

17° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria – sabato 28 settembre 2012

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

Atti del Convegno

a cura di Marco Bazzotti

Saluto ai partecipanti del 17° Convegno internazionale di chitarra

Marcello Pittaluga, Presidente: Ben arrivati a tutti. So che provenite da tutta Italia ed è sempre un piacere avervi nostri ospiti. Come tutti gli anni la presenza nell’Auditorium inizia con un numero, diciamo così, insufficiente a coprire tutte le sedie, ma è sempre così perché ci sono i ritardatari che giungono alle 11:30 e quelli che arrivano nel primo pomeriggio. E alla premiazione finale delle chitarre d’oro non ci stiamo più seduti e bisogna stare in piedi e aprire le porte al pubblico che si moltiplica. Questo è comunque dimostrazione di un interesse per il convegno che ormai da diciassette anni, di cui sedici in Alessandria, faticosamente organizziamo.

Vi do quindi il ben arrivati, e prima di passare la parola al nostro direttore artistico Maestro Podera vorrei farvi dare un breve cenno di saluto dal Presidente del Rotary Club di Alessandria, il dott. Lorenzo Morandi qui alla mia sinistra che è sponsor, diciamo major, del Convegno ormai da sedici anni e non solo del Convegno ma anche del Concorso internazionale di chitarra classica Michele Pittaluga che quest’anno compie 45 anni. La parola al dott. Lorenzo Morandi.

Lorenzo Morandi, presidente Rotary Club: Grazie Marcello, io non vi rubo molto tempo, voglio solamente portarvi i saluti del Rotary Club di Alessandria, augurare buon lavoro ovviamente per questo convegno e per il concorso di questa sera, e non dire altro sostanzialmente, se non quello che il Rotary Club dai tempi di Michele Pittaluga, ai tempi di Marcello e Michaela ha sempre cercato di supportare come è istituzionalmente nella sua mission, queste attività culturali con un servizio a favore delle stesse. Questo lo facciamo con grande piacere soprattutto anche nel caso in cui l’organizzatore è un nostro socio, Marcello Pittaluga. Per cui non vi rubo altro tempo, vi auguro buon lavoro, so che sarà una giornata piena e sicuramente ci sarà un successo anche in questi momenti, direi, abbastanza di tensione, ma sono questi che probabilmente ci danno la carica per poter continuare. Grazie a tutti, un saluto ancora cordiale e buon lavoro. <applausi>

Marcello Pittaluga: Ho dimenticato di aggiungere nella presentazione del dott. Morandi che il Rotary Club ha anche due “appendici” di giovani che appartengono alla famiglia del Rotary, che sono i rotaractiani e gli interactiani che sono i ragazzi dai sedici ai 30 anni che ci aiutano e sono sponsor anche loro per quanto riguarda l’organizzazione. Questa mattina latitano, però poi ci saranno al desk di accettazione e ci aiuteranno nello svolgimento di tutta l’operazione.

Abbiamo il piacere di avere con noi anche il neo-assessore alla cultura del comune di Alessandria, prof. Giorgio Barberis, che non solo rappresenta se stesso, ed è evidente, ma rappresenta anche il sindaco che questa mattina aveva altri impegni istituzionali, ma sarà con noi questa sera per la serata finale. Giorgio, ti ringrazio ovviamente di esser venuto, so che ci sei vicino nonostante tutti i problemi che il Comune di Alessandria ha e ti dico solo una cosa, giusto per dirtela. Noi abbiamo un problema con la luce esterna, perché la luce dipende dall’assessorato alla cultura che ha un desk all’interno al secondo piano e lì il sabato non c’è mai nessuno: questa mattina era tutto buio perché il crepuscolare o l’orologio che comanda le luci della scala non funziona e con i nostri mezzi di fortuna attivi 24 ore su 24 abbiamo illuminato la scala. E’ un problema che si presenta da almeno sedici anni: bisognerebbe trovare il sistema di rendere intelligente l’orologio perché altrimenti non riusciamo ad aver la luce, grazie. <applausi>

Giorgio Barberis, assessore alla cultura: Grazie e buongiorno a tutti, in effetti è con gioia che vi porto il saluto dell'amministrazione comunale nel suo complesso e del nostro sindaco Rita Rossa che appunto non può essere qui per un altro impegno istituzionale ma che sarà presente ovviamente questa sera per la conclusione del concorso. Siamo in effetti molto vicini a questo premio, a questo concorso, e a questa rassegna nel suo complesso perché è molto molto interessante. Leggevo il programma di oggi e, come dire, è veramente considerevole: si parte questa mattina e si arriva sostanzialmente a ridosso del concerto di questa sera con l'assegnazione di premi prestigiosi. E ho visto che è davvero un riferimento imprescindibile per chi suona la chitarra o chi si occupa di chitarra a livello globale, insomma ci sono interventi [importanti] e tra l'altro anche l'omaggio proposto a Segovia è veramente quanto meno opportuno, mi pare che siano 25 anni dalla morte, insomma... Quindi siamo, usavo il plurale e mi associo a voi, sempre molto attenti e molto precisi e non è un caso se sono quasi 50 anni che questi premi e questo concorso rappresentano un'eccellenza alessandrina. Concludo rapidamente: siamo in una situazione dal punto di vista economico tragica, lo sapete tutti, abbiamo ereditato conti improponibili perché chi ci ha preceduto ha davvero, ed è giusto dirlo, usato in modo dissennato le finanze pubbliche e noi cerchiamo adesso tutti insieme di salvaguardare questo concorso perché come già dicevo prima rappresenta sicuramente un'eccellenza per la nostra città. Siamo rimasti anche personalmente molto colpiti dal dinamismo e dalla vostra volontà di fare, in particolare appunto di Marcello e Micaela Pittaluga. Noi li ringraziamo, ringraziamo tutti voi e appunto, siamo davvero orgogliosi che in Alessandria ci sia questa realtà. Quindi buon lavoro a tutti. <applausi>

Marcello Pittaluga: Grazie Giorgio, comunque per noi è indispensabile che ci siate vicini e che usiate toni e parole di questo genere perché non c'è solo il problema economico, ma c'è anche la motivazione che deve sempre spingerci a far qualcosa per la città.

[Introduco adesso] Giovanni Podera, nostro direttore artistico, il vero deus ex machina del convegno da quando Filippo Michelangeli ha voluto passargli la mano. Lo ringrazio pubblicamente per tutta l'organizzazione e la scaletta degli interventi. Adesso ti passerei la parola perché tu possa spiegare a tutti che cosa succederà nelle prossime ore sperando che tutti i nostri conferenzieri siano assolutamente nei tempi convenuti perché la giornata è lunga e la serata altrettanto lunga per cui dobbiamo rimanere in tempi normali per permettere a tutti di rientrare alle proprie abitazioni.

Giovanni Podera, Direttore artistico: Innanzitutto benvenuti ad Alessandria. Prima di illustrarvi il programma della giornata consentitemi di ricordare brevemente un caro amico scomparso recentemente: si tratta di Colin Cooper, direttore della storica rivista inglese Classical Guitar che ha cessato di vivere lo scorso 24 agosto all'età di 82 anni a causa di un infarto. Scrittore, drammaturgo, musicologo e chitarrista è stato un attivissimo protagonista della vita musicale internazionale. Lo abbiamo conosciuto e apprezzato proprio qui ad Alessandria alcuni anni fa e oggi lo ricordiamo con tutto il nostro affetto. Amava dire di sé: sono uno scrittore che è stato sedotto dal potere della musica divenendone il suo servo piuttosto che il suo padrone. Lo ringraziamo e lo salutiamo con un nostro sincero applauso. <applausi>

Vediamo quindi il programma di questo 17° convegno internazionale di chitarra che, come è stato detto, è in omaggio ad Andrés Segovia nel 25° anniversario della scomparsa. Alle 11 è prevista una conferenza molto interessante dal titolo "Le lezioni di Segovia all'Accademia musicale Chigiana di Siena e a Santiago di Compostela". I relatori saranno Piero Bonaguri, seduto alla mia destra, docente di chitarra presso il conservatorio di Bologna, il maestro Alvaro Company, chitarrista e compositore di chiara fama, già docente di chitarra in conservatorio, Aldo Minella - che vedo seduto in prima fila - docente di chitarra presso la Scuola Civica di Milano. Alle 11:30 sarà presentato il volume intitolato "La Chitarra, rivista mensile e letteraria-musicale" - che contempla una selezione di scritti dal 1934 al '42 - pubblicato proprio in questi giorni dall'edizione Sinfonica. Saranno relatori i dottori Marco Bazzotti e Vincenzo Pocci, ricercatori e musicologi conosciuti ed apprezzati. A mezzogiorno, dovremmo avere la relazione di Thomas Heck, ma prima dobbiamo informarci sul suo stato di salute; alle 12:30 il consueto debutto di un giovane

chitarrista, affidato quest'anno a Pietro Locatto di 21 anni, allievo di Frédéric Zigante presso il conservatorio di Alessandria che eseguirà musiche di Barrios, Castelnuovo-Tedesco e Rodrigo. Seguirà la pausa pranzo e alle 15:00 l'attesa presentazione del volume, fresco di stampa, intitolato "Andrés Segovia; l'uomo e l'artista" pubblicato dalle edizioni Curci e presentato da Angelo Gilardino, chitarrista e compositore che tutti conosciamo. Alle 15:40 intervento di Bernard Maillot dal titolo "Savarez, dal 1770 diamo corda ai chitarristi". Alle 16:00 il maestro Matarazzo, chitarrista e docente di chitarra al Conservatorio di Avellino, presenterà "DotGuitar, L'informazione chitarristica sul web". Seguirà, alle 16:20, "Il Repertorio per chitarra è sempre più grande: nella biblioteca di Monaco di Baviera ritrovate ben 6000 composizioni originali", relatore Andreas Stevens, chitarrista e musicologo. Alle 16:40 presentazione del DVD dal titolo "L'Analisi posturale e biomeccanica funzionale del musicista-chitarrista" realizzato dal conservatorio e dall'Università di Udine nel 2012. Saranno relatori: Stefano Viola, chitarrista e docente di chitarra presso il conservatorio di Udine, e Adriano del Sal, chitarrista e docente di chitarra presso il liceo statale di Udine. Seguiranno i concerti di Cecilio Pereira, vincitore del concorso Pittaluga nel 2011, e di un duo chitarristico che sostituirà la coppia Micheli – Mela. Alle 17:40 l'attesa premiazione delle chitarre d'oro e conclusione del convegno. Vi aspettiamo poi, alle 20:30, alla serata finale del Concorso, prevista non al Teatro comunale come riportato nel programma, ma in Cattedrale. Buona giornata a tutti. <applausi>

Micaela Pittaluga: Come detto, la serata finale è in cattedrale perché per i ben noti motivi [inerenti] l'amianto [da smaltire], il nostro teatro è chiuso ormai da tre anni e siamo in attesa di una riapertura. Nel mentre abbiamo emigrato nella cattedrale di Alessandria che è proprio qui di fronte e quindi non avremo tanto da camminare.

Volevo raccontarvi, nonostante questo sia il convegno, cosa è successo nel concorso. Il concorso ha richiamato 34 concorrenti iscritti, di questi, 27 sono arrivati regolarmente ad Alessandria, otto sono passati in semifinale e i tre finalisti che stasera sentiremo sono Pavel Kukhta dalla Bielorussia e Ekachai Jereakul dalla Thailandia e Lazhar Cheruana francese. Abbiamo avuto un italiano nelle semifinali quindi ci siamo espressi anche noi italiani e mi auguro che stasera faremo bellissima figura. Quest'anno abbiamo scelto come programma la presenza del quartetto d'archi, quindi ci sarà il quintetto con gli archi di Leo Brouwer e quello di Boccherini. Vi aspettiamo quindi stasera, e, dopo una bellissima giornata a "parlare" di chitarre, questa sera le ascolteremo.

Una cosa importante: siccome mi hanno detto che sono stata un po' drammatica su Facebook parlando della nostra situazione del concorso, che è arrivato a 45 anni ma che abbiamo posto il dubbio sul 46°, vi dico che io e Marcello e Maria Luisa terremo duro e il 46° pensiamo di farlo. Cerchiamo un aiuto da parte di tutti, grazie.

Marcello Pittaluga: Il comitato scientifico lo conoscete tutti: Giovanni Podera, Ermanno Brignolo, Piero Bonaguri, Filippo Michelangeli, Francesco Biraghi e Micaela; direi che possiamo partire subito così anticipiamo i tempi.

Chiamo i relatori Aldo Minella, Alvaro Company e Piero Bonaguri, e vi dico una cosa in più per coloro che sono nati dopo il 1965-66: il maestro Aldo Minella è stato il primo docente di chitarra classica all'allora liceo musicale 'Antonio Vivaldi', dove voi siete adesso, che è diventato conservatorio tra gli anni 1969 e 1971, nel senso che si è iniziata la pratica [burocratica] nel '69 e si è perfezionata nel 1970-71, quando allora era presidente sia del consiglio di amministrazione, sia del liceo musicale, Michele Pittaluga nostro padre, a cui il caso vuole - e per noi è un orgoglio - è intitolato l'auditorium in cui oggi sediamo. Il M° Minella è per noi un ricordo storico del Conservatorio perché primo docente e primo titolare della cattedra di chitarra.

LE LEZIONI DI SEGOVIA ALL'ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA DI SIENA E A SANTIAGO DI COMPOSTELA

(Aldo Minella, Alvaro Company e Piero Bonaguri)

Francesco Biraghi, comitato scientifico: Ecco, io lascerò subito la parola ai tre protagonisti di questo primo evento del convegno: voglio solo dire che abbiamo qui a questo tavolo una rappresentanza molto importante di coloro che sono stati allievi di Segovia. Aldo Minella è stato uno dei concertisti che Segovia ha indicato come i continuatori del suo verbo chitarristico quando gli venivano chiesti, diciamo, dei nomi. Alvaro Company è stato un pioniere perché credo sia stato uno dei primissimi iscritti ai corsi dell'Accademia Chigiana quando Segovia negli anni '50 venne in Italia. E Piero Bonaguri è stato forse uno degli ultimi che è riuscito a prendere per la coda il Segovia che ancora svolgeva ruoli di docenza. Perché poi gli ultimi anni di Segovia non sono stati anni in cui si è ritirato, anzi l'abbiamo ascoltato fino all'ultimo momento. Quando Segovia morì dovette annullare una tournée negli Stati Uniti perché stava per partire ma le sue condizioni di salute erano già un po' precarie. Ecco, quindi abbiamo veramente dei testimoni, non solo oculari, ma testimoni sensibili e vorrei chiamarli esistenziali, della parabola artistica di Segovia. Vogliamo fare iniziare, per questioni anagrafiche, anche se non è bello dirlo, Alvaro Company a cui passo il microfono ...

Alvaro Company: Una piccola precisazione: Segovia era [già] in tournée negli Stati Uniti, quando non si è sentito bene, nell'87. Lui tenne cinque concerti, doveva fare il sesto, ma si sentì male, fu ricoverato in ospedale, credo a New York, e gli misero un pace-maker, dopodiché sentendosi meglio chiese di poter fare il concerto. Gli dissero che non era il caso, ed è tornato [a casa]. Poi stava abbastanza bene, fino a quando in giugno - si vede era il suo momento - è morto. Ho avuto proprio testimonianza diretta della sua moglie, Emilita...

Io ho avuto l'occasione di incontrarlo, ed era tanto che aspettavo [quel momento]. Dobbiamo pensare che il clima era completamente diverso: la chitarra aveva qualche piccola luce qua e là di persone appassionate ma non c'era una scuola, non c'era un conservatorio, ecc. Io fortunatamente studiavo musica al conservatorio e composizione e quindi venivo da una scuola molto diversa come concezione artistica, dall'apiccoliana di [Luigi] Dallapiccola [1904-1975] e di [Carlo] Prosperi [1921-1990] ...

Per fortuna mia nel 1948 quando andavo di conoscere Segovia, che era un po' una luce, d'estate in una pensione in cui ero andato per fare un po' di vacanza, anche se studiavo sempre lo strumento: mi misi in giardino a suonare la chitarra e facevo le scale molto accuratamente col metronomo a 40, lentissime, ogni due tacche di metronomo facevo una nota per fare bene il legato e mi sento dire: "bravo" ..., vedo in giardino, in mezzo a questo boschetto, una signora anziana che mi guarda e abbiamo fatto subito amicizia. Sono stato fortunatissimo perché era la nipote di [Joseph] Joachim [1831-1907], il grande amico di Brahms, allieva di Brahms, Jelly Arányi [1893-1966] - alla quale Ravel ha dedicato Tzigane - che conosceva molto bene Segovia. Esprimendole questo mio desiderio, mi scrisse un biglietto di presentazione e nel 1948, quando [Segovia] fece il primo concerto agli Amici della Musica di Firenze - dopo passata la guerra. Era la prima nuova edizione dei programmi degli Amici della Musica - io andai a trovare dove faceva questo concerto e mi disse: "Se ha la pazienza di aspettare ancora due anni, nel '50 inizierò un corso."

Quindi, mentre studiavo composizione mi misi alacremente a prepararmi per questo corso. Ovviamente è stato una luce importantissima ... devo dire poi che non avevamo conoscenza di tante cose: io conoscevo due scuole, quella senza unghie di Pujol e quella con le unghie di Segovia. Siccome con le unghie non riuscivo a cavare un buon suono, avevo deciso di suonare senza le unghie.

Quando sono andato al corso mi fece fare una prova, mi disse "Vous êtes musicale", meno male ... primo approccio. Dopodiché cominciammo il corso: io mi ero iscritto contemporaneamente al corso di musica da camera con il Quintetto Chigiano ed in quell'occasione facemmo come saggio il quartetto di Schubert per flauto, viola, violoncello e chitarra.

Quando si fece il saggio nel '51 - perché il primo saggio non si fece (evidentemente non eravamo ancora abbastanza preparati) - lui mi invitò poi nella sua camera e mi consigliò di studiare con le unghie e mi spiegò come si dovevano tagliare, ecc.

Naturalmente era un grande musicista e un grande artista, agli antipodi di quella che era la mia cultura, moderna, succinta, dall'apiccoliana. Pertanto per certe cose non condividevo assolutamente i suoi principi però piano piano ho imparato ad apprezzare la grandezza dell'arte che si può interpretare in maniere diverse, e che quando è in mano ad un grande artista dà frutti meravigliosi serviti su un piatto d'oro. Così, piano piano, mi misi a cercare di imparare a suonare con le unghie. L'anno successivo fu molto difficile perché bisognava superare difficoltà notevoli e perché l'attacco era molto diverso, però ce l'ho fatta.

Lui era un grande musicista ma era un istintivo per la chitarra perché baciato da Dio, non si era posto problemi particolari ... sentiva, e in base a questo gli era sufficiente.

Mi ricordo di aver fatto per me delle diteggiature diverse da quelle che erano nelle sue edizioni e non mi aveva detto niente... però correggeva qualcun altro dicendo "No, non va bene la diteggiatura"...

Lui di fatto cambiava le sue diteggiature stampate. Come succede, gli editori incalzavano per pubblicare le musiche e molte volte lui, con la fretta, consegnava [le bozze] e poi con l'esperienza nell'eseguirle cambiava le sue stesse diteggiature.

Ho imparato a capire che le cose possono essere fatte in tanti modi, ma quello che conta è cercare di trovare una logica musicale, un effetto musicale, e soprattutto l'importanza dell'orchestra che lui "tirava fuori" dalla chitarra.

Tant'è vero che alla fine di questi corsi un disegno con una chitarra. Su ogni corda scrissi, ad es. sulla prima corda violino - flauto - oboe - tromba, secondo la posizione e l'attacco delle unghie, e lo stesso sulle corde basse: trombone - corno...

Era molto interessante questo modo, tant'è vero che poi l'ho adottato anche per il mio pezzo che è poi diventato famoso, anche per lo scandalo che ha provocato, Las seis cuerdas, dove io ho usato questa tecnica di Segovia in un modo molto diverso, analitico.

Quando gli feci sentire gli effetti lui rimase incantato e disse "Ah, che bello questo, devi seguire questa strada ecc."...

Anni dopo gli feci sentire tutta la composizione e si scandalizzò terribilmente, ... perché era un pezzo molto moderno: perché lì si era messo con il concetto aprioristico di "sentire" il pezzo e aveva lasciato quella mentalità aperta di ascoltare l'inaspettato. Però mi ha sempre perdonato, mi ha sempre voluto bene ...

