

## 16° CONVEGNO INTERNAZIONALE DI CHITARRA

Alessandria, sabato 1 ottobre 2011

Conservatorio “Antonio Vivaldi” – Auditorium “Michele Pittaluga”

### ATTI DEL CONVEGNO

a cura di Marco Pisoni

#### Saluto ai partecipanti

**Marcello Pittaluga**, Presidente del Convegno: Vi saluto tutti con affetto e sono lieto che anche quest’anno siano giunti ad Alessandria tanti amanti e appassionati della chitarra come voi, perché questo ci fa capire che quello che abbiamo intrapreso insieme sin dall’inizio, noi del Comitato organizzatore del Convegno Internazionale di Chitarra, è stata la via giusta per lo sviluppo della chitarra, usufruendo anche della vetrina del Concorso internazionale di Chitarra “Michele Pittaluga”, che quest’anno compie 44 anni. Io inizio dandovi alcune notizie riguardo all’organizzazione. Purtroppo e per fortuna abbiamo alcuni cambiamenti di programma, che però a nostro avviso hanno implementato e arricchito ciò che avevamo pubblicato a giugno. A motivo di questo chiedo possibilmente ai relatori di restare nei tempi assegnati, in modo tale da consentirci intorno alle 18 di chiudere i lavori e il Conservatorio che ci ospita. Ci sarà una pausa pranzo che comunque ci consentirà di riposare. Cerchiamo di essere puntuali nuovamente per la riapertura alle ore 15. Devo portare il saluto anche del presidente del Rotary, dott. Paolo Camagna, e del Sindaco di Alessandria, prof. Piercarlo Fabbio, che purtroppo hanno avuto problemi rispettivamente familiari ed istituzionali e che mi pregano di salutarvi calorosamente. Il Sindaco è felice di rinnovare il patrocinio oltreché al Concorso anche al Convegno che Filippo Michelangeli 16 anni fa ha ideato e che da 15 anni si svolge in questa città. Il Presidente del Rotary vi saluta: da 44 anni il Rotary è a fianco del Concorso “Michele Pittaluga”. Nostro padre era rotariano, anche io lo sono, e quasi per osmosi il Rotary è vicino anche al Convegno. E’ prestigioso per noi far notare alle persone che magari sono qui per la prima volta che l’Auditorium è intitolato a Michele Pittaluga. Nostro padre era il Presidente del Consiglio d’Amministrazione dell’Istituto civico musicale, il quale versava in condizioni tali che potevano anche portarlo alla chiusura. Anche grazie a lui invece l’Istituto fu trasformato nel Conservatorio “Antonio Vivaldi” e per 12 anni Michele Pittaluga ne fu il Presidente. Qualche anno fa, poco dopo la sua morte, l’Auditorium fu intitolato a suo nome. A Michele Pittaluga Alessandria ha dedicato anche i Giardini che sono nel centro città e, per chi viene da Pavia, è possibile ammirare anche una splendida rotonda predisposta dall’Amministrazione comunale con addobbo floreale dedicato al Concorso. Per la cronaca segnalo infine che nell’androne della Prefettura è stata collocata un’enorme chitarra sovradimensionata, realizzata dagli amici di Solero, Patria di Pietro Gallinotti (uno dei più importanti liutai al mondo sicuramente), che fa bella mostra di sé. Vi ringrazio e passo la parola a Micaela.

Micaela Pittaluga, Presidente del Concorso: Benvenuti a tutti in una bella giornata di sole. Per il Concorso “Michele Pittaluga” è stata una settimana faticosissima, perché, benché i concorrenti arrivati fossero solo 21, abbiamo fatto fatica a portarne solo 8 in semifinale. Arrivare ai 3 finalisti è stato ancora più complicato. Il livello è veramente alto. Sembra sempre la solita frase fatta. Ma veramente quest’anno alcuni *outsider* ci hanno impressionato. Fra questi c’è una ragazzina che arriva da Sidney, Australia, che abbiamo cercato di trattenere e che si esibirà qui nel pomeriggio. Potrete così ascoltare uno di questi talenti naturali che nascono così, in giro per il mondo. I finalisti di questa sera, nel

concerto a cui siete tutti invitati a partecipare, non sono Italiani. I partecipanti italiani erano comunque ben otto: la situazione sta migliorando. Erano tutti di buona qualità e speriamo tra un po' di laureare nuovamente chitarristi italiani al Concorso. Siete invitati in Cattedrale perché l'anno scorso, come sapete, è stato chiuso il Teatro comunale, che non è stato ancora riaperto, purtroppo. Abbiamo optato per la Cattedrale perché è un luogo vicino e prestigioso, la chiesa più importante della Città. Adattatevi all'acustica e immaginate che certo in teatro sarebbe stata un'altra cosa. L'importante è che i tre finalisti e l'orchestra del Conservatorio possano e prodursi allo stato modo, cioè in condizioni senza differenze fra l'uno e l'altro. Vi auguro un buon Convegno, in modo tale che ciascuno di voi porti a casa belle esperienze, da riportare ai vostri allievi o insegnanti. Vi auguro quindi una buona giornata e una buona serata insieme a noi. Grazie.

Giovanni Podera, Direttore artistico: Buongiorno. Anzitutto vorrei dare la parola a Filippo Michelangeli che 16 anni fa ha dato vita a questo Convegno internazionale. Il lavoro di Michelangeli è sotto gli occhi di tutti. E' riuscito dal nulla a creare un evento che è un punto di riferimento per tutti noi.

**Filippo Michelangeli**, membro del Comitato scientifico: Buongiorno a tutti e grazie. Ho già detto e scritto più volte le ragioni che mi hanno portato a lasciare la direzione del convegno che ho diretto per tanti anni: è giusto lasciare il posto anche ad altri (e siamo in Italia, dove molti a cui viene anche chiesto di lasciare non si dimettono...), sebbene io continui con entusiasmo a lavorare in questa squadra. Una cosa importante: mentre arrivavo, come sempre ho cercato di sapere e chiedere alle persone che incontravo qui fuori quali erano le ragioni per cui avevano deciso di venire ad Alessandria quest'oggi. La cosa più bella è sentirmi dire che il motivo della partecipazione è quello di incontrare gli altri, rivedere colleghi, appassionati, insegnanti. Il livello degli ospiti è veramente alto, avete visto; però io insisto sull'aspetto relazionale. La dinamica è sempre uguale. Ci si vede al mattino alle 10 un po' guardinghi, poi, al pomeriggio, si trova il *feeling* con coloro che magari non si sono visti per un anno (a volte due) e infine alla sera c'è il dispiacere di lasciarsi. Questo è ciò che ha ispirato il mio lavoro 16 anni fa e non ho cambiato idea. Una piccola metafora: come chi tende ad ingrassare deve stare attento al cibo e al peso, così credo che i chitarristi debbano stare attenti a non rimanere soli. Noi tendiamo a stare da soli e invece diamo il meglio come chitarristi in mezzo agli altri, con tanta eccellenza in giro. Quindi buon divertimento, buone relazioni e questa sera, per il Concorso, buona serata: insieme, con il Concorso storico, il Convegno venuto poi e alternato al Concorso di Composizione, ce la si può fare.

**Giovanni Podera**, direttore artistico del Convegno: Consentitemi di presentare i membri del Comitato scientifico, soprattutto i fratelli Pittaluga, senza i quali il Convegno non avrebbe vita.

Il convegno è dedicato alla chitarra dall'Unità d'Italia sino ad oggi. L'intento è quello di fare un *excursus* da Mazzini ai nostri giorni, anche attraverso Giuliani, compositore amato da Mazzini che, come sapete, era un grande appassionato di chitarra e di musica e che proprio alla filosofia della musica ha dedicato persino un libro. Ne parlavo poco fa con il Maestro Ragni e, ricordando un suo articolo pubblicato vent'anni fa e dedicato appunto a Mazzini, ho ammesso che molti di noi a quel tempo ignoravamo questo aspetto dell'illustre Patriota. Quest'anno è quindi l'anno giusto per riprendere Mazzini e analizzare la relazione fra la musica e la politica del tempo.

Proseguendo, abbiamo dato spazio anche ai liutai e a uno strumento che è, per certi versi, un parente stretto della chitarra: il mandolino (ricordiamo che fino agli Anni Cinquanta, si parlava di *Diploma di Chitarra e Mandolino*, binomio che venne giustamente abbandonato per distinguere due strumenti diversi che hanno avuto in comune,

ensemble e orchestre denominate *estudiantine*). Abbiamo invitato quindi il Maestro Orlandi con il suo gruppo, un quartetto a plettro che si dedica soprattutto alla ricerca del repertorio inedito, che presenterà quest'oggi l'attività compositiva di Munier, napoletano e non francese a dispetto del nome, il quale ci ha lasciato anche un nutrito repertorio per chitarra.

Segnaliamo un paio di fuori programma: abbiamo fra noi il liutaio Federico Gabrielli, restauratore della pregiata chitarra di Giuseppe Mazzini; inoltre dedicheremo un omaggio a Vittorio Fellegara, scomparso lo scorso 7 luglio, che è stato premiato per la composizione nel 2002 ad Alessandria e che nello stesso anno è stato in commissione, sempre qui, al Concorso di Composizione. Abbiamo voluto rendergli omaggio con l'interpretazione - a cura di Giulio Tampalini - di *Eisblumen* forse il suo brano più noto. Fellegara era un compositore che sapeva sfruttare ogni sonorità e peculiarità del nostro strumento.

In seguito Marco Pisoni, nostro collaboratore da moltissimi anni e valente chitarrista, proporrà un percorso particolare intitolato *Tilings*. Stefano Picciano presenterà un libro fresco di stampa su Alirio Diaz, figura di casa qui ad Alessandria, e Marco Riboni un lavoro su Mauro Giuliani.

Piero Bonaguri ci proporrà, infine, alcune novità editoriali di musica contemporanea.

Dopo i numerosi, ma brevi interventi concertistici seguiranno le premiazioni delle Chitarre d'oro. Buon lavoro. Passo la parola a Francesco Biraghi.

**Francesco Biraghi**, membro del Comitato scientifico: Benvenuti. Iniziamo in orario. Una premessa: la ricchezza del nostro convegno è dovuta sia ad idee che ci vengono durante le riunioni del comitato durante l'anno, ma anche ad altre che ci arrivano dall'esterno. E ce ne arrivano molte, sempre di più e sempre di grande qualità, che non possono lasciarci indifferenti. Potremmo quasi dire che le giornate di Convegno potrebbero come quest'anno diventare due, anche se le questioni organizzative diventerebbero in effetti molto complesse da gestire. Se oggi sforeremo, e sono sicuro che sforeremo, vi chiediamo scusa sin d'ora, ma siamo sicuri che il materiale che vi avremo proposto sarà stato all'altezza della situazione.

### **La chitarra di Giuseppe Mazzini a 150 anni dall'Unità d'Italia relatore Stefano Ragni**

#### **pianista, saggista, docente presso il Conservatorio "F. Morlacchi" di Perugia**

F.B.: E dunque iniziamo con un intervento che richiama l'evento che ha popolato tutto l'immaginario collettivo di quest'anno: i 150 anni dall'Unità d'Italia. Noi abbiamo collegato l'evento ad un vecchio articolo uscito anni fa sul *Fronimo* a cura di Stefano Ragni. Nessuno di noi a dire il vero conosceva Stefano Ragni. Siamo riusciti a contattarlo e, dopo aver letto un suo libro intitolato *Giuseppe Mazzini e la musica della "Giovine Italia"*, edito da Guerra per l'Università per Stranieri di Perugia, ho subito percepito aldilà del filo una personalità risorgimentale, un personaggio ricco di energia e di curiosità e con un delizioso accento umbro. Stefano Ragni (che gioca *fuori casa* perché è un pianista) ha raccolto il nostro invito e ci è venuto a parlare non solo di chitarra, ma un po' di ciò che è successo dopo la pubblicazione di quell'articolo.

