direttori artistici di importanti istituzioni musicali conoscono soltanto il nome di Segovia e il Concierto de Aranjuez, e basta leggere le voci riguardanti chitarra e chitarristi nei maggiori dizionari enciclopedici della musica per rendersi conto di quanto siano approssimative le informazioni al riguardo. Ovviamente, tutto ciò si riversa sulle conoscenze del pubblico che ascolta musica: tutti hanno familiarità con l'immagine convenzionale della chitarra, ma riguardo alla sua letteratura, cioè alla sua vera identità musicale, moltissimi, quasi tutti, brancolano nel buio. Avendo scritto libri di storia e di tecnica della chitarra, so bene che non è possibile raggiungere il pubblico con trattazioni destinate agli strumentisti. Ho pensato allora a un libro in cui gli autori e i brani del repertorio più adatti a formare una conoscenza basilare della musica per chitarra siano presentati in una forma semplice, accessibile anche a chi non sia chitarrista e persino a chi non disponga di una formazione musicale; del resto, offrire una base informativa senza scadere nella superficialità o nella faciloneria è compito forse più arduo che quello di scrivere in stile accademico. Naturalmente, la semplicità del "racconto" non deve mai andare a scapito della sua veridicità: vorrei porre l'accento su questo aspetto, facendo notare che il contenuto di questo libro è frutto delle ricerche di parecchi studiosi, i cui scritti da decenni si sono accumulati allo scopo di sostituire, nella storia della chitarra, i risultati delle ricerche agli aneddoti e alle leggende. Il carattere informativo – si potrebbe dire propedeutico – del volume mi obbliga a limitare la selezione a una parte del repertorio e a tralasciare autori e opere di rilievo non minore di quelle che includo. Spero che i viventi esclusi non me ne vogliano e che comprendano come ho operato la selezione, valutando i diversi livelli di accessibilità esistenti tra le composizioni più rappresentative e considerando anche la reperibilità delle musiche nelle incisioni discografiche disponibili, nonché la loro ricorrenza nei programmi dei con-

certisti. Il fatto che non tutte le musiche scelte si possano ascoltare frequentemente nelle sale da concerto è dovuto – io credo – solo a un ritardo degli interpreti. La chitarra è uno strumento arcaico. Il suo repertorio scritto incominciò a formarsi nel Cinquecento, grazie all'invenzione della stampa. Tuttavia, lo strumento che noi oggi conosciamo, cioè uno strumento a sei corde semplici, trovò il suo assetto (morfologia e accordatura) soltanto verso la fine del Settecento: esso è dunque coevo del pianoforte. La chitarra in uso nel Seicento e nella prima parte del Settecento, chiamata chitarra barocca, aveva cinque corde doppie e veniva accordata in modi diversi. Questo libro si occupa soltanto del repertorio della chitarra esacorde, cioè della musica per chitarra a partire dall'Ottocento, e non della musica per chitarra barocca, che richiede una trattazione a sé. Non ho potuto estendere la rassegna agli autori che, nella loro musica da camera, hanno impiegato la chitarra in un ruolo complementare: il repertorio in questo settore – da Boccherini e Schubert-Matiegka a Donatoni, da Donizetti a Boulez – è abbondante e ragguardevole, ma aggiungerlo a quello della chitarra solistica o concertante avrebbe comportato un eccessivo appesantimento. Ho incluso invece alcuni – pochissimi – autori che non hanno mai composto musiche originali per chitarra e che tuttavia, nelle trascrizioni e nelle interpretazioni dei chitarristi, hanno trovato, per certi loro pezzi scritti per altri strumenti, una destinazione nuova, che ha finito per sovrapporsi a quella originaria. Per esempio, Asturias, un brano per pianoforte di Isaac Albéniz, ricorre molto più frequentemente nei programmi dei concerti di chitarra che in quelli pianistici, e costituisce l'oggetto in una usucapione musicale che non è possibile ignorare. Ho dedicato a ciascun autore un capitolo. Dei compositori ben presenti nella storia della musica, che i lettori probabilmente già conoscono, non ho riscritto superflue note biografiche, e ho trattato soltanto, in particolare, dei loro interessi chitarristici; ho invece cercato di tracciare profili personali vivi e verosimili degli autori poco conosciuti o del tutto ignorati, come i chitarristi-compositori, dei quali ho raccontato, sia pur brevemente, anche le vicende terrene. Ho fatto abbondante ricorso ad autocitazioni, attingendo a miei scritti precedenti – soprattutto da note scritte per i CD – e adattandoli alle esigenze di questo libro. Pur essendo popolare, la chitarra vede misconosciuta la sua più grande ricchezza: un repertorio plurisecolare che giace ai margini della storia della musica, non a causa di giudizi motivati ma – spiace doverlo dire – per pura e semplice ignoranza. Vorrei, con questo libro, gettare un po' di luce sulle figure e sulle opere di musicisti che hanno speso il loro talento nel dar vita a un repertorio ricco e multiforme, dei cui peculiari valori il mondo musicale dovrebbe infine coscientemente prendere atto e del cui viatico spirituale l'umanità tutta ha, di questi tempi, un estremo bisogno”.