È stata anche importante la sua serietà e semplicità, perché la semplicità è essenziale.

Lui pretendeva che le scale fossero fatte benissimo, i 20 studi di Sor imparati tutti e memoria, poi altri pezzi come il Preludio e Fuga di Bach dalla 998 perché allora non c'era ancora l'Allegro, che fu pubblicato successivamente; io l'avevo trovato nel Bruger, ma non c'era nell'edizione di Segovia, o in altri testi, poi la Sonata Terza, la Sonata Romantica [di Ponce].

Insomma è stata un'esperienza molto calzante, molto importante soprattutto per noi che eravamo completamente a digiuno perché non sapevamo da che parte riferirsi se non a quei pochi appassionati che si erano interessati secondo la tradizione ottocentesca.

Segovia è stato una luce fondamentale, senza di quella [non avremmo potuto progredire]: davvero come dice il compositore inglese John Duarte, siamo tutti sulle sue spalle. <applausi>

Francesco Biraghi: Poi, magari, tra voi stessi sarebbe bello che ci fosse un piccolo dialogo finale, l'intervento non fosse un singolo intervento... Poi vediamo come si sviluppa, andiamo a soggetto.

Aldo Minella nel 1950, quando Alvaro Company iniziava ad avere dei contatti con Segovia, era un ragazzino, però già studiava la chitarra con il papà e con Miguel Ablóniz...

Io e Aldo Minella abbiamo qualcosa in comune: i nostri due padri erano nati nel 1909. Ricordo addirittura anzi che una volta che si sono incontrati devono avere anche frequentato gli stessi posti durante il servizio militare in Marina. Avevamo dei trascorsi paterni di questo genere ...

Però, cronologicamente parlando, nel 1950 e nel 1951 non avevi contattato Segovia, ma il tuo

contatto è di qualche anno successivo quando probabilmente si era già creata una primissima generazione di allievi. Diciamo che Alvaro è stato uno dei pionieri nell'avvento di Segovia, probabilmente il tuo invece è stato un incontro quando qualcosa era già evoluto. Che cosa era cambiato rispetto ai primissimi anni?

Aldo Minella: Il primo incontro che ebbi con Segovia fu nel 1956, accompagnato da mio padre, che rinunciò alle ferie, andai a Siena e fu questo il primo contatto alla Chigiana. Segovia insegnava allora per due mesi, ma io arrivai soltanto dopo il primo mese.

Ricordo che il primo impatto fu abbastanza traumatico: come diceva Alvaro prima, il depliant prevedeva la presentazione dei 20 Studi di Sor, oltre alle scale e agli arpeggi che Segovia raccomandava. Io ero arrivato quasi al limite nella preparazione dei venti Studi, uno dei quali, il N.12 presentava notevole difficoltà, ed ebbi la buona idea di presentarlo subito facendo un mezzo disastro. Segovia fu tuttavia molto comprensivo e mi disse "Ma se hai qualcos'altro da suonare, fallo". Allora suonai il Fandanguillo di Torroba che invece conoscevo molto meglio e che evidentemente gli piacque perché qualche giorno dopo lo inserì nel saggio finale.

Quello fu il primo corso, e ricordo che tra i partecipanti c'era Alirio Diaz e i suoi allievi: Segovia insegnava il pomeriggio a una ristretta cerchia e la mattina Alirio Diaz, che era suo assistente, insegnava ad altri che nel pomeriggio erano uditori. Ricordo che tra i partecipanti c'erano Alirio Diaz, John Williams, Oscar Ghiglia e due allievi molto bravi di Pujol: Antonio Membrado [1935] e Manuel Cubedo [1937-2011]. Tra l'altro in quegli anni c'era il concorso di Ginevra e Segovia era molto orgoglioso del fatto che la chitarra fosse stata inserita in questo prestigioso concorso. C'era Manuel Cubedo che pur essendo senza unghie, suonava la Follia di Spagna [di Ponce] in maniera splendida ed era riuscito ad affermarsi, Segovia era molto orgoglioso di questo, anche se non ha mai tollerato di buon viso il fatto di suonare senza unghie, diceva che la chitarra è un'altra cosa, le risorse timbriche della chitarra senza unghie non sono paragonabili a quelli con le unghie. Basta ascoltare i suoi dischi, i suoi piano, i suoi secchi, i suoi dolci... Noi eravamo affascinati soprattutto dal suo suono, era un suono magico... Segovia non indicava a parole come suonarlo, aveva sempre la chitarra in mano e ti ripeteva immediatamente la frase che avevi appena eseguito e tu dovevi in un certo senso cercare di imitarlo. Segovia aveva certezze assolute, sembrava che quello che proponeva fosse il solo modo di suonare. In realtà quei suoni magici uscivano benissimo nelle sue mani e difficilmente riuscivamo ad imitarli.

Il 1956 fu il primo anno in cui, come dicevo, fui a Siena e poi non potei andare fino al 1963 quando fui di nuovo a Siena il primo mese, mentre il secondo mese Segovia non insegnava più a Siena ma a Santiago di Compostela ove erano stati istituiti questi corsi.

Nel 1964 mi invitò all'Università di California dove teneva un corso alla Berkeley University e poi nel '66 ancora a Winston-Salem nel North Carolina negli Stati Uniti.

Il corso più numeroso e divulgatore degli insegnamenti di Segovia fu negli Stati Uniti all'università di Berkeley ove c'erano più di un centinaio di uditori alle sue lezioni, noi eravamo cinque o sei che suonavamo la mattina.

Ho un ricordo a proposito del suono e della poesia di Segovia. Mentre andavo a Berkeley, lui aveva fatto in modo di farmi avere il biglietto per l'areo pagato dalla Society di New York, e in casa di Gustavo Lopez, che era un suo allievo dei primi anni, stavo suonando Asturias preparando il concerto che avrei eseguito a Berkeley in quei giorni per la stessa Society. Stavo suonando Asturias in casa di Lopez e senza sapere che Segovia fosse intanto entrato, sento alle mie spalle: "Ma no Aldo, non est así, Asturias es una Leyenda", ... è una poesia, mentre io evidentemente la suonavo in maniera troppo veloce, ... così mi diede una lezione di poesia.

In realtà Asturias è un canto di minatori, come ho saputo poi dall'amico francese Fernandez-Lavie, e quindi è un canto molto poetico. In questo sono stato d'accordo con Segovia: si sente suonare da Alicia de Larrocha con una veemenza irruente, probabilmente Albéniz l'ha concepita così, ma anche pensare che è stato un canto di minatori, un canto nostalgico, dà un aspetto un po' espressivo e un po' nuovo a questo cavallo di battaglia di tutti i tempi...

Come dicevo, Segovia non proponeva soluzioni tecniche perché per lui era tutto molto ovvio quello che proponeva. Suonava, come diceva Alvaro prima, istintivamente, senza preoccuparsi

di vedere in che modo costruire questo suono magico, queste meraviglie che tirava fuori dal suono della chitarra.

È stato un grande insegnamento per me e mi fa piacere ora che insegno ormai da una vita alla Scuola Civica di Musica [di Milano], ove tra l'altro tengo un corso sul repertorio e sugli autori segoviani, vedere che questi insegnamenti ricevuti passano di generazione in generazione di allievi e vengono trasmessi ed espressi poi anche da loro quando si esprimono nei concorsi, concerti e saggi.

Segovia, quando gli veniva chiesto cosa pensasse del futuro della chitarra, si diceva certo che la chitarra avesse ormai un futuro assicurato proprio perché si rendeva conto che stava formando una generazione di chitarristi che avrebbe propagato la sua scuola e i suoi principi. Poi tutti questi suoi allievi si sono evoluti in maniera diversa, ma una radice comune si può notare su chi ha avuto l'imprinting dai suoi insegnamenti...

Francesco Biraghi: Grazie Aldo: facciamo un applauso ad Aldo Minella... <applausi>

In effetti una considerazione che si può fare a margine di quanto è stato appena detto è proprio quella che riguarda il repertorio nato intorno o, diciamo, a misura della figura di Segovia.

Gli autori che con maggiore sensibilità hanno colto quelle che erano le sue caratteristiche di questa magia, di questa poesia del suono, hanno scritto dei pezzi che ancor oggi sono validissimi per indurre gli allievi a cercare quegli effetti, quel suono, quella poesia. In un pezzo come il Fandanguillo di Joaquin Turina per esempio è possibile fare una ricerca timbrica, una ricerca fraseologica della musica che riporta proprio all'estetica segoviana e difficilmente su altri repertori si riesce a fare. Quindi è un lascito importante quello di Segovia.

Ma continuiamo un attimo la staffetta: perché a questo punto abbiamo avuto un testimone della prima ora segoviana all'Accademia Chigiana, poi stavamo parlando degli anni '60, in cui tu eri un ragazzino [rivolgendosi a Piero Bonaguri].

E quindi quando è stata la tua prima volta? O ascoltando Segovia - allora forse cominciavano a girare più incisioni discografiche, la figura del grande maestro andaluso cominciava ad essere più conosciuta, o come hai incontrato nel tuo immaginario Segovia e poi come lo hai incontrato fisicamente quando hai avuto il privilegio e la fortuna di avere un contatto diretto con lui.

Piero Bonaguri: Grazie. Nell'immaginario, attraverso un disco che comprò mia mamma quando andò in Inghilterra - lei era insegnante d'inglese - e poi invece dal vivo lo sentii nel '72 quando venne al Comunale di Bologna, il giorno dopo venne a trovarci al Conservatorio. Ora sono seduto assieme a due colonne storiche dell'insegnamento segoviano. Ho scritto, peraltro, anche alcune cose sulla mia esperienza [con Segovia] che sono facilmente reperibili nel mio sito web. Nel mio breve intervento di oggi avevo pensato questo, di sintetizzare quella che per me è la situazione del valore di Segovia anche rispetto all'oggi attraverso delle frasi dette da altri, non da me. E volevo fare una piccola premessa, raccontando un aneddoto che ci porta immediatamente in medias res. Siccome quest'anno ho fatto un po' di cose per celebrare il 25° ed ho tempestato di newsletter amici e nemici, ho avuto una risposta di una giovane chitarrista slava che vive però negli Stati Uniti insegnando in un'università, che mi ha scritto "Per favore cancellami da questa tua newsletter perché non ne posso più di questo Segovia, Segovia, Segovia, in fondo poi Segovia ha avuto tanti difetti, ed ha fatto l'elenco delle solite critiche che si sentono. Io le ho risposto: "Guarda, scusami tanto ti cancello subito, mi dispiace se ti ho disturbato però concedimi almeno questo: senza Segovia tu saresti insegnante in quell'università americana ed io sarei insegnante al conservatorio di Bologna?" E lei mi ha risposto: "Ma certo, cosa c'entra Segovia col fatto che io insegno in America!" Allora lì ho capito, che ormai siamo arrivati al punto che neanche si sa più come sono andate le cose, cioè com'è andata la nostra storia. Un ragazzo di vent'anni oggi, famoso, bravo e preparato, non sa cosa deve a Segovia.

Ecco com'è andata la storia, secondo me... e [qui] comincio con le mie frasi, sono solo sei.

La prima frase è di Yepes in una bellissima intervista su Segovia che si ritrova anche su Youtube e dice "Guardate che il mondo ha rispettato la chitarra perché prima ha dovuto rispettare Segovia". Segovia è stato un tale uomo e un tale artista che tutto il mondo ha dovuto rispettarlo

e allora dopo ha rispettato anche la chitarra.

E che cosa ha fatto Segovia per meritare al mondo il rispetto della chitarra? Seconda frase.... Secondo me quello che ha fatto Segovia l'ha sintetizzato Oscar Ghiglia - che sarebbe stato bello fosse qui -. Quest'estate sono andato a trovarlo a Siena. Facendo lezione a un ragazzo, a un certo punto è venuto il discorso su Segovia, e Ghiglia gli ha detto: "Guarda che Segovia non è che abbia inventato chissà cosa: quello che ha fatto Segovia è stato di trasportare la chitarra nel mondo della grande tradizione interpretativa europea dei Kreisler, dei Cortot, dei Casals, ecco ..." ha usato proprio questa parola tradizione e siccome storicamente è stato lui, anche a differenza dei suoi illustri contemporanei che è riuscito a fare questo aggancio. A mio parere ecco un giudizio che si può trarre da questa frase di Ghiglia è che in un certo senso con Segovia inizia non la tradizione della chitarra classica, per carità, ma la tradizione della chitarra inserita in una certa vita concertistica elevata: questa inizia con Segovia. Terza frase. Allora, cosa ce ne facciamo di questa tradizione... Di Béla Bartók ho scoperto sul forum di chitarra, questa bellissima citazione che dice: "Ogni arte ha il dovere, ma soprattutto ha il diritto, di attingere alla sua tradizione." E quindi anche l'arte interpretativa ha il diritto di attingere alla sua tradizione. Io ho l'impressione, siccome è un po' di anni che mi invitano in giurie [di concorsi] – fra cui il Tarrega di quest'anno e dello scorso anno - ed ho sentito tanti chitarristi, ovviamente bravissimi, ma l'impressione che ho è che a molti chitarristi ormai da generazioni sia stato come tolto questo diritto, di cui parla Bartók, di poter attingere alla propria tradizione [interpretativa]. E questa cosa ormai si vede anche al di là della ovvia bravura e dell'ovvia linea ascendente che da un certo punto di vista c'è sicuramente stata.

Conseguenza: quarta frase. Ghiglia qualche mese fa ha scritto in una mail che mi ha mandato che c'è sempre bisogno di tornare a lezione di Segovia. Esattamente la citazione di Ghiglia è "La sua visione estetica e poetica della musica è sempre tutta da riscoprire, specie in un mondo di degrado artistico come quello attuale".

La quinta citazione è proprio di Segovia, anche per spiegare cosa potrebbe voler dire oggi questo rifarsi alla tradizione, questo diritto di riappropriarsi della tradizione.

Segovia ha scritto un'autobiografia che oggi purtroppo è quasi irreperibile, anche questo secondo me è un esempio di un diritto che ci è stato tolto, e che fu pubblicata tra l'altro solo in inglese. Racconta un aneddoto che è molto illuminante oggi. Segovia, quand'era ancora un ragazzino sconosciuto, fa un viaggio in treno con Llobet che era già una star. Llobet, che viveva a Barcellona, confessa durante questo viaggio in treno che in realtà lui a Barcellona non suonava mai, non teneva mai concerti. A Segovia che gli chiedeva perché essendo così famoso non suonasse mai nella sua città natale gli rispose: "Per due motivi; uno perché la chitarra tanto nei teatri non si sente, ed è inutile anche provarci. Il secondo motivo – [che sorprende in quanto] detto da Llobet che era una persona intelligente e anche compositore – è perché non abbiamo un repertorio. Noi col nostro repertorio, dove andiamo? Abbiamo un repertorio che va bene per i chitarristi ma non è sufficiente per gli altri." Su questo giudizio di Llobet che era l'autorità vivente della chitarra, Segovia senza ovviamente opporsi apertamente a lui in quel momento, racconta che uscì da questa conversazione ancora più deciso a fare quello di cui c'era bisogno: se la chitarra non ha repertorio allora bisogna crearlo. E secondo me, questa decisione di andare contro-corrente rispetto alle aspettative degli stessi chitarristi di allora è stato il colpo di genio che ha generato tutto, compreso il Convegno di Alessandria che ci permette di esser qui oggi, come permette alla mia amica slava di essere all'università in America.

E l'ultima citazione, è la cosa che mi disse Segovia quando lo andai a trovare a Madrid. Feci una lezione e non volle essere pagato e mi disse: "Non ti preoccupare perché io queste cose che faccio le faccio perché voglio che la chitarra vada avanti dopo di me". E cosa penso che volesse dire lui: andare avanti, sulla linea, come hanno detto anche i miei illustri compagni di questa relazione, andare avanti su questa strada del fare musica sulla chitarra, e mi sembra appunto anche andando contro-corrente rispetto alle eventuali mode chitarristiche che vanno da un'altra parte, cioè la grande musica, la grande interpretazione sulla chitarra .

Mi sembra che questa sia la responsabilità, perché certamente la storia dice che Segovia ha fatto emergere la chitarra da un abisso in cui era confinata in un pubblico di aficionados, e que-

sta mi sembra che sia l'eredità, la consegna che lascia a noi. Finisco con un appello, avendo esposto le mie frasi. Mi sembra che parte di questo lavoro sia proprio nel reperire le testimonianze di cui così bene hanno parlato Company e Minella. Faccio un esempio: io l'anno scorso ho trovato circa trecento lettere inedite di Segovia scritte a Salvador de Madariaga [1886-1978]. Le ho trovate perché la figlia di Madariaga, che era ancora viva e spero lo sia ancora, ha detto a un mio allievo dove si trovavano queste lettere e questo ha reso possibile a me di metterci le mani. Se nessuno glielo avesse chiesto, questa notizia si sarebbe persa e queste lettere giacerebbero in un oscuro fondo spagnolo senza che nessuno ne sapesse l'esistenza. Così come è successo per Frà Cassio da Velletri di cui si parlerà nel prossimo intervento: fantastico musicista con questo buffo pseudonimo, e nessuno sa chi sia, perché chi poteva saperlo non è più tra noi.

Abbiamo, secondo me, questa responsabilità: i testimoni, i documenti, quello che si può reperire su Segovia è importante.

La moglie [di Segovia] mi ha detto che sono tantissime le lettere tra lei e lui quando erano fidanzati, in cui lui le dava dei consigli su come studiare la chitarra... Ecco, sarebbe un peccato se tutto questo patrimonio si perdesse e in quest'occasione voglio appunto finire facendo un appello ai testimoni perché rendano fruibile il materiale. <applausi>

Aldo Minella: A proposito di questo carteggio e di quei consigli di Segovia come dicevi prima, esiste e probabilmente ne siete al corrente, un bellissimo libro che propone l'epistolario tra Segovia e Manuel Ponce che è molto illuminante quanto voluminoso e contiene molti episodi e molti aneddoti piacevoli ... lo consiglieri perché lettura piacevole oltre che illuminante.

Francesco Biraghi: [Questo volume] è stato pubblicato anni fa da Matanya Ophee per le edizioni Orphée, in inglese e spagnolo. Viene da chiedersi, siccome Segovia pare ne abbia scritte tante di lettere, le 300 lettere con Madariaga, il grande carteggio con Ponce, e sicuramente con molti altri compositori come Castelnuovo-Tedesco, poi doveva aver anche il tempo per studiare, perché nelle lettere per esempio a Ponce spesso dice "Ho approfittato del viaggio in piroscalo fino a Hong-Kong" per mettermi nelle mani la Sonata tale piuttosto che l'altra, viene da chiedersi quando dormisse e quando mangiasse, perché tra studiare e scrivere lettere deve aver occupato moltissimo tempo della propria esistenza. Però era sicuramente uomo di grande relazione anche con i compositori e con gli altri suoi compagni di avventura chitarristica, con gli allievi, immagino, insomma un uomo che si relazionava molto bene... Proviamo a fare un ultimissimo giro. Facciamo un gioco. Se incontraste Segovia o vi viene in sogno Segovia e potete fargli una domanda: cosa gli domandereste nel 2012 incontrandolo dopo 25 anni, dicendo "Ah, sei qui: senti mi è sfuggito di chiederti ..." Cosa chiederesti a Segovia oggi?

Piero Bonaguri: Come stiamo andando ...

Francesco Biraghi: Come stiamo andando noi chitarristi, il mondo della chitarra?... E che risposta ti darebbe secondo te, che lo hai conosciuto bene?

Piero Bonaguri: <ridendo> Io ho la domanda, la risposta l'avrebbe lui ...

