

Recensioni scelte
Libri e Partiture



Pag. [1](#) [2](#) [3](#)



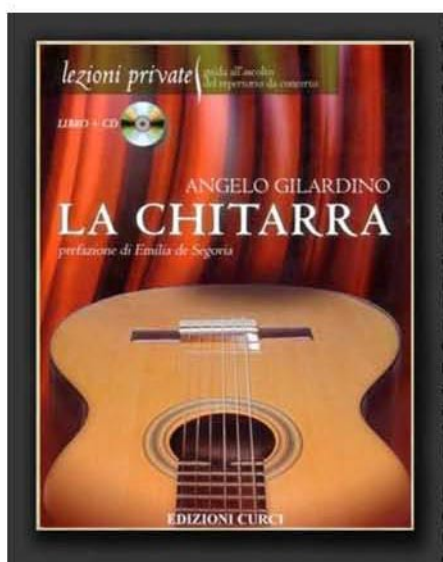
di Paola Troncione
ptroncs@gmail.com

Angelo Gilardino

La chitarra

prefazione di E. de Segovia

Milano, Edizioni Curci, 2010, pp. 238.



Il volume di Angelo Gilardino, che inaugura la collana "Lezioni Private" delle Edizioni Curci, si dichiara immediatamente uno dei suoi filii conduttori con la presenza di un cd di celebri brani di Bach, Scarlatti, Tárrega, Sor, Llobet, Granados, Albéniz, eseguiti da Andrés Segovia. Della Fondazione che prende nome a Linares dal grande chitarrista, Gilardino è stato per otto anni direttore artistico; e se dichiara di aver studiato il suo percorso "da lontano" e di non essere stato "tra i suoi adoratori", ne ha invece analizzato le partiture inedite, gli appunti interpretativi e le numerose lettere, per farli confluire nell'ambizioso progetto della Fondazione, che era in possesso di un materiale grezzo e mastodontico, ottenendo una vibrante attestazione di riconoscenza e di ammirazione da parte della vedova Emilia Segovia, che cura la Prefazione di questo libro.

La stessa non manca di ricordare quel brano, Colloquio con Andrés Segovia dedicato da Gilardino alla memoria del Maestro, da lei considerato, tra i brani celebrativi, "uno dei più bei pezzi per chitarra che io abbia mai ascoltato".

Per esemplificare il ruolo di Segovia nei confronti della chitarra occorre citare un'osservazione di Gilardino: "La grande intuizione di Segovia fu quella di stimolare e incoraggiare i compositori a costruire un nuovo repertorio per la chitarra, offrendosi come demiurgo tra la chitarra ideale pensata dai compositori e quella reale che egli padroneggiava".

Quanto alla destinazione specifica di questo libro, nella Introduzione Gilardino afferma di rivolgersi "soprattutto agli appassionati di musica, ai quali la chitarra e il suo repertorio sono ancora poco noti" (p. 5), e di aver voluto scrivere un libro "in cui gli autori e i brani del repertorio più adatti a formare una conoscenza basilare della musica per chitarra siano presentati in una forma semplice, accessibile anche a chi non sia chitarrista e persino a chi non disponga di una formazione musicale" (p. 5).

Ma occorre fare attenzione; queste dichiarazioni di principio non aprono ad una lettura "facile", di tipo morbidamente divulgativo: è lo stesso Autore che dichiara quanto sia difficile scrivere in modo apparentemente semplice per brevità e sintesi, senz'altro non per esposizione di contenuti, in quanto proprio le piccole tessere biografiche sono portatrici di conoscenze approfondite che devono veicolare profondità di conoscenza nel lettore. Tanto da fargli ricordare che "il contenuto di questo libro è frutto delle ricerche di parecchi studiosi, i cui scritti da decenni si sono accumulati allo scopo di sostituire, nella storia della chitarra, i risultati delle ricerche agli aneddoti e alle leggende" (p. 5).

Ancora, Gilardino si esprime riguardo la scelta di esaminare alcuni musicisti e non altri, mostrando il proprio criterio di selezione, dettato per l'appunto dal carattere informativo del volume che lo ha obbligato "a limitare la selezione a una parte del repertorio e a tralasciare autori e opere di rilievo non minore" (p. 5).