Stefano Ragni: Buongiorno. Modestamente sono il pianista più titolato a parlare di chitarra perché per cinque anni in Conservatorio ho affiancato i chitarristi in qualità di accompagnatore pianista... perché non lo voleva fare nessuno. Conosco tutto il repertorio per chitarra e orchestra, che tra l'altro è difficilissimo ridotto al pianoforte. Non contento di questo mi sono fatto del male commissionando pezzi per chitarra e pianoforte al *kappelmeister* della Chiesa di San Francesco d'Assisi, amico carissimo, padre Magrino (che però, come immaginate di qualsiasi frate, non è magro per niente). E sapete perché

padre Magrino scrive per chitarra? Perché proviene da una vecchia famiglia di emigrati in Uruguay, dove è stato vent'anni. Mi ha scritto un pezzo, che suono con il giovane Francesco di Giandomenico, con cui suono ora un po' meno perché è appena diventato papà. Immaginate, il pezzo scritto dal frate in tonaca si chiama... *Tango!* E' un pezzo sanguigno che, Dio ci perdoni, abbiamo interpretato perfino nella Chiesa di San Francesco. Se volete potete cercare il pezzo su Youtube: noterete una mantide religiosa che durante tutto il pezzo ha amoreggiato con le mie gambe (sapete chiamandomi io Ragni e appartenendo alla famiglia degli artropodi...), mantide che io non vedevo ma il pubblico sì, seguendo più l'animale che la musica. Queste insomma le mie credenziali chitarristiche e ora, cari Patrioti (questo credo sia l'esordio più adatto) passerei a parlarvi di ciò che è successo negli ultimi vent'anni dopo la pubblicazione del famoso mio articolo sul *Fronimo*. Intanto nell'anno dell'anniversario ci siamo giocati tutte le cartucce fra marzo e giugno: e da giugno non succede più nulla. E' arrivata l'estate che ha cancellato tutto e noi siamo un po' come la coda del *ciclone* risorgimentale. Mazzini non ha per fortuna bisogno delle ricorrenze per essere presente nelle nostre città. Non c'è un buco della penisola in cui non ci sia una via Mazzini, un bar Mazzini o una piazza Mazzini. Intanto Mazzini è stato un compagno della mia vita. Vi ricordate il vecchio Partito repubblicano? Moderatore del Partito liberale, un pochino di destra ma anche un po' di sinistra? Erano fantastici i repubblicani, stavano come l'edera, sempre in mezzo, e molti li rimpiangono... ed anch'io, perché ho conosciuto molte persone serie ed oneste in quel movimento ora disperso in mille rivoli. E riconoscetemi il merito che grazie a me la chitarra di Genova è stata restaurata con un iradiddio di conferenze, concerti, dibattiti, convegni, sollecitando anche molti politici che però, bontà loro, non rispondono quasi mai. Anzi, a proposito: uno di loro (di cui non dirò il nome perché ora è morto) quando il mio articolo arrivò sul suo tavolo, (e ci arrivò non fra le pagine del *Fronimo* perché quelli non leggono il *Fronimo*, ma attraverso una di quelle belle riviste su carta patinata delle banche che non compra nessuno che aveva ripreso il mio articolo) ebbene uno di loro mi fece cercare e mi fece dire: "Caro Ragni, lasci stare Mazzini che è una cosa seria", come a dire di non mischiare il Sommo Mazzini con la chitarra e la musica. Io non ebbi mai il piacere di incontrare quel politico, ma di certo il messaggio arrivò forte e chiaro. Ah, a proposito di Ragni, se cercate in internet Stefano Ragni pianista vi usciranno 38.000 foto di un bel pianista con tanti capelli. Ecco: quello non sono io, ma un mio omonimo, pianista della Pausini. E vi assicuro che è una condanna: quando mi capita (rarissimamente) di lavorare all'Estero per una conferenza o un concerto state ben sicuri che andranno a pescare una foto di quello là. In Vietnam mia moglie davanti ad un manifesto esclamò: "Certo che non sei tu, quello là". Certo non ero io: le sarebbe piaciuto con barba e baffi e trent'anni di meno, però! Tornando a Mazzini, diciamo che dobbiamo tutti inchinarci davanti a lui innanzitutto: l'unico politico italiano con Garibaldi che non ha guadagnato una lira dalla sua professione. E' morto povero come Garibaldi, infatti. Pensate agli altri Grandi del Risorgimento: qui, in terra sabauda, pensate a Vittorio Emanuele. Non ebbe altro rapporto con la musica se non con la Bella Rosina, figlia di un *tambur maggiore* dei Granatieri (e mi sembra un po' poco: certo non sovvenzionava musicisti né apriva teatri il Re!). O pensate a Cavour che era completamente sordo alla musica: la detestava e si addormentava a teatro. Adorava il *Guglielmo Tell* perché era lungo! Durava cinque ore: poteva dormiva cinque ore per poter tornare corroborato agli affari di Stato. Non vi fate incantare da Garibaldi invece: sembra uno zoticone ignorante, sempre con quel cappellino tibetano (in realtà ungherese) in testa. Voi sapete che durante la vigilia della partenza dei Mille, Garibaldi passò la notte in febbrile attesa cantando romanze di Donizetti in Casa Spinola? E tutti noi ci chiediamo: dove diavolo avrà imparato Garibaldi le arie di Donizetti visto che stava sempre in esilio o a fare la guerra? Mah, un grande enigma! Vi posso anche dire che cantava con voce di baritono un'aria dal secondo atto della *Gabriella di Vergy*, con un testo dei soliti mariti

cornuti e bastonati... ma forse Garibaldi non conosceva la trama e amava solo l'aria, chissà. Possiamo anche ricordare che, quando si ritirò a Caprera, Garibaldi si dedicava ad arie di Donizetti e anche di Verdi. La fortunata pianista accompagnatrice era la figlia Rosita. Il pianoforte usato è ancora a Caprera: si tratta di uno strumento a muro inglese. E per dirvi un'altra cosa incredibile: quando Garibaldi venne da Montevideo sul battello *Speranza*, con 63 garibaldini della prima ora, per sbarcare a Nizza, dopo l'ipotesi di Marsiglia, ebbene pensate una delle sue occupazioni fu quella di istruire i suoi soldati alle belle lettere e quindi alle letture, di Foscolo in particolare, ma anche... al *canto corale*! Siamo in un Conservatorio e sapete tutti quanto è complicato costringere i nostri ragazzi a fare canto corale. Lì non c'era via di scampo: erano chiusi sulla nave e gli toccava un'ora almeno quotidiana di canto corale, sotto la guida del Maestro Coccelli, che potremmo definire il *kappelmeister* di Garibaldi. Se l'era portato in tutta la campagna del '49 e anche lo portò con sé nell'avventura della Repubblica romana. E quando, vista la mala parata, Garibaldi lasciò l'Europa verso l'America ancora erano insieme. Durante il viaggio il Coccelli s'ammalò e si dovette lasciarlo a Tangeri. Sbarcato, Garibaldi gli regalò la sua spada, che gli portò male perché lì il maestro morì comunque di febbre maligna. Quando leggete di Cesare Bandi *La battaglia di Calatafimi*, c'è una pagina fantastica, che sembra quasi una pagina di letteratura del Novecento e non un racconto di battaglia. Sapete Calatafimi è quasi il Muro del Pianto romano. In cima vi sta l'8° Reggimento Cacciatori napoletani a cavallo (professionisti della guerra beninteso e che volevano proprio perdere contro Garibaldi) che ha molte trombe (e certamente non chitarre). Ebbene i Cacciatori sono ben equipaggiati, fieri. Mentre sotto l'altura stanno i Garibaldini, con solo quattro proiettili a testa per mancanza di munizioni e pronti all'assalto alla baionetta usando il fucile come manico. Garibaldi decide di aprire una guerra psicologica. Avendo un solo trombettiere (tale Viscovio che lo aveva seguito nel '49 anche nella battaglia di Como) Garibaldi gli dice di suonare, secondo il Bandi, "la nostra Diana" che sarebbe la sveglia, ma secondo lo stesso Garibaldi più probabilmente "la mia sveglia americana": una melodia dolcissima, lentissima, morbida. I Cacciatori napoletani rimangono a bocca aperta: "Senti con una tromba sola che bella musica fanno quelli". Il Bandi afferma che così i Cacciatori si scompigliano leggermente. Forse la musica (latino)americana che ascoltano è una Milonga, non certo la sveglia del Generale Custer. Ma finiamo così con Garibaldi, che certo non suonava la chitarra, e passiamo a Mazzini, che suonava la chitarra perché proveniva dalla buona borghesia genovese: il Gentiluomo borghese, secondo già Baldassarre Castiglioni nel Cinquecento, un po' di musica doveva saperla e amarla. La casa di Mazzini a Genova, che ora è un museo, era molto grande, ma i locali erano piccoli e forse il pianoforte non ci entrava. (Fra gli altri suonava anche Vittorio Alfieri, che non amava molto la musica, ma che in realtà nei viaggi portava con sé una chitarra, probabilmente una chitarra terzina, e che nelle soste strimpellava, Dio solo sa che tipo di repertorio, visto che odiava soprattutto il melodramma.) In Mazzini invece c'è una perfetta identità fra chitarra e melodramma. In realtà Mazzini si ingegnava a suonare le *Rossiniane* di Giuliani, da dilettante *informato* con discrete capacità. E però detestava Carulli. Scrive una lettera alla madre da Londra in cui la prega di mandargli spartiti di Giuliani, Legnani, Gragnani... ma non Carulli! Per Mazzini Carulli era o troppo facile (o l'aveva già studiato) o forse ancora troppo difficile: nessuno lo sa. Sta di fatto che non voleva suonarlo. Oltre alla chitarra genovese di Mazzini, già restaurata, resta al nostro amico liutaio Federico Gabrielli che vedo già pronto fra il pubblico un nuovo arduo compito: quello di risistemare la chitarra di Pisa. Ho suonato in aprile al Museo napoleonico un concerto mazziniano e abbiamo esposto in questo piccolo spazio la "Chitarra di Mazzini di Pisa". L'avevo vista anni fa: ancora veniva esposta dritta come un cadavere, rovinata, senza corde... e con sotto due pantofole di Mazzini. (Una sorta di figura umana con pantofole sotto, insomma.) Mi detti da fare, ma non riuscii a farla restaurare. Eppure la chitarra di Pisa, come quella di Genova

restaurata dal Gabrielli, è incontrovertibilmente di Giuseppe Mazzini: ci sono lettere che ne attestano l'autenticità e quindi spero che dopo averla portata a Roma quest'anno si trovi il modo di sistemarla adeguatamente. Speriamo, forse qualcosa si muove: se ce la faremo la porteremo qui al prossimo Convegno, con tanto di scorta. Sapete infatti che quella di Genova sta in un *caveau* e ne esce solo scortata perché preziosissima. Per la cronaca esiste una terza chitarra mazziniana: la notizia viene dall'Umbria, questa mia piccola regione dalla quale tutti passano. Una terza chitarra infatti comparve negli anni Cinquanta nella collezione del tenore Evan Gorga, il quale sosteneva che fosse una terza chitarra appartenuta a Mazzini, proveniente da Costantinopoli. Questa chitarra è apparsa a Gubbio in casa di un giornalista e di lì pare essere sparita e non si sa dove sia. Mazzini nella Fortezza Priamar di Savona aveva ottenuto di tenere in cella due cose: un lucherino (cioè un uccellino) e la sua amata chitarra, che gli aveva fatto pervenire in carcere la mamma. Mazzini in prigione suona la chitarra, quindi. E la chitarra riappare improvvisamente a Grenchen, nel cantone di Solothurn in Svizzera, dove Mazzini era riparato dopo la sua fuga dal carcere per la condanna a morte. Grenchen era veramente un paesino svizzero tranquillo, dove tutti già allora lavoravano nella fabbrica di orologi: qui Mazzini è stato esule, con i due fratelli Ruffini e uno svedese. Io ho visitato la casa in cui risiedevano i quattro: era la casa di un Pastore con tre figlie femmine... tutte innamorate di Mazzini. (Ora, al secondo piano, l'appartamento è un piccolo museo mazziniano, con cimeli mazziniani, all'interno di una casa per il recupero dei bambini audiolesi.)