Alvaro Company: ... Io vorrei dire semplicemente quello che lui diceva, che la chitarra ha bisogno di grandi musicisti, non di gente che fa tante note veloci, perché è questa la strada giusta. È ovvio che questo avviene sempre: c'è un certo numero di persone che sono portate più a fare i saltimbanchi e altri che sono più portati alla poesia. Forse, secondo me, si lamenterebbe un po' che il ricordo di tutto quello che lui ha lasciato dal punto di vista della timbrica si sta molto dissolvendo. Perché c'è indubbiamente un grande passo avanti per quanto riguarda la sicurezza, la tecnica, tutto il repertorio degli studi che esistono oggi è molto più ampio per cui è più facile arrivare anche a certe performance. Ma si sta perdendo molto spesso quello che era la sua peculiarità, cioè la ricchezza dei suoni, dei timbri. Per lui la chitarra era un'orchestra, come dice-

va Berlioz “la chitarra è una piccola orchestra”: questo spesso volte non c’è più, e noi chitarristi non ce ne rendiamo conto perché magari siamo affascinati da tante cose che fa la chitarra che conosciamo bene, quindi restiamo anche stupiti, ma il pubblico qualche volta si annoia. Secondo me si dovrebbe fare un’inversione di tendenza: è chiaro che cercare una tecnica che sviluppi una varietà timbrica è un’ulteriore difficoltà, che rende più difficoltosa la sicurezza tecnica perché proprio un cambiamento di inclinazione della mano rispetto alle corde, rende molto più problematico il contatto con lo strumento. Però quando questo è ottenuto, si riottiene questa ampiezza di suoni la cui mancanza spesso volte io trovo che renda invece abbastanza monotono e povero un concerto per chitarra, nonostante la ricchezza del repertorio. E a questo penso lui ci tenesse tanto, questo ritengo che lui chiederebbe.

Aldo Minella: Ma... io gli chiederei come lui ha trovato tanta energia nel breve arco di una vita, anche se è stata fortunatamente lunga, così tante cose... incredibile, come diceva Biraghi prima, mentre viaggiava faceva trascrizioni, ma trascrizioni di notevole complessità, e i concerti e le relazioni che intratteneva, basta vedere quelle con Ponce ma anche con Torroba, che è stato il primo compositore non chitarrista al quale si è rivolto e che lo ha accompagnato per tutta la vita, e molti altri ... perciò gli chiederei “Maestro, dove ha trovato tanta energia per fare tanto”, ma credo che lui stesso forse non era [nemmeno] consapevole di quanto ha fatto, era istintivo: è stato un miracolo di creatività e di bellezza che abbiamo avuto il privilegio di ascoltare.

Alvaro Company: Io volevo dire anche che mi ricordo di una volta nel 1954 o 1955 – ci siamo mantenuti in contatto anche dopo, l’ultima fotografia che mi ha mandato è del 1986, quindi poco prima di morire – che lui disse “Quest’anno ho fatto 110 concerti”...

Francesco Biraghi: A proposito dei 110 concerti, ho dato un’occhiata a tutti i calendari delle stagioni concertistiche della mia città, Milano. Sono andato a spulciare tutti gli eventi concertistici, cioè un numero che oscilla tra i 120 e i 140 concerti nella stagione 2012-2013, non c’è una volta la parola chitarra. Forse dobbiamo tornare un pochino a studiare la figura di Segovia per capire le strategie che gli hanno consentito di aprire delle porte perché molte porte si stanno chiudendo, dobbiamo stare attenti, è un appello che faccio alle giovani generazioni.

Alvaro Company: Mi ricordo di aver visto tante volte delle musiche di grandi autori come Giuliani, ecc. “Aburrido”, “noioso” ecc. ecc. ... Ora noi chitarristi siamo imbevuti di questa letteratura però bisogna stare attenti perché fare un pezzo di Giuliani in un concerto va benissimo ma fare un concerto monografico su Giuliani o anche Sor che per chi non è chitarrista può essere una grande noia, è una maniera per invitare a non tornare più al prossimo concerto di chitarra ...

Francesco Biraghi: ... Ma io spero l’anno prossimo di potervi dire che nelle stagioni concertistiche milanesi ci sono un po’ di concerti per chitarra: intanto adesso un grande abbraccio a voi tre che siete stati testimoni viventi di questo grande artista e un ringraziamento da parte di tutti noi <applausi>

“LA CHITARRA, RIVISTA MENSILE LETTERARIA E MUSICALE. SELEZIONE DI SCRITTI 1934 - 1942”

(ed. Sinfonica 2011/12)

(Marco Bazzotti e Vincenzo Pocci)

Francesco Biraghi: Marco Bazzotti e Vincenzo Pocci sono due personaggi il cui nome è ben noto nell'ambiente chitarristico pur arrivando da un iter di studi che non è propriamente esclusivamente musicale: se non sbaglio siete entrambi degli “scientifici”: Vincenzo è un fisico ma anche Marco Bazzotti, pensavo fosse un ingegnere. Abbiamo quindi due fisici che con evidentemente un impianto intellettuale particolare hanno approfondito la conoscenza di un passato molto importante pre-segoviano. Perché abbiamo sentito che la storia della presenza di Segovia in Italia inizia con dei concerti precedenti, ma praticamente con la sua grande presenza all'Accademia Chigiana dal 1950. Ma che cosa stava succedendo prima? Grazie a loro adesso ne sappiamo molto di più e anche grazie a Simona Boni che non è presente ma ha fatto degli studi e degli approfondimenti. Ma che cosa avete fatto voi?

Vedo che avete degli audiovisivi, vi lascio con il tecnico e mi ritiro in buon ordine e vi lascio esporre il vostro lavoro interessantissimo, edito dalle edizioni Sinfonica.

Vincenzo Pocci: Va bene, io sono Vincenzo Pocci: intanto, visto che hai citato Simona Boni, volevamo iniziare un po' con i ringraziamenti. Approfittiamo quindi di questo momento e diciamo subito le cose che normalmente si dicono alla fine, ovvero i ringraziamenti. Ma in questo caso è doveroso perché in realtà il nostro lavoro è stato sostanzialmente un lavoro di collezione di dati, di nostro c'è relativamente poco e sono invece molte le persone che hanno in qualche modo contribuito a questa realizzazione e hanno stimolato questa ricerca che è stata abbastanza pesante. Soprattutto c'è stato l'amico Bonaguri che ci è stato sempre vicino in questa ricognizione e che, essendo una persona molto interessata al repertorio italiano, tu dicevi pre-segoviano ma che per certi versi è anche contemporaneo a Segovia, ha interpretato alcune delle musiche pubblicate su questa rivista, tra cui quelle di Frate Cassio da Velletri che prima ricordava. Ricordo che la rivista La Chitarra fu pubblicata dal 1934 e il 1942; era una rivista con cadenza mensile e pubblicava come vedremo tra breve molta musica oltre ad avere una parte letteraria. Ovviamente ringraziamo l'editore Sinfonica e il suo direttore artistico Bruno Giuffredi perché hanno creduto in questo progetto che sembrava inizialmente non portasse da nessuna parte. Poi un ringraziamento particolare va a Maurizio Mazzoli che ha realizzato la parte grafica e tutta questa ripubblicazione ha assunto adesso una veste grafica molto bella e diciamo quasi artistica. Poi infine Giacomo Parimbelli che non è qui, ma che è stato fondamentale per questa ricognizione perché ci ha dato la possibilità di consultare la sua biblioteca e quindi accedere alle riviste, quasi la totale collezione, e ci ha permesso di digitalizzarle. Cosa non da poco, conoscendo un po' i chitarristi i quali sono sovente gelosi delle loro collezioni, che difficilmente vengono messe a disposizione di altri.

In realtà poi il ringraziamento vero andrebbe a coloro che hanno scritto questi articoli da noi riportati, tutte persone che hanno avuto la loro carriera negli anni '20 e '30 e dopo la guerra. Molti di questi purtroppo sono dimenticati perché sono morti troppo presto. Ricordiamo che tra questi i principali furono Romolo Ferrari, Benvenuto Terzi, Rezio Buscaroli, Riccardo Vaccari, Giovanni Murtula e molti altri che hanno dato un contributo notevole ed io credo valga la pena riscoprirli, perché la figura di Segovia è stata fondamentale come è stato detto, ma ha rappresentato un po' un'ombra per la cultura della chitarra in Italia che era viva come si può apprezzare leggendo le cose che loro scrivevano in quel periodo.

Abbiamo molte slide da mostrare che rappresentano la rivista e che descrivono abbastanza bene il contenuto dei volumi che abbiamo ripubblicato.

Dobbiamo fare una premessa, perché il contesto in cui è nata questa pubblicazione è particolare: ricordiamo che l'editoria della chitarra era pressoché scomparsa agli inizi del Novecento. L'editoria musicale di autori e musiche per chitarra, che si era assai sviluppata per tutto l'Ottocento, notevole e vivace anche in Italia, a cavallo del Novecento era venuta a scemare e

nei cataloghi degli editori erano quasi scomparse le opere per chitarra. Se andiamo a vedere il catalogo di Ricordi del 1920 troviamo una parte dedicata alla chitarra esigua, a discapito invece di altra musica che veniva pubblicata in abbondanza. Non solo questo, ma la chitarra in quel periodo buio veniva confinata insieme al mandolino, alla mandola, alle orchestre a plectro. Se andiamo a esaminare il repertorio, non troviamo quasi nulla di originale per chitarra [sola], troviamo sostanzialmente arrangiamenti, trascrizioni oppure anche opere originali ma per organici strumentali comprendenti la voce o i vari strumenti a plectro.

Addirittura nei primi trent'anni del Novecento non sono esistite riviste che si occupavano solo di chitarra. Il nostro strumento era sempre ancillare al mandolino: esistevano in effetti oltre una ventina di riviste per strumenti a plectro, che contenevano per lo più musica per chitarra di accompagnamento.

In questo contesto nacque la rivista *La Chitarra*: fu storicamente la prima ad occuparsi soltanto ed esclusivamente di chitarra: è una rivista proprio nata con questo intento. Nata perché in quel periodo c'era un grande fermento che si era già attivato negli anni Venti: una figura che dobbiamo sempre ricordare è quella di Romolo Ferrari, che aveva contatti con i chitarristi in tutto il mondo e teneva le fila dei rapporti con tutti gli altri musicisti e intellettuali che in qualche modo facevano a lui riferimento, a partire dal suo maestro Luigi Mozzani, vero faro indiscusso della chitarra italiana in quegli anni e poi con Segovia stesso.

Fu un risveglio culturale notevole che si concretizzò con questa nuova pubblicazione ma che in realtà era stata già tentata varie volte negli anni precedenti: ricordiamo nel 1924 la pubblicazione di un bollettino chiamato *l'Arte chitarristica* dell'associazione Mauro Giuliani di Bologna ma che conobbe soltanto un paio di numeri.

Era un'esigenza sentita e prese l'abbrivio a margine di un convegno, il Primo Convegno chitarristico del 1933, ideato da Romolo Ferrari. I chitarristi dell'epoca sentivano il bisogno di associarsi, anche se non fu mai creata una vera e propria associazione in quel periodo.

La proposta di creare la rivista fu di Riccardo Vaccari, un chitarrista e compositore purtroppo dimenticato perché morto nel 1942. In quella sede si decise che doveva essere fondata una rivista specifica di chitarra che non trattasse assolutamente del mandolino, perché altrimenti si sarebbe svalutata dei contenuti che invece volevano darle. La proposta fu approvata e la rivista fu pubblicata a partire dal 1934.

A differenza di altre riviste del periodo che hanno avuto vita breve, essa ebbe una vita lunga, chiara, decisa di nove anni e fu interrotta soltanto per la guerra. Questo significa che gli abbonati e il lavoro di chi contribuiva con articoli e musiche originali fu notevole. La rivista aveva due direzioni, anzi tre: c'era la direzione letteraria affidata al maestro Benvenuto Terzi e la direzione musicale a Riccardo Vaccari, poi c'era anche una terza direzione con il direttore responsabile, Rezio Buscaroli, chitarrista, per chi non lo conoscesse, pittore, incisore morto nel 1971.

Queste due linee, letteraria e musicale, furono seguite per tutto il corso delle pubblicazioni. Fin dal primo numero gli obiettivi erano chiari: "la rivista avrebbe trattato argomenti relativi a vari aspetti della materia musicale, e questo proprio grazie alla sua duplice struttura letteraria e musicale". Queste sono le parole, quasi il manifesto pubblicato nel primo numero che è stato rispettato per tutto l'arco di vita del periodico.

La Chitarra avrebbe dato vita a numerose e ricche biografie, e ritratti di grandi maestri della chitarra da Carulli a Tárrega anche passando per altri personaggi meno noti. Questo aspetto fu mantenuto e sono notevoli le biografie pubblicate soprattutto da Romolo Ferrari ma anche da altri, e sono molto interessanti: rivestono un notevole interesse per la storia della musicologia, contenendo tutte le informazioni note al tempo. Se andiamo a leggere nel merito troviamo che sono scritti importanti e fondamentali: noi nel nostro lavoro abbiamo cercato di appuntare molte note per individuare tutti quei punti che poi successivamente sono stati modificati, in primis le date di nascita e di morte di Giuliani, che risultava ancora nato nel 1780 e morto nel 1840. Comunque magari adesso vedremo più in dettaglio questi aspetti.

La rivista doveva avere un'indipendenza di giudizio come fattore primario e questo a garanzia dei lettori: per evitare che fosse una rivista che poi diventasse una voce di parrocchia, ma potesse rappresentare uno stimolo per tutti. Infatti ci furono degli articoli e contro-articoli proprio su

argomenti su cui molti erano più o meno d'accordo su cosa veniva scritto. Questa era la sezione letteraria.

La sezione musicale intendeva produrre un repertorio originale tipo quello che c'era nell'Ottocento, con la pubblicazione di nuovi lavori e la ripubblicazione di opere originali del passato. Teniamo presente anche lo stato dell'editoria del tempo: non è che fosse facile reperire materiale come oggi, bisognava far ricorso alle vecchie edizioni dell'Ottocento e le loro ristampe, spesso esaurite, che erano rimaste in mano a pochi cultori.

Furono ripubblicate anche trascrizioni di musica antica per chitarra e liuto, perché la musica antica iniziava ad avere una finestra nel repertorio dei chitarristi, quindi entravano oltre a De Visée e Roncalli, anche Weiss e Bach che iniziavano timidamente ad essere rappresentati.

Non contenne mai invece trascrizioni da altri strumenti, sebbene all'epoca era molto in voga usare anche arrangiamenti di musica classica e operistica ed esistevano molti adattamenti di musica da ballo.

In totale furono pubblicati 183 brani che costituiscono una raccolta decisamente notevole per l'epoca, per quanto detto prima, l'editoria chitarristica in Italia non esisteva, ebbe inizio solo nel dopoguerra guerra. Prima della guerra possiamo citare le sole edizioni di Castelnuovo Tedesco da parte della Ricordi, dal 1950 in poi invece la letteratura chitarristica contemporanea è poi dilagata. Adesso Marco ci farà vedere alcuni esempi tratti dalla rivista ...

Marco Bazzotti: Eccomi, grazie. La rivista "La Chitarra" riuscì a pubblicare 94 numeri con cadenza mensile fino al penultimo anno [e poi bimestrale]. Io vi farò vedere una carrellata di articoli in essa pubblicati, suddivisi per autori, esattamente il contrario di quanto abbiamo fatto nel libro, che è invece suddiviso tematicamente. Desideravamo infatti proprio mettere l'accento sugli autori. Cominciamo quindi dal suo direttore Benvenuto Terzi, <slide> con i suoi Cenni teorico-didattici, un'opera abbastanza interessante da rileggere oggi, per tutte le osservazioni che c'erano sull'uso delle corde di budello, la loro grossezza per le corde fasciate, ed i metodi per migliorarne l'intonazione se risultava falsa all'ottava, ma se era tale anche la quinta non c'era più nulla da fare. Poi dava un grande spazio all'interpretazione musicale, arrivando fino alle opere più recenti. Ancora nel '35 nel suo articolo La chitarra nella musica da camera fa un elenco, che si può trovare nel primo volume, di tutte le opere che erano allora conosciute e venivano eseguite. Ancora nel '34 si parlava delle prime recensioni dei concerti di Segovia in Italia (che si susseguirono in quegli anni a Roma, Firenze, Milano, ecc): abbiamo trovato ben 51 recensioni segoviane nelle oltre 1200 pagine della rivista e nell'indice sono tutte referenziate [si veda il § "Musiche da concerto in recensioni apparse su La Chitarra" nel vol. 1]. Appaiono sovente nei vari notiziari, insieme a tutte le critiche apparse sulla stampa, benevolissime per il solista Segovia, ma a volte ancora assai malevole per quanto riguarda lo strumento chitarra e la sua scarsa sonorità, etc.

Nel '35 <slide> compare la fotografia di Ida Presti a dieci anni, in occasione del suo primo concerto alla Sala Chopin di Parigi, nella stessa pagina, accanto alle note sul primo pezzo pubblicato di Benvenuto Terzi (l'Elegia). Ancora "Un grave lutto per la chitarra", nell'aprile del 1938 si ebbe subito la notizia, da parte di B. Terzi che ne scrisse il necrologio per Miguel Llobet scomparso.

L'altro direttore responsabile, di cui ha già parlato Enzo, è il critico musicale imolese Rezio Buscaroli. Qua abbiamo alcuni suoi scritti che sono dei veri pamphlet <slide>: in Contro il "chiaro di luna" chitarristico, si chiedeva finalmente se la chitarra era rimasta indietro, se abbiamo in mano uno strumento moderno o meno, e si apriva un dibattito coi lettori: questo infatti ebbe un grande seguito nei numeri successivi poi con Murtula, che vedremo gli risponde e Buscaroli infine che rettifica. Il brano musicale che pubblicò Buscaroli <slide> è semplicemente un pezzo modernista, una Ninna-nanna molto simpatica.

Riccardo Vaccari il direttore musicale, modenese [ma residente a Bologna], una persona di alto profilo e non è l'unico ne La Chitarra, scrisse un fondamentale testo che andava verso l'unificazione della scrittura chitarristica: <slide> "Sulla scrittura tecnica della musica per chitarra". Possiamo riprendere oggi questo testo per vedere passo passo quali erano tutte le tecniche e

gli effetti chitarristici, a partire dall'Ottocento e dalla linea Aguado-de Fossa, fino ad arrivare a quella contemporanea di Pujol, Llobet ma anche Segovia ... vi faccio un esempio: chi saprebbe oggi dire la differenza tra l'effetto di tamburo e quello di tamburello? Qua è descritta secondo il modo in cui veniva eseguita all'epoca. Vaccari fu anche un buon compositore, era allievo di Enzo Masetti, qua <slide> abbiamo alcuni suoi pezzi che hanno interessato dei moderni interpreti, ad es. la sua Tarantella, molto fresca.

Romolo Ferrari, a lui è stato già dedicato un libro, non c'è quasi più nulla da aggiungere, però c'è da leggerlo: io penso che rileggere oggi le sue biografie di Mauro Giuliani, Fernando Sor, Giulio Regondi, le sue note biografiche scritte nel libello Quattro chitarristi dell'Ottocento (de Call - Diabelli - Matiegka - Mertz) è un'occasione ghiotta anche per riscoprire aspetti e una scrittura oggi dimenticata. Si interessava negli stessi anni anche di musica antica, ad es. le opere di Bach che venivano vieppiù suonate in concerto (nell'edizione di Bruger). Tra i maestri della chitarra si occupava anche di Carcassi e di Ferdinando Carulli: di quest'ultimo impiegò molto tempo per scriverne la biografia, infatti volle includere l'elenco delle opere, storicamente il primo mai apparso, da cui modernamente anche il prof. Torta ha poi potuto attingere. E un'altra biografia bellissima, basata sulle fonti originali con traduzioni molto interessanti, è quella di Michail Timefejewitch Wissotsky. <slide>

Di Lando Orlich, un dottore laureato in giurisprudenza e filosofia, vi sono le note di cronaca sulle Giornate chitarristiche, su Luigi Mozzani suo maestro, e di Giuseppe Raspelli detto Ras, un giornalista di grido all'epoca, votatosi alla causa della chitarra, un articolo su Paganini e sugli arpeggi.

Della figura di Giovanni Murtula ne abbiamo già accennato, noto chitarrista compositore, pubblicò ben otto pezzi, a cadenza praticamente annuale sulla rivista e alcuni suoi articoli, che cominciarono in quegli anni sulla rivista La Chitarra ma continuarono soprattutto nella rivista L'Arte chitarristica, pubblicata dal 1947 in poi [fino al 1961], di cui fu l'alfiere.