FB: Grazie ad Angelo Gilardino. Non c'era certo bisogno di veder confermata la sua competenza per questi argomenti, ma è bellissimo che abbia voluto donarci un libro divulgativo come questo. A volte i testi per iniziati rimangono appunto nei cassetti degli addetti ai lavori. Il vero augurio e auspicio è che questo volume diventi un best seller per poter far conoscere meglio la chitarra a tutti.

Debutto di Giacomo Susani
15 anni, allievo di Stefano Grondona
[ascolto live]

Il repertorio per flauto e chitarra “Catalogo completo delle opere dall’Ottocento a oggi” Salvatore Lombardi e Piero Viti, flautista e chitarrista, docenti presso i Conservatori di Avellino e Benevento

Filippo Michelangeli: Innanzitutto benvenuti al pomeriggio di questo 15° Convegno internazionale di chitarra di Alessandria. Sono felice di presentarvi i musicisti che terranno la prossima relazione. Il primo, Salvatore Lombardi, viene da Napoli ed insegna al Conservatorio di Avellino ed è un importante flautista italiano, ma anche giornalista e direttore della rivista Falaut, un po’ il corrispettivo della nostra Seicorde per la chitarra, un periodico insomma che diventa un po’ promotore e animatore dello strumento. Il maestro Lombardi ha un duo stabile da molti anni con Piero Viti,

Viti, chitarrista e docente fino all’anno scorso al Conservatorio di Trapani e da quest’anno al Conservatorio di Benevento, è un professionista e concertista, ma anche l’organizzatore del Festival di Aversa, dedicato a Cimarosa, protagonista della musica italiana. Cosa unisce questi due musicisti? Li unisce l’amicizia naturalmente, ma soprattutto il fatto di aver dato vita ad un duo stabile di flauto e chitarra, la formazione più frequente nella carriera anche di studio del giovane chitarrista. Tutti noi credo siamo incappati nell’esperienza del duo flauto e chitarra. Può essere un ingresso nel mondo della musica da camera e loro ci sono rimasti, a livello nazionale ed europeo. Sono venuti a raccontarci una cosa curiosa. Come frutto di tanti anni di ricerche, hanno pubblicato da pochissimo un catalogo di tutto il repertorio originale pubblicato per flauto e chitarra dall’Ottocento ai giorni nostri. Siamo qui per sentire cosa c’è dietro questo elenco fit-tissimo di brani e tra poco ci faranno magari anche sentire qualcosa.

Chiedo a Salvatore Lombardi: perché avete pubblicato questo catalogo?

Salvatore Lombardi: Il perché è molto semplice. Per anni abbiamo cercato nelle biblioteche brani originali che non fossero presi dal solito classico repertorio per questo duo. Avendo magari letto un pezzo di un autore che ci è piaciuto, abbiamo fatto delle ricerche, abbiamo ritrovato altri pezzi nelle varie biblioteche d’Europa, talvolta abbiamo ripubblicato opere, ad esempio di Carulli o Rossini, e abbiamo anche stimolato compositori contemporanei. Abbiamo poi tentato di condividere la nostra ricerca con gli altri duo e l’unico modo ci è sembrato quello della pubblicazione di un catalogo. In realtà il merito poi va a Piero Viti, che ha lavorato a questo progetto molto più di me.

FM: Il duo è comunemente indicato come flauto e chitarra e non chitarra e flauto. Non è nemmeno in ordine in alfabetico: la sensazione dei chitarristi è che lo strumento viva in questo duo in modo gregario. È così, secondo te, Piero? Questo elenco sterminato certifica che la chitarra suona in ruolo subalterno oppure a volte può diventare predominante addirittura?

Piero Viti: Abbiamo censito più di 2000 composizioni, dalla fine del Settecento ad oggi e troviamo tutte e due le tipologie. Il flauto è predominante nella musica salottiera dell’Ottocento e la chitarra accompagna essenzialmente, così come in certo repertorio del Novecento più leggero e con intenzione di svago. È questa una tipologia molto duttile, adatta a concertisti ma anche realizzabile da allievi. Però con sorpresa abbiamo constatato che in gran parte del repertorio concertistico i due strumenti lavorino in modo paritario. La chitarra svolge il ruolo di una sorta di pianoforte meno ricco, ma possiede la stessa potenzialità di dialogo con l’altro strumento.