Mazzini era un magrolino, con grandi occhi neri, pieno di malinconia. E le donne cadono ai piedi proprio di questi uomini malinconici, per consolarli. Mazzini si trovò proprio inseguito dalle tre ragazze e ci rimane un carteggio corposo con una di loro, Françoise. A Mazzini quindi la chitarra serviva anche per "socializzare". Su Mazzini pendeva una consistente taglia. Le finestre della casa erano molto ampie e quindi vi era il rischio che un ceccchino da fuori lo uccidesse. Quindi in casa Mazzini si vestiva da donna: gonne, cappuccio e mantello, mantenendo però barba e baffi. Mazzini racconta di un episodio buffo che io riportai nell'articolo del Fronimo e che probabilmente fece arrabbiare il politico repubblicano, che era uno storico, di cui vi dissi poc'anzi. Ebbene Mazzini racconta che un giorno bussò alla porta di casa un colonnello con una bambina, che aveva sottobraccio una chitarra. Il colonnello disse che era al corrente che in quella casa vi era una donna italiana che suonava benissimo la chitarra. Il colonnello chiedeva che la figlia prendesse una lezione dalla signora! Mazzini diede la lezione, immaginiamo con grande imbarazzo. Ma il giorno dopo il colonnello si ripresentò: scoperto l'inganno arrivarono i gendarmi elvetici, anche se poi durante la traduzione in carcere dei quattro, la popolazione svizzera si mise di traverso liberandoli, difendendo così il diritto inalienabile di asilo degli esuli politici in quel Paese. Di lì Mazzini, attraverso la Francia, raggiunse l'Inghilterra, dove trovò un'altra chitarra. Sono chitarre italiane che probabilmente lo seguivano nelle sue peregrinazioni. In Inghilterra ancora Mazzini conquistò malinconicamente e con la chitarra altre giovani signore inglesi. Una testimonianza ce la dà Aurelio Saffi, compagno di Mazzini e Triumviro della Repubblica romana. Nel Palazzo della Consulta c'era il Governo provvisorio della Repubblica romana, la cui Costituzione è conservata a Perugia, perché molti Umbri, tra cui una donna, Colomba Antonietti, morirono nelle battaglie per la Repubblica romana. Ecco, il Saffi scrive che Mazzini fra gli Atti dello Statuto della Repubblica si rilassava suonando e canticchiando alla chitarra. Credo che la chitarra sia stata un po' una confidente per il Nostro. Mazzini non si era mai sposato: l'unica donna di cui si era innamorato, Giuditta Sidoli, era sposata ad un altro, per di più un patriota. Ma ora è il momento di conciliare la chitarra di Mazzini, che ha tutto sommato un'importanza relativa, con la *Filosofia della Musica*, che è quello poi il testo fondamentale, redatto a Grenchen. Del perché il nostro Patriota abbia scritto una filosofia della musica non è dato sapere. Lui non lo dice. Probabilmente perché nel progetto complessivo da destinare alla

cultura della Nazione mancava la musica. Di architettura o pittura aveva già scritto. Mazzini ci dà informazioni di competenza assoluta. Il melodramma con la filosofia può davvero essere fondamentale: basta con le stupidaggini sulle opere antiche greche, di Pompeo eccetera. “Facciamo opere - dice Mazzini - di forte impegno morale”. Ed è quello che di lì a poco farà Verdi. Ma prima, Mazzini afferma nel testo, occorre un musicista italiano rappresentativo, e questi non può essere che Gioachino Rossini. Ma Rossini, compromesso con l'Imperatore d'Austria, Metternich, la Corte di Francia, è troppo “individualista”. Avrebbe scritto cose splendide, e Mazzini le cita, come il *Mosè*, il *Guillaume Tell*, l'Aria del salice dall'*Otello* ecc.. ma non può adattarsi a questo ruolo. Cassato Rossini, Mazzini prende una cantonata storica: individua in Donizetti il *campione* della musica patriottica nel melodramma! Noi pensiamo infatti oggi che Gaetano Donizetti sia tutto fuorché un musicista risorgimentale. In quel momento Mazzini è fuorviato dalla lettura del *Marin Faliero*, opera politica che può essere letta in chiave risorgimentale. E tra l'altro qui si apre il giallo se Mazzini l'abbia vista in teatro a Parigi, in incognito, come pare da una frase del suo libro in cui fa riferimento ad “una frase struggente dei violoncelli”, frase che solo chi è andato a teatro può ricordare di aver ascoltato, oppure no. Mazzini afferma che la Musica può portare alla rivoluzione e, competente ed attento, cita un Coro dalla *Muta di Portici* (la storia di Masaniello, per intenderci) di Daniel Auber, “*Amour sacré de la Patrie*”, che in effetti a Bruxelles nel 1830 portò i manifestanti in piazza e alle battaglie per l'indipendenza del Belgio dall'Olanda. Per comprendere appieno la forza trascinatrice di questa musica, che Mazzini auspicava anche per l'Italia, posso suonarvi l'Ouverture della *Muta di Portici* [S.R. suona]. Ancora molto ci sarebbe da dire, ma tra poco scendo dal “balcone” (dove a tutti piace stare) per godermi dalla platea i prossimi interventi. Grazie.

F.B.: Chiamo sul palco Federico Gabrielli per parlare del suo restauro della chitarra di Mazzini.

Federico Gabrielli, liutaio: Buongiorno, mostrerò ora alcune diapositive del lavoro svolto sulla chitarra Gennaro Fabricatore del 1811 appartenuta a Mazzini. [serie di diapositive proiettate in sala e commentate]. Il restauro comporta alcune fasi preliminari prima del lavoro svolto, ad esempio una ricognizione fotografica sullo strumento prima dell'intervento. Come vedete lo strumento presentava numerose scollature, per fortuna non tarli, ma era stato manomesso: era stata levata la tastiera originale con l'incollaggio di una nuova. Quella originale aveva la giunzione manico-cassa all'XI tasto, mentre quella rifatta al XII. Ciò ha comportato necessariamente l'accorciamento del diapason e lo spostamento del ponticello in avanti. Non è originale il ponte come la decorazione, che è andata a coprire i sei fori fatti sul ponte originale per i bottoni delle corde. Il problema strutturale più importante era il ritiro del legno del fondo, che aveva provocato delle spaccature. L'indagine radiografica è necessaria: ad esempio le radiografie individuano il chiodo di giunzione che unisce il manico alla cassa. Il fondo è stato sistemato attraverso l'inserimento di blocchetti di legno, i diamantini. Le rotture sono dovute al ritiro del materiale e quindi non è possibile ricongiungere le parti. I diamantini sono quindi necessari e di grandi dimensioni: verranno poi alleggeriti e tinti. Le filzette sono stecche di legno inserite nel fondo in acero e sono state adattate in modo che si incollino perfettamente alla crepa, senza asportare materiale originale. L'intento è il più possibile *conservativo*. Si vede sotto una striscia di tela che è andata a coprire i fori del ponticello originario, quello con la tastiera ancora all'XI tasto. La catena sottoponte la si vede come era prima. Ho dovuto rifare la tastiera complanare alla cassa e all'XI tasto. Sono ben visibili i sei fori sotto quelli visibili del ponte. La pulizia è stata fatta con il cosiddetto “sputo sintetico”, una sostanza enzimatica. Il ponte è stato ricostruito così come la decorazione floreale intorno. Mi sono basato su

modelli di altre chitarre Fabricatore dei primi anni dell'Ottocento, naturalmente. Era rimasto un piolo soltanto degli originali. Confrontandolo con altri si è deciso che era quello sicuramente un originale e quindi usandolo come modello ho ricostruito gli altri. [Ecco le immagini conclusive] Il restauro non deve essere nascosto ma *deve* essere visibile a mio avviso e la cosa importante è che lo strumento sia suonabile. Le crepe quindi sono visibili con ritocchi di vernice e colore, ma non si deve creare un *falso*. Fa parte del restauro anche una relazione scritta, che ho disposto su materiale informatico con ogni tipo di documentazione.

G.P.: Vediamo di riuscire a portare al Convegno l'anno prossimo questa bellissima chitarra di Mazzini.

**Mauro Giuliani (ed. L'Epos, Palermo, 2011)**

**relatore Marco Riboni**

**chitarrista, musicologo e didatta**

F.B.: Dalla chitarra Fabricatore di Mazzini è facile passare a Mauro Giuliani, che sicuramente ne suonava una. E sentiamo questa presentazione del nuovo lavoro su Giuliani da Marco Riboni, uno dei massimi esperti mondiali del Compositore.

Marco Riboni: Ringrazio Francesco e mi unisco alle congratulazioni per Stefano Ragni, per la sua competenza e simpatia e colgo l'occasione per ringraziarlo personalmente per i suoi studi che, ampiamente da me citati, sono stati la base per un mio articolo su Mazzini apparso su *Amadeus*. Necessariamente sarò breve, sia per la tabella di marcia, sia perché dopo di me Giulio Tampalini vi farà ascoltare un'opera di Mauro Giuliani. E' veramente difficile per me condensare in una manciata di minuti un lavoro che ha impegnato quasi venticinque anni della mia vita. Tutto cominciò intorno alla metà degli anni Ottanta, studente non troppo motivato all'Università di Milano, quando nella classe del carissimo Maestro Ruggero Chiesa trovai gli stimoli per dare una ragione e uno scopo ai miei studi. E un giorno proprio Ruggero mi invitò a prendere in esame l'idea di dedicare i miei studi a Mauro Giuliani, il nostro autore più importante dell'Ottocento. In realtà un lavoro grosso era già stato fatto. Un altro mio carissimo amico, ora, Thomas Heck, aveva pubblicato negli anni Settanta una storica tesi in due tomi, biografia e catalogo, appunto su Mauro Giuliani. Quello fu il mio punto di inizio. Il lavoro mi appassionò perfino troppo. Un giorno, avendo finito da tempo gli esami ma non venendo a capo della fine della tesi, mio padre mi prese sottobraccio e mi disse... di darmi una mossa! Sapete che quando si fa uno studio approfondito è come entrare in una serie di porte: ogni porta è un percorso differente e affascinante. Inevitabilmente non si apre solo la porta per la ricerca, ma se ne aprono anche altre su percorsi paralleli, che non disperdono lo studioso, ma sono come corollari importanti alla sua ricerca. Insomma il lavoro ad un certo punto dovette essere completato ed ebbe una buona cassa di risonanza sulla rivista *Il Fronimo*. Grazie a quegli articoli si mise in contatto con me Tom Heck che, come tutti gli studiosi illuminati, fece pubblicare la mia tesi negli Stati Uniti. Ci conoscemmo e scoprii quale era stata la sua storia: dopo la pubblicazione della sua tesi era stato fagocitato da Giuliani e in qualche modo era diventato per tutti solo il *Giulianologo* e basta. Mi ricordo che ne parlai con Ruggero Chiesa che mi confermò essere Heck davvero infastidito da questa faccenda. Insomma questo alla lunga disturbava Tom. Entrammo in contatto e diventammo amici, ma prima apro una parentesi: nel 1995 stavo facendo un articolo su Mario Castelnuovo - Tedesco in occasione del centenario dalla nascita, e in particolare mi occupavo del carteggio tra il Compositore e Ruggero Chiesa, che aveva portato alla gestazione dell'ultima opera di Castelnuovo - Tedesco, *I Quaderni* op. 208, poi pubblicati postumi. Mi ricordo che con estrema gentilezza Heck, sapendo che stavo facendo questi studi e che Castelnuovo - Tedesco era morto in California a Los Angeles, mi inviò una utile e



documentata lista bibliografica con indicazioni precedute da strani segni ... www., dicendomi che tutte le informazioni le avrei potute trovare "in rete". Andai dal direttore della Suvini Zerboni, Gianni Marinato, e chiesi il significato delle tre w: niente! Andai a Milano in Università, dico *Milano*, e nessuno degli amici sapeva niente! Era il 1995 non il 1951! E quella era la situazione in Italia a proposito di internet 16 anni fa! Riprendo: Heck decise quindi di rivedere il suo lavoro su Giuliani del 1970 con le notizie che io avevo trovato nel frattempo e infatti nel 1995 pubblicò il famoso *Mauro Giuliani, guitarist and composer*. C'è stato quindi sempre fra me e Tom un link forte che ha portato alla nascita di lavori e revisioni e per finire al libro che io ho appena dato alle stampe, frutto della serie continua di interazione fra me e lui, quasi ideale collaborazione, senza invidie o gelosie. Potrebbero essere lavori scritti quasi a quattro mani, o forse a sei, considerando l'influenza di Ruggero Chiesa che, con il suo magistero terminato con la sua morte prematura, ha permesso questi sviluppi così fecondi. Il mio libro ha un impianto semplice: la prima parte è dedicata alla biografia che, ridocumentata, rivista e integrata, riprende la parte pubblicata negli Stati Uniti, con manoscritti e numerose notizie ottenute da me e Tom nel frattempo. La seconda parte, che mi è costata molta più fatica, è dedicata all'analisi delle opere e almeno all'inizio mi ha messo in difficoltà. Mi spiego subito: se proviamo a pensare alla nostra bibliografia della chitarra, vi sfido a trovare pubblicazioni che non siano biografiche. Sostanzialmente, anche per il Novecento, noi non abbiamo una bibliografia critico-analitica. Abbiamo documenti preziosi per la ricostruzione del catalogo: pensiamo a Jeffrey con Sor, a Torta per Carulli, a Thomas Heck per Giuliani, a Dell'Ara con Molino, ma ci manca ciò che viene dopo: l'elaborazione dei dati. Mi sono inventato una griglia critica per collocare le opere non solo storicamente, ma anche analiticamente e stilisticamente, per inquadrare l'operato di Mauro Giuliani. Non posso riassumere ciò che mi ha mosso: ricordo qui solo che la musicologia è nata in Germania, per tutti ricordiamo i primi studi di Schumann, e ciò ha portato inevitabilmente ad una visione austro-centrica della storia della musica, dove la forma-sonata è diventata la forma principe dell'Ottocento e attorno alla quale sono stati fatti girare tutti gli altri avvenimenti analitici, come una sorta di movimento satellitare. La visione austro-centrica è importante, ma non è la sola. Ora si sono cominciati a prendere in considerazione altri aspetti rispetto alla Scuola viennese: pensiamo ad esempio allo strumentalismo italiano, esistito anche nell'Ottocento inoltrato, magari al di fuori della stessa Italia. Pensiamo ad altri classicismi, come quello pianistico parigino o quello della Germania del nord, della Spagna di Boccherini o Scarlatti, del Portogallo. Immaginiamo Boccherini fra tutti: sicuramente con Vivaldi il più grande sinfonista italiano e che solo recentemente è stato riabilitato. Nel nostro piccolo pensiamo ai Quintetti o alla Sinfonia concertante per chitarra G523, in cui la parte per chitarra è relativamente semplice, ma pezzo meraviglioso che sarebbe bello sentire dal vivo. E' quindi la chitarra in questo caso che, volano involontario, ha portato l'attenzione sull'Ottocento italiano strumentale, grazie anche alle centinaia di pubblicazioni di opere a cura di Ruggero Chiesa, così da rivalutare la musica strumentale italiana tutta, dando ai chitarristi un grande e importante margine di visibilità. Lascio ora ... la chitarra a Giulio Tampalini per l'ascolto delle *Variazioni op. 105* di Mauro Giuliani.