Il repertorio preso in esame è quello costituito dalle pagine più significative del repertorio della chitarra esacorde, quindi della musica scritta per chitarra nei secoli '800 e '900, "considerando anche la reperibilità delle musiche nelle incisioni discografiche disponibili, nonché la loro ricorrenza nei programmi dei concertisti" (p. 6). In questo senso, risulta interessante l'inclusione di alcuni musicisti "che non hanno mai composto musiche originali per chitarra e che, tuttavia, nelle trascrizioni e nelle interpretazioni dei chitarristi, hanno trovato, per certi loro pezzi scritti per altri strumenti, una destinazione nuova, che ha finito per sovrapporsi a quella originaria" (p. 6) (vedi il caso di Asturias).



Interessante, per rimanere sugli intenti seguiti da Gilardino nella stesura del suo

critico se non quello della "buona volontà" (La musica bene), senza bene non si pone in termini critici, critici all'ascoltatore. Per formare queste conoscenze non occorre studiarle, basta l'ascolto che produce l'affinamento di se stesso".

Il libro è una galleria di personaggi tratteggiati in brevi frammenti di vissuto, dal cui racconto emergono tematiche varie, tra tutte quella del rapporto tra i musicisti e il potere politico, la realtà sociale e statale, in una parola la relazione tra Arte e Storia.

Non potendo, né ritenendo necessario in questa sede passare in rassegna i settanta musicisti oggetto dell'attenzione di Gilardino preferisco sottolineare tre figure di spicco del mondo chitarristico presi in esame, in quanto ci consentono di enucleare un percorso che peraltro si dipana anche in altri compositori. Difatti Antonio José (Burgos, 1902- 1936), Miguel Llobet (1878/1938) e Mario Castelnuovo-Tedesco (Firenze,1895; Beverly-Hills 1968) sono accomunati da almeno due temi a loro volta intrecciati, quali il rapporto tra musica e malattia e quello con il potere e la libertà.

Il "maestrino di campagna"(p. 95), dotato di grande ingegno e cultura musicale, Antonio José Martínez Palacios, "creato dai Gesuiti" (p.94), sarebbe "potuto diventare il nuovo Manuel de Falla" (p. 94), se solo ne avesse avuto il tempo. La sua formazione, nonostante l'aria che respirava nella "Spagna ottusa e provinciale in cui era immerso, aveva del miracoloso" (p. 94), risentendo di solidi riferimenti otto-novecenteschi della tradizione colta occidentale quali Wagner, Ravel e Stravinskij che gli faranno sviluppare uno stile che, a ben dire, potremmo definire "europeo".

La sua musica, a dispetto dell'umiliante condizione di 'periferia' del mondo che era costretta vivere, sappiamo che arrivò sul leggio di Ravel che avrebbe detto: "Questo sarà il grande compositore spagnolo del nostro secolo" (p. 95).



Il richiamo esplicito al grande maestro francese lo ritroviamo nella Pavana triste, "esplicito omaggio al mondo onirico e fiabesco del grande modello di A. José, M. Ravel..."(p.97), terzo movimento di quel capolavoro assoluto che è la Sonata para Guitarra (dedicata all'amico chitarrista Regino Sainz de la Maza, che forse per non dispiacere al regime, l'aveva sepolta nel silenzio), scritta nel '33 ma solo nel 1990 sottratta all'oblio in cui era sprofondata, per merito proprio di Gilardino che, dopo averla ritrovata, la fece pubblicare. Epurata dal benché minimo gusto nazional-folcloristico la sua poetica si iscrive nella ricerca dell' 'istante', dell'illuminazione consegnata ad un accordo, ad un'intuizione timbrica simile ad un lampo, conferendo, contemporaneamente, alle idee musicali "una spontaneità impetuosa e insieme meditativa"(p. 96) che riflette le dissociazioni spirituali del suo tempo e racconta la crisi morale della sua epoca.