Louis Quiévreux [1902-1969] è un personaggio che mi premeva molto presentarvi <slide> qua lo vediamo in una diretta davanti al monumento dei Belgi a Mont-Saint-Jaen di Waterloo. Fu un intenso collaboratore della rivista, corrispondente dalla sua natale Bruxelles: aveva un amore direi sviscerato per la chitarra. Era un giornalista di grande fama che scriveva in quattro lingue, famoso per la sua erudizione sulla chitarra spagnola e flamenco. Dal 1934 pubblicò numerosi articoli assai interessanti sulla rivista, ad esempio il primo su Agustín Trinidad Huerta e su Marco Aurelio Zani de Ferranti, tutti suffragati da notizie scovate in vecchi archivi, oggi ancor più difficili da consultare. Scrisse la prima recensione del concerto di A. Barrios Mangoré nel 1934 a Bruxelles davanti ai professori del Conservatorio. Propalava sempre a favore della chitarra e dei chitarristi nei vari mezzi di comunicazione: scrisse su Luise Walker, su Amalio Cuenca e Sarrablo Clavero, sulle novità messicane, su La musica in Belgio, su Berlioz <slide>. Suonava con l'inglese Jacques Harrison sul liuto e altri strumenti antichi; di lui si legge la recensione dei primi concerti radiofonici di Diana Poulton [1903-1995].

Di Maria Rita Brondi si possono leggere tutti i suoi ultimi scritti, dato che ci ha lasciato nel 1941: sulla musica antica, sulle chitarre di A. Stradivari di cui pare avesse un esemplare <slide>, sui liutai della famiglia Guadagnini, sulle intavolature, sulla chitarriglia, su Giuseppe Mazzini, nonché le recensioni che venivano pubblicate sulla Nuova Rivista Musicale italiana. Ancora, la chitarra nei Ricordi di Massimo d'Azeglio, una pagina che si è riletta molti anni dopo sulla rivista di chitarra diretta da Ruggero Chiesa.

<slide> Emilio Pujol, insieme all'allora moglie Matilde Cuervas, pubblicava nel 1935 un ricordo del suo maestro F. Tarrega per il 25° anniversario della sua morte, ed un altro articolo, interessantissimo, "Nella casa di F. Tarrega", che è una primizia per lui – ricordo che il libro di Pujol su Tarrega, l'Ensayo biografico è solamente del 1971.

Pedro Duval di Montevideo è autore di un articolo curioso datato 1936 <slide>: nel 1934 ci si poteva ritrovare "presunti morti" come accadde ad Agustín Barrios per non aver dato notizie di sé, anche Maria Luisa Anido aveva dato spazio a questa voce: in realtà Barrios era ancora vivo [morì nel 1944] ma ci vollero ben due anni per smentire questa notizia! Duval scrisse sulla permanenza di Andrés Segovia nell'America del Sud, sulle sue chitarre e le sue incisioni discogra-

fiche dell'epoca.

<slide> Giulio Vio, e questo ci porta all'ultimo nome che citerò, è autore di ben 31 articoli, ci soffermeremo solo su quello relativo al concorso di liuteria promosso nel '37 da La Chitarra che vide assegnati i premi ai fratelli torinesi Dionigi (I° premio per chitarra di tipo spagnolo) e Luigi Ferrarotti (II° per chitarra di tipo italiano) e a Giuseppe Lecchi di Genova, per una chitarra di modello spagnolo.

Ultima annotazione, dettero vita insieme a Vio, Raspelli e Benvenuto Terzi il fondamentale Dizionario dei chitarristi e liutai italiani, un'opera fortemente voluta dalla redazione de La Chitarra. Veniva inviato questo questionario <slide> a tutti i chitarristi abbonati, che era compilato con i soli dati richiesti, nel modo più oggettivo possibile. Nell'Italia completamente deglobalizzata di allora questa fu un'iniziativa veramente importante: la prima storica recensione dei chitarristi e anche dei liutai italiani, cosa questa estremamente nobile.

Ecco, oggi piace sponsorizzare i liutai italiani, io desidero ricordare un nome dell'epoca, il liutaio Carlo Miglino, un torinese che emigrò in Argentina e poi tornò in patria, che costruiva le chitarre preferite da Edoardo Capirone [1900-1989] che di chitarre ne aveva parecchie, dalla Guadagnini alla Gomez Ramirez nonché una Gallinotti, e da Carlo Reineri [1884-1943].

Detto questo, con la storica foto dei partecipanti alla Giornata chitarristica del '36 a Genova <slide>, passerei la parola, a Piero Bonaguri, per la sua musica. Lui ci suonerà un Preludio e la Gavotta di questo ineffabile Frate Cassio, un compositore che si sta cercando di identificare perché la musica che ci ha lasciato è di una rara sensibilità, e il canto arabo di Teresa de Rogatis, un canto anonimo armonizzato alla maniera dei canti antichi e per finire lo Scherzo-Studio di Luigi Ferrari-Tricate, per un omaggio alla città di Alessandria. Vi ringrazio e vi auguro un buon ascolto. <applausi>

P. Bonaguri: Siamo in ritardo, ma dato che manca Tom Heck non rinunciamo a questo mio intervento previsto in coda al loro: suono solo quattro pezzettini di cui ha già parlato Marco... La chitarra non è la Gallinotti con cui ho realizzato il disco ma è la chitarra che ha ispirato Gallinotti, cioè la Gomez-Ramirez, chitarra del '29, proprio degli anni in cui sono state scritte queste musiche.

< interpretazioni di P. Bonaguri >

“ANDRÉS SEGOVIA, L'UOMO E L'ARTISTA”
(Intervista di Filippo Michelangeli a Angelo Gilardino)

Filippo Michelangeli: Il Convegno scientifico di chitarra di Alessandria questo pomeriggio si apre con un ospite d'eccezione, che [tutti] conoscete: Angelo Gilardino, chitarrista, compositore, musicologo, ricercatore, mille altre virtù, ma oggi è in una versione dove si distingue per il grande contributo che ha portato alla storiografia della chitarra per questa prima biografia di Andrés Segovia in occasione del 25° anniversario della scomparsa. Quindi intanto io ringrazio molto il M° Gilardino a nome di tutto il comitato scientifico per aver accettato questo invito. Adesso, prima di sottoporlo ad alcune domande che ho preparato, devo segnalare il libro, che è in vendita ma è pure allegato come regalo 2012 per gli abbonati a Seicorde: è un libro straordinario che oggi commenteremo. È edito dall'edizioni Curci, un editore importante di Milano che ha una vocazione per tutto quello che riguarda la musica.

M° Gilardino, noi ci diamo del tu, per cui non farò la pantomima di darti del Lei, allora... primo aspetto: Segovia è morto 25 anni fa, quindi è assolutamente un uomo ed un artista del secolo scorso. Ci sono ancora degli elementi di attualità e di contemporaneità nel suo operato, oppure davvero possiamo considerare l'esperienza dell'uomo e dell'artista Segovia conclusa e attinente al secolo, per non dire al millennio, scorso?

Angelo Gilardino: Dipende dal nostro punto di vista. Se noi ci collochiamo da un punto di vista

che non considera la prospettiva storica e ci domandiamo ascoltando un disco di Segovia come verrebbe accolto oggi, certamente la risposta non può essere che negativa, cioè l'uomo ha fatto la sua storia. Se noi invece ci collochiamo in una prospettiva storica e guardiamo la figura di Segovia per i suoi valori atemporali, ecco possiamo dire tranquillamente che la sua lezione è viva, il suo esempio, non solo dal punto di vista musicale, ma anche e soprattutto dal punto di vista culturale è vivacissimo, è in piena operatività, basta saperlo cogliere.

FM: Dunque, Segovia: ma non è qui la sede per ricostruire [la sua storia] per cui farò solo alcune domande sulla vicenda biografica, in questo caso è un racconto per cui davvero mi sembra uno spreco utilizzare l'autore del libro per 'rifare' il racconto, mi sembra più prospettico chiederti qualcosa [d'altro] ... forse non è stato neppure tutto scritto nel libro che ha 256 pagine, è un crogiolo, un distillato di tanti pensieri che forse hanno accompagnato la vita di Gilardino e di tutti noi nella nostra esperienza di chitarristi.

Una cosa di Segovia, visto che siamo in Italia, va detta: Segovia è spagnolo incontrovertibilmente, perché è di Linares, quindi andaluso. Tuttavia credo che tutti gli italiani insomma l'abbiano un po' adottato, credo fondamentalmente per i corsi che ha tenuto in Chigiana per tanti anni negli anni Cinquanta e Sessanta ove, ricordo un particolare biografico, trovò l'ultima moglie, tuttora vivente, Emilita ... Perché Segovia è stato così amato, oltre che in tutto il mondo, in Italia e così considerato uno di noi, pur essendo Andrés Segovia, ispanico?

AG: L'affezione italiana per la figura di Segovia va collocata in un movimento culturale più vasto che è il nostro ispanismo, cioè l'Italia e la Spagna, dal punto di vista culturale, sono legate da una tradizione di studi scambievoli e reciproci. L'ispanismo italiano è articolato e si manifesta sia in letteratura, sia nel teatro, sia nella filosofia, e anche naturalmente, seppure in misura minore, nella musica. La tradizione musicale spagnola non è stata così travolgente com'è stata quella pittorica, ecco, cioè voglio dire nella storia della musica spagnola non c'è un Velasquez non c'è un Picasso, però le figure emergenti, torreggianti della musica spagnola hanno influito e sono state beneamate sempre in Italia. Tu hai detto che [Segovia] è stato beneamato in Italia perché è venuto alla Chigiana, e questo è sicuramente vero, ma ti faccio osservare che Segovia era una figura già molto nota, molto ben voluta e molto familiare, nei livelli più alti della vita musicale italiana già fin dai suoi esordi. Segovia esordì a Milano alla fine del 1926, alla Società del Quartetto che non era sicuramente incline a invitare il primo venuto, invitata solamente solisti di fama, non chiara, ma insigne. L'anno dopo suonò a Roma, nel 1927, e quando lui andava a Roma era ospite in casa di Ottorino Respighi e di Elsa Olivieri Sangiacomo, non andava in albergo... questo per dirti a quali livelli come dire, di prestigio. Quando nel 1932 accompagnò de Falla al festival di musica contemporanea a Venezia, pur non essendo egli impegnato in quel festival come interprete, fu lui che fece da mediatore tra l'adirato, furibondo don Manuel e gli organizzatori del festival per dirimere una controversia che era sorta, per una questione di programmazione: nel libro è raccontata questa storia. Ecco quindi fu lui che sbrogliò quel brutto nodo, quella brutta matassa che si era creata ... Questo per dirti che già prima, se vogliamo, alla militanza chigiana di Segovia dobbiamo annettere un altro significato oltre a quello intrinseco, cioè il fatto che lui scelse l'Accademia Chigiana come trampolino di lancio per il suo ritorno in Europa dopo le vicende belliche. Segovia non era messo molto bene rispetto all'opinione pubblica europea, a parte quella musicale, per le note vicende delle sue relazioni con il franchismo e quindi l'Accademia Chigiana fu in un certo senso la mallevadrice del suo ritorno in Europa.

FM: Facciamo un passo indietro: Segovia, lo ricordo ma molti dati che citiamo oggi sono nella testa di tutti i chitarristi ed appassionati, però era nato nel 1893, quindi davvero stiamo parlando di un uomo nato non nel secolo scorso, ma nel precedente: è stato, correggimi se sbaglio, orfano quasi subito, perché è stato abbandonato, non essendo stato allevato in casa ma è stato affidato agli zii, almeno questo è il racconto del libro con qualche rivelazione che arriverà più avanti negli anni. Quindi fondamentalmente era un "ultimo", perché se per un ragazzino che nasce oggi è difficile essere allevato da altri e non avere famiglia, potete immaginarvi cosa volesse dire

essere senza famiglia alla fine dell'Ottocento in Spagna, in particolare nel sud della Spagna... oggi sarebbe pronto per andare nei reality uno così, tuttavia non gli è nuociuto affatto di esser ultimo ma addirittura vien da fare una citazione evangelica che l'ultimo fu il primo... questo ha fatto una progressione pazzesca... ma era il suo destino o c'è stato qualcuno che l'ha aiutato? Come ha fatto da solo a partire da orfanello, cresciuto in qualche modo, e diventare una star internazionale ?

AG: Eh, chi subisce un'amputazione così grave come quella che ha subito Segovia nella primissima infanzia, cioè essere staccato dai genitori, ed essere affidato ai genitori putativi, ha solo due possibilità: o si affloscia e diventa un uomo instabile, debole e pieno di remore, oppure la capovolge, fa della debolezza una forza: riesce una volta su un milione ma qualche volta riesce... e questo qualcuno in genere è un genio.

FM: Tu hai usato una parola grossa, ma veramente fu un genio?

AG: Sì, secondo me sì... ossia considerato il punto di partenza, il punto di arrivo, la distanza tra i due punti e i mezzi che gli furono dati all'inizio per incominciare, beh solamente un genio poteva sbrogliarsela in quelle condizioni...

FM: Dunque, a proposito di genio, l'antesignano di Segovia – ho usato un termine con un'accezione un po' ampia ma in qualche modo fa parte della zona nobile della chitarra moderna, è stato un suo connazionale, anche se spostato nella zona di Valencia, Tárrega che tutti i chitarristi conoscono e che ha avuto un'influenza per lo strumento che noi suoniamo enorme. Accade un fatto curioso, quando Segovia debutta naturalmente in Spagna, passaggio che non poteva evidentemente saltare, si scontra con la star precedente. E lì non gli va benissimo, perché i tarreghiani, cioè l'ambiente intorno a Tárrega gli è naturalmente ostile. E poi succederà la stessa cosa a Segovia: anche i segoviani dimostrano la stessa ostilità verso i grandi nuovi artisti come Julian Bream ecc. Ma il destino di tutti questi giganti è di avere sempre un contorno così debole, oppure sono stati sfortunati questi due signori?

AG: No, non sono stati sfortunati: chi ha questo magnetismo questo potere aggregante attorno a sé, inevitabilmente attrae molte persone. Tra queste persone è inevitabile che ci siano molti adepti cioè persone con mentalità, carattere e modo di essere gregario. Quindi Segovia, ha fatto quello che aveva fatto Tárrega prima di lui, ha cooperato con l'inevitabile con una differenza significativa, non vorrei scadere nel materialismo – che Tárrega dai suoi adepti traeva il pane ed il poco companatico con cui si sostentava; sappiamo che copiava a mano la musica da dare ai suoi allievi anche se erano disponibili le edizioni e poi chiedeva 20 pesetas, ecco. Segovia al contrario per i segoviani fu una chiesa: io ho visto degli appunti sulle largizioni che lui ha fatto ai suoi allievi, non necessariamente i più vicini, anzi non i più vicini, e devo dire che fu un uomo generoso, a dir poco.

FM: Allora, il 7 aprile 1924 accade un fatto importante per Segovia, che aveva 31 anni e debutta a Parigi. La capitale della Francia oggi è importantissima, a maggior ragione un secolo fa, quando era il centro della musica e anche proprio per la qualità dei compositori che la frequentavano.

Si presenta già giovane uomo con un programma che vado a leggere velocemente, perché è un programma curioso, diviso in tre parti come si usava ai concerti di chitarra all'epoca... forse anche i concerti per altri strumenti erano tutti divisi in tre parti?

AG : No, non era così.

FM: Allora, la chitarra divideva in tre parti per dare due momenti di foyer al pubblico. Apre con una Pavana di Milan, poi esibisce tre pezzi di Sor che era l'unico autore dell'Ottocento apprezzato.

zato e amato da Segovia che aveva guardato sempre con un po' di sopracciglio il resto. Segue Turina, quindi un autore contemporaneo – ovvero Segovia suona un autore del repertorio segoviano a 30 anni, pazzesco, era già Segovia – poi di de Falla l'Omaggio per Debussy che era morto da poco, e pensate tra il pubblico c'era la vedova... insomma ci vuole un bel... oggi si direbbe un po' audace uno che suona una Elegia per un grande compositore dinanzi la vedova... Poi Torroba con una Sonatina dedicata a lui, quindi l'improntitudine di seguire musica sua, finalmente una Danza di Granados e Albeniz con tre pezzi che conosciamo tutti, Torre Bermeja, Sevilla e Leyenda (Asturias) quindi repertorio pianistico davanti a tanti pianisti. Come ha scelto un programma di questo tipo, un programma che sembra uscito da un concerto di oggi...

AG: Ma se tu leggi che le note ha aggiunto lui al programma, le piccole didascalie recitano ecco: Pavane de Luis Milan – Luthiste de la Cour du viceroi de Valencia come a dire “signori, non crediate di trovarvi di fronte a un suonatore di canzonette”, ecco cioè io interpreto, incarno una tradizione, anzi una razza, dirà più avanti. Poi, Sor va bene, per il passato diciamo recente della chitarra dell'Ottocento... poi nella parte centrale, Filippo, ci sono tre “Dediée à Andrés Segovia”, per l'Omaggio a Debussy no perché Falla era lì, ecco, ma per gli altri pezzi lui presenta quello che è il suo personale apporto al repertorio della chitarra. Qui bisogna fare un appunto: due furono i cardini della sua concezione nuova del concetto di chitarra. Primo: non suonare per le tabaccherie e per le vacherias, dove suonavano Tárrega (la vacheria di Loscos a Valencia e quella di Leon Farré a Barcelona) e dove suonava anche Llobet, ovvero suonare nelle grandi sale e negli stessi cartelloni in cui venivano programmati i suoi amici Cortot, Casals, ecc. cioè i grandi, quello era la prima cosa. Seconda cosa, ma non in ordine di importanza: il repertorio. Segovia lo ha capito fin da ragazzo e perciò nei programmi ha continuato a sottolineare quello che era il suo apporto personale alla causa portante della chitarra.

FM: Ecco, ma quello su cui volevo un tuo commento: Segovia aveva davanti a sé, le cronache lo raccontano e ne cito solo alcuni, Madame Debussy, la vedova del compositore, de Falla, che era il compositore spagnolo di riferimento, poi pare ci fosse anche Paul Dukas ma non è sicuro, poi Albert Roussel, cioè un parterre tosto ... ma non c'era un po' di improntitudine nel proporre degli autori che dedicavano musiche a lui, non c'era un po' di faccia tosta in quest'uomo?

AG: Ci voleva; lui doveva segnare la differenza tra sé e i chitarristi che l'avevano preceduto. Nel libro ho fatto notare che la chitarra a Parigi non era una parvenu, l'ultima arrivata: aveva alle sue spalle tutta una tradizione e anche in tempi recenti, rispetto a allora, la chitarra a Parigi aveva avuto delle manifestazioni forti: Llobet era stato lì, Mozzani pure, Jimenez Manjón, Emilio Pujol abitava a Parigi dal 1922... quindi la forza di questa proposta di Segovia, questo “bisogna osare” ecco, è stata la sua carta vincente. Sia chiaro, a farlo vincere era il modo in cui suonava, ma anche quello che gli spagnoli chiamano osadía cioè questa temerarietà.

FM: Dunque, arriviamo al rapporto coi compositori. Allora, sempre la premessa di prima: questo era un chitarrista ... qui siamo in mezzo a chitarristi ma siamo consapevoli anche del ruolo che abbiamo oggi nella società musicale, figuratevi all'inizio del Novecento, possiamo dire che il nostro strumento fosse quasi esotico per la società dei Concerti. Provateci voi ad andare da dei compositori e chiedere loro di scrivere della musica, soprattutto compositori che avevano dell'accademia alle spalle, in questo caso penso a Ponce, ed è inutile che vi ricordi i grandi compositori, da Castelnuovo-Tedesco in giù, che con Segovia hanno avuto un rapporto prolifico e lungo. Allora la domanda è questa: ma quest'uomo non aveva mai un complesso di inferiorità? Aveva la forza ed il carisma di rivolgersi a compositori d'Accademia, ai Maestri, e lui in fondo Maestro non poteva essere se non riconosciuto per quello che suonava... Dove ha trovato la determinazione per riuscire a intrecciare relazioni così lunghe con i compositori? Oggi noi chitarristi d'inizio del Duemila facciamo fatica a dialogare coi grandi compositori e questo ci ha privato un secolo fa...