F.B.: Ringrazio Marco Riboni, anche per aver inserito il suo libro fra le edizioni L'Epos di Palermo, che non hanno una vera collana chitarristica, ma una serie di pubblicazioni eterogenee e musicali nel loro complesso: cose di questo genere valorizzate in collane non chitarristiche ci fanno molto piacere e per questo un ringraziamento particolare all'autore per i suoi 25 anni di lavoro.

***Tilings* un progetto di metamorfosi musicale**  
**relatore Marco Pisoni**  
**chitarrista, docente presso l'IES Milano**

F.B: Su temi diversi, *Tilings* è una tematica multidisciplinare interessante di cui ci sta per parlare Marco Pisoni.

Marco Pisoni: Buongiorno e grazie dell'invito. *Tilings* è un progetto che mi impegna da qualche anno e questa è una relazione su quanto è accaduto nell'ultimo periodo. E' la punta di un ice-berg, un paradosso o forse una provocazione, che è il portato di un intento fondamentalmente didattico e che riguarda quindi la mia attività di insegnante, anche per interventi seminariali su queste tematiche presso Istituti e Conservatori italiani e anche fuori d'Italia. Sostanzialmente *Tilings* parte dall'idea di rendere responsabile e consapevole il musicista, il giovane musicista, lo studente, rispetto alla compilazione e alla scelta del programma musicale. Quindi sullo sfondo degli esempi di *Tilings*, realizzazioni diverse dello stesso progetto coerente, conduco una ricognizione sui criteri che portano alla compilazione di un programma, cosa questa che può interessare principalmente il solista nel recital, ma anche il musicista, il musicologo, il direttore artistico o anche, nella musica da camera, tutti i componenti dell'Ensemble, facendo convergere su questa riflessione tutti i musicisti coinvolti in un gruppo, come mi è capitato recentemente e in diverse occasioni nella prima parte di quest'anno con colleghi con cui ho suonato e suono tuttora. Una ricognizione del tutto approssimativa può intanto partire dalla osservazione di quanto accade normalmente nella stesura di un programma musicale. Il programma può basarsi, soprattutto in giovane età naturalmente, sulla prova o sulla conferma di qualcosa che si è preparato per motivi di studio o per la decisione di partecipare ad un concorso. Il concerto quindi può essere la prova o la replica di un concorso o di un programma d'esame importante. In altri casi la scelta di un programma concertistico può essere monografica, addirittura attorno alla figura di un solo compositore. Oppure anche può essere cronologico, criterio che sta alla base dei principali programmi d'esame ministeriali e di conclusione dei periodi di studio. Vi sono altre possibilità: legami formali fra le composizioni scelte o relazioni di genere o stile, oppure ancora, entrando in casi specifici, dediche del programma alla letteratura per lo strumento d'epoca, alla liuteria o alla relazione fra compositori ed interpreti. Questo è buono e legittimo naturalmente. *Tilings* non si propone di sovvertire o rinnovare questa casistica. Il mio progetto *Tilings* vuole portare il musicista, in particolare il giovane musicista, su quanto si può pensare e riflettere attorno alla questione della compilazione di un programma attraverso casi-limite ed estremizzazioni di coerenza. Il limite sta nell'inserimento di suggestioni ed esperienze particolari all'interno del repertorio, che nel mio caso fanno ricorso sovente ad immagini e tracce letterarie personali. Tutti gli esempi che vedrete [in diapositiva e commentati] sono tratti da varie edizioni o versioni di *Tilings* che si sono succedute nel tempo. *Tilings* in inglese significa piastrellature o anche tassellature: piastrellature mi piace molto nel suo riferimento artigianale alla terra, ma tassellature ha a che fare con le geometrie e le matematiche e quindi certamente con le mie letture e i miei interessi ed è in inglese perché vivo in un ambito didattico anglosassone. Si può partire in un programma ad esempio dalla *Bourrée et double* BWV 1002 di Bach, con un credito verso la trascrizione segoviana per chitarra del brano originariamente per violino, e a questo far precedere in modo direi scontato il *Preludio n. 3 – homenajem a Bach* di Heitor Villa – Lobos. In alcuni concerti, e quindi in diversi *releases* di *Tilings*, ho inserito dopo il Preludio uno o più movimenti dalla Suite popolare brasiliana, che, con i suoi titoli in francese e la costruzione "barocca", costituisce una sorta di ponte verso l'epilogo bachiano. Dicevo accostamenti scontati e quasi banali con un solo obiettivo ineliminabile però: avvicinare e inserire in programma solo buona musica, possibilmente interpretata adeguatamente. L'intento che è possibile vedere in diapositiva [la scritta latina *Et in Unum*] è anche quello di offrire percorsi alternativi al repertorio musicale, ma mettendo bene in chiaro, qui soprattutto, in questa sede importante e prestigiosa e con un pubblico attento e competente, che la proposta chiamata *Tilings* o in qualsiasi altro modo non comprende musica descrittiva, ma

musica che confluisce in un concerto autonomo a cui si aggiungono note di sala a cura dei musicisti o musicologi, le quali possono suggerire strade e percorsi paralleli, non necessariamente spiegazioni integrali e pedissequae. Qui do conto solo dell'*Et in Unum* che vedete proiettato, e che si riferisce al Simbolo niceno e all'Unità nella Molteplicità: unità e molteplicità del *double* variato da Bach e/o nella molteplicità di una scrittura bachiana riformulata da Villa Lobos. Spiego qui la suggestione solamente per lasciarne traccia negli Atti che dovrò stendere al termine di questo convegno e per i Lettori non convenuti qui ad Alessandria. Solitamente i gruppi di pezzi musicali che unisco in blocchi per *Tilings* sono commentati nel programma di sala in modo enigmatico e, amo dire, *enigmistico*: sciarade, giochi, *calembour* che lascio allo spettatore come *divertissements*. Talvolta è possibile nelle sale da concerto offrire anche suggestioni visive, immagini, attraverso proiezioni o allestimenti i mostre di pittura. La mia linea figurativa è quella di M. C. Escher e vi sono arrivato attraverso il testo di Hofstadter su Gödel, Escher e Bach e sui percorsi paralleli all'interno della cultura fra un matematico, un incisore e decoratore e "Il" compositore. E quindi la ricorsività di una mano che disegna una mano che disegna di Escher è forse la causa dell'avvicinamento di Bach a Villa Lobos o forse richiama il *double* come specialissima duplicazione del *Tempo di Borea*. Il *Mosaico II* di Escher è quindi sempre copertina e manifesto di *Tilings*. In quella incisione, oltre alla piccola chitarra, sono incastonati animali e chimere, i miei incubi e i miei sogni, quasi a render conto dell'unità intera della mia attività e quindi della mia vita. Il titolo originale del volume di Hofstadter era *An Eternal Golden Braid*, in italiano *Un'eterna ghirlanda brillante* per Adelphi. Possiamo facilmente vedere nel titolo del libro il legame fra personalità diverse e quindi, nei miei concerti, brani diversi, attraverso gli omaggi e non solo. Sottolineo in molti dei blocchetti di brani che *compongo* la presenza degli *attacca* che, pur lasciando libero il pubblico di applaudire, tendono a dare più coesione ai legami fra pezzi diversi. E' così necessario talvolta evitare le scordature: in uno dei concerti ho inserito un brano di Schubert *da una trascrizione di Tarrega*, proprio a sottolineare l'esigenza in quel momento di eseguire la versione sì del trascrittore, ma adattata alla sesta corda MI e non RE proprio per evitare una pausa non desiderata. E qui si apre il discorso della forzatura rispetto al repertorio e della libertà che un interprete può esercitare nella scelta di un programma. Ricordo qui su questo palco un brano di Cage, 4'33", eseguito con l'*attacca* alla *Serenata per un satellite* di Maderna, forse a limitare i danni del trauma... chissà. Resta il fatto che il musicista può cambiare il dato in partitura, il testo consegnato dal Compositore, assumendosene però ogni responsabilità. Nella mia formazione la *Gestalttheorie* è fondamentale per comprendere il concetto di *Unità della forma* e quindi dei fattori che governano la percezione dell'unità. Vi invito quindi a considerare che un programma musicale non è solo un insieme di unità formali, ma è esso stesso una nuova forma e quindi l'accostamento di brani musicali e perfino la loro disposizione in un certo ordine sono *poetici*. *Tilings* amplia il margine che la tradizione ha attribuito all'interprete e comunque ci rende più consapevoli delle potenzialità creative del musicista non compositore. Possiamo suonare un po' più veloce un po' più lento, possiamo mettere le arcate se siamo violinisti senza considerare assolutamente la ricostruzione delle arcate originali volute da Mozart o Haydn, possiamo se chitarristi scegliere i timbri, ci concediamo insomma aspetti poetici che possiamo integrare appunto con la compilazione del programma. I fattori che governano la percezione dell'unità sono probabilmente innati, isomorfici, ma Wertheimer nel 1912 fu il primo a metterli in chiaro, nella lettera, attraverso esperimenti di stroboscopia. E così [prosegue proiezione di schemi esemplificativi] somiglianza e vicinanza, misurabili, danno il senso della unità formale sia a livello di forma musicale che di comunicazione nell'interpretazione. Sono leggi o fattori di unità, così come la chiusura e la continuità. Questi fattori hanno un valore efficace, e tra l'altro sinestetico cioè riguardante tutti i sensi e quindi potenzialmente tutte le arti, solo se inseriti all'interno di

principi o postulati sui quali dobbiamo concordare a priori. Questi principi sono fondamentalmente tre. 1) Dobbiamo assumere che l'universo reale sia discreto, cioè una sorta di lego da montare e smontare, comporre e scomporre, come appunto quando ci apprestiamo a mettere insieme un programma musicale. 2) Dobbiamo inoltre convergere sul fatto che la qualità di ciò che percepiamo interamente non dipenda dalle caratteristiche delle singole parti, ma della relazione che si instaura tra loro, proprio come nella stroboscopia: ad esempio nell'osservazione delle luci di un luna park noi possiamo avvertire e *vedere* un movimento, ovvero una scia luminosa, che è data invece dalla sincronizzazione di accensione e spegnimento di lampadine "ferme" e ben avvitate. Questo giustifica quindi l'effetto poetico e creativo *altro* e ulteriore della compilazione di un programma, che si aggiunge e sovrappone naturalmente alla poetica delle singole composizioni in esso contenute. 3) Infine concordiamo sulla necessità di evidenziare sempre nella percezione della realtà il rapporto tra sfondo e figura e questo musicalmente può far riflettere sulla evidenza nell'interpretazione raffinata di una polifonia e o di una forma complesse di alcuni suoni invece che di altri oppure ancora di parti in primo piano rispetto ad *accompagnamenti*. Mi avvio alla conclusione uditiva e quindi all'ascolto di un esempio di ciò che ho inteso fare con *Tilings*. Sono partito da una liberazione di farfalle in Escher ed ho pensato al *Nocturnal* di Britten come ad una liberazione del tema di Dowland nel finale. Ho quindi intitolato in francese, *à la manière de Benjamin Britten*, il passaggio dal *Tiento* di Ohana al Tema della Follia composto da Sor, con un doppio rinvio che lascerò alla vostra attenzione. Giocando al limite del rispetto dovuto alle composizioni, interromperò inoltre due volte il brano di Ohana appunto attraverso l'*Intermezzo* dalle *Variazioni* sullo stesso tema di Sor di Miguel Llobet. Vi ringrazio e vi auguro un buon ascolto.