FM: In questo catalogo ci sono autori imprescindibili, compositori che assolutamente voi segnalereste per la completezza della formazione flauto e chitarra?

Salvatore Lombardi: Sicuramente ricorderei i lavori di Carulli e le sue trascrizioni di composizioni di Rossini. Poi opere contemporanee come quelle di Tom Eastwood e di Mario Cesa che sono davvero interessanti.

FM: Nel Novecento abbiamo molti lavori importanti e addirittura opere dedicate a voi in particolare.

Piero Viti: Tornando all'Ottocento, ricorderei ancora l'op. 85 di Mauro Giuliani, un vero e proprio capolavoro, e per il Novecento vi sono dei brani poco conosciuti ma di grande valore come la Sonata di Jean Françaix, oppure decisamente più noti, come la Sonata di Castelnuovo Tedesco. La letteratura è sterminata. Abbiamo inoltre pensato di inquadrare in alcuni capitoletti almeno dei riferimenti stilistici riguardanti la produzione e gli autori, in modo che il catalogo diventi una sorta di manuale, di guida alla formazione del duo flauto e chitarra. Inoltre ogni giorno, come è logico per un catalogo di questo tipo, è possibile che si ritrovino nuove composizioni che vanno aggiunte alla lista (è il caso di alcuni lavori di Giuliani recentemente ritrovati dopo la pubblicazione del libro).

Salvatore Lombardi: Sì certo. Sui nostri siti personali potrete trovare gli indirizzi email per segnalare omissioni o integrazioni in corso d'opera del catalogo di cui noi daremo conto: proprio oggi ci hanno consegnato due nuove edizioni di opere che erano inedite! Naturalmente nessun catalogo potrà mai essere completo: noi abbiamo cercato di fare del nostro meglio, mettendo a disposizione tutte le informazioni di cui eravamo in possesso.

FM: Un'ultima domanda. Non era meglio mettere online il risultato della ricerca? E infine suonate qualcosa per noi e annunciate voi stessi i pezzi che intendete suonare.

Salvatore Lombardi: No! È bello avere in mano il risultato del lavoro svolto per poterlo sfogliare! Abbiamo pensato di suonare per voi brani non tratti dal repertorio classico in senso stretto, ma da quello più vicino a noi, anche nel tempo. Suoneremo un pezzo di Enzo Avitabile, celebre cantante napoletano, ed uno di Corrado Sfogli, chitarrista della Nuova Compagnia di canto popolare, valente chitarrista classico e compositore.

[ascolto live]

Niccolò Paganini e la chitarra

Danilo Prefumo, musicologo e direttore artistico della casa discografica Dynamic

(Per motivi tecnici la relazione di Danilo Prefumo non è ancora disponibile, appena lo sarà verrà integrata negli atti del convegno; n.d.r.)

Nuovo Manuale di Storia della chitarra (ed. Bèrben, 2009)

Gianni Nuti, docente di Didattica generale Università della Valle d'Aosta

Francesco Biraghi: Bene, tocca a Gianni Nuti. Ci spostiamo nel Novecento. Anni fa fu pubblicato dalla Bèrben il Manuale di Storia della chitarra, il famoso Dell'Ara – Gilardino. Il secondo volume, curato da Angelo Gilardino, ha subito il destino delle opere in corso d'opera. Essendo contemporaneo, è stato superato dagli eventi. Erano state forse progettate delle edizioni aggiornate. Ma poi l'editore Bèrben ha fatto una scelta radicalmente diversa. Ha affidato a un erede ideale della tradizione chitarristica di Angelo Gilardino, di cui è stato anche allievo, Gianni Nuti, la redazione e ripubblicazione del secondo volume del Manuale su parametri completamente diversi. Io, non lo dico per piaggeria, sono stato uno dei primi cinque acquirenti. Ho scritto anche alla Bèrben, dicendo che dopo aver saputo di questo proposito ero curioso di vedere subito il lavoro, anche perché Gianni Nuti ha un talento da scrittore, avendo anche pubblicato anche due

romanzi. Sono quindi andato a leggere, appena uscito, questo secondo volume della Storia della chitarra. Devo dire anche che un a un certo momento sono stato molto gratificato dalla lettura, perché in una nota a piè di pagina è citata una mia recensione sul Fronimo! Passo la parola a Gianni Nuti.