AG: Eh, la Moira, il fato, ecco: era consapevole di sé, sapeva cosa valeva e però era consapevole anche di una situazione particolare, cioè la chitarra in quel momento fruiva di una condizione di favore perché i compositori, specialmente i francesi, ma anche gli spagnoli francesizzati, anche i compositori che facevano riferimento alla musica tonale, cercavano nuovi mezzi d'espressione e siccome quelli grandi, giganteschi erano spirati, questo cannocchiale a rovescio della chitarra andava loro a genio perché era una lingua privilegiata, una lingua di sintesi. Segovia questa cosa l'aveva capita e sapeva porgere ai compositori, non solo delle proposte ma l'aspetto più seducente della chitarra, il timbro. Cioè Segovia ha tolto la chitarra dall'equivoco della retorica ottocentesca e ne ha proposto dei valori, come aveva già fatto Llobet ma senza autorità, Segovia lo fece con autorità, dicendo ai compositori: guardate che per adoperare questa lingua dovete essere dei latinisti, dei grecisti e degli esteti, dei parnassiani della vostra lingua... che lo dicesse un autodidatta che aveva appena finito la scuola elementare rendeva la proposta, l'avance, ancora più seducente: perché poi alla fine a vincere non è stata la cultura musicale di Segovia, ne aveva pochissima, ma è stata quella componente ancestrale di cante jondo che lui era riuscito a sublimare e a filtrare mantenendola però attiva, presente nelle sue esecuzioni, molto raffinate dal punto di vista timbrico: era per quello che i francesi diventavano matti, e lo cercavano invano nelle esecuzioni degli altri chitarristi o se vogliamo della stessa Landowska, non c'era questa componente. Ho cercato di metterlo in evidenza nel libro questo aspetto: cioè lui non veniva da lontano, veniva da epoche remote, capisci: e questo nel suo sound c'era ...

FM: Possiamo parlare un minuto di Ponce, dato che il libro è diviso in tanti capitoli progressivi cronologici, e c'è un medaglione dedicato a Ponce perché Ponce ha scritto tanto e è stato un caro amico di Segovia. Ponce, ricordiamo, come tutti sapete, messicano quindi anche lui partiva da una situazione svantaggiata, era un penultimo anche lui alla fine - nel 1925 si trasferisce a Parigi e li incrocia questo trentenne baldanzoso chitarrista andaluso. Ora: l'approccio che ha Segovia con Ponce non è quello di chi chiede: "guardi, forse mi scriverebbe un pezzettino" ma lo mette sotto di brutto subito e lo fa per tutta la vita. Ma come gli veniva in mente di avere un atteggiamento così più che volitivo posso dirlo, prepotente quasi di "scrivimi questo", ti assillo, "mandami ancora questo..."

AG: Eh, lì è stata una storia...cioè proprio una possessione insomma: lui si è 'impadronito' di Ponce nel 1923, non a Parigi ma a Città del Messico quando andò là prima del debutto di Parigi e dette il suo primo concerto in terra messicana. La cosa è curiosa perché dalla recensione che scrisse Ponce, che allora era il critico musicale del quotidiano più importante di Città del Messico, la Sonatina di Moreno Torroba è descritta in modo tale da risultare, pertinente, appropriata per quello che riguarda il pezzo di Torroba, ma sembra soprattutto un programma per la Sonatina meridionale. Ossia, scrivendo quella recensione, Ponce, come dire, tracciò un ideale estetico della chitarra: figurarsi quel demonio [di Segovia] quando lesse quella recensione disse "vieni qui, vieni qui, che ti accomodo io". Ecco, e fino al 1932 lo tenne praticamente 'a servizio': quando finalmente Ponce si trasferì a Parigi, come hai detto, nel 1925 e nel 1933 tornò a Città del Messico perché per sua fortuna aveva esaurito i fondi e la borsa di studio, si liberò di questo giogo... scriverà poi ancora il Concierto del Sur, ma in quegli anni visse praticamente a disposizione di Segovia, che tra l'altro lo sovvenzionava anche, però non gli dava delle commissioni, cioè: tu mi scrivi la Sonata clásica e io ti do mille dollari, no, tu scrivi questo intanto, io ti mando un assegno quando sapeva che quello era proprio [stesò] ecco...

FM: Sempre i rapporti coi compositori che sono tantissimi perché nell'espansione della personalità di Segovia oltre all'attività concertistica, che è quello per cui si ricorda, però c'è il fatto che intrecciò relazioni coi compositori di tutti i tipi. Nel libro che ho letto e di cui non posso che dire bene perché si legge come un romanzo avvincente proprio dall'inizio alla fine e si rilegge forse anche perché denso, non ci sono, e spero che non ti arrabbierai, i fallimenti. Ma insomma, un uomo che campa 94 anni, ovvero per quattro generazioni da 25, ma te la senti di dirci qualche

fallimento che avuto durante la sua vita, qualche bel no che ha incassato. Perché qui è tutta una poesia, in cui gli dicono tutti sì ...

AG: No, io devo contestare questa tua interpretazione di quello che io ho scritto perché i fallimenti ci sono eccome: intanto, anche se ho adoperato la forma narrativa qui vorrei spendere una parola e dire questo: un libro è un libro, quando lo si legge bisogna innanzitutto trovarsi bene tra le pagine. Ecco, i libri narcolettici scritti dai musicologi non servono a niente, quindi bisogna essere rigorosi nel rispetto della storia, bisogna attenersi continuamente alle evidenze documentali, ma poi un libro è un libro, e i casi son solo due, o lo sai scrivere o non lo sai scrivere. Ciò premesso, devo aggiungere: non è vero che io non ho dato spazio ai fallimenti di Segovia, non l'ho esaltato, non ho infierito per esempio sulle sue tragedie familiari, ...

FM: Dopo arriviamo anche all'uomo, ma dal punto di vista artistico, quanti no si sarà preso, ce ne dici almeno uno che sia arrivato al nostro orecchio? Un compositore che gli abbia detto: "Guarda giovanotto, non mi interessa la chitarra, vattene".

AG: Stravinskij, perché Segovia non voleva pagarlo e Stravinskij se non lo pagavi non scriveva neanche se lo mettevi sotto tortura. Ecco, Segovia ha corteggiato Stravinskij per avere un pezzo, ma Stravinskij diceva: "io scrivo quattro ore di musica all'anno, la tariffa è questa, posso scrivere qualunque cosa per chiunque e per qualunque strumento, fuori i soldi". Segovia non glieli diede e Stravinskij non scrisse il pezzo per lui. Cioè, Rattalino, quando presentò Segovia in uno dei suoi scritti disse che fu probabilmente l'unico grande interprete del Novecento che esercitò il privilegio della commissione senza mai tirar fuori un centesimo. E questo è vero, quindi da Stravinskij incassò un no: non ci fu mai un no esplicito, cioè io ti chiedo e tu dici no, ma ci fu una situazione di confronto continuo in cui Segovia faceva sapere e Stravinskij faceva sapere, e quello fu un no... e ci furono altri no che ...

FM: Te la senti di dircene qualcun altro oltre Stravinskij?

AG: Mah, eh [ride]. Lui chiese un pezzo ad un compositore che gli disse no, poi molti anni dopo questo compositore scrisse un grande pezzo per chitarra e Segovia commentò: "Credeva di fare un albero, invece ha fatto un palo della luce" ecco...

FM: Ma non ci dirai il nome...

AG: No...

FM: Allora, la Ciaccona. La Ciaccona è un totem per i chitarristi ma non lo è naturalmente dalla notte dei tempi, lo è da Segovia in poi. La Ciaccona come tutti sapete è l'ultimo tempo dalla partita n.2 per violino solo ed è un cimento per tutti, per i violinisti in partenza e poi per i pianisti, grazie alla versione elaborata da Busoni per pianoforte, quindi è diventata un'icona moderna di un pezzo tardo-barocco, in realtà. A un certo punto Segovia, possiamo dirlo, si innamora di questo pezzo, però lo lavora tantissimo. Allora mi chiedo, ma perché ha avuto una sfacciataggine bestiale nel proporre musica dei suoi amici senza problemi davanti alla vedova di Debussy che immagino avesse un milieu attorno spaventoso e invece a un certo punto ha un timore reverenziale per un pezzo scritto molti secoli prima, non per chitarra, e sembra all'improvviso esser lì colto da horror vacui. Perché tutta questa paura della Ciaccona?

AG: Beh, più che paura io credo che sia stata saggia prudenza... Nell'avvicinamento a Bach ci sono tre tappe di Segovia: la prima è quella rappresentata dalla sua adozione e dalle migliori apportate, dal suo punto di vista, i suoi adattamenti delle trascrizioni di Tárrega e soprattutto la Fuga in la minore. Ante 1920. Poi c'è nel 1921 il viaggio in Argentina, l'incontro fortuito con l'edizione delle opere di Bach curate da Hans Dagobert Brugger. Segovia trova questo libro in un

negozio di musica a Buenos Aires e ne rimane folgorato. Bruger, che poi lui conoscerà di lì a poco, lo incoraggia: ecco quindi che nasce il contatto di Segovia con la musica di Bach scritta per il Lautenwerk ossia diciamo così, per liuto. Prima [Segovia] suonava solo musica per strumenti ad arco, violino e violoncello. Seconda tappa. A questo punto la Ciaccona, vedi, rappresenta il punto d'arrivo, perché lui si rende conto che è il massimo che uno strumentista possa fare con uno strumento solo, proprio dal punto di vista dell'architettura, della forza. E allora che cosa fa? Incomincia a lavorarla nel 1922, la presenterà in pubblico nel 1935. Sacha Tasman scrive in un suo appunto di memorie che quando Segovia suonò prima del concerto di Debussy in casa di Henry Prunières, il direttore della Revue Musicale per farsi conoscere dai musicisti francesi, ecco suonò la Ciaccona. Quindi impiegò la bellezza di tredici anni per convincere se stesso, io credo che fosse consapevolezza: era la terza tappa, il punto d'arrivo, cioè non era più questione di fonte da dove veniva, nel frattempo la Ciaccona l'aveva trascritta Antonio Sinopoli, in Mi minore (1920), prima ancora nel 1913 l'aveva trascritta Antonio Jimenez Manjon ma non c'è il documento, e un anno prima che Segovia la suonasse a Parigi a Caraca nel 1934 Regino Sainz de la Maza aveva presentato la Ciaccona. Quindi io credo che lui l'abbia fatta nel 1935 per chiuder la partita, perché sentiva il supposto rivale spagnolo che lo incalzava.

FM: Posso chiedere a Biraghi di tardare qualche minuto perché ci sono un sacco di cose ancora, se me lo permettete.... C'è un incontro importante su cui c'è un po' di leggenda e un po' di letteratura che è quello con Barrios. Tu nel libro ne dai un'interpretazione curiosa e anche convincente. Mentre Segovia è l'ultimo che cerca in qualche modo di arrampicarsi ovvero di tentare una scalata nella società peraltro strariscuita, Barrios è un primo che in maniera inopinata finisce per diventare ultimo... ci puoi raccontare quest'incontro?

AG: Mah, dunque nello scrivere il libro io ho cercato di raddrizzare, scusa se mi lascio andare, questa cretinata, che rappresenta Segovia come il dominatore, il conquistador, che umilia il povero indio ecc. Questa è una palla sesquipedale perché Segovia è un orfano, si fa tutto da sé: Barrios che ha otto anni più di lui è figlio dell'alta borghesia, nasce e viene allevato in una casa che considera la più bella biblioteca della regione, suo padre è un ricco funzionario che lo manda a studiare a Asunción [nel 1901] dove riceve lezioni intanto di materie formative generali e poi anche di chitarra, di armonia, di composizione. Se Barrios ha voluto fare una sua vita da Bohème, sono affari suoi, ma che non vengano fuori adesso questi redentori di Barrios a gridare che la colpa della mancata gloria di Barrios in vita fu di Segovia, questa è una stupidaggine. Segovia nel 1921 chiese a Barrios "per piacere mi dai la musica de La Catedral" che aveva appena ascoltato da lui... e Barrios che cosa fece? Ecco, andò a suonarla lì in albergo davanti a Segovia, a Buenos Aires. Barrios mandò poi una lettera a Martin Borde y Pagola che stava in Uruguay dicendogli: "Sai caro Martin, ho conquistato Segovia e adesso lui vuole La Catedral. Quindi per piacere mandamela, ma mandamela subito perché lui deve andar via e se non glie la do, non glie la do..." Borde y Pagola che era un llobettiano, non glie la mandò. Segovia andò via senza aver ricevuto La Catedral. Di chi fu la colpa? Quando Segovia si mise a suonare il suo repertorio, dov'era la musica di Barrios se non manoscritta? Come faceva lui a suonarla... cioè, quello che spiega tutto di un uomo è la sua biblioteca: io l'ho rovistata da cima a fondo, c'è una sola pagina di musica di Barrios, manoscritta, la Danza Paraguaya, manoscritta da non-so-chi. Dove la metteva la musica di Barrios sul leggio Segovia, eh?

FM: Parliamo dei dischi: allora i dischi sono quelli che rimangono ancora oggi e per chi, anche per questioni anagrafiche, non ha avuto l'opportunità di conoscere Segovia anche quello fulgido, quindi non solo quello degli ultimi anni: l'unico riferimento che abbiamo è la discografia. Sembra quasi che nel destino di Segovia questa premonizione ci fosse: perché se oggi è vero che molti ragazzi giovani, forse anche in sala, il disco lo vogliono fare subito e vengono a volte criticati dai Soloni che dicono "no, dovete aspettare, dovete aspettare..." Segovia aspettò pochissimo anche lui perché nel 1927, calcolando i tempi e quanto fosse difficile incidere un disco, lui era già pronto per incidere. Quindi spezziamo una lancia a favore dei ragazzi che

vogliono incidere in fretta... e meno male che Segovia l'ha fatto, già nel 1927, come si poteva, coi mezzi tecnologici d'allora... Ma la cosa che ci incuriosisce e qui vorrei un commento è questo: il 78 giri aveva pochissima disponibilità di minuti, erano due facciate piccole, non era certamente un MP3, insomma... Dovendo scegliere minimo minimo, guarda un po' cosa sceglie questo giovanotto: sceglie la Gavotta in rondò per violino solo di Bach, quindi repertorio altro, rubato e trascritto, e le variazioni op. 9 di Sor-Mozart. Perché ha scelto questi due pezzi?

AG: Uno perché lo accreditava presso il mondo della musica non-chitarristica, perché gli ascoltatori di musica colta ascoltando un Bach suonato in quel modo si rendevano conto con chi avessero a che fare, primo. Secondo, scelse l'altro perché lui si poteva permettere di suonarle con quel virtuosismo brillante e così privo di rughe, se vogliamo dire persino un po' arrogante, che faceva di lui un unicum a quell'epoca. Ti ricordo che c'è differenza tra l'anziano Segovia che cerca di frenare le velocità eccessive negli stacchi di tempo dei giovani chitarristi e il Segovia che nel 1921 a Buenos Aires in camerino riceve i soliti chitarristi che vanno a importunarlo dopo il concerto e uno dei più intelligenti gli domanda "Maestro ma perché lei suona il trio della canzonetta di Mendelssohn così veloce?" E lui gli risponde "Porque puedo" (perché posso), capisci, è quello il motivo... cioè lui in quelle due facciate di quel disco dice "Signori, io qui mi levo il cappello davanti a Bach; seconda facciata: signori, levatevi il cappello davanti a me, voi che suonate la chitarra perché le variazioni di Sor così da un capo all'altro voi non le suonerete mai". Allora, Filippo, ma non allora, negli anni Cinquanta, negli anni Sessanta, il punto non era sapere come suonava il chitarrista, ma se arrivava alla fine del pezzo. Non dimentichiamolo...

FM: Adesso l'ultima domanda siamo quasi in fascia protetta, devo farla perché qui il catenaccio del libro è Andrés Segovia, l'uomo e l'artista. Dell'artista abbiamo già detto molto, tantissimo ci sarebbe da dire ma qui dobbiamo tagliare... sull'uomo qualcosa dobbiamo dire. Visto che siamo tutti adulti e vaccinati, insomma: Andrés Segovia ha avuto tre mogli, quattro figli ma poi anche delle donne che sono entrate nella sua vita, insomma gli piaceva parecchio quest'aspetto della vita. Ma era una qualcosa collegato al suo essere artista, estroso, estroverso, oppure era semplicemente [altro]...

AG: No, no. Questo l'ho capito la prima volta che l'ho visto nel '59 e lo racconto nella Prefazione. Segovia aveva identificato la chitarra con l'eterno femminino, non nel senso volgare del termine, nel senso goethiano del termine. Il vecchio Goethe, cancelliere, l'uomo più importante dell'impero dopo l'imperatore ma forse più importante dell'imperatore in pratica, diventa matto per una ragazza di diciassette anni che non ne vuol sapere di lui. Ecco, Segovia era un Goethe: era un uomo che non accettava il senso, il sentimento [del tempo], non aveva la rassegnazione del tempo che passa. Ecco: Segovia era goethiano, era Faust. Capisci? È questo il punto...

FM: Ho conosciuto una sola donna di Segovia perché mi ha chiamato una settimana fa, desidero dirlo davanti a tutti, l'ho già anticipato ad Angelo Gilardino. L'altro giorno in redazione mi passano una telefonata dicendomi "guardi, che c'è la vedova di Segovia al telefono". Ovviamente ho risposto emozionato perché ho detto: "magari ha letto il libro". Lei mi ha trasmesso i saluti per te, dato che siete in cordialissimi rapporti. Le avevamo spedito due copie e la signora - che parla ancora un poco italiano avendo fatto i corsi in chigiana long time ago, dove conobbe il marito - mi ha detto: "è bellissimo ma faccio fatica a leggerlo in italiano e ne leggo un paio di pagine al giorno". Quindi, con questo saluto anche della vedova che non può esser naturalmente qui in quanto vive tra Ginevra e Madrid, vi saluto e vi ringrazio.

Ringrazio moltissimo Angelo Gilardino per la presenza a questo 17° Convegno, per la cura, l'attenzione e la competenza e la freschezza con cui ha scritto il libro, naturalmente vi invito a leggerlo. Passo la parola la M^o Biraghi che proseguirà e vi ringrazio ancora di esser intervenuti. Arrivederci.

SAVAREZ, DAL 1770 DIAMO CORDA AI CHITARRISTI di Bernard Maillot (direttore generale dell'azienda francese Savarez)

BM: È un onore essere con voi durante questa settimana ad Alessandria perché veramente è un evento mondiale importantissimo ed è per me rilevante essere presente fra voi. Grazie alla dottoressa Pittaluga e alla sua famiglia, a Frederic Zigante, Marco Tamayo, e tutti i membri dell'organizzazione che mi hanno permesso di essere tra di voi.

Posso dire che ho conosciuto bene il Dott. Michele Pittaluga ed ho sempre pensato di poter fare qualcosa con lui: sono contento di avere iniziato da quest'anno con Micaela una collaborazione per il concorso di Alessandria.

Allora, la storia della nostra ditta è cominciata in Italia, è una ditta familiare ancora adesso, una delle poche ancora viva e di dimensione non tanto grossa, una ditta molto flessibile.

La nostra ditta è nata in Francia, ma è legata alla storia delle corde che comincia molti anni prima dell'inizio della nostra attività. Dunque, è una azienda familiare, creata in Francia nel 1770.
<slide>

In alto a sinistra vi è un membro della famiglia del XIX° secolo, ma non faceva parte di chi lavorava nelle corde, solo per far vedere che nella nostra famiglia ci sono musicisti. Si dice che le corde siano un accessori della chitarra – se ne può discutere – per molto tempo i fabbricanti di accessori o di strumenti, in parte erano musicisti o appassionati di musica. Adesso la cosa è un po' diversa, specialmente se parliamo di grossissime ditte, ci sono musicisti dentro ma non sono alla direzione generale. E' importante che il responsabile sia un appassionato di musica per contatti coi musicisti, perché parliamo lo stesso linguaggio, ci capiamo, possiamo decidere insieme cosa fare per il futuro. Non è che gestiamo solo un business ma gestiamo un'attività che serve al musicista, che serve alla musica.

Dunque a destra c'è mio nonno, che era musicista, sua moglie lavorava quasi più di lui. In quel tempo, fine '800 e primi del '900, lui era conduttore dell'orchestra, suonava il cembalo, ma non si poteva fare carriera, quindi lavorava e era musicista. In basso a sinistra c'è mio padre insieme a Alexander Lagoya – poi racconterò un po' la storia e come lui ha cominciato – e finalmente ci sono io e i miei figli che stanno per prendere la ditta dopo di me visto che un giorno o l'altro dovrò contare sui giovani per fare il mio lavoro e farlo il meglio possibile.

Dal momento in cui è stata creata l'azienda, non più di tre famiglie l'hanno gestita. La famiglia Maillot ha cominciato a farlo dalla metà del 18° secolo fino a oggi, e speriamo per un po' di tempo ancora.

Può essere interessante sapere cosa facciamo <slide>. Dunque a destra c'è la Savarez che è cominciata un pochino dopo, ci sono tre reparti: la musica, e lo sport. Abbiamo un reparto sport dato che facciamo una corda per arpa, che può servire come corda da tennista – ma è un reparto piccolissimo, rappresenta solo un 2% del nostro business, lo manteniamo sul mercato dato che abbiamo delle corde di alto livello.