### **Un compositore da riscoprire: Carlo Munier (1859 – 1911), mandolinista e chitarrista relatore Ugo Orlandi**

#### **mandolinista, docente presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano**

F.B.: Tocca al mandolino. Il mandolino e la chitarra percorrono due strade completamente indipendenti, ma si incontrano spesso e volentieri. Il duo mandolino-chitarra riserva eccellenti sorprese. Ugo Orlandi non è solo uno dei più importanti strumentisti del mandolino, ma è anche un ricercatore infaticabile. Più di una volta ha cercato di sollecitarmi a collaborazioni che poi non si sono concretizzate, ma solo per ragioni di tempo e di organizzazione. Non abitiamo nella stessa città e ci incontriamo raramente in Conservatorio, però mi ha reso partecipe grazie a fotocopie di partiture di numerose sue ricerche. Sono convinto ci racconterà qualcosa di interessante anche a proposito di Carlo Munier.

Ugo Orlandi: Buon pomeriggio a tutti e un grazie agli organizzatori del Convegno per avermi offerto questa possibilità di dare un contributo importante alla conoscenza della vita di questo compositore ed esecutore italiano, di cui si sa poco, anche per la vita sua non molto fortunata. Un saluto prima all'alessandrino Mario Ferraris, che non c'è più, e a Luigi Biscaldi, qui in sala, insegnante del Conservatorio, con il quale ho avuto la fortuna di condividere un duo alcuni anni fa. Dicevo che Carlo Munier non è stato molto fortunato: non ha avuto amici che ne hanno costruito la fama che meritava. Intanto inoltre era rimasto orfano ad un anno e mezzo di genitori, fratelli e sorelle, ed è stato adottato dal nonno materno, che se ne è preso carico. Era uno dei più grandi liutai dei nostri strumenti, il mandolino e la chitarra, Pasquale Vinaccia: il nonno vide nel nipote il *campione* cui offrire la merce prodotta dal laboratorio liutaio. Nell'Ottocento e nel Novecento tutti i laboratori avevano nella famiglia un componente che poteva valorizzarne strumenti ed attività. Ad esempio Raffaele Calace stesso, del quale suoniamo noi oggi sul palco gli strumenti, ebbe

necessità di promuovere la novità dei suoi strumenti agli inizi del Novecento. [proiezioni di fotografie] Vedete qui l'immagine più conosciuta di Munier e poi una foto del 1882, l'anno in cui Carlo Munier si trasferisce a Firenze, dove va su invito dell'editore Cesare Bratti, con cui avrà poi un rapporto di amicizia. Si muove da Napoli a Firenze proprio alla morte del nonno e probabilmente per cercare di diventare uno dei musicisti della Regina Margherita, che si dilettava di questi strumenti. Si manterrà nel suo soggiorno fiorentino proprio grazie alle lezioni alla *crème* culturale della città, di solito di genere femminile: le figlie del console inglese di origine italiana Roberto Colnaghi, Elisa Philipson ed altre. Parliamo di solito di borghesia ebraica perché Munier stesso era di origine ebraica. Munier si sposerà in questi anni con Luisa de Fonseca, nata a Londra nel 1861 e prematuramente scomparsa. Ecco: era orfano, gli moriranno la prima moglie e il figlio Roberto in tenera età. Già i primi segni di una vita non fortunata. Elena, la figlia, cui era attaccatissimo, ne terrà viva la memoria. Avrà una seconda figlia, Luisa, dalla seconda moglie. Nell'immagine proiettata del 1902 vedete Munier con la seconda formazione del suo Quartetto a plettro fiorentino. E' con Guido Rondalli, un amatore, con Armando Casini, esponente di una delle fabbriche liutarie toscane a Campi di Bisenzio di cui l'ultimo esponente, Serafino, scomparso da poco, ha scritto un importante saggio sulle vernici, e infine lo vedete con Agostino Pisani, nome familiare in quanto autore di un *Manuale del Mandolinista*, ma anche di un *Manuale del Chitarrista*. Quest'ultimo era l'intellettuale del gruppo in questo periodo: era giornalista e faceva pubblicità a tutti gli esponenti fiorentini. Non è bello leggere la recensione di Chilesotti su *La Rivista musicale italiana* di questi due libri citati, perché di entrambi i manuali il noto musicologo non aveva un buon giudizio: in effetti dal punto di vista scientifico i libretti non avevano valore. Sono interessanti per noi perché ci danno notizie su quel momento storico. In uno dei libricoli compare una fantomatica *cetra di Stradivario* che altro non è che una cetra di Verchi di Brescia con un cartiglio falso e questo certo non poteva sfuggire all'occhio storico attento di un Chilesotti. Vedete in questa immagine, durante le celebrazioni per il quarto centenario del Duomo di Firenze, la nobile Corsini in costume, allieva anch'essa del Munier, con un mandolino Vinaccia in mano e potete capire quanto fosse importante il mandolino in quella città e in tutta Italia in quel momento. Non si contano le nobili allieve del Munier, sia di mandolino che di chitarra. Non sono d'accordo con il collega Biraghi sulla separazione delle strade dei due strumenti. Secondo me la strada era la stessa e solo in seguito a quell'epoca d'oro diventeranno due strade parallele. Non esisteva l'idea che uno potesse suonare uno dei due strumenti senza saper suonare l'altro. Nel mio contributo al volume curato da Simona Boni dedicato a Romolo Ferrari e alla chitarra del Novecento io cerco proprio di dimostrarlo. Badate: ho un diploma in tromba e la chitarra non ho mai nemmeno provato a suonarla! E' importante però capire però che i due strumenti in particolare in Italia dalla seconda metà dell'Ottocento fino alla Seconda guerra mondiale hanno vissuto le stesse battaglie. Vi pregherei di cercare l'articolo di Munier sul mandolino e la chitarra nei Regi Conservatori del 1907. Vi rendereste conto di quanto queste persone fossero interessate al riconoscimento ufficiale nei conservatori dei due strumenti insieme, senza invidia né antipatia, ma come promozione di strumenti a corde pizzicate, strumenti fino ad allora snobbati e criticati. Sarebbe interessante proseguire su questa strada e trovare altra documentazione e altre musiche. Munier per ha scritto quattro brani in un'antologia per chitarra. L'approccio di Munier alla chitarra non era di circostanza. Intanto si guadagnava da vivere anche con la chitarra. A Firenze in quel momento, il nome più significativo per la chitarra era quello di Luciano Castagna, insegnante all'Istituto d'arte di Firenze, a cui Munier dedicherà la Rossiniana per mandolino e chitarra. Ebbene i Maestri e i direttori non cercavano il virtuoso ma il chitarrista musicista, che poteva magari suonare l'Aria del Barbiere, seguendo la voce e la bacchetta, senza scatenare le ire del cantante, che notoriamente non ha un carattere facile e docile. Vi leggo una pagina del Diario di Munier dove lui

racconta di come gli sia stato chiesto di suonare i Quartetti di Paganini per archi e chitarra e dove tra l'altro parla di una sinovite al dito venutagli proprio per lo studio di questa partitura e che lo porterà a rinunciare all'esecuzione: "Altro fatterello di nota e la mia sinovite all'indice destro. Dopo la vendita vergognosa di cimeli del povero Paganini, fatta dagli ingordi parenti e a vantaggio anche dell'ebreo Olsky qui a Firenze, vengo chiamato ad eseguire la parte di chitarra in un Quartetto ed in una Sonata. Mi metto a studiare con troppo slancio e mi sforzo un dito. Aspetto, faccio aspettare, ma devo cedere all'amico Pratesi la parte. La chitarra, nell'insieme di violino, viola e violoncello, sta splendidamente. E' il pezzo che piace di più. Prendo nota di questo successo della chitarra. Nel mio concerto faccio duettini. Voglio coltivare la letteratura di questo strumento." Non c'è antisemitismo ovviamente in quel riferimento: lui stesso era ebreo e aveva sposato un'ebrea. Era dispiaciuto del fatto che gli eredi di Paganini avessero svenduto tutto il materiale del grande violinista. Parla anche di Pratesi, chitarrista, che dirigerà la Società orchestrale Carlo Munier, all'indomani della sua morte. Nella foto vedete Pellegrino Rosselli, nella cui casa è morto Mazzini, che suonava insieme a Mazzini, e personaggio che suonava anche con Munier e a cui si riferisce Carlo nel diario a proposito dei duettini e tra l'altro zio dei due fratelli Rosselli assassinati in esilio a Parigi dai fascisti. Pellegrino Rosselli e la moglie erano ottimi dilettanti di musica: Pellegrini era violinista e migliore chitarrista. Di duetti per mandolino e chitarra Carlo Munier compose ben otto raccolte, convinto della utilità di questa scrittura per lo sviluppo dei due strumenti. Gaetano Vinaccia rimane liutaio da solo, ma dopo la morte di Pasquale nel laboratorio non ci sono più idee, né la capacità di adeguarsi alle novità. Gli zii Gennaro ed Achille si rendono conto del declino della fabbrica e richiamano Carlo per risollevare le sorti della casa liutaria proponendogli, nel 1900, di affiancare il nome Vinaccia a quello di Munier, con tanto di doppia firma nel cartiglio. Purtroppo nel 1902 Carlo si rende conto di essere stato raggirato per un credito di circa 3.000 lire di allora, una cifra considerevole anche per le grandi difficoltà di Munier all'epoca del suo secondo matrimonio, difficoltà estreme che lo porteranno negli ultimi anni della sua vita a condurre il teatrino delle marionette e a suonarci sopra insieme alla nipote. E' interessante dire che fino al 17 agosto del 1974 Munier non aveva tomba. E' stato un tenore giapponese, Mitsutama Okamura, che a quel tempo studiava con Del Monaco, che spese molti denari di tasca propria per ritrovare e sistemare i resti di Carlo Munier. Abbiamo proposto il tenore giapponese per ottenere almeno un'onorificenza dal Comune di Firenze e forse la otterrà. Concludo dicendo che non è vero che il mandolino e altri strumenti a plectro sono in Italia un fatto meridionale. All'epoca della canzone napoletana si è diffusa questa convinzione. Nel mio intervento per il trentesimo anniversario dalla nascita della Civica scuola di liuteria di Milano ho ricordato che delle sette medaglie d'oro al concorso di mandolino di Genova, cui aveva partecipato anche Munier, solo Carlo era di origine napoletana, ma per di più residente a Firenze. Tutti gli altri erano del nord: lombardi, veneti, piemontesi. Abbiamo ad esempio Angelo Alfieri, che nel libro *Il solco e la sirena*, dedicato alle prime registrazioni storiche, viene definito dalla curatrice *mandolinista partenopeo...* mentre in realtà era nato a Gallarate! Sappiate ad esempio che non c'è mai stata un'orchestra a plectro a sud di Roma. I documenti sono lì e lo dicono chiaramente. Eppure continuiamo a soffrire di questa opinione diffusa. All'ensemble *Estudiantina*, gruppo bergamasco, alcuni politici del nuovo corso non fanno tenere concerti pensando che siano napoletani perché suonano il mandolino! Ho fatto un articolo sull'*Eco di Bergamo* in cui parlo sì dei suonatori della commedia dell'arte in Campania, dove ebbero grande successo, ma che erano degli *Zanni*, quindi da *Gianni* di origine bresciana e bergamasca, e che non a caso si riunivano presso le chiese di S. Anna dei Lombardi. Un'altra cosa da dire è che sono stati i Piemontesi gli artefici dei circoli mandolinistici. *Circolo* è traduzione dall'inglese *Club* e come i *club* calcistici i circoli hanno bisogno delle città: la rivista *Il Mandolino* nasce a Torino. Alessandria ha avuto musicisti

strepitosi di mandolino e chitarra che non sono ricordati. Abbiamo speranza che lo saranno in futuro. Clemente Penna era direttore del circolo mandolinistico di Alessandria. I fratelli Carosio sono due esponenti fondamentali per i nostri strumenti e sarebbe interessante si facesse qualcosa anche per loro. Vi ringrazio e vi auguro un buon ascolto del Quintetto.