Gianni Nuti: Non so essere ironico e sagace come Francesco Biraghi e mi dovrete perdonare: intanto per me è un onore essere qui a raccontare la ratio che ha ispirato la scrittura di questo volume. La platea oggi è autorevolissima, la più autorevole possibile in Italia, e quindi voglio ringraziare il Convegno, la famiglia Pittaluga e gli organizzatori tutti per aver pensato al sottoscritto. Inizierei provocatoriamente da una citazione tratta da un'intervista che Ruggero Chiesa fece a Donatoni nel 1984 e che è riportata nel Fronimo. Parla Donatoni dei chitarristi: "In loro c'è uno sconfinato narcisismo ed un contatto con lo strumento che si può paragonare a quello di certi oboisti Musulmani, i quali, mi hanno raccontato, non possono vivere senza portare il loro oboe nella tasca interna e cui fanno regali, ad esempio orecchini, come ad una donna. Anche i chitarristi si comportano con la chitarra come se fosse una donna". Dunque, ammesso e non concesso che questo sia vero (da ex chitarrista penso sia vero), io questa donna l'ho lasciata dieci anni fa. Cosa mi è rimasto? Mi è rimasto il pensiero del suo suono - come succede per le persone estinte - e la meditazione sulla letteratura, cioè sulla musica scritta per questo strumento. In particolare la musica che lascia traccia, un segno che è muto finché qualcuno non lo rivivifica. Questa è una delle ragioni per cui ho accettato, debbo dire dopo due anni dalla proposta, di mettere mano al volume della Bèrben. Quindi c'era una questione di carattere personale, un invito editoriale cui va aggiunta un'esigenza storica: occorreva ricostruire in qualche modo la storia della musica per chitarra del Novecento dopo i ritrovamenti dell'archivio di Segovia. Quale è stata l'impronta che ho scelto di dare? Non ho selezionato tutti gli Autori possibili ed immaginabili perché bisogna partire da un assunto che non so se condividete: oggi non si può più fare storia della musica come quando si parlava di 5 o 6 o 10 centri in tutta Europa, e quindi di Mannheim o Roma, di Dresda o Bologna e quindi ci si poteva anche arrogare la presunzione di scrivere una storia della musica onnicomprensiva, capace di imprimere nell'immaginario collettivo una rappresentazione duratura dell'accaduto. Io non ho una simile pretesa, perché sono uomo del mio tempo. La storia si disperde in mille rivoli, è oggetto di infinite letture da altrettanti punti di osservazione, dunque non possiamo raccoglierla tutta in una sintesi. Piuttosto possiamo, più umilmente, dare la nostra lettura. Ho seguito con molta curiosità e a volte divertimento la querelle sul sito di Cristiano Porqueddu scatenatasi immediatamente dopo l'uscita di questo volume. Non ho molto tempo per dedicarmi alla lettura dei forum, tuttavia per un po' ho seguito e partecipato direttamente una volta sola con una risposta sintetica, ma doverosa. Era quello che volevo succedesse: muovere le coscienze affinché ciascuno si senta in dovere di costruire ed esprimere una visione della musica per chitarra. Ai nostri allievi in particolare, trattandosi di un manuale, il primo imperativo è dotarli di strumenti, attrezzi per fare altrettanto. Quindi ho scelto la letteratura dove la chitarra non è pensata come uno mezzo di intrattenimento o di ricreazione ma uno strumento da interrogare, a cui chiedere cose che con le parole non è possibile formulare, un laboratorio in cui avviare un processo di ricerca. Ho evitato di usare un percorso cronologico, perché voi sapete benissimo (ormai è un assunto anche della filosofia e della scienza) che i fenomeni contemporanei spesso non si somigliano per nulla, non hanno altro nesso se non la compresenza. Carlo Emilio Gadda diceva: "Lasciamo il tempo cronologico e la sua luce unicolorica", come dire che il tempo cronologico è monocolorico. È quindi una forzatura scrivere le cose una di seguito all'altra, in una sequenza artificiosa di relazioni causa-effetto, tutto sembra finto e non fantasioso: i ragazzi non a caso memorizzano a fatica quando diamo loro nozioni o informazioni preconfezionate secondo quest'ordine. Al massimo studiano a memoria... È chiaro che c'è un fil rouge nella narrazione musicologica, ed è la figura di Segovia, ma questo non l'ho inventato io: fa parte della vita artistica, prima ancora che nella storia, di tutti noi ed è comunque un denominatore implicito: si intravede soltanto dentro una costellazione di citazioni che, come in un reticolato, converge su questa immagine senza alcuna costruzione a tavolino. Non ho neppure optato per un'altra possibilità di organizzare la storia, ossia per area geografica di apparte-

nenza degli autori presi in causa: troppo provinciale, il mondo dell'arte è fatto di sincretismi e dunque i confini sono oltremodo fittizi. Invece ho scelto tutti i pensieri sulla Bellezza che la chitarra è in grado di materializzare, con un occhio verso lo specifico strumentale e l'altro verso la grande musica del Novecento, che evidentemente ha maturato dei pensieri sulla Bellezza molto diversi da quelli dei secoli precedenti. Da qui deriva la rete di richiami al mondo dell'arte, all'arte figurativa e non soltanto di cui il testo è farcito.