Dall'altra parte [a sinistra] c'è una ditta [Aubert LutheriE – Chevalets et Instrument] che si trova nell'est della Francia, a Mirecourt, la città dove è nata la liuteria francese, cioè come Cremona in Italia. Personalmente ho lavorato durante molti anni per sviluppare questa azienda a Mirecourt, che era fallita due volte: la seconda volta mi hanno chiesto di riprenderla, dopo un po' abbiamo accettato e adesso l'abbiamo da circa 10 anni. Facciamo ponticelli per strumenti ad arco e fabbrichiamo anche degli strumenti ad arco, cioè violino, viola e cello, non il contrabbasso e purtroppo non la chitarra, per motivi di cui possiamo discutere, ma non è l'oggetto di oggi.

Faccio ora vedere <slide> le sedi dove produciamo le corde. A Lione non produciamo nulla ma abbiamo il magazzino. A destra la sede in Provenza, un'altra a Montignac nel Perigord <slide>.

Dunque sono diversi posti di produzione: c'è una ragione che può essere interessante perché abbiamo sempre voluto produrre le corde dove la gente non si muove, perché occorrono minimo tre anni per insegnare a qualcuno a produrre e non vogliamo vedere la gente andare via, Dunque produciamo nelle campagne, lontano dalla città, dove la gente è molto fissa. Quello è il motivo perché abbiamo dei posti un po' lontano da Lione, ma il centro è sempre Lione.

Ecco vi racconto adesso la storia di questo sig. Savaresse, che è venuto da Napoli: era italiano.

A quei tempi la produzione di corde italiana di budello era riconosciuta nel mondo, era quella di più alta qualità. Poi è arrivata la Germania, ma quando questo sig. Savaresse è venuto a Lione, allora la Francia ha raggiunto gli altri due paesi e oggi si può leggere nei libri che la Francia ha prodotto corde di alta qualità. E questo dura ancora ai nostri giorni, perché ci sono al mondo grandi nomi italiani che fanno corde. Suo fratello nello stesso tempo ha aperto una ditta a Parigi, ha vinto dei premi e nella metà del 18° secolo ha fatto una sola ditta a Lione che esiste ancora oggi dal 1770.

La storia di un'azienda come la nostra è direttamente collegata all'evoluzione della musica e poi all'evoluzione delle diverse tecnologie di produzione e alla materia prima. A questo punto è interessante dire che fino al XVII° secolo gli strumenti erano più o meno costruiti in funzione delle corde disponibili sul mercato e la prima qualità di una corda era quella di non rompersi. Quindi si disegnava lo strumento con dimensioni che permettessero alle corde di non spezzarsi durante il concerto. Oggi è totalmente diverso, una corda viene progettata secondo lo strumento, il liutaio o il musicista viene da noi con la sua esigenza ed è possibile soddisfarlo. Oggi infatti non esistono più problemi per decidere le diverse caratteristiche di una corda, quindi è cambiato totalmente il nostro lavoro. Per chi è interessato alla bibliografia, ho trovato informazioni interessanti su Il Fronimo e il libro della signora Daniela Gaidano che racconta la storia delle corde italiane. All'inizio le corde erano solo un filo, poi con la tecnologia una corda è stata rivestita (attraverso il "filaggio" o filatura), questa è stata la prima invenzione interessante che ha fatto cambiare molto lo strumento. Abbiamo cominciato a rivestire le corde di budello, poi dalla Cina è arrivata la seta. Loro già dal 1650 avevano una produzione per strumenti popolari cinesi, e questa tecnologia è stata importata in Europa per fare in prima linea le corde di violino, poi il liuto, ecc. Le prime corde per chitarra rivestite sono arrivate fine del XVII° secolo. In questo documento <slide> firmato dal re, riguarda il sig. Savaresse a Parigi, un riconoscimento per la manifattura di corde di altissimo livello.

Dal 1800 fino al 1930 noi, a poco a poco, abbiamo sviluppato la produzione con questa nuova tecnologia di rivestimento delle corde con diversi materiali. Fino a quell'epoca le corde non avevano marchi, solo il nome dello strumento per cui erano fabbricate, ci si fidava del cordaio o del negozio. Dal 1930 mio padre è entrato a lavorare ed ha fatto marketing innalzando il livello qualitativo delle corde e avendo fatto questo, ha dato pure un nome alle corde prodotte. Il primo nome è stato Ysaye, che deriva dal compositore e violinista belga Eugène Ysaÿe con cui aveva contatti amichevoli, relazioni che sono una parte importantissima del nostro lavoro: senza di voi [strumentisti], non possiamo esistere. Ysaÿe voleva una corda di metallo che potesse dare potenza al violino, ma non era possibile tecnicamente, ed allora mio padre lo ha convinto ad accettare una corda di budello rivestita. Finalmente questa corda è stata prodotta e commercializzata. Lo stesso anno è stata creata una corda denominata Argentine, nome che nulla a che vedere con il paese sudamericano, ma con il fatto che per la prima volta si usava una corda silver-plated, ovvero in rame placcata in argento, utilizzabile per la chitarra manouche, per la musica tzigana: è usata su chitarre Maccaferri e Selmer. Questa corda esiste ancora oggi dopo oltre ottant'anni, è famosa in tutto il mondo, dato che la musica gipsy è ancora molto coltivata, grazie a Django Reinhardt che ha unito quel tipo di musica al jazz, e stupisce per la sua longevità. Così come la corda Ysaye, che esiste ancora, non più di budello, ma solo per il mi. Due mondi completamente diversi, ma complementari.

Arriviamo al 1945-50 e questo vi riguarda, perché arriva il famoso nylon, una ditta americana la faceva con la Du Pont, noi con un'altra azienda.

Noi oggi usiamo tre linee per gestire l'azienda: alta qualità, innovazione, infine il lavoro e ricerca con musicisti. Per dimostrare questo, ricordo che siamo stati i primi a levigare le corde, rettificandole per avere una intonazione ed una tensione precisa. Quando non si levigava, non si poteva assolutamente garantire né l'intonazione né la tensione. Importante è avere la corda giusta, prima di questo il musicista si doveva adattare.

Da quel momento abbiamo iniziato a insegnare ai musicisti che possiamo saper fare di più, ma cosa succede? Che il musicista ritorna e chiede ancora di più e si deve dire "non è possibile", poi dopo cinque anni scopriamo che è possibile. Oggi è del tutto normale richiedere la tensione

delle proprie corde, ma una volta non era così.

Nel 1955 abbiamo applicato la tecnologia della levigazione con filatura lucida half-round metà-rotonda alle corde Black Sun, che hanno rivoluzionato le corde per chitarra elettrica e jazz.

Nel 1976 abbiamo fatto una seconda rivoluzione creando le corde Cristal non levigate in nylon, ma per la prima volta con intonazioni molto accurate e disponibili in 3 diverse tensioni.

Nel 1980 abbiamo creato le corde Corelli Cristal per strumenti ad arco con l'anima sintetica, abbandonando una parte del budello.

Nel 1996 sono uscite le corde Corum, i tre bassi per chitarra flessibili ma con caratteristiche di suonabilità e timbro ottimizzati, riuscendo a controllare per la prima volta, rigidità e attrito interno. Le corde Alliance hanno una storia lunga dieci anni, per metter a punto la fibra sintetica, ed abbiamo chiamato queste corde KF Alliance e sono diventate tout court le corde di carbonio. KF in tedesco significa Karbon Fiber, ed è il nome datole da un'azienda tedesca (Kureha), ma tutti diciamo che è carbonio, mentre il carbonio è dappertutto, non solo in questo PVDF. Infatti questo materiale, non è più un segreto, è una fibra dal nome poetico di polivinilidene fluoruro (PVDF) ma si può chiamare più semplicemente fluorocarbon.

Io ho iniziato a lavorare in questa ditta nel 1974 ed ho conosciuto le corde di seta rivestita, rame e argento, la cui produzione è finita nel 1980 circa, e il loro suono lo trovavo nasale e con poca potenza. Eppure in certi libri si dice che quando è arrivata la corda in seta rivestita per il liuto, chi suonava lo strumento barocco a gamba con budello rivestito non voleva più suonare con il liuto perché trovava il suo suono troppo forte, un po' volgare. In quel momento la corda di seta rivestita era più forte, oggi fa ridere...

Quando facciamo ricerche, le facciamo molto seriamente ma talvolta il risultato arriva in maniera inaspettata: ad esempio cerchiamo un materiale e la Corum è arrivata, perché cercavamo di migliorare appena un po' una corda, poi, ricevuta quella corda dal laboratorio, chiedo ad un amico chitarrista di Lione di provarla. Ma prendo la corda, e fa una forma [particolare], allora penso che valga zero. Allora gli dico "Purtroppo ti faccio perdere tempo, andiamo invece a bere qualcosa e mangiare, ma lasciamo perdere le ricerche". Mi dice: "No, no, sono qua, la suono". E poi parte, mi richiama e mi dice "Non è un nuovo materiale, è una nuova corda!" Infatti abbiamo fatto così tutto il set della Corum. Per farla abbiamo dovuto costruire una nuova macchina di fabbricazione, qualcosa che non avremmo immaginato. Talvolta abbiamo un'idea ma per realizzarla è necessaria una nuova tecnologia.

La seconda storia è quella della Cantiga: volevamo sostituire l'anima della carta rossa, quella che è in catalogo dal 1950, perché il materiale non era più tanto buono, tanto per vedere se il nuovo materiale era più o meno come il precedente. Di nuovo facciamo la prova e mi dice "No, no, non utilizzarlo per la corda rossa, è una nuova corda" e ne abbiamo fatto la Cantiga.

Da quel momento abbiamo fatto anche la corda levigata di argento puro che prima durava mezz'ora e oggi ci si può suonare tre concerti. E' una cosa incredibile, e questo materiale nessuno sa cos'è ... e noi lo sappiamo, ha delle caratteristiche fantastiche. <slide> [...]

Questa è la prima macchina per rivestire, del 1750, quando in Cina l'avevano già da oltre 50 anni. Per introdurre la corda rivestita nel mondo ci sono voluti cent'anni, oggi per una novità bastano due mesi.

<slide> Questa è una piccola foto dei liutai di Mirecourt, tutti i lunedì si ritrovano per ridere e bere, così l'hanno denominato "lunedì santo". Non siamo troppo seri: troppo seri non funziona.

<slide> Questa è la lavorazione del budello, che si faceva una volta – si fa un po' diversamente adesso – Si asciuga, si calibra e poi c'è la levigatura.

<slide> Queste sono le vecchie macchine, il modo di fare a mano che usiamo anche ora oggi, ma le macchine sono diverse.

<slide> Questa è una macchina piccola come le altre, quando la persona fa il lavoro a mano, controlla tutto: c'è il laser... Per questo riusciamo a fare la Corum, la Cantiga e certe corde di violino.

<slide> La vecchia macchina per levigare non più a mano, una delle prima che levigava bene. Adesso sono delle macchine di questo genere <slide> che hanno la precisione di un centesimo

di millimetro, dunque perfettamente giusto. Per controllare il calibro prima c'erano questo calibro che dava semplicemente il "passa-non-passa", ora arriviamo al laser e tutte le corde passano attraverso il laser e le misuriamo con una programmazione al computer.

<slide> L'importanza della tensione, la vediamo velocemente: se c'è troppa tensione si blocca la chitarra, se non è abbastanza non vibra la corda... E dunque si deve trovare la tensione giusta, di questo potremmo parlare un'ora e più. La corda può anche avere un difetto, basta che sia molto regolare e simmetrico. Invece se ha una parte grossa e una sottile, basta una differenza di 1/100° alle estremità ed è finita, la corda è perfettamente falsa ...

<slide> Ecco la tabella delle tensioni: dunque partiamo dalla tensione bassa che è 32 kg e arriviamo a 41 kg per la tensione più forte, che non crea nessun problema alla chitarra, c'è un po' di margine, prima di bloccare tutto il sistema. L'importante che si controlli bene tutto questo.

<slide> Il primo test di qualità tendendo la corda tra due dita, si faceva vibrare: se la vibrazione era pulita, la corda era buona, se vi erano distorsioni, la corda era cattiva. Oggi mi fa ridere, perché non è vero... magari a quel tempo, non più oggi.

<slide> Lavoriamo con questi per fare delle corde speciali: la tessitura che possiamo offrire: abbiamo corde che partono da 40 per arrivare a 60 Hz, per chitarra-contrabbasso e chitarrone, usate negli ensemble.

La cosa importante a cui accennavo è il lavoro coi musicisti, quella è la cosa serissima, ma quando si può ci si diverte insieme, non conosco nessuno a cui non piaccia la buona cucina e il buon vino !

Per finire volevo dire; grazie a voi, perché anche grazie a voi viaggio per il mondo!

Scusate se sono stato un po' "pasticcione [con la lingua italiana]" ...

Dopo la tecnologia, diamo per un minuto la parola a un ospite molto gradito, il Dott. Mario Gioia che è un benemerito, negli ultimi anni per la chitarra perché tiene viva una stagione di qualità a Lodi, e deve solo fare un annuncio del quale non conosco i contenuti e pertanto sarà una sorpresa anche per me. Eccolo qua.

Mario Gioia: Salve a tutti, e grazie molte dell'ospitalità. Vengo subito all'annuncio: domenica prossima [(7 ottobre 2012)] presentiamo a Codogno, nella moritura provincia di Lodi, il fondo Ricca: il fondo Ricca è un fondo musicale ricchissimo, scusate il gioco di parole, quasi dimenticato. Solamente il M° Ruggero Chiesa ed altri grandi della chitarra avevano scoperto questo fondo di cui dobbiamo la vita a un musicista, Tranquillo Salvatori, che nella biblioteca di Codogno ha trovato le carte di questo fondo che erano state quasi abbandonate e le ha catalogate.

L'Atelier Chitarristico Laudense ha promosso la ricerca, ha pubblicato le digitalizzazioni delle partiture realizzando due CD-Rom del fondo e lo presentiamo domenica ventura a Codogno con una piccola conferenza, poco più di venti minuti e un concerto con strumenti d'epoca affidato al giovane maestro Luca Soattin, con le musiche di Giuseppe Ricca (1800-1866) che non sono state più eseguite da 130 anni. Tutto qua.

Francesco Biraghi: Appuntamento allora a Codogno, celebre nodo ferroviario per cui ci possiamo arrivare anche in treno.

Arrivederci a Bernard Maillot.... Dobbiamo tenere una lunga conferenza così tenuta in italiano, seppure con un lieve accento française, et-voilà! Perfetto...

Invece avevo assunto, come dire, un'aria compunta e leggermente rammaricata per non poter ospitare Thomas Heck ma la chitarra fa dei miracoli perché invece Thomas Heck, reduce da un piccolo problema cardiologico, non ha voluto mancare: è rimasto assente giustificato questa mattina ma è presente giustificatissimo e graditissimo qui con noi e gli facciamo un grandissimo applauso ... <applausi>

Quest'uomo è come Cristoforo Colombo, nel senso che ha aperto una via. Nel 1970, quando la sua tesi alla Yale University (Connecticut) è stata pubblicata, nessuno si era mai occupato di un argomento musicologico riguardante il repertorio chitarristico, con la dovizia di particolari e con

la scientificità con cui lo ha affrontato Thomas Heck. Dopo di lui è stata un'altra cosa: quindi la musicologia per chitarra possiamo datarla prima di Thomas Heck e dopo Thomas Heck. E quindi abbiamo qui una leggenda del mondo della chitarra ed io gli passo volentieri il microfono e lui farà il suo speech accompagnato da un po' di slides.

Thomas Heck: Grazie ...

Marcello Pittaluga: Scusa Thomas, un attimo. Ma oltre che questa similitudine dottamente descritta dal nostro formidabile Francesco Biraghi, c'è anche un'altra cosa formidabile, che sino a un'ora fa Tom era nel letto dell'ospedale... e quindi il fatto che adesso sia qui con noi è un'ulteriore dimostrazione altro che sia un uomo bionico che ha due o tre vite ... Non stava bene ieri, non stava bene stamattina ma a tutti i costi ha voluto venire per essere presente qui questa sera davanti a noi e quindi un calorosissimo applauso perché chiunque altro si sarebbe [defilato]... io mi sarei defilato molto volentieri. <applausi>

Thomas Heck: In inglese si parla ogni tanto di drive by shooting o drive by eating, ebbene, io ho avuto il drive by operation per pacemaker ed eccomi qua, mi sento molto bene. Grazie agli ospiti e a tutto questo.

COM'È NATA LA GUITAR FOUNDATION OF AMERICA (1973)

Thomas Heck

Thomas Heck:

Allora: com'è nata la Guitar Foundation of America? È una ottima domanda. Allora qual era il problema, il bisogno? Dopo aver finito la mia tesi e il dottorato di ricerca che è stato già menzionato, e dopo un anno sfortunato di servizio militare all'epoca della guerra del Vietnam, dovevo decidere cosa fare con tutte queste partiture, cioè avevo quasi l'opera omnia di Giuliani in fotocopie delle prime edizioni. Io non ero l'unico con l'idea di un'organizzazione non-profit per la chitarra classica negli Stati Uniti, con un archivio per questo tipo di collezioni private, diciamo, non ufficiali, ma molto utili. L'amico Sophocles Papas di Washington DC suggeriva un nome come American Guitar Foundation ma Papas non faceva parte del mondo accademico per cui toccava a me portare avanti l'idea della Guitar Foundation nell'ambito della formazione universitaria. Ancora: qual era il problema? il bisogno? Parlavo con Segovia nel 1971 ma lui come sappiamo era un romantico, non capiva molto bene l'idioma classico di Giuliani, e questa è la verità: mi disse "Signor Heck, il mio consiglio è questo: adesso che ha riunito tutte le opere di Giuliani potrebbe andare a bruciare il tutto". È veramente così: noi avevamo una conversazione in francese e sostanzialmente questo è giusto: lui non voleva veramente suonare secondo me Giuliani molto bene, aveva il cuore nella Spagna con Albeniz, Granados e questo tipo di repertorio. Allora cosa ho fatto io? il primo passo l'ho preso attraverso il contatto con l'American String Teaching Association (ASTA) che si occupava del violino, viola, ecc, una organizzazione facente parte della MBNC (Music Educators National Conference). La mia domanda era: sarebbe possibile aggiungere la chitarra ad ASTA per avere un forum nazionale a livello universitario per i chitarristi classici? Hanno detto sì, con entusiasmo. Bene. Allora io sono divenuto responsabile dell'ASTA Guitar Committee nel 1972 e sotto gli auspici di ASTA ho organizzato un convegno nazionale il 2 settembre 1973 a Santa Barbara California dove abito io ora, in questo momento, ma per creare la Guitar Foundation of America. Questo era il primo annuncio < slide>: il comitato ASTA annuncia la National Guitar Convention con l'obiettivo di costituire una società nazionale per la chitarra classica e di decidere gli orientamenti di tale società. Il nostro meeting era al Francisco Torres Conference Center all'Università di California, Santa Barbara e ancora il primo Guitar Committee dell'American String Teaching Association consisteva in me, [Roy] Petschauer e Ronald Purcell. Ronald Purcell ha organizzato un programma molto buono di chitarra al Cal. State Northridge, un'altra università della California.

Il primo numero di Soundboard è uscito nel febbraio del 1974 e ovviamente le ricerche in corso furono un elemento importante nelle notizie. I fondatori della Guitar Foundation hanno compreso, questo è interessante: Abel Nagytóthy-Toth [(Montreal, Canada)]; Clare M. Callahan [(Ohio)], Peter Danner che è stato l'editore di Soundboard per molti anni, John C. Tanno [(Arizona)], Ron Purcell [(California)], Frederick Noad dall'Inghilterra [nacque in Belgio], Vahdah [Olcott] Bickford, una grande dama della chitarra in Los Angeles, Rey de la Torre, un ispanico che suonava spesso nei films di Hollywood, Sophocles Papas dalla Grecia. Allora, è stato veramente un gruppo internazionale. Un rapporto nel primo numero sulla situazione legale <slide>, ovviamente volevamo avere una non-profit organization.

Nel secondo numero è incominciato il GF Archive per parlare dell'idea un archivio. L'annuncio del secondo incontro a Cleveland Ohio, Second National Guitar Convention <slide>.

Poi 1974 [l'informazione] per aderire alla Guitar Foundation per pochi soldi, 8 US\$, immaginate, per un anno di membership (associazione): incredibile!