**Professione liutaia: una scelta coraggiosa**  
**relatore Silvia Zanchi**  
**liutaia**

Silvia Zanchi: Grazie a tutti per essere qua. Ebbene sì, sono una liutaia, è la mia professione. Nonostante i tempi duri e quello che si dice attorno alla crisi delle professioni ed ai lavoratori autonomi io ho deciso di fare la professionista con partita IVA. E' stata una scelta di cui sono sinceramente contenta. Costruisco chitarre, strumenti a pizzico per la musica antica, mi occupo di restauri e di tutto quello che sta intorno a queste cose. La passione l'ho sin da piccola, quando mi divertivo nella cantina del papà a giocare con chiodi, martelli, seghe, costruendo piccoli oggetti di legno, trafficando qua e là. Penso di avere avuto le prime schegge di legno nelle dita intorno ai cinque-sei anni, non di più! Sempre da piccola ho provato a suonare la chitarra, ma ho smesso presto. Nel 1993 a Bergamo vi fu una bellissima mostra su Evaristo Baschenis, che penso conoscano più o meno tutti, pittore che dipinse molte nature morte con strumenti musicali. Io frequentavo allora la terza liceo artistico ed è stata una cosa importante per me: ho visto una cosa che mi è piaciuta molto, ho visto i primi strumenti realizzati artigianalmente e ho scoperto che esisteva il mestiere del liutaio. Dopo essermi iscritta alla scuola di liuteria, ho scoperto che gli strumenti esposti in mostra erano stati realizzati dagli allievi della scuola, per cui ciò ha innescato una serie di coincidenze che mi hanno portata ad iscrivermi appunto alla Civica Scuola di Liuteria di Milano. Il lavoro del liutaio non è solo quello di costruire strumenti musicali, ma è un lavoro che è fatto di tante cose, di tanti altri piccoli lavori: uno dei lavori che ho fatto in collaborazione con uno dei miei insegnanti, Claudio Canevari, è quello di ricerca sulla gommalacca, sostanza prodotta da un insetto e utilizzata per verniciare gli strumenti musicali. E' una resina, quindi non prodotta da una pianta, ed è molto importante tradizionalmente per la finitura delle chitarre. Ho tenuto corsi alla scuola dove mi sono diplomata in costruzione di strumenti a pizzico con specializzazione per la musica antica e dove poi mi sono anche diplomata l'anno seguente nel restauro di strumenti musicali a pizzico, frequentando inoltre un corso sulla manutenzione degli archi. Ho iniziato successivamente un periodo di collaborazione con Lorenzo Frignani, valido liutaio che vive e lavora a Modena, dopo di che come dicevo ho iniziato l'insegnamento, prima come supplente nella classe di costruzione di chitarre classiche e liuti rinascimentali e a tutt'oggi sono insegnante di verniciatura a gommalacca, argomento che mi sta a cuore, avendo fatto anche ricerca intorno a questa materia, una ricerca sia dal punto di vista storico che chimico anche se molto rimane ancora da conoscere. Ho tenuto diversi corsi sulla gommalacca anche al di fuori della scuola, presso enti ed associazioni che si occupano di restauro del legno e ho tenuto anche una conferenza a Mondomusica. Una di queste conferenze si è tenuta anche a Parigi: quindi la professione di liutaio non si svolge sempre e comunque all'interno di un laboratorio. Tutto questo lavoro è infine sfociato in tre pubblicazioni sulla gommalacca, che affrontano diversi aspetti del problema: la storia del suo utilizzo, i suoi sviluppi eccetera. Quindi il nostro lavoro non consiste semplicemente nel "fare trucioli", ma è ricco di mille sfaccettature. Uno di questi è anche il restauro degli strumenti antichi, il che comporta un grande lavoro di ricerca su strumenti originali e l'utilizzo di diverse tecniche. Come diceva Federico Gabrielli qui stamane dobbiamo saper

utilizzare la luce radente, la radiografia, studi di rilievo e altri metodi d'indagine. Ciò ti porta un bagaglio di conoscenze sul passato per andare verso il futuro. Mi occupo di chitarre classiche, qui ne ho portate due. Il progetto delle chitarre è mio personale: il profilo della cassa è di Fleta, ma il resto sono lavorazioni mie personali che mi portano ad avere risultati interessanti dal punto di vista sonoro, per ottenere, secondo me, un suono non potentissimo, ma una timbrica ricca e con un'alta comodità d'uso. Costruisco copie di strumenti antichi: studio non solo i disegni di uno strumento, ma studio anche la classe di quegli strumenti, tutti gli esempi di un certo liutaio, quelli degli autori coevi, faccio foto e rilievi, anche all'Estero. Mi è capitato di fare foto in un castello della Germania dove un nobile possiede un importante liuto originale: il che ha comportato anche un notevole impegno nel trasporto delle attrezzature. Ho scelto per quanto riguarda il restauro la linea del restauro storico e filologico, nel rispetto dell'originale giunto fino a noi. Aggiungo ad esempio le parti nuove evidenziandole senza creare un falso, uso materiali reversibili per le riparazioni (colla a caldo animale piuttosto che colla epossidica), faccio la stesura di una relazione e la documentazione di un restauro, attività queste che fanno parte del lavoro vero e proprio e comunque di un lavoro serio.

F.B.: Dacci tre buone ragioni per comprare una chitarra finita a gommalacca

S.Z.: Intanto perché piace di più me! Poi comunque riconosciamo che lo strumento a gommalacca è molto ma molto più bello. Infine diciamo che pur essendo delicata, la gommalacca lascia lo strumento più libero di vibrare sulle sollecitazioni delle corde.

F.B.: Quindi la figura del liutaio antico nella sua botteguccia è forse finita, tanto è vero che il corso alla Civica Scuola di liuteria di Milano ha una durata di ben quattro anni, articolati in molti insegnamenti.

S.Z.: Sì, e questo porta poi ad avere contatti anche con l'esterno: ho recentemente tenuto un corso sulla costruzione del liuto in Slovenia.

F.B.: Quindi un'ambasciatrice di questo genere credo che possa dare anche così lustro al nostro Paese all'Estero. Grazie Silvia per la scelta di questa coraggiosa professione e della chiacchierata di oggi.

### ***Alirio Diaz tra musica popolare e musica colta (ed. Ut Orpheus 2011)***

**relatore Stefano Picciano**

**chitarrista, musicologo e didatta**

F.B.: Alirio Diaz è un'istituzione qui di casa. Oggi c'è qui con noi il figlio Senio, che affianca Stefano Picciano nella presentazione del libro sul Maestro.

Stefano Picciano: E' una gratitudine che segna il mio intervento di oggi: gratitudine verso gli organizzatori del convegno, per l'ospitalità, verso l'editore che ha accettato la pubblicazione del libro; verso i familiari del maestro e tutti coloro della cui collaborazione ho potuto avvalermi, ma soprattutto è una gratitudine verso il maestro Diaz, perché l'incontro e il rapporto con lui è stato per me importantissimo, decisivo, e ha significato l'inizio di una strada che continuo a seguire.

Avrei potuto rinunciare volontariamente a intraprendere questa strada – ma sono contento di non averlo fatto -, avrei dovuto deliberatamente voltare le spalle a ciò che avevo visto, per non accettare la sfida di andare al fondo, per cercarne le ragioni.

Tutto è nato dal desiderio di comprendere davvero quello che avevo visto in Alirio Diaz. Una passione per la bellezza (non appena per la chitarra, ma per la bellezza in tutte le sue espressioni), una cordialità rara, come animata da una positività strutturale, incrollabile, una capacità di incontro con tutti, una curiosità spalancata verso ogni cosa, un entusiasmo contagioso ... E non c'è differenza fra trascorrere un'ora con Diaz alla chitarra e trascorrerla a pranzo, perché quella posizione di apertura, quel desiderio di bellezza gli si legge sul volto durante tutta la giornata. Era questa percezione di unità a rendere



affascinante la sua figura: a tavola non si parlava esclusivamente di musica, ma della bellezza delle città italiane, di poesia e letteratura, della bontà dei cibi, persino del volo degli aquiloni tanto amati da Diaz. Forse fu proprio per il desiderio di andare a fondo di questa percezione che, un giorno, presi coraggio e gli domandai di poter iniziare un lavoro di ricerca: accadde dopo un pranzo, lo fermai prima che salisse in camera. Lui mi portò nel giardino dell'albergo e qui mi ascoltò con serietà, attentamente, guardandomi dritto negli occhi. Poi mi disse persino, con grande cordialità, di sentirsi onorato di questo. Figuriamoci: io, semmai, ero onorato! E da quel momento Diaz, parlando durante le lezioni o raccontando a tavola la sua storia ricchissima, di tanto in tanto si fermava e quasi strizzandomi l'occhio si rivolgeva a me dicendo: "Questo annotalo, poi lo scriverai!..." A questo punto ero "incastrato": si trattava di ripercorrere la sua vita fin dall'infanzia, ma non per il gusto appena di fare il biografo, bensì nel tentativo di andare all'origine di questa personalità così affascinante.

La disponibilità fu totale, sia da parte sua – passeggiavamo ogni tanto nel giardino e io portavo sempre un registratore – sia da parte dei suoi familiari – sono oggi onorato della presenza di Senio Diaz -, che mi hanno favorito e aiutato, facendomi accedere agli archivi privati – in questo tentativo di ricostruire nei dettagli la sua avventura umana - e rendendomi così disponibili documenti finora inediti. Ben presto, così, mi accorsi che ricostruire dettagliatamente l'ambiente in cui Diaz nacque e trascorse l'infanzia era fondamentale per capire la sua personalità, sia dal punto di vista musicale che umano. Mi sarei accorto che i tratti essenziali, l'origine di quegli aspetti che mi avevano colpito di lui, si trovavano proprio qui, nell'ambiente dell'infanzia.

Tutta la prima parte del libro è il risultato di questa ricerca, e ha lo scopo di "dipingere" l'ambiente delle origini. La cosa che mi ha colpito di più è stato il rapporto tra la realtà economica della sua terra d'origine e – di contro – la vivacità e l'energia di questo popolo, la lieta tenacia con cui queste persone affrontavano la vita con tutte le sue difficoltà e i suoi problemi. Se da un lato il emergeva un quadro drammaticamente segnato dalla povertà, da condizioni di vita faticose (anche i bambini erano spesso costretti a lavorare, senza poter andare a scuola), persino dal rischio del diffondersi di malattie, Diaz – mentre descrive ciò – ricorda persone sempre contente, liete, desiderose di fare festa. Ogni qual volta le circostanze lo rendono possibile, il popolo si riunisce e fa festa: come a voler festeggiare la vita stessa, che è dura, ma c'è. Ricordo che quando cominciai a sviluppare quest'idea, per avere una conferma gliela scrissi per lettera. Dopo pochi giorni mi telefonò per invitarmi a pranzo a casa sua! Un minuto dopo ero davanti al computer a guardare gli orari del treno ... Diaz non perde mai occasione di manifestare la sua gratitudine nei confronti del suo popolo, mettendo in risalto il ruolo che questo ha avuto nella formazione della sua personalità: qui si dovette forgiare - per così dire - la sua "anima".

In questa prima parte del libro, allora, scorgiamo il piccolo Alirio prendere in mano gli strumenti popolari (il cuatro, la chitarra in primis) imparandone i rudimenti come "per osmosi", solo "respirando" a pieni polmoni quell'aria così piena di musica.

Mi raccontava: *"Ricordo che già da quando avevo cinque, sei anni, dove c'era musica, lì c'ero anch'io, sempre presente per vedere come ballava la gente, per danzare io stesso ancora bambino, per osservare le persone che suonavano"*.

A Diaz, ancora bambino, venivano spesso affidate commissioni nei paesi circostanti – ma a volte anche con decine di chilometri da fare a piedi, in compagnia solo di un asino! - : anche in questi casi egli era sempre all'erta, e si fermava ad ascoltare le bande musicali dei paesi in cui si recava.

Nessuna scuola, dunque, solamente un ragazzino attento, con occhi e orecchie spalancate: *"Tutto era il frutto di una attenta osservazione, nessuno mi spiegò mai come suonare lo strumento"*; e ancora: *"... cominciai a "maneggiare" la chitarra, sempre da solo, avendo come unica guida il mio istinto"*. Dichiara ancora Diaz: *"Non avrei potuto chiedere*

*alla mia infanzia, alla mia gente e ai miei paesi un migliore substrato spirituale, musicale e umano*". Afferma Diaz nell'intervista in appendice: *"Tutto questo dunque ha dato origine alla mia vocazione, o alla scoperta della mia vocazione musicale"*. Capiamo che di una vocazione dovette infatti trattarsi – qualcosa a cui bisognava obbedire – quando scopriamo quello che succede il 6 settembre 1939. Alirio ha 16 anni.

Vedendo che la maggioranza dei giovani finiva per accettare l'impiego nei pozzi petroliferi della zona, decide di fuggire di casa, in cerca di possibilità di studio. Erano falliti i tentativi del fratello Fulvio (che scriverà al padre per convincerlo a far partire Alirio, sottolineando come *"da Alirio c'è da aspettarsi qualcosa di buono"*!). Così Alirio, all'alba di un mattino decisivo per la sua vita, esce silenziosamente di casa e si incammina nella luce del crepuscolo, senza un centesimo in tasca, ma solo con le sue scarpe nuove e una scatola di cartone (il cui contenuto è divertente e significativo, ma non voglio svelarlo ora) come bagaglio. Lui stesso racconterà poi: *"Io non volevo petrolio, io volevo cultura, educazione"*. Incomincia così la grande avventura di Alirio Diaz, segnata da una volontà tenace e al tempo stesso capace di ironia. Poco tempo dopo la fuga, per esempio, va a bussare al palazzo del Governo - direttamente, senza informarsi di nulla o annunciarsi...! – e, deciso a chiedere una borsa di studio, chiede di poter parlare al Presidente dello Stato (episodio che, se lo leggerete, è comico e allo stesso tempo commovente), o ancora – nel ricco itinerario che percorre - lo troviamo impiegato come tipografo, collaboratore alla radio, suonatore di sassofono in una banda!... Ma la chitarra pian piano diventa l'occupazione principale, e ciò culminerà con la partecipazione – prima come discepolo poi come collaboratore di Segovia – ai corsi presso l'Accademia Chigiana.