Esistono alcuni temi-pivot sui quali si sviluppa la dialettica estetica del volume.

Il primo riguarda la ricerca dei colori, una caratteristica trasversale e paradossale del Novecento, che è anche il secolo del buio più nero. In quest'epoca la chitarra ha trovato rinascita e consacrazione perché è uno strumento policromo e insieme ha un suono "primario" inconfondibile, effimero e profondo insieme. Altri temi scelti sono stati quello della evocazione lirica, delle cose estinte, del recupero delle forme, della discontinuità temporale (anche questo entra nella coscienza dell'Umanità del Novecento), del pensiero melanconico e nel recupero da parte del pensiero evoluto delle sue radici arcaiche e primitive. Sopra tutti i cammei scolpiti nel libro campeggia la figura di Debussy. Voi sapete che nella storia esistono persone e artisti che diventano, come direbbe Giorgio Pestelli, l'epitome di un'epoca e quindi sintetizzano tutte le conquiste di un'epoca e poi ci sono quelli che chiamiamo i motori della storia e che hegelianamente incarnano e anticipano la storia e la portano avanti in modo accelerato. Ovviamente Debussy fa parte della seconda categoria e molta musica del Novecento trova delle radici in questa figura... e nella chitarra in particolar modo. Alcuni degli Autori incanalati all'interno di quest'area della ricerca timbrica potreste giudicarli disposti in modo arbitrario. Non sono arbitrarie le scelte nel momento in cui io vi invito a ricollocare su altri filoni le stesse figure, naturalmente motivandole nel migliore dei modi, come ho cercato di fare assumendomi tutti i rischi del mio agire. Il tema dell'evocazione ha molte sfaccettature ed è infatti quello più corposo, anche dal punto di vista numerico rispetto agli autori. Questo perché attribuisco molte accezioni al termine. Evoco qualcosa perché sono distante geograficamente da un luogo caro: la storia della musica per chitarra del Novecento è costellata di esuli. Il pensiero dell'esilio è struggente e vago e la chitarra lo sa esprimere in modo puntuale. Può esser una distanza tra persone ed oggetti, tra gestualità, o ancora una visione aliena della realtà di oggi. Quali sono gli aspetti linguistici dell'evocazione? Quelli di declinare la storia in modo frantumato come ci hanno insegnato Bergson e Proust, non nel senso della disgregazione ma ricostruttivo secondo i codici memoriali, la facoltà che possiede la nostra memoria episodica di ricostruire l'esperienza vissuta: io ricordo frammenti del mio passato, della storia della musica che ho conosciuto, alludo a fenomeni estinti miscelando elementi temporalmente disconnessi, ma egualmente immagazzinati dalla mia mente. E questo comporta dei giochi di rispecchiamento tra vita reale e vita simbolica che prende corpo sonoro sullo strumento attraverso l'arte dell'interpretare. E lo scavo raggiunge, nell'estetica della primitività quella che Mauro Mancina chiama memoria implicita ossia quella pre-memoria, riferita alla stagione protostorica della nostra vita, della quale non abbiamo ricordi definiti, ma che serbiamo impressa nei profili comportamentali legati a bisogni primari di nutrimento, di cura e conforto affettivo, nella corporeità in movimento, nella sfera emotiva. Molta dell'arte del Novecento cerca nella vita primigenia individuale e collettiva, nel pre-conscio e lo fa anche trasfigurando le forme artistiche passate con un ardimentoso sperimentalismo linguistico: pensiamo al Guernica di Picasso rispetto al Raffaello delle Stanze Vaticane.

Per Arcaismo invece, come ben rappresentato nel realismo magico di Carrà di cui vedete alcune riproduzioni e in musica nelle opere della Generazione dell'Ottanta, si intende uno stile poetico ispirato a una mitizzata civiltà pre-classica in cui, dietro a un'apparente semplicità linguistica, a una visitazione dell'immanente si nascondono trame tese verso ciò che è altrove, inafferrabile ma esiste. Ecco, la chitarra è la materializzazione di un pensiero fragile sull'umanità e il suo destino. Nella difficoltà che ha il suono di "consistere" e "persistere", nella dialettica drammatica che l'interprete sostiene con lo strumento e lo costringe a un continuo gioco di apparizioni e scomparse, presenze e assenze sta la bellezza della chitarra e la sua piena corrispondenza metaforica con il senso di sé e del mondo.