Nel quarto numero di Soundboard vi è l'annuncio della nascita de il Fronimo di Ruggero Chiesa, una rivista che tra due giorni festeggerà, se non mi sbaglio, quarant'anni di pubblicazioni. Elena Kokkaliari, sei qui? Complimenti <applausi> Quarant'anni: brava!

Nel 1975 una visita di Segovia al California State di Northridge per offrire una masterclass: questa è una foto con lo scomparso Prof. Ron Purcell <slide>.

A partire dal 1976, una copertina a colori, qualcosa di nuovo <slide>; nel 1977 l'annuncio della nuova biografia di Sor, da parte di Brian Jeffery <slide>. Lui aveva un aspetto hippie secondo me, ma anch'io un pochino all'epoca. <risate>

Poi dal 1977 la storia di come ho fatto conoscere le Rossiniane a Julian Bream: è tutto scritto qua... [nella foto] siamo io e lui <slide>.

Nel 1978 un facsimile tipico di tutti i numeri di Soundboard: noi avevamo molto interesse nei facsimile di duecento anni fa, centocinquant'anni fa... <slide>

A partire dal '79 appare l'arte figurativa in copertina <slide>. Nel 1980 Oscar Ghiglia fu il principale ospite del 2° convegno nazionale della GFA, a St. Louis, un giovane Oscar Ghiglia. <slide>

Nell'83 Segovia riceve una laurea honoris causa in lettere umanistiche dall'Università di California State a Northridge <slide>. Nel 1985 ecco l'annuncio di un corso accademico di chitarra diretto da Ruggero Chiesa a Siena <slide>, solo per News. <slide>

In quasi tutti i numeri di Soundboard c'era il mio articolo "Work in progress/ Completed" per far conoscere soprattutto il lavoro serio sulla storia della chitarra.<slide>

Poi, il concorso internazionale della Guitar Foundation diventa molto importante a partire dal 1988, se ne può leggere in tutti i numeri [successivi]. In questo caso, il francese Olivier Chassain fu il vincitore nell'88 <slide>. Le copertine di Soundboard sono a colori a partire dall'89 <slide>. [Copertina] di Pulcinella [con la chitarra] <slide>. Un ritratto originale per Celedonio Romero, scomparso nel '96 <slide>.

Oggi abbiamo un website stupendo come molti di voi sapete, <slide> qui in questa parte Archive/Research si trova il mio settore di attività in continuo aggiornamento: "Online Research Resources" <slide>.

Ho prodotto una serie di Guides (guide) nelle online reasearch resources per coloro che sono principianti nell'ambito [chitarristico], ad asempio questi sono i soggetti, The Instruments, ecc. Poi qui, in Societes and Journals ho fatto un particolare [studio] che fa parte della mia bibliografia: l'elenco online di tutti i periodici chitarristici del mondo in ordine cronologico. Si può vedere La Chitarra per esempio, rivista di cultura musicale di Benvenuto Terzi Bologna, e poi sono contento di poter indicare Just Classical Guitar per avere ulteriori informazioni. Ecco Just Classical Guitar con l'elenco più dettagliato della rivista, non è compito mio di fare tutto questo, ma se ci sono altri io sono contento di fornire un link <slide>. Grazie al webmaster Marco Bazzotti e all'amico Vincenzo Pucci per questo labour of love. Loro sono qui? Ah, complimenti... <applausi> Veramente gentile fare questo tipo di lavoro.

Ho anche prodotto nel 2011 una digitalizzazione della collana integrale di Soundboard su DVD-ROM, l'ho usata in questa presentazione <slide>.

In questo momento i membri da ricordare sono 69.

Grazie a voi tutti per il vostro riconoscimento della mia cosiddetta “vita per la chitarra!” <applauso>
“DOTGUITAR, L’INFORMAZIONE CHITARRISTICA SUL WEB”

Lucio Matarazzo (chitarrista e docente di chitarra al Conservatorio di Avellino)

Lucio Matarazzo: Buonasera, innanzitutto i dovuti ringraziamenti a Giovanni Podera e Filippo Michelangeli per avermi invitato qui a parlare di questa nuova realtà che è questo magazine online, sorto dietro la spinta di alcuni miei alunni, una generazione completamente diversa dalla mia, che ha voluto sfruttare questo mezzo che è Internet per proporre un magazine nuovo diffuso, ci tengo a dirlo, gratuitamente online.

Il progetto originario era partito un po’ dal duplicare quelle che sono le riviste che già si trovano in forma cartacea. Ben presto ci siamo resi conto, o meglio, si sono resi conto – dato che il magazine è pubblicato da un gruppo di ragazzi che io mi limito a coordinare e indirizzare un po’ nelle scelte e nella conduzione generale - che il format non poteva esser quello della replica di un giornale tradizionale.

Quindi si è posto il problema di come coniugare la velocità di Internet, che comunica informazioni in tempo reale, con la necessità di strutturare degli approfondimenti, e quindi degli articoli di analisi o che scavassero più a fondo nel repertorio e anche nei vari aspetti della didattica. Abbiamo parzialmente risolto questo, strutturando il magazine su due livelli, le News e le Rubriche di approfondimento.

La prima piattaforma di tipo blog (<http://dotguitar.typepad.com>) è quella dedicata alle News, alle informazioni, ai concerti, ai concorsi, e a tutto ciò che è la cronaca di quanto avviene nel cosiddetto mondo chitarristico.

Ad esempio vediamo negli ultimi post, il calendario dei concerti di Micheli, piuttosto che il nuovo Festival di musica contemporanea di Cristiano Porqueddu, ecc.

L’altra piattaforma è quella che riguarda le Rubriche di approfondimento (il vero e proprio Magazine <http://www.dotguitar.it>). Grazie all’apporto di numerosi amici e collaboratori, molti presenti anche in questa sala, e tra loro mi piace ricordare Giorgio Signorile, Piero Bonaguri, Piero Viti e Marcello Rivelli, ed altri colleghi e amici che hanno dato e continuano a dare un apporto veramente grande, si è potuto approfondire quello che è l’ambito delle varie rubriche create.

Mi limiterò a fare un rapido excursus sull’ultimo numero che ha sulla copertina il nostro carissimo amico Christian Saggese, presente in sala. Con lui ci siamo incontrati a Bisignano ed abbiamo fatto, insieme a Antonello Dieni, più che un’intervista, una chiacchierata. Uno dei pregi che può avere un magazine online è infatti proprio quello di poter inserire oltre a contenuti statici di testo, anche audio e video, e questo è molto importante, nel nostro caso, trattandosi di musicisti. Viene quindi data loro la possibilità di un incontro diretto, di mostrare come suonano, come è il loro rapporto con lo strumento, ecc. Non è una possibilità di poco conto tenendo presente che prima, l’intermediazione del solo testo/immagini dava una sorta di velo, facendo conoscere il musicista solo attraverso un’intervista scritta, ma non si aveva la possibilità di sentirlo suonare o provare strumenti, come è stato nel caso di Christian. Non a caso la sua “intervista” ha riscosso un grandissimo successo, il fatto di poterlo ascoltare in viva voce, fornisce un elemento di grande appeal. Tra l’altro dal prossimo numero sarà aperta una sezione blog per ogni intervista, in modo tale che coloro che desiderano, possono interloquire direttamente con l’artista. Adesso sentirete una parte della video-intervista <video>.

Un altro aspetto interessante, è che i files con i video sono tutti anche reperibili facilmente su YouTube nel nostro canale, ma averli correlati a un personaggio, in questo caso, o ad un argomento specifico come negli altri casi, mi pare rappresenti un piccolo plus che caratterizza la fisionomia di questo nuovo magazine. Tra l’altro per ogni intervista c’è anche una sezione specificamente dedicata a tutti gli altri video dell’intervistato di turno presenti on line.

Altro argomento che potrei portare a favore del nostro magazine online è il fatto che tutti gli articoli e i testi possono, innanzitutto, essere in brevissimo tempo rivisti, corretti, aggiornati, e poi, cosa non secondaria, sono tutti sempre fruibili online. Nelle riviste tradizionali, trovare l’argomento di interesse comporta una difficile ricerca andando indietro nel tempo, negli indici, e questo obbliga ad avere molti fascicoli o una raccolta, mentre in un magazine online i contenuti sono

sempre presenti e disponibili con pochi click.

Il magazine è nato appunto come un piccolo contenitore; all'inizio le rubriche erano poche poi con il tempo, grazie all'aiuto di collaboratori che sono divenuti sempre più numerosi, le rubriche sono aumentate di numero.

Faccio una rapida carrellata su ciò che è presente oggi. Innanzitutto ciò che è legato all'attualità: non banalizzerei troppo il fatto di parlare di ciò che avviene nel nostro cosiddetto piccolo mondo della chitarra perché sappiamo tutti che coloro che organizzano un evento, lo fanno con un grandissimo sforzo e i risultati dipendono da iniziative che comportano anche notevoli sacrifici personali. Il fatto che si possa darne pubblicità, diffondendo questi eventi, non solo all'interno della comunità chitarristica, ma anche al di fuori di essa, contribuisce a darne una enorme visibilità, mostrando ciò che in effetti il mondo della chitarra produce, al di là dei media tradizionali, testi, dischi e via di seguito. Ad es. abbiamo un reportage fatto da Antonello Dieni, chitarrista di Cosenza, su un festival molto interessante svoltosi a Bisignano, la città dei De Bonis, che ha riunito una decina di liutai, ognuno dei quali è stato intervistato ed ha avuto modo di esporre le proprie idee. Inoltre prima dell'intervista è stato sempre fatto provare e ascoltare lo strumento del liutaio di turno. Vediamo uno spezzone della prova di Christian di una chitarra di Gioachino Giussani <video>. Mi sembra una maniera alquanto stimolante di proporre un argomento che potrebbe invece essere arido sulla carta stampata.

Vediamo adesso rapidamente le rubriche dedicate agli approfondimenti, uno dei principali autori è il mio amico e collega Piero Bonaguri il quale sta facendo un doppio lavoro per questo magazine: uno è quello dedicato agli incontri con i compositori, essendo un alfiere nella proposizione di nuove musiche per il nostro strumento. E' molto bello che oltre a concretizzare questi incontri, ne parli anche, cercando di mostrare qual è il rapporto di questi compositori con la chitarra, mettendo in luce aspetti a volte inediti. Ci sono poi alcuni video in cui interpreta i brani di cui si parla, uno anche di una sua giovane e brava allieva. <video>

Un'altra rubrica che Piero sta curando da poco è quella dei Dialoghi intorno alla chitarra, essendo Piero un musicista spesso in viaggio, questi sono una sorta di reportage di incontri con persone che si interessano del nostro strumento. In questo numero ad esempio vi è l'incontro con Barbara Diana che è la curatrice del catalogo della collezione Spencer.

Un'altra sezione del magazine è poi dedicata alla liuteria, in questo numero dedicata alle corde. Con Antonello Dieni, Christian Saggese e Alberto Mesirca, abbiamo incontrato Mimmo Peruffo che è il "factotum" di Aquila Corde Armoniche. Attraverso i video che abbiamo fatto ci ha spiegato quanto lavoro stia dietro la costruzione delle corde, entrando anche nello specifico e mostrandoci da vicino come si fabbricano. Relativamente alle corde di budello, sono rimasto letteralmente sconcertato nel sapere che nella sala dove si fa la loro lavorazione si arriva anche a 50°C. <video>

Un altro aspetto trattato è quello dell'Analisi, una rubrica partita riprendendo un po' alcune tesi di laurea di alcuni miei alunni, sviluppandosi poi in due rami: l'analisi di base, tenuta da Marcello Rivelli e l'analisi del repertorio, i cui articoli sono di più mani.

Ho dimenticato, all'inizio, di dire che questa è una rivista giovanissima, essendo online da circa tre anni e mezzo, che risente ancora di ciò che sono le riviste cartacee, ed ha una cadenza di 3-4 mesi, a seconda del numero di argomenti che si raccolgono.

Da poco sono partiti due progetti interessanti, il primo è una etichetta che pubblica album soltanto online (DotGuitar/CD http://www.dotguitar.it/zine/cd/dotguitar_cd.html) sui maggiori store internazionali, (sono circa 70) tra cui segnaliamo l'iTunes Music Store e Amazon. In questa etichetta ci sono sia riproposizioni di album già pubblicati in CD, sia album completamente nuovi con prime esecuzioni. Ne approfitto per ringraziare l'amico Ermanno Brignolo per l'ultima release con il 2° volume di musiche di Alfredo Franco. Il pregio di questa etichetta è quello della distribuzione on line che raggiunge realmente tutto il mondo.

Sono rimasto molto sorpreso che quest'ultimo numero abbia avuto in una sola settimana oltre ventimila contatti, ben oltre il pubblico italiano, e questo mi fa ben sperare per il futuro.

Devo anche ringraziare altri colleghi e amici che stanno portando avanti rubriche interessanti, come Marco Bazzotti con la sua storia dell'arte chitarristica russa con articoli e traduzioni diret-

tamente dal russo.

Infine il progetto portato avanti con l'editore Ut Orpheus con una collezione che porterà il mio nome e che riunirà brani che fanno arte del repertorio di studi, pezzi didattici di chitarristi dell'Ottocento e del primo Novecento. La sua specificità nasce dal fatto che ogni volume è proposto in una triplice versione: oltre alla musica stampata, vedrà sull'Ibook store la possibilità di poter usufruire di schede di analisi e di "note" dedicate allo studio di questi brani. I primi due volumi sono quelli che avevo già proposto in edizioni precedenti, con i 36 Capricci di Legnani e i 25 Studi di Carcassi, con i consigli per lo studio; sempre online ogni fascicolo avrà la sua registrazione, il suo album, ad opera del revisore, che può essere acquistato su uno degli store di cui ho detto prima. La raccolta comprenderà circa 40 volumi, tutti con l'introduzione di una delle personalità più importanti del mondo internazionale della chitarra oggi: Il Maestro Angelo Gilardino. Voglio concludere qui, ribadendo come tutto quello che riguarda il magazine, essendo gratuito e fruibile da tutti, costituisca un'iniziativa che reputo molto importante e che mi spinge ad invitarvi a collegarvi quanto più spesso possibile sia al blog per le notizie, sia al magazine per gli approfondimenti.

Grazie!

Francesco Biraghi: Grazie Lucio, Dotguitar è davvero una rivista user-friendly e questo è molto importante anche per chi non ha molta domestichezza con le nuove tecnologie, come il sottoscritto.

IL REPERTORIO PER CHITARRA È SEMPRE PIÙ GRANDE: NELLA BIBLIOTECA STATALE DI MONACO DI BAVIERA RITROVATE 6.000 COMPOSIZIONI ORIGINALI
(Andreas Stevens, chitarrista e musicologo)

Francesco Biraghi: Andreas Stevens e Gerhard Penn sono i due promotori, le due anime di uno degli eventi più importanti che si svolgono in Europa con cadenza biennale: sulle rive del Lago di Costanza si svolge il Lake Konstanz Guitar Research Meeting che è un convegno dedicato a approfondimenti e ricerche storiche sulla chitarra. Io mi sono perso le prime due edizioni ma non la terza che è stata indimenticabile, è con grandissimo piacere che vedo i due promotori, ma solo Andreas viene sul palcoscenico e ci parlerà della emozionante e clamorosa riscoperta di un fondo musicale di cui si vociferava da anni, ma adesso è realtà ...

Andreas Stevens: Il repertorio per chitarra sta diventando sempre più ampio. La biblioteca statale Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera dal 2011 è in possesso di più di 6500 titoli, una cifra che colpisce, senza dubbio, va menzionata, ma che cosa ci dice per la nostra letteratura, per la nostra sapienza e la coscienza della nostra storia?

Che prospettive e conseguenze nascono da questa crescita di volumi?

Nonostante lo studio del materiale sia appena iniziato, ci sono già pubblicazioni che sono state costruite sui risultati raggiunti dalla collezione Gitarristische Sammlung Fritz Walter und Gabriele Wiedemann. Già qui si evincono le risposte alle domande aperte.

Tramite la mia mediazione, Fulvia Morabito, vicepresidente della società Luigi Boccherini di Lucca, ebbe la possibilità di esaminare dei manoscritti dispersi per decenni. Questi servivano come modello per le edizioni dei quintetti di Luigi Boccherini di Heinrich Albert negli anni '20 dello scorso secolo.

Risultava già una presentazione delle sue conoscenze sul Primo Congresso Internazionale Boccherini tenutosi a Lucca il 2 dicembre del 2011 e nel frattempo è stato anche pubblicato.

Questo esempio ci chiarisce che ora o anche nel momento in cui gli studi saranno finiti, l'accesso al materiale della cui esistenza si sapeva già negli archivi della collezione chitarristica, sarà possibile.

I cataloghi delle biblioteche dell'associazione delle unioni chitarristiche di Monaco e della descrizione di alcune pubblicazioni nella rivista "Der Gitarrefreund" hanno messo a fuoco queste composizioni o si sono referiti a loro.

Durante gli ultimi decenni si sta svolgendo un piacevole studio della nostra letteratura e storia. Alcuni compositori vengono descritti biograficamente e onorati per la loro creatività musicale. I vuoti per ora presenti negli elenchi delle opere di singoli compositori possono essere colmati tramite l'arricchimento della collezione.

Come esempio vorrei menzionare le stampe rare di compositori come Theodor Gaude, Victor Magnien, Antonio Nava oppure Luigi Moretti e indicare le prime edizioni dell' op. 9 di Giuliani. Siccome la raccolta è formata solo in parte dall'archivio dell' associazione chitarristica ed una parte altrettanto importante da collezioni private si è aggiunta al patrimonio di oggi, ora si sono scoperte anche delle fonti inaspettate, della cui esistenza fin'ora non si sapeva niente.

Le quattro lettere di Mauro Giuliani ed il suo elenco delle opere sono un esempio per questo genere che vorrei chiamare scoperte casuali.

L'elaborazione di questi documenti importanti di Giuliani è ormai stata pubblicata in un articolo scritto a sei mani, da Thomas Heck, Marco Riboni e me.

Quali altre scoperte si potranno fare su questo campo, ancora non si sa, visto che oltre agli oggetti collezionati e curati si trova anche un'ampia corrispondenza dell'associazione. Nonostante trattata come ordine del giorno, questa corrispondenza tiene in serbo delle informazioni importanti.

Come esempio vorrei menzionare le 13 lettere di Josephine Mertz che hanno accompagnato la biografia di Kaspar Mertz nel Gitarrenfreund 1901 .

Ultimamente le sto studiando e pubblicherò assieme ad alcuni colleghi i risultati raggiunti.

Anche la storia stessa della comparsa della collezione è di maggiore rilevanza, essendo la memoria chitarristica dell'Europa Centrale.

Fu Otto Hammerer (1834-1905) a fondarla, commerciante di Augusta, che collezionava musica contemporanea per chitarra in Germania. Queste opere sono uniche, composizioni manoscritte che fanno rinascere un'epoca intera, perché documentano i lavori dei più importanti esecutori per chitarra tedeschi.

Appaiono i seguenti compositori: Adam Darr (1811-1866), Friedrich Brand (1815-1882), Josef Franz (?-?), Carl Wilhelm (Guillaume) Schmözl (?-?).

Vorrei approfondire il discorso concentrandomi su due esempi rappresentativi di composizioni. La composizione Le Tremolo - Fantasie pour la Guitarre di Adam Darr, dedicata a Otto Hammerer, non è stata accessibile fino ad oggi, perché esiste esclusivamente come manoscritto. Questo è il motivo per cui non fu mai menzionata o percepita.

In questa opera si trova, forse per la prima volta, la definizione del tremolo come ripetizione a compendio della stessa nota. Ma Darr fa uso di questa tecnica anche per armonie a due e tre note.

In un commento aggiunto spiega l'esecuzione in questo modo: "Gli intervalli devono essere toccati nello stesso momento, alternando con indice e medio." L'esecuzione di questa tecnica rimane ridotta su due dita della mano destra, ottenendo effetto analogo della diversa tecnica usata successivamente da Tarrega. Stilisticamente, le composizioni di Darr assomigliano a quelle di Mertz.

La sua vasta sonata a tre movimenti dall'asse ereditario di Hammerer passava al dott. Hermann Rensch ed è, per gli anni '30 dell'ottocento, un'eccezione. Era già stato pubblicato lo spartito dalla Libera Associazione per la propagazione della buona musica per chitarra, in un'allegato.