Ma un simile itinerario, che nel libro è tentativamente descritto passo per passo, non sarebbe stato possibile – e torniamo ancora al suo popolo! - senza maestri. La figura del maestro, oltre alla *"bella intraprendenza"* di Diaz, è un altro aspetto decisivo, senza del quale probabilmente anche una simile intraprendenza sarebbe stata insufficiente: è in rapporto a un maestro autorevole che un uomo verifica la propria ipotesi, la propria vocazione. C'è un momento dell'adolescenza in cui dichiara di volersi dedicare esclusivamente agli studi letterari (Diaz è uno che, ancora bambino, era capace di badare le bestie ripetendosi nella mente terzine della Divina Commedia, e non sono pochi i versi che imparò a memoria...), e si trova davanti una persona autorevole che si opporrà con decisione a questa ipotesi, dicendogli che avrebbe invece dovuto compiere gli studi musicali. Mi ha colpito l'attualità della cosa, perché in un'epoca in cui si inneggia a una libertà intesa in modo equivoco, cioè ultimamente in modo disimpegnato e superficiale, qui vediamo come il fatto che il *"fiorire"* della personalità del giovane Diaz sia scaturito non da una *"prudente delicatezza"* (don Cecilio avrebbe potuto fare un passo indietro), ma, al contrario, da una espressione decisa – quasi *"dura"* - delle proprie convinzioni: il maestro non *"lascia in pace"* l'allievo, ma provoca la sua libertà! Pensiamo a cosa sarebbe potuto accadere se quel maestro non si fosse assunto quel rischio, o se fosse stato più discreto... Per questo Diaz è grato a don Cecilio: perché si è comportato con lui da maestro, dicendo con chiarezza quello che pensava. Come fa Virgilio con Dante: l'educazione chiede, sempre rispettando la libertà dell'altro, anzi, verrebbe da dire, *amando* la libertà dell'altro, di assumersi il rischio di orientare. Il testo che oggi presento, se nella prima parte intende ricostruire le vicende biografiche di Diaz, nella seconda affronta la problematica del rapporto tra musica popolare e musica colta. L'altro grande aspetto di questa *"eredità"* è infatti il patrimonio di musica popolare, su cui si situa l'originalità del cammino artistico di Diaz. Solo col suo essere, senza bisogno di esplicitarlo a parole, Diaz mette a tema questa affascinante e delicata questione. La sua prima formazione musicale, infatti, letteralmente immersa nell'ambiente popolare, si incontrò nella maturità con il mondo accademico, e dopo questo incontro, egli non mancò di *"tornare"* al repertorio popolare, carico, da un lato, di una formazione accademica completa, e, al contempo, di una intatta,

intima affezione per le sue radici musicali. Scrisse in proposito lui stesso: *“Un hombre no puede colgar el alma”*: un uomo non può dimenticare la sua anima. Questo vuol dire che non possiamo pensare al Diaz artista senza pensare al giovanissimo contadino di cui parlavamo all’inizio! Non svolgerò qui l’argomentazione esposta nel testo riguardo a queste bellissime musiche (melodie popolari venezuelane, ma anche italiane...) mentre parlavamo delle quali Diaz mi disse: *“Vedi, qui si stringono le mani ciò che è colto e ciò che è popolare”*.

Certamente l’affetto e la passione per la propria terra possono trovarsi all’origine di simili opere; quello che a noi interessa di più è però notare come la musica, mentre esalta la tradizione di un popolo è capace di rivolgersi a tutti gli altri, in una *dimensione universale* - che ne fa uno dei massimi veicoli dell’espressività umana - . L’opera d’arte, cioè, per sua natura vive in una dimensione universale che oltrepassa la sua iniziale appartenenza a un determinato paese o popolo. Essa, come è noto, mentre si rivolge all’uomo che ascolta per descrivergli *un* paesaggio spirituale e culturale, in realtà *parla all’uomo dell’uomo*, mette in qualche modo a tema quel livello dell’esperienza che è comune a tutti gli uomini. Tutto il problema affrontato nel testo sta insomma qui: se la “veste” accademica di cui Diaz riveste queste melodie popolari innalzi l’espressione specifica e particolare al rango di una dimensione universale, appartenente non all’uomo di una certa cultura, bensì *all’uomo in quanto uomo*. Qui sta l’origine di quella commozione che ognuno prova di fronte a tante di queste musiche. Esse si rivolgono a tutti, parlano a tutti, così come lo stesso Diaz ha saputo rivolgersi a tutti.

Concludo allora come ho cominciato, perché l’aspetto che mi ha colpito di più – lo porto stampato nella memoria - è proprio questa cordialità verso tutti, questa capacità di incontro con tutti, musicisti e non. Forse ha potuto rivolgersi a tutti proprio perché incentrato non appena sulla chitarra – ciò condurrebbe a rimanere nel ristretto mondo degli addetti ai lavori – ma perché in modo evidente è rimasto incentrato (è la prima cosa che notai, da cui è nato tutto il resto!) sulla bellezza in sé, di cui la chitarra è un grande veicolo. Il rischio che tante volte vediamo attorno a noi, infatti, è che, innamorati della chitarra, questo ci chiuda tra di noi, anziché aprire, spalancare! E’ ciò di cui parlava Filippo Michelangeli su un editoriale di *Seicorde*, denunciando il rischio di *“retrocedere in una nicchia ancor più piccola e invisibile”* e concludendo: *“Abbiamo bisogno di darci un obiettivo più ambizioso”*. Prima di conoscere Diaz avrei pensato di trovare un uomo per cui la chitarra era “tutto”, invece paradossalmente la chitarra per lui pareva essere solo un segno, veicolo di una bellezza molto più grande. Nasce così una possibilità di rapporto con tutti – non solo con chi ha la tua stessa passione -, a qualsiasi latitudine e in qualsiasi continente: una possibilità di rapporto con l’umanità di tutti. Il fascino di Diaz, forse, sta proprio qui: una persona tutta determinata dal desiderio di una bellezza e la ricerca di questa Bellezza in tutta la vita. Io sono grato a Diaz perché, in un momento e in un contesto in cui c’è il rischio di “non vedere al di là della chitarra” ha rappresentato questa provocazione per la mia vita: la chitarra non come l’oggetto di un amore assoluto, ma come veicolo, segno di una bellezza più grande.

Vi ringrazio per l’attenzione.

Senio Diaz: Prima di parlare del lavoro del Maestro Picciano volevo dire che mi rende particolarmente orgoglioso esser qui oggi nel giorno in cui più tardi verrà premiato il Maestro Carfagna, di cui mi onoro essere stato allievo al Conservatorio a Roma, Accademia di Santa Cecilia, e per il quale ho un affetto e una stima che continueranno per sempre. Grazie Maestro. Sono qui in veste di figlio di Alirio Diaz naturalmente, ma soprattutto come vicepresidente della Fondazione Alirio Diaz che si occupa della catalogazione, dell’epistolario, della biblioteca, degli spartiti e dei manoscritti, delle fotografie di e con mio padre. Ma non si occupa solo di questo. Si occupa anche di preservare nel tempo tutte i caratteri dell’opera di mio padre e quindi in generale di

sviluppare la cultura chitarristica e ampia in generale, non solo venezuelana. Quello che più abbiamo apprezzato del lavoro del Maestro Picciano è stata l'attenzione all'estetica musicale di Alirio Diaz, che raramente è stata messa a fuoco con tanta intelligenza e tanta capacità di comprensione. Nella storia della musica abbiamo molti compositori e musicisti che si sono occupati del repertorio popolare, anche nell'ambito della stessa chitarra. Sappiamo che Segovia ha fatto moltissimo per portare la chitarra nelle sale da concerto e per elevarla da quello che era il "popolaresco". Nel nostro strumento la questione è presente da secoli. Alcuni possono pensare che l'arrivo di Alirio Diaz sulle scene riporti la chitarra in quel popolaresco, tornando indietro invece che andare avanti. Il fatto è che il popolaresco non ha nulla a che vedere con il "popolare" e mio padre ha colto esattamente questo aspetto: trasformare una debolezza in un grande punto di forza. Ciò che ha capito era che il popolare, che non si limita a due accordi, poteva essere linfa vitale per arricchire il nostro repertorio, naturalmente rivisto e corretto. Il Maestro Picciano ha spiegato bene il perché di questo. Ciò accade perché questa attitudine era innata in Alirio Diaz e non a caso avviene in un uomo del Sudamerica. Parlare di musica in Sudamerica è parlare di vita, soprattutto in Venezuela. Non è che uno studia la musica in quanto tale: in Venezuela la musica *si vive*. Questa disistima che noi chitarristi abbiamo sempre avuto per la musica popolare è stata il punto forte di mio padre, nel suo intento di elevare la musica popolare, anche ad esempio la musica napoletana, a livello d'arte. Ringrazio il Maestro Picciano per l'eccellente lavoro e ringrazio gli organizzatori per l'invito rivoltomi.

**Novità editoriali che valorizzano i Compositori italiani**  
**Collana di musiche contemporanee (ed. Ut Orpheus 2011)**  
**relatore Piero Bonaguri**

**chitarrista, docente presso il Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna**

F.B.: Piero Bonaguri non ha bisogno di presentazioni. Gli cedo parola e musica.

Piero Bonaguri: Buonasera. Sono contentissimo di esser qui, nell'anno del 40° anniversario della mia prima presenza qui ad Alessandria ai corsi di Diaz, che si facevano nella saletta qui dietro. Ho ascoltato quindi con piacere la presentazione del libro su Diaz e sono qui a presentare la collana dell'editore Ut Orpheus di musica contemporanea per chitarra. Dirò qualche parola brevissima su ciascuno dei quattro volumi già usciti. Il rapporto tra chitarristi e musica contemporanea è difficile. Spesso la musica che piace ai chitarristi non è quella che piace a compositori ed esperti di musica contemporanea e viceversa. D'altra parte però, pensando alla storia della chitarra, gran parte del seguito che la chitarra ha avuto in epoca moderna è dovuto al fatto che prima Segovia e poi Bream hanno avuto l'intuizione di non riproporsi come chitarristi compositori, ma di rischiare il rapporto con compositori non chitarristi, ad allargarne quindi gli orizzonti. Il mio tentativo con umiltà e determinazione vuol prendere esempio da questi illustri predecessori, in particolar modo scegliendo musica che potesse avere un valore alto e che potesse proposta nelle sale da concerto, che unisse l'aspetto della ricerca a quello della *ascoltabilità*. In questi anni ho messo insieme un repertorio molto vasto, che consta di circa 200 pezzi. Alcuni sono stati pubblicati da vari editori, Ricordi, Carsich ecc. , ma ad un certo punto l'amico Frédéric Zigarette mi ha suggerito di proporre ad un editore una vera e propria collana, a cui non avevo nemmeno pensato. Ho trovato da subito la disponibilità dell'editore Ut Orpheus ad accettare qualsiasi cosa io proponessi, Non ci sono stati vincoli se non uno: Andrea Schiavina, che è qui, mi ha detto "per piacere, pubblichiamo solo musica che tu suoni", escludendo così quella specie di musica *astratta* da guardare includendo invece musica che abbia vita nelle sale da concerto. Ed era esattamente quello che volevo io. Finora sono usciti quattro volumi: il primo di Roberto Tagliamacco, il secondo di Gilberto Cappelli, vincitore dell'importante Premio Abbiati, il terzo di Paolo

Ugoletti, compositore bresciano premiato anche qui ad Alessandria, e l'ultimo uscito finora, il quarto, di Alessandro Spazzoli, allievo di Cappelli. È in preparazione un'antologia con musiche tra l'altro di Davide Anzagli, presidente della Società italiana di musica contemporanea e già presidente della commissione del concorso di composizione ad Alessandria, e Marco Reghezza, giovane ligure vincitore di molti premi di livello internazionale, l'ultimo dei quali a Sofia in Bulgaria. In copertina dei quattro volumi vi è sempre un quadro e segnale che in quello di Cappelli vi è un'opera di Cappelli stesso, che è anche pittore. Presento questo lavoro in molti Conservatori, anche all'Estero, attraverso seminari e conferenze. Inoltre la rivista internet Dotguitar mi ha affidato una rubrica in cui scrivo di questi compositori ed altri. Ho inciso infine un cd per l'etichetta DotGuitar con le opere di alcuni di questi nuovi compositori contemporanei. Eseguirò ora quattro brevi pezzi, ciascuno dei quali tratto dai quattro volumi pubblicati che vi ho presentato. Grazie.