Così l'ultimo tema è quello del mistero e della melanconia, del conflitto eterno fra il pensiero puro, il controllo totale di tutti i parametri del suono, la piena conoscenza e il suono sottile e inutile, aggravato dal senso di vuoto che toglie al chitarrista ogni protezione, nega ogni avvolgenza e trasforma il silenzio fecondo in nulla. Questo è il nero quindi, apparentato con la sconfitta, e nello stesso tempo motore dello spostamento di senso dal virtuosismo alla virtuosità: l'impegno totale della persona di cercare di vincere la resistenza della materia e la sua impossibilità a priori di poterla conquistare, la lotta quotidiana persa contro la morte. Il fatto di accettare la sfida fino in fondo cambia la qualità della nostra esistenza, la orienta verso il vivere piuttosto che verso il morire. E' un paradosso, ma fecondo.

Come vi apparirà chiaro, il lavoro richiama sia dettati filosofici che riferimenti alla musica non per chitarra e non solo colta, alla letteratura come alla poesia in un dissertare che rifiuta sbarramenti disciplinari o dogmatici quando l'obiettivo è descrivere un clima poetico, ma soprattutto offrire più strade per capire. Infatti questo è anche un libro di didattica: ogni paragrafo termina con una sintesi che aiuta a memorizzare i concetti principali; l'apparato di immagini rafforza gli aspetti biografici trattati senza scendere nell'agiografico o nel pettegolezzo, lo stile è il più possibile narrativo, in modo da rendere vive informazioni e dati. Ma la modularità con cui è strutturato il libro persegue l'obiettivo didattico più importante, ossia di favorire nei nostri allievi lo sviluppo di competenze metacognitive solide: per ciò è architettato come un progetto aperto. Ho accolto subito e con grande piacere i suggerimenti di chitarristi autorevoli come Piero Bonaguri e Frédéric Zigante che hanno sottolineato alcune omissioni improprie cui non mancherò di porre rimedio, ma questo è un libro che andrebbe riscritto con gli allievi ogni volta, introducendo nuovi autori o nuove categorie estetiche, ricollocando alcune voci, approfondendo temi solo accennati e tralasciandone altri. Solo così può crescere il pensiero critico, e prendere corpo una metalettura del proprio fare e meditare sulla musica e sulla poesia. Solo in questo modo si può evitare che i giovani concertisti ostentino patetiche scene di fisicità scimmiesca, denudata di sentimenti elevati, spessore storico ed energia artistica.

Alla fine ho concluso il testo con una serie di ragioni profonde per cui secondo me oggi vale la pena di suonare la chitarra e che lascio alla vostra lettura personale. La sostanza però è questa. In una civiltà in cui un gesto apre la possibilità di avere contatti o relazioni infinite, la differenza fra una gestualità e l'altra sta alla nostra possibilità di legare ad un gesto il senso dell'avventura, dove, invece di manipolare il personaggio principale di una storia virtuale come con un joystick possiamo cambiare a nostro piacimento tutti i parametri del racconto: dalla sceneggiatura alla coreografia, dall'ambientazione ai costumi, ma soprattutto seguendo la vita emotiva di tutti gli attori esplorando la propria.

Insomma di fatto nel manipolare un oggetto come il joystick o come la chitarra cambia lo spirito e il tipo di umanità. Io credo che, senza frenare il progresso, si debba preservare l'idea del gesto creativo, espressivo, fantasioso su un oggetto povero. Può essere che vinca e rimanga solo il gesto del joystick, ma io in quel momento non vorrei esserci più, perché quel tipo di umanità è un'umanità che non saprei riconoscere, né amare. Dobbiamo portare avanti questo spirito per continuare a interrogarci, con i nostri allievi, sulle cose ultime. Abbiamo a disposizione uno strumento misterioso con una letteratura vasta e bellissima. Andiamo avanti, nonostante tutto.

CONCERTI

[ascolto live]

Isabel Siewers (Argentina)
Martha Masters (Stati Uniti)
András Csáki (Ungheria)

CHITARRE D'ORO 2010

MOTIVAZIONI

Giovane promessa **Riccardo Calogiuri**

Riccardo Calogiuri nasce nel 1990 e comincia lo studio della chitarra all'età di cinque anni presso la Scuola Superiore di Musica Harmonium di Cavallino (Lecce) con Gabriella Lubello diplomandosi a soli 18 anni con il massimo dei voti, lode e menzione d'onore. Vincitore nel 2009 del 1° premio al Concorso internazionale "Alirio Diaz" di Carora (Venezuela) e, nello stesso anno, del 1° premio al Concorso internazionale di Gargnano. Di lui Oscar Ghiglia ha detto: "La sua maturità artistica non mancherà di lasciare un segno profondo tra i musicisti della sua generazione".

Francesco Biraghi: Buongiorno e complimenti, Riccardo. Che cosa rappresenta la chitarra per te per un ragazzo di vent'anni pluripremiato come te? E che cosa c'è nel tuo futuro con la chitarra?