José morì fucilato a 33 anni e mezzo dalla milizia franchista, un vero e proprio assassinio perpetrato per motivi privati poi coperto da motivazioni politiche (così ha dichiarato Gilardino in un'intervista), che consente di accostare la sua tragica fine a quella di Federico Garcia Lorca proprio per l'atteggiamento inconsapevole, nutrito da entrambi, di fronte alla tragedia in quanto "certi di una protezione loro accordata in nome dell'amicizia, entrambi raggiunti da una feroce volontà di punizione, entrambi morti senza sapere di che cosa fossero accusati"(p.95).

Nato qualche anno prima ma morto due anni dopo José, incontriamo Miguel Llobet, il compositore-chitarrista catalano afflitto dal "male oscuro della depressione" (p. 105), le cui musiche "per la loro imperitura bellezza"(p. 105) consegnano "in chi le legge, e in chi le ascolta, il senso di una potenzialità mai pienamente realizzata, di una promessa reclinata su se stessa:dove l'artista avrebbe potuto, l'uomo più che non volere, non poté" (p. 105).

In una lettera del 9 gennaio 1934, Llobet raccontava al suo amico chitarrista italiano Benvenuto Terzi il successo che nel '31 aveva avuto a Washington per un concerto tenuto presso la Biblioteca Nazionale, per il quale gli era stato conferito un cachet davvero eccezionale per quei tempi, 2500 dollari-oro. In questa lettera Llobet ricorda anche la stima che aveva avuto di lui e del suo strumento niente poco di meno che Claude Debussy, che dopo averlo ascoltato pare esclamasse la frase «La chitarra è un clavicembalo espressivo» (evidentemente la conoscenza con Debussy, risale a inizio secolo, quando proprio nel 1904 Llobet si era trasferito a Parigi e pare si fosse esibito davanti a D'Indy, Debussy e Dukas).

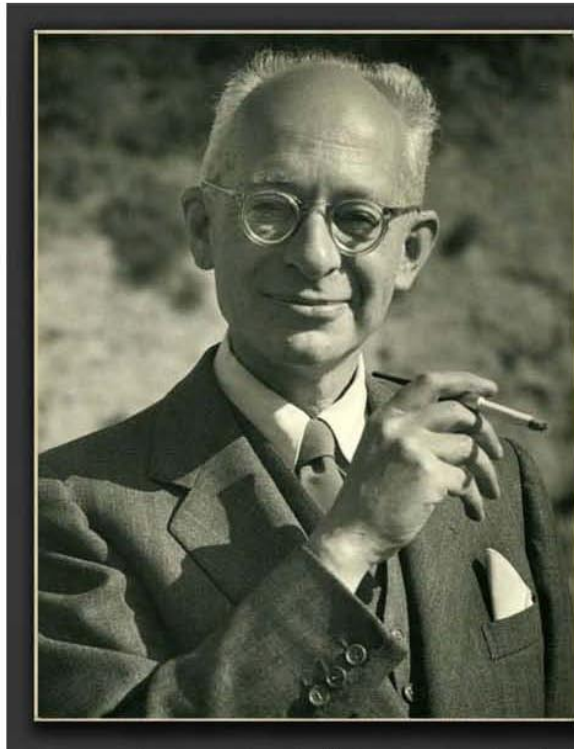
Ebbene, nonostante la cospicua fama ricevuta, "la figura e l'opera del chitarrista e compositore catalano M. Llobet sono state a lungo coperte, se non da una coltre di oblio, da un velo di misconoscenza, che ha sminuito l'importanza storica dell'apporto del maestro catalano all'arte chitarristica" (p. 103).

Il suo problema fu indubbiamente la depressione. Al di là dei motivi più intimi del male, dobbiamo sottolineare quelli estrinseci: basti immaginarlo continuamente minacciato da due figure eminenti del mondo chitarristico quali il giovane astro nascente Segovia da una parte, e Tarrega dall'altra (suo insegnante, anche se l'allievo aveva preso una strada del tutto diversa dagli accolti allievi del Maestro e dal Maestro



mentre di Segovia, e per cui suoi discepoli (p.106).