Una seconda opera della collezione di Hammerer è la "Fantasia per chitarra in accompagnamento di 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso con flauto oppure di tutta l'orchestra, composto da Friedrich Brand e dedicato con stima al Sig. Otto Hammerer".

Brand ci ha lasciato alcune opere da concerto per questo arrangiamento, che di solito erano legati alle opere contemporanee (Aubert, Herold etc.)

Concerti per chitarra di quest'epoca sono molto rari ed aspettiamo ancora di conoscere la loro importanza.

Fino ad oggi abbiamo solo poche informazioni su Friedrich Brand. Ai suoi tempi si diceva: "Friedrich Brand, un nome conosciuto e celebrato ormai in tutta la Germania in relazione alla musica, ci ha fatto vedere questa sera in alcune piacevoli esecuzioni di cosa le mani dell'uomo

siano veramente in grado di fare su questo strumento.“

Questa citazione che ci informa sulla virtuosità di Brand, si completata con un'altra altrettanto positiva riguardo le capacità di Brand come compositore.

“L'Ouverture la Muta di Portici“, eseguita in modo esemplare da un accompagnamento adatto, ed i Divertimenti dagli Ugonotti e da Romeo e Giulietta, provocavano la massima ammirazione del numeroso pubblico elettrizzato.“

Il Concertino per chitarra con accompagnamento di orchestra n° 6 Gli Ugonotti e l' op. 12 Divertimenti dell' opera Romeo e Giulietta per chitarra con accompagnamento di grande orchestra e pianoforte si trovano nella collezione di Monaco.

Servono, in genere, come mezzo per inventariare cataloghi, annunci, recensioni e manuali di pubblicazioni. Nonostante questo, ci sono anche opere non comprese in questo schema.

Partiamo da un esempio, che fa parte della collezione Rensch. Questi ha unito l'intero patrimonio della collezione Hammerer, dell'associazione chitarristica e della propria ampia collezione.

Dopo l'ultima Guerra Mondiale vendette l'intero inventario a Fritz Walter Wiedemann, colui che rifondò l'associazione chitarristica di Monaco.

Vorrei dedicare un po' di attenzione ad uno dei rari esempi della collezione mai menzionato prima.

Il nome del compositore, Maurizio Fancello, non si trova in nessuna delle opere di consultazione che conosco. La prima pagina della sua unica opera conosciuta lo identifica come chitarrista del Corte di S.A.R. La Principessa Luigia Max di Sassonia a Dresda.

Non sono riuscito a scoprire l' identità del committente. Dal 1759 al 1838 visse un principe Maximilian di Sassonia, ma i suoi nomi erano: Maximilian Maria Anton Johann Baptist Johann Evangelista Ignaz Augustin Xaver Aloys Johann Nepomuk Januar Hermengild Agnellus Paschalis di Sassonia.

Anche del suo sesso non ci sono dubbi, era principe, non principessa, e nel 1792 si sposò con una vera principessa di Parma, Caroline Maria Theresia Josephine ed ebbe 7 figli.

Non mi posso mettere a leggervi tutti i nomi delle figlie, ma fra di loro una Luigia non c'era.

La provenienza italiana della principessa però permette la conclusione che ella portò con sé Fancello di Parma.

Comunque sia , l'opera è dedicata ad un' altro chitarrista di fama, Luigi Legnani, che dal compositore viene chiamato “suo amico”. Un'aggiunta alla dedica però ci fa aprire le orecchie: Professore di Canto e Ghitarra in Ginevra. Fancello, avrà sentito il concerto di Legnani nel 1838 a Dresda? Lo ha conosciuto in questa occasione e scoperto le informazioni sul suo luogo di residenza di Legnani di persona?

Come si può osservare, nascono sempre delle domande nuove dalle nuove tracce ed appaiono nuovi indizi. É quello che ci possiamo aspettare dalle risorse scoperte. Tante risposte ed ancora più domande.

Con il risultato si chiarirà l'idea del nostro strumento, il quadro di epoche per ora incompleti avrà un profilo, protagonisti conosciuti rivivranno per noi nelle loro opere e nomi che non si sono mai sentiti prima usciranno dal buio della storia e ci presenteranno le loro opere musicali.

Ci si aprirà una possibilità mai avuta, quando questa meravigliosa collezione sarà accessibile per tutti gli studiosi e curiosi, una collezione nata più di 150 anni fa e che è sopravvissuta a due guerre mondiali. Una collezione della cui in passato l'accesso ci fu sospettosamente rifiutato.

Vi ringrazio per la Vostra attenzione e spero di riverdervi all'incontro che si svolgerà nella prossima primavera sulla riva del Lago di Costanza. Gerhard Penn ed io abbiamo portato delle informazioni alla Vostra disposizione.

[Traduzione: Annette Stephany (Modena)]

<applausi>

“ANALISI POSTURALE E BIOMECCANICA FUNZIONALE DEL MUSICISTA-CHITARRISTA”
(PRESENTAZIONE DEL DVD REALIZZATO DAL CONSERVATORIO E DALL’UNIVERSITÀ DI UDINE, 2012)

(Stefano Viola, chitarrista, docente di chitarra presso il Conservatorio di Udine)

Francesco Biraghi: Abbiamo l’ultimo intervento in scaletta del Convegno, dopodiché faremo una piccola inversione: faremo prima la premiazione e poi come sigla di chiusura i due piccoli concerti annunciati. Vedo già Stefano Viola, abbiamo deciso di contrarre un pochino l’intervento e quindi non avremo ospite sul palcoscenico Adriano Del Sal.

Stefano Viola: Grazie Francesco, cercherò di essere molto breve per quanto possibile. Innanzitutto volevo ringraziare il comitato scientifico del Convegno per l’opportunità che mi dà di presentare questo lavoro che è frutto di due anni di ricerche nel campo della biomeccanica, in collaborazione con l’Università [di Udine], la facoltà di Medicina e di Scienze Motorie. Adesso farò una brevissima introduzione: il lavoro è strutturato fondamentalmente in 4 capitoli. Il primo capitolo è quello dei test biomeccanici. Praticamente siamo stati in un laboratorio universitario di biomeccanica, che è il laboratorio ove vengono anche testate le discipline sportive, ed abbiamo fatto dei test sui chitarristi che si sono prestati a questo tipo di sperimentazione. Ovviamente la mia ignoranza in campo scientifico riguardo la biomeccanica era grandissima... ho scoperto, confrontandomi con il professore docente di biomeccanica che questi test per avere una valenza statistica e scientifica devono essere condotti secondo dei protocolli internazionali e secondo determinate metodologie solo così possono convalidare poi risultati e gli esiti di questi test. Quindi abbiamo dovuto trovare un campione di 14 chitarristi adulti che suonassero possibilmente la chitarra dallo stesso numero di anni per vedere in che modo la pratica strumentale appunto sulla chitarra potesse aver condizionato il loro sviluppo fisico secondo quelli che sono i parametri, diciamo, della biomeccanica che sono riconosciuti dalla medicina.

È stato un lavoro piuttosto lungo sin dall’inizio per trovare questi colleghi che si sono resi disponibili per questa indagine e poi l’altra cosa con la quale mi sono confrontato pesantemente è il fatto di scoprire che questi test per essere statisticamente e scientificamente validi dovevano essere limitati solamente a determinati muscoli. Mi spiego: abbiamo notato che le variazioni a livello muscolare che avvenivano in questi soggetti durante un’esecuzione dello stesso brano erano alle volte determinate anche dal fatto di aver le dita sudate oppure lo stesso esecutore suonando il brano due o tre volte consecutive dava delle risultanze elettromiografiche completamente diverse perché magari una volta metteva un po’ più di forza, una volta ne metteva di meno.

Quindi anche seguendo il consiglio di questo collega professore universitario che è il Dott. Renzo Pozzo che ringrazio naturalmente per tutte le cose che mi ha insegnato, abbiamo deciso di limitare l’indagine biomeccanica a quei muscoli cosiddetti posturali perché erano i muscoli dove anche queste minime variazioni soggettive nel modo di sedersi avrebbero influito in modo minore riguardo all’attendibilità dei test. Quindi i muscoli che abbiamo analizzato sono fondamentalmente i due muscoli lunghi della schiena che servono per mantenere il tronco eretto, e poi i deltoidi, i trapezi, solamente i grandi muscoli, perché ci siamo accorti che se fossimo entrati nell’ambito della muscolatura delle dita, ecc. saremmo entrati in un campo veramente sconfinato e dal quale poi non avremmo potuto comunque avere dei risultati attendibili da un punto di vista scientifico e statistico. Sostanzialmente i test che abbiamo fatto riguardano le pressioni a livello della seduta, quindi le pressioni che un chitarrista esercita quando si siede qui sulla sedia e le pressioni dei piedi sul pavimento. Questo ci ha permesso di arrivare a dei risultati che saranno pubblicati prossimamente nella relazione scientifica che ovviamente per motivi di pesantezza non è stata inclusa nel DVD.

Il secondo capitolo che riguarda l’analisi posturale è il capitolo che io avrei il piacere che voi vedeste, dura circa una decina di minuti, perché è quello che più di tutte le parole che io posso dire rappresenta in maniera diciamo esaustiva il senso di questo lavoro che non è un DVD sulla chitarra o sulla tecnica chitarristica, perché abbiamo già trattati che provengono sino

dall'Ottocento e anche molto più recenti che hanno sviscerato e trattato l'argomento in maniera più che esaustiva. La mia preoccupazione è stata solo quella di spostare l'attenzione su quello che sta prima delle corde di una chitarra. Quindi, non tanto di preoccuparsi di quello che succede nel momento in cui le dita entrano in contatto con lo strumento ma quanto sia importante invece, attraverso una corretta postura e anche una corretta relazione con lo strumento, mettersi nelle condizioni di poter poi utilizzare le dita e la tecnica chitarristica nella maniera più naturale possibile.

Questo capitolo che vedremo è stato condotto in collaborazione col mio carissimo collega Adriano Del Sal che ringrazio pubblicamente per tutto l'aiuto che mi ha dato.

Poi c'è il capitolo, l'ultimo, dei sistemi corporei e loro connessioni che riguarda un altro aspetto che per i musicisti perlomeno in questo momento non è molto praticato: si tratta appunto degli esercizi di compensazione, che sono esercizi che durante la giornata di studio si possono praticare e servono per riequilibrare la muscolatura corporea. In sostanza, la posizione che noi assumiamo quando suoniamo porterebbe, almeno secondo i risultati dei test, ad uno sviluppo ipertonico della parte sinistra a scapito della parte destra. Quello che abbiamo notato in questi soggetti che abbiamo testato, è che anche quando non stanno suonando la chitarra, ovvero anche quando si siedono normalmente sulla sedia per guardare un film o semplicemente per riposarsi, comunque anche se lo strumento non è presente, hanno sempre la tendenza ad esercitare una pressione sulla seduta che è molto più alta nella parte sinistra rispetto alla parte destra, segno che queste cattive abitudini se così si può dire, non sono pericolose, nel senso che non possono causare traumi violenti al nostro corpo, ma possono diventare nel lungo periodo piuttosto serie per quanto riguarda l'aspetto posturale dell'individuo.

Questi esercizi si possono praticare sia durante la giornata di studio sia naturalmente alla fine della giornata di studio, proprio per riequilibrare l'assetto posturale di quelli che, ripeto, sono i cosiddetti muscoli posturali, cioè quelli che noi utilizziamo per rimanere eretti.

A proposito desidero ringraziare anche il Dott. De Martin che è un maestro di yoga e un posturologo che appunto mi ha affiancato in questa sezione che riguarda gli esercizi di compensazione posturale.

Chiudo qui il mio intervento perché credo che niente meglio delle immagini possa farvi capire il senso di questo lavoro che ha impegnato due anni di tempo proprio per poter esser sicuri di giungere nei risultati di test a qualcosa che non fosse una semplice intuizione o impressione ma qualcosa che fosse suffragato da diagrammi, elettromiografie e anche grafici riguardanti le pressioni che entrano in gioco quando un chitarrista sta suonando.

Vi ringrazio e vi auguro buona visione <applausi>

<visione del secondo capitolo del DVD>

Il DVD non è in vendita perché verrà probabilmente allegato a questo libro che spero qualche editore sarà così benevolo dal voler pubblicare, ma se qualcuno è interessato, io ho con me alcune copie che sarò lieto di regalarvi, ma ovviamente non in numero sufficiente per poter accontentare tutti... eventualmente potete scrivermi – l'indirizzo lo potete avere qui dal comitato organizzatore - e nei limiti della disponibilità sarò ben felice di inviarvi una copia di questo lavoro, appunto nell'attesa e nella speranza che ci sia la pubblicazione della relazione scientifica che stiamo ultimando. Grazie ancora e buona serata. <applausi>

Francesco Biraghi: Dunque, invertiamo quanto è stampato nel programma, e quindi iniziamo con la premiazione. Direi, piano piano dovrebbero avvicinarsi tutti i componenti del comitato scientifico, il nostro direttore artistico Giovanni Podera è già qui... faccio un appello perché si possa iniziare la premiazione entro pochissimi minuti in modo da lasciare poi spazio ai due mini-concerti. Ci daremo appuntamento poi questa sera qui di fronte, nel duomo, per la finale.

Marcello Pittaluga: Allora, siamo arrivati in anticipo alla premiazione, per favore i premiati in sala e se possibile chiamare i componenti del comitato scientifico.

Diamo inizio alla premiazione per poi terminare coi due concerti che sono in programma.

CHITARRE D'ORO 2012

Premio per la didattica: Nicola Vito Paradiso

Pugliese, diplomato in chitarra con il massimo dei voti e la lode, ha vinto numerosi concorsi nazionali ed internazionali. Ha tenuto concerti in Italia e in tutta Europa esibendosi in prestigiose sale e teatri. Nel 1996 è stato invitato per la seconda volta in Irlanda, unico italiano al Dublin Guitar Week, festival internazionale organizzato dall'Istituto spagnolo Cervates. Già docente di conservatorio e presso scuole medie ad indirizzo musicale, invitato regolarmente a tenere masterclass. È autore di numerose pubblicazioni, principalmente di carattere didattico come il celebre metodo La Chitarra Volante diviso in tre volumi con CD allegato pubblicato dalle edizioni Curci di Milano che ha avuto un grandissimo successo di vendite diventando un vero e proprio best-seller librario. La Chitarra Volante è adottato in diverse scuole e conservatori europei e anche americani.

Premio per la composizione: Gilberto Cappelli

Nato a Predappio alta nel 1952 ha iniziato a 14 anni a frequentare il conservatorio Martini di Bologna, dove si è diplomato in pianoforte, direzione di coro, direzione di orchestra e composizione con Manzoni e Clementi. Attualmente è titolare della cattedra di armonia e contrappunto presso il conservatorio Maderna di Cesena. Come compositore è stato invitato ben 5 volte alla Biennale di Musica di Venezia, le sue opere sono state eseguite dai Pomeriggi Musicali di Milano, al festival Pontino e in numerose altre manifestazioni. Nel 2002 ha vinto il prestigioso premio Abbiati della critica italiana per la migliore composizione dell'anno. Le sue opere per e con chitarra si distinguono per qualità, tra le quali recentissime segnaliamo la composizione intitolate Per Segovia scritta nel 2012.

Premio per il miglior cd: Frédéric Zigante (Integrale per chitarra sola di Villa-Lobos, Brilliant Classics © 2011)

Nato in Francia ma cresciuto a Torino, si è formato con Alrio Diaz, Alexandre Lagoya e Ruggero Chiesa, diplomandosi presso il conservatorio di Milano. Ha iniziato giovanissimo una brillante attività concertistica internazionale e ha un'intensa attività discografica: ha effettuato registrazioni radiofoniche per la BBC, Radio France, Radio Suisse Romande, Rundfunk der DDR e la RAI. Nel 1996 ha vinto il premio per il miglior CD con le Rossiniane di Giuliani al primo Convegno di chitarra e successivamente nel 2006 la chitarra d'oro per la ricerca musicologica all'11° Convegno di Chitarra, sempre ad Alessandria. (È quindi la terza chitarra d'oro che ricevi, mi pare con due fatture differenti l'una dalle altre, sei uno dei pochi che può notare la differenza.) Lo scorso anno ha inciso nuovamente l'integrale delle opere per chitarra di Villa-Lobos compiendo un attento riscontro sui manoscritti. Proprio questa attività di ricerca è all'origine dell'incarico conferitogli dagli editori francesi Max Eschig per la realizzazione di una nuova edizione critica in sei volumi dell'opera omnia per chitarra del compositore brasiliano. Insegna chitarra – e per noi è un vanto - presso il conservatorio Vivaldi di Alessandria.

Premio per la ricerca musicologica: Andreas Stevens

Nato nel 1958 nella regione del Reno Anrath in Germania, ha completato i suoi studi presso la scuola musicale Schumann di Düsseldorf nella classe di chitarra del prof. Maritta Kersting. Ha frequentato corsi di perfezionamento con Leo Brouwer, Abel Carlevaro, Konrad Ragossnig, David Russell, Karl Scheit, Raphaela Smits. Ha al suo attivo incisioni discografiche, per molti anni ha suonato musica cameristica in varie formazioni. Ha costituito nel 2007 la Guitare Ensemble di Monaco di Baviera, formazione che si è affermata a livello internazionale. Insegnante dal 1980 presso la scuola di musica Schumann di Düsseldorf, negli ultimi anni è divenuto musicologo di riferimento per la storia e il repertorio della chitarra. È responsabile del concorso di chitarra Heinrich Albert di Gauding. Determinante il suo recente contributo per il ritrovamento di migliaia di opere originali per chitarra custodite nella biblioteca statale di Monaco di Baviera.

Premio per la promozione: Benrard Maillot (Savarez)

Seguendo la strada intrapresa dal padre, discendente da una famiglia di musicisti e violinista egli stesso, dirige con professionalità e passione la Savarez, uno dei più importanti produttori di corde per chitarra. Fondata nel 1770 l'azienda francese nel corso degli anni si è imposta per l'altissima qualità dei suoi prodotti. Mediante una costante ricerca, Maillot ha introdotto tecnologie moderne di molatura, calibrazione e controllo dell'intonazione ideando efficaci tensioni delle corde. Grazie alla creazione delle fibre composite per corde armoniche sono nati i modelli Alliance e Corum, un vantaggio decisivo non solo per la chitarra, ma anche per il violino, la viola, l'arpa e il liuto. Savarez produce oggi una vasta gamma di modelli utilizzati e apprezzati da migliaia di musicisti in tutto il mondo.

Premio giovane promessa: Cecilio Perera

Messicano, formatosi nell'università di musica di Xalapa, ha partecipato a numerosi festival internazionali frequentando masterclass con John Williams, David Russell, Angel Romero, Paolo Pegoraro, Pavel Steidl e molti altri grandi chitarristi di fama internazionale. Ha suonato come solista e con l'orchestra negli Stati Uniti, Canada, Cuba, Costa Rica, Cuba, Belize, Austria, Germania, Ungheria, Slovenia, Spagna e Italia. Ha anche partecipato a programmi televisivi e radiofonici e si è esibito in molti teatri d'Europa e d'America. Attualmente affianca Eliot Fisk presso il Mozarteum di Salisburgo in Austria. Il suo repertorio spazia dalla musica rinascimentale per il liuto alla musica contemporanea e da camera. Nel 2011 ha vinto il primo premio al concorso internazionale Pittaluga di Alessandria.

Premio speciale "Una vita per la chitarra": Thomas Heck

Musicologo attivissimo ha svolto un instancabile e scrupoloso lavoro di ricerca sulla storia e letteratura della chitarra, in particolare riguardo a autori classici, basti pensare alle sue importanti pubblicazioni su Mauro Giuliani.

Formatosi in California e a Parigi, università di Notre Dame, ha ottenuto numerosi riconoscimenti e borse di studio anche in Italia, Austria e Olanda. Professore emerito fino al 2000 alla Ohio State University, ha successivamente collaborato con la Santa Barbara City College impegnandosi nel programma Omega. Attivo anche come chitarrista, compositore e arrangiatore, ha istituito la Guitar Foundation of America ed è autore del volume *Picturing Performance, The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, che ha riscosso numerosissimi consensi. Thomas Heck. <applausi>

<Breve concerto di Cecilio Perera>

Musiche di Manuel Maria Ponce

<Breve concerto di Duo Alfonso Montes-Irina Kircher>

Musiche di Alfonso Montes (Milonga-Valse-Cancion e Bambuco dalla Suite Latina)