Riccardo Calogiuri: Il futuro è davvero incerto. Io personalmente spero di calcare un giorno i palcoscenici più importanti di tutto il mondo. Questo è il mio sogno sin da bambino e spero che un giorno si possa realizzare.

FB: Ha ragione nel dire che il futuro è incerto, ma mi sembra abbia le idee molto chiare! Complimenti!

Ricerca musicologica **Michael Macmeeken**

Nato ad Edimburgo (Scozia) nel 1942, laureato in legge e diplomato in chitarra presso il Real Conservatorio di Madrid, è stato allievo, fra gli altri, di Regino Sainz de la Maza. Oltre all'attività concertistica e didattica ha tenuto importanti conferenze ed è stato membro di giurie di fama internazionale, tra le altre quella di Alessandria.

Grazie al suo intenso lavoro editoriale e di ricerca, ha contribuito in modo determinante alla divulgazione del repertorio per chitarra. Nel 1979 ha fondato la prestigiosa casa editrice Chanterelle, divenuta un punto di riferimento per chitarristi e musicisti di tutto il mondo.

FB (in Inglese): Michael, che piacere premiarti qui ad Alessandria. Quando e perché decidesti di diventare un editore?

Michael MacMeeken (in Inglese): Quando finii di studiare chitarra, ammesso che si finisca, mi accorsi che c'era veramente poco materiale pubblicato per il chitarrista-concertista e quindi volli integrare la sua biblioteca.

FB: Qual è la vita di un editore musicale oggi?

MM: Ci sono diversi aspetti da considerare: da un lato alcuni negativi, come la pirateria, dall'altro la tecnologia ci aiuta molto nel pubblicare edizioni sempre più precise. Non dobbiamo lamentarci: la vita di un editore è molto bella e ricca di soddisfazioni.

FB: Grazie ancora a Michael MacMeeken per l'eccellente lavoro di questi decenni, grazie al quale abbiamo potuto leggere, studiare e conoscere molti capolavori dell'Ottocento e del Novecento.

Didattica **Paola Coppi**

La sua intensa e proficua attività didattica, in particolare presso la Scuola Civica di Musica di Milano, è testimoniata dal rilevante numero di ottimi allievi che si sono distinti nel corso degli anni. Ne citiamo uno per tutti, il virtuoso milanese Lorenzo Micheli. Da tempo Paola Coppi svol-

ge il suo lavoro con grande dedizione, distinguendosi per sensibilità, serietà ed efficacia del suo metodo di insegnamento.

FB: È veramente emozionante rivedere qui Paola Coppi. Mi ricorda i tempi di noi vecchi studenti di chitarra milanesi quando, pur appartenendo a Scuole diverse (lei in Civica con il Maestro Minella ed io in Conservatorio con Ruggero Chiesa), il confronto dava luogo ad esiti molto interessanti e importanti. Paola, cosa è cambiato da quando tu ci stupivi con la Rossiniana n. 1, ancora allieva, ad oggi che sei una importante insegnante?

Paola Coppi: Da allora ho maturato la volontà di trasmettere tutto quello che potevo, l'impegno e la passione, ai ragazzi. Io, di mio, ci metto tanta pazienza e la fiducia: la fiducia nella persona e in quello che quella persona può dare.

FB: Una volta ho trovato in un'allieva che dalla Civica era passata con me in Conservatorio gli spartiti utilizzati con Paola Coppi. Ho creduto di essere davanti a quadri di Kandinskij, tante erano le annotazioni e i dettagli, quasi a chiudere il cerchio con questa caratteristica di grande precisione e attenzione che in apertura di Convegno era stata ascritta alla figura di Mario Gangi. Una grande didatta. Brava Paola. Grazie!

Promozione

Martha Masters

Virtuosa delle sei corde, già vincitrice del prestigioso GFA Competition, campionessa di vendite (il suo CD per la Naxos ha venduto oltre 10.000 copie), l'americana Martha Masters oggi è fortemente impegnata nella promozione della chitarra. La sua azione come General Manager della Guitar Foundation of America ha sbalordito per l'incisività e per l'efficacia.

FB (in Inglese): Martha, complimenti. Cosa rappresenta, per una donna, essere Presidente della GFA negli Stati Uniti?

Martha Masters (in Inglese): Innanzitutto rappresenta un grande onore per me, che sin da giovane ho seguito e ammirato il lavoro e l'attività a favore della chitarra che nel mio Paese molte persone appassionate svolgevano. Lavorare con loro adesso mi sembra bellissimo e onestamente a loro devo riconoscere gran parte del merito anche di questo premio.

FB: Grazie Martha. Devo aggiungere anche per voi tutti che la GFA negli Stati Uniti è una vera macchina da guerra e davvero almeno una volta nella vita varrebbe la pena partecipare ad una delle loro convention annuali.