Agghiacciante la testimonianza di Mimita (Maria Luisa Anido), sua allieva prediletta che ad una domanda postale da Gilardino nel '77 riguardo le cause reali della morte



In fine, in questo "trittico" immaginario, mentre ormai José e Llobet erano scomparsi, ci spostiamo su Castelnuovo-Tedesco, che il 13 luglio del '39, a 44 anni lasciava l'Italia, l'amatissima Firenze alla volta degli Stati Uniti d'America, fuggendo al regime fascista e alle leggi razziali in quanto ebreo. Silardino così commenta: "Impossibile patire uno sradicamento più devastante di quello che trappò il musicista al suo mondo; un mondo al quale apparteneva per tradizione e storia familiare, cultura, situazione artistica, sociale ed economica"(p. 44).

Tornò in Italia quasi dieci anni dopo, nel 1948, "ma non si fece ingannare dall'accoglienza calorosa. Alcuni suoi colleghi volevano fare di lui la guida prestigiosa di una sorta di partito dei musicisti conservatori italiani, mentre il ministero dell'Istruzione gli offriva la direzione di un Conservatorio a sua scelta" (p. 45). Castelnuovo rifiutò tutti questi corteggiamenti e da allora la sua musica fu bandita dai grandi circuiti artistici: "solo Segovia, e, più tardi gli altri chitarristi continuarono a suonarla"(p.45).

Tornando agli anni americani, Castelnuovo non scrisse neanche una pagina per chitarra fino a quando, nel 1943, riprese la sua produzione segoviana. Ricordiamo nella produzione di questo musicista almeno tre periodi: il primo è quello italiano, che inizia dall'incontro con Segovia nel 1932 conosciuto al festival di musica contemporanea di Venezia. Segovia aveva accompagnato Manuel de Falla e, in quell'occasione, avvicinò la moglie di Castelnuovo, Clara, manifestandole il desiderio di avere un brano per chitarra, pregandola di fare da ambasciatrice presso il marito. Castelnuovo, ritornato a Firenze scrisse le Variazioni attraverso i secoli. Diventarono molto amici, Castelnuovo e Segovia, tanto che l'ultimo lavoro lasciato incompiuto prima della morte, nel '68, dovuta ad un aneurisma dell'aorta, avrebbe dovuto essere una raccolta di brani didattici per chitarra. Il primo periodo si chiude con il Concerto in Re op. 99. Insomma un sodalizio che, a parte qualche screzio, dovuto soprattutto all'insoddisfazione del grande interprete riguardo il 'solismo' chitarristico, durò davvero una vita intera.

"Il concerto è un messaggio di addio, e insieme, il tentativo di fissare indelebilmente, con un atto di fede artistica, la propria identificazione con quell'Italia in cui il compositore aveva creduto e alla cui vita musicale e artistica aveva contribuito con la sua creativa presenza: un mondo che ora soccombeva e che, con la guerra, sarebbe definitivamente scomparso"(p.47). La figura dell'esule, dello sradicato è ormai a tutto tondo disegnata per colui che M. Mila definì "il signorile umanista toscano", volendo sottolineare come nell'Italia del dopoguerra non ci sarebbe stato più posto per un autore quale Castelnuovo che, con il suo Concerto, incarnava "l'ultima traccia di cultura umanistica toscana, quella cultura che aveva illuminato, con il suo splendore artistico e con la sua sapienza filosofica, il Rinascimento"(p.47). Per concludere vorrei ricordare l'opera, non citata in queste pagine, La Ballata dall'esilio, su testo di Guido Cavalcanti da includersi in quel periodo definito "inerziale", gli anni americani. Si tratta di un'opera significativa e tale da anticipare il grande ciclo delle liriche per voce e chitarra dell'ultimo periodo (1958-1968), quando l'opera di Castelnuovo si colora di toni e accenti intimistici (la poesia per il poeta come la musica per il musicista sono custodi delle loro anime), che rivelano analogie profonde tra il proprio



Nel percorso compositivo ed esistenziale di questi autori, la malattia, insieme allo sradicamento politico-sociale assumono, come si può intuire, una valenza al contempo personale e interpersonale: proprio in quanto malato o "bandito" farà di questo connotato un vissuto tutto internamente compreso dalla e nella biografia dell'artista. La malattia, così come l'esilio o l'emarginazione diventano un tono, vero modello