## **PREMIAZIONE CHITARRE D'ORO 2011**

### **PREMIO PER LA COMPOSIZIONE ENNIO MORRICONE**

È nato a Roma il 10 novembre 1928. Nella sua lunga carriera ha ricevuto premi prestigiosissimi tra cui 5 Nomination all' Oscar, 8 Nastri D'argento, 7 David Di Donatello, 3 Golden Globe, 1 Grammy Award, oltre al Leone D'Oro e l'Oscar alla Carriera. Diplomato in tromba e - nel 1954 - in Composizione sotto la guida di Goffredo Petrassi, si è cimentato in tutte le specialità della composizione musicale: nella musica assoluta così come nella musica applicata. In campo discografico ha ricevuto 27 Dischi D'oro, 7 Dischi di Platino, 3 Targhe d'oro ed ha ottenuto il Grammy Hall of Fame. Ha musicato oltre 400 film lavorando con moltissimi registi prestigiosi. La sua produzione di musica comprende più di 100 opere scritte dal 1946 ad oggi. Ha composto pezzi per chitarra, tutti di notevole spessore.

Micaela Pittaluga: Sembra tutta una nostra fantasia, ma vi assicuro che è vero. Il figlio del Maestro Morricone, Andrea, quest'anno è venuto ad Alessandria. Ha composto un'opera per chitarra e orchestra dedicata al nostro concorso. E' rientrato a Roma, ha sentito il padre: è arrivata una mail. "Ringrazio molto del premio ricevuto da parte del Convegno e del Concorso di Chitarra classica di Alessandria. Avendo scritto il terzo concerto per chitarra, marimba e archi, trasferisco a quelle graziose composizioni il riconoscimento che mi avete voluto dare. Saluto tutti i presenti e mi scuso per l'assenza, dovuta a pressioni ed esigenze professionali." F.to Ennio Morricone

### **PREMIO PER LA DIDATTICA CARLO CARFAGNA**

Ha insegnato chitarra presso i Conservatori di Matera e Perugia e successivamente è stato nominato titolare della stessa cattedra presso il Conservatorio di Roma. Insieme a Mario Gangi, con cui ha studiato, è considerato l'ideatore e il promotore della "Scuola chitarristica romana di Santa Cecilia". Ha insegnato anche all'Università "La Sapienza" di Roma, dove si è laureato in Storia della Musica. Dedicatosi a un'intensa attività musicologica e didattica - oltre che concertistica - ha dato alle stampe numerosissimi testi, revisioni, libri di carattere storico e composizioni. E' anche un esperto di strumenti musicali ed è stato segnalato "per meriti eccezionali" dall'Istituto internazionale di Scienze, Cultura e Arti (di cui fa parte) e dal Senato della Repubblica Italiana.

F.B.: La domandina di rito. Ci siamo incontrati la prima volta nel 1979. Cosa è cambiato in tutti questi anni? Cosa ha visto il Maestro da un osservatorio così privilegiato come il Conservatorio di Roma?

Carlo Carfagna: La prima cosa è che è cambiato proprio il conservatorio! Le figure carismatiche come quelle di Gangi sono scomparse. Alirio Diaz è dello stesso anno di Gangi. Un'altra cosa cambiata è la maniera di far carriera: ai nostri tempi la lotta era più aspra, ma più leale. Non voglio fare una requisitoria, ma la generazione subito dopo o anche le nuove generazioni sono abituate a tagliare *tout-court* la loro carriera e a stabilirla attraverso scelte e non valorizzazione delle loro doti, non so se mi spiego... Questo a mio avviso non è una bella cosa. D'altra parte siamo più aggiornati attraverso internet e questo invece è un bene. Prego tutti infine di ricordare il nostro *Mariuccio*, come tutti noi chiamavamo affettuosamente il Maestro Gangi.

### **PREMIO PER IL MIGLIOR CD PAOLO PEGORARO**

Vincitore di rinomati concorsi, si esibisce regolarmente nei più importanti festival. E' stato definito da David Russell come uno dei migliori concertisti del momento. E' ideatore e direttore artistico del Festival Chitarristico Internazionale del "Friuli Venezia-Giulia" e ha fondato il Centro Chitarristico "Tárrega", scuola affermata e riconosciuta a livello internazionale. Nel 2010 è stato scelto tra oltre 100 candidati per succedere alla cattedra di Leo Witoszynskij all' Università di Musica di Graz (Austria). Nato a Bassano del Grappa il 9 agosto 1968, si è diplomato con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia. Ha al suo attivo varie registrazioni e il suo ultimo CD contenente musiche di Bach, Turina, Llobet, Ponce, De Fossa ci ha particolarmente colpito per la personale e raffinata scelta interpretativa dei brani eseguiti.

F.B.: Ti faccio una confidenza: hai battuto in questa corsa per il miglior CD nomi altisonanti. Ci ha convinto l'amore che metti nel fare musica e questo è il tuo tratto distintivo. Come si vede la chitarra da un conservatorio straniero come quello di Graz? C'è una prospettiva diversa?

Paolo Pegoraro: Sì, è diversa, soprattutto nel fatto che lì si respira un'aria diversa. La sensazione è che lì il musicista sia una figura importante nella società e questo purtroppo secondo me in Italia lo abbiamo perso. Così lì le sale da concerto sono piene, si crede molto nei giovani e nel valore di questa arte meravigliosa che è la musica. Aggiungo che il disco l'ho dedicato ai miei allievi. Questo premio invece lo dedico alla persona più importante della mia vita, mia moglie Angela.

### **PREMIO PER LA PROMOZIONE GIANPAOLO BANDINI**

È considerato tra i migliori chitarristi italiani sulla scena internazionale. Diplomatosi con il massimo dei voti a soli diciannove anni, deve la sua formazione musicale al M° Giovanni Puddu.

Vincitore di importanti concorsi è sovente ospite delle più importanti istituzioni concertistiche.

Recentemente ha avuto il privilegio di eseguire il "Concerto Elegiaco" di Brouwer per chitarra e orchestra sotto la direzione dell'autore stesso. Ha già al suo attivo più di 10 incisioni per le migliori case discografiche. E' docente di chitarra e musica da camera presso l'Accademia Musicale del Teatro Cinghio di Parma, dove svolge anche il ruolo di promotore di iniziative di rilievo, offrendo stimoli e opportunità anche ai giovani interpreti. Insegna, inoltre, presso gli Istituti Musicali di alta formazione "Boccherini" di Lucca e "Franci" di Siena e presso i corsi estivi dei Festival di Portogruaro e Gubbio.

F.B.: Uno che prende dieci e lode, incide cd, tiene concerti... ma perché si mette a fare promozione e ad organizzare eventi a Parma, peraltro molto belli?

Giampaolo Bandini: Penso sia per passione, esattamente come suonare lo strumento. Tengo molto, anche in questo momento di gravi difficoltà nel reperire le risorse, a portare la chitarra a tutti. Credo che sia una missione che dovremmo avere tutti noi. Credo inoltre che tutto sia promozione: anche suonare in India o a Sarajevo, piuttosto che a Tripoli. Intendo portare la chitarra a tutti in tutti i sensi. E fare questo a Parma, creando una situazione nella quale ormai sono stati circuitati tutti i più grandi chitarristi del mondo, è un compito che mi sono assunto e che spero di portare avanti nel migliore dei modi per molto tempo.

## **PREMIO GIOVANE PROMESSA**

### **ANABEL MONTESINOS**

Nata a Reus in Spagna nel 1984 ha iniziato gli studi musicali all'età di 6 anni a Terragona. Nel 1997 è entrata al Conservatorio Superiore di Musica, diplomandosi nel 2001e, successivamente, ha studiato al conservatorio di Alicante con Ignacio Rodes e ha seguito i corsi di perfezionamento di Barrueco e Russel. Attualmente studia al Mozarteum University di Salisburgo nella classe del marito Marco Tamayo. Ha vinto il primo premio ai concorsi di Salou, Castellan, Sevilla, Almeria, Krynica (Polonia), Salisburgo (Austria) al concorso " F. Tarrega" di Benicassim (Spagna) e nel 2010 al "Pittaluga" di Alessandria. Ha inciso CD per la Naxos. Ha tenuto numerosi concerti da solista e con orchestra in molti paesi del mondo, ricevendo entusiastici consensi dal pubblico e dalla critica.

## **PREMIO SPECIALE "Una vita per la chitarra":**

### **KONRAD RAGOSSNIG**

Nato nel 1932 a Klagenfurt, in Austria ha studiato con Karl Scheit. La sua carriera inizia con il primo premio, nel 1961, al "Concours International de Guitare" di Parigi. Da allora, ha tenuto concerti in tutto il mondo. Ha realizzato un considerevole numero di incisioni per le più rinomate case discografiche. Tra i molti premi ottenuti segnaliamo il "Grand Prix du Disque" e il "Premio Edison". Ha insegnato presso l'Accademia Musicale di Basilea ed è stato professore ordinario presso l'Università della Musica e delle Arti di Vienna. Dal 1989 al 1997 è stato docente al Conservatorio di Zurigo.

## **PREMIO PER LA RICERCA MUSICOLOGICA**

### **SIMONA BONI**

È nata a Modena nel 1975. Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di Parma, conseguendo il diploma di chitarra col massimo dei voti sotto la guida del M° Enrico Tagliavini. Si è dedicata in particolare ai compositori italiani pubblicando per le edizioni Bèrben e Sinfonica la revisione critica di opere originali ed ha inciso un interessante Cd dedicato alla musica per chitarra di Luigi Mozzani. È curatrice del volume *Romolo Ferrari e la chitarra in Italia nella prima metà del Novecento*, presentato nel 2009 nel cinquantenario della scomparsa dell'illustre musicista modenese. E' inoltre laureata in Lettere a Indirizzo Musicologico col massimo dei voti e la lode presso l'Università di Parma. Nel 2009 è stata nominata dal Ministro dei Beni Culturali membro dell'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti (Modena).

F.B.: Fra parentesi anticipo la domanda annunciando il convegno di Modena del prossimo 29 ottobre, organizzato da Simona Boni. Come è nata la tua passione per la ricerca soprattutto per il repertorio del Novecento chitarristico italiano?

Simona Boni: E' nata innanzitutto dal fatto di essere musicista e quindi dal fatto di conoscere qualcosa in più sulla storia della chitarra. Ebbene la ricerca musicologica non è disgiunta dal fare musica nel senso più autentico, come ho imparato all'Università, laureandomi in lettere ad indirizzo musicologico, e presso il Conservatorio dove ho studiato col Maestro Tagliavini. Da lui ho avuto un grande insegnamento artistico ed umano. E lui mi ha indirizzato per primo a riscoprire questa storia della chitarra. Ricordo la primissima lezione al Conservatorio di Parma e le sue parole: "Tu vieni da Modena e Modena è la città di Romolo Ferrari." Io non l'avevo mai sentito nominare! E da lì è scattata la curiosità di conoscere questo mio illustre concittadino che si è rivelato poi un grandissimo nome della storia della chitarra. Pensate che proprio a Romolo Ferrari si deve un ruolo fondamentale importantissimo per l'istituzione della cattedra di chitarra nei conservatori italiani, oltre naturalmente a tanti altri aspetti di ricerca e promozione del repertorio. Tutto ciò che è riuscito a fare lo ha fatto col cuore. Questo mi ha colpito: come questo grande movimento sia stato dimenticato. E quindi sono partita proprio per colmare una lacuna. Mi sono mossa per oltre 15 anni in tutta Italia, perché la ricerca richiede costanza e metodo: ho cercato soprattutto in archivi privati, che sono una risorsa preziosissima. Non esiste una Fondazione che li raccolga. Si trovano ancora tutti in collezioni private, a volte difficilmente accessibili e raggiungibili. Ho scansionato centinaia di documenti, li ho collazionati, mi sono messa in contatto con tanti altri ricercatori attivi a loro volta su questo grande progetto. Siamo arrivati così all'importante libro pubblicato nel 2009 a Modena e da allora ci troviamo per fare il punto della situazione annualmente, anche per far conoscere tutto questo ai più giovani, perché la memoria storica non vada perduta. L'obiettivo è ricordare tutte queste vite spese per la chitarra e ritrovare anche tante pagine meravigliose per il nostro strumento e che ancora oggi vale la pena eseguire. Grazie, sono onorata del conferimento di questo premio.

Marcello Pittaluga: Grazie a tutti di essere intervenuti quest'anno. Vi diamo appuntamento all'anno prossimo.