Miglior cd

Tilman Hoppstock, Images of Spain (Prim, 2009)

Il noto virtuoso tedesco ha stupito il mondo intero per la perfezione della sua tecnica e la profondità del suo pensiero musicale. Il suo ultimo CD Images of Spain con musiche di Sor, Albéniz, Tárrega, Moreno-Torroba, De Falla, De Lucia, è un compendio straordinario della sua eccezionale arte interpretativa.

Marcello Pittaluga: Il Maestro Hoppstock non può essere qui con noi oggi. Ha incaricato Francesco Biraghi di ritirare il premio e poco tempo fa ha parlato al telefono con Filippo Michelangeli.

FB: Sì, vorrei aggiungere anche che il disco è molto interessante, anche perché alcune tracce sono state registrate dal vivo. Credo che aldilà di quello che già sappiamo del chitarrista, l'idea di inserire quelle parti live dia conto del pensiero musicale profondo di Tilman Hoppstock. Volevo solo comunicarvi della mail che ho ricevuto dal musicista, che ringrazia, augura le migliori cose al Convegno e al Concorso di Alessandria e si scusa di non poter essere presente.

Una vita per la chitarra

Alvaro Company

Protagonista della vita chitarristica italiana, compositore raffinato e innovativo, già docente nei Conservatori di Stato, Alvaro Company ha dato tantissimo al mondo delle sei corde lasciando una traccia indelebile e di grande qualità. Alle soglie degli ottanta anni è considerato un'icona della chitarra.

FB: Potremmo fare un'intervista di ore ed ore ad Alvaro Company. Caro Maestro, potremmo parlare del tuo interesse per le arti figurative e della tua sensibilità artistica che va ben aldilà della passione per la musica, ma dicci un po' ciò che vuoi: cosa pensi nell'esser qui oggi ad Alessandria? Che emozione provi?

Alvaro Company: Innanzitutto sono felice e contento di vedere che la chitarra in questi anni ha fatto grandi passi. Noi eravamo dei pionieri. Comunque vi raccomando di ascoltare la Grande Musica. La chitarra ha un buon repertorio, ma è necessario ascoltare la musica degli altri strumenti per spaziare. E' vero che la chitarra è una piccola orchestra come diceva Berlioz, ma è anche puro spirito che esce un po' come nella poesia di Garcia Lorca (*Las seis cuerdas*, recitata a memoria; n.d.r.)

*La guitarra,
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas,
se escapa por su boca
redonda.
Y como la tarántula
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro
aljibe de madera.*

Le sensazioni che dà una chitarra, così piccola nel suono, sono importanti: ma se ascoltiamo quella musica che purtroppo la chitarra non ha avuto nel Settecento e nell'Ottocento, pur con tutto il rispetto che ho per i nostri compositori, ci rendiamo conto da un lato della grandezza di un Mozart e dall'altro che i nostri Autori, come Giuliani, vanno presi un po' con il contagocce: perfino i concerti monografici su Mozart o Beethoven possono stancare... Un pezzo di Giuliani per concerto è sufficiente! E poi c'è la musica contemporanea per chitarra che vale la pena di ascoltare, con la sua ricchezza di timbri.

Tutto è in espansione qui, ne sono felice, ma il momento è povero, la musica è ferita: soprattutto quando si esce, ad esempio quando si va al ristorante, la musica è un sottofondo per le nostre orecchie. Bisogna tornare a qualcosa di più alto spiritualmente, lasciare la televisione che ci rimbambisce. Ho avuto l'onore di conoscere Michele Pittaluga e ringrazio la sua famiglia per tutto quello che oggi fa: qualcosa che va contro l'infame distruzione della cultura nel nostro tempo per motivi commerciali. Spero che i giovani prendano spinta ed entusiasmo da giornate come questa per lottare. Mi è piaciuta la relazione oggi di Gianni Nuti qui al Convegno, quando si sono confrontate le figure di giovani alle prese con uno strumento musicale da una parte e con aggeggi elettronici dall'altra. Sarò un cavernicolo e so che l'aspetto tecnologico è importante, ma spero che i giovani continui ad imbracciare uno strumento musicale come la chitarra.

FB: Grazie, Maestro. Ricordo un altro tuo discorso alla fine del mio esame di VIII al Conservatorio di Firenze: dicesti le cose che non andavano nel mio modo di suonare e le tenni in grande considerazione. Le tue parole di oggi rimarranno scolpite nella memoria di noi tutti. Grazie.

MP: Invito tutti alla finale del Concorso di questa sera e vi do appuntamento all'anno prossimo per la 16° edizione del Convegno internazionale di chitarra di Alessandria.

FB: Arrivederci a tutti, probabilmente al primo ottobre 2011!