

KRISTJAN STOPAR

## LA CHITARRA SOLISTA IN ITALIA TRA OTTOCENTO E PRIMO NOVECENTO

*La chitarra è lo strumento più bello,  
ma molto difficile da suonare*

C. DEBUSSY, *Évolution de la guitare*<sup>1</sup>

La ricerca storiografica riserva in genere grande attenzione alle epoche di maggior rilievo, concentrando approfondimenti molto articolati; non si può dire la stessa cosa per quei periodi cosiddetti 'transitori', a cui capita addirittura che la storiografia quasi non si interessi, o rispetto ai quali si muova con grande ritardo, sia in ragione della difficoltà dei contesti al fine di un'indagine oggettiva, sia per la scarsa reperibilità di una relativa documentazione adeguata.

Sfogliando i più noti manuali italiani di storia della chitarra, ci si accorge che il primo Novecento viene spesso presentato come un'epoca scarna, priva di innovazioni e figure di rilievo. Gli artisti che compariranno nelle seguenti pagine possono dunque ritenersi poco conosciuti rispetto ad altri nomi maggiormente ricorrenti nel repertorio e nella storia del nostro strumento. Questi ultimi sono oggi ricordati come le colonne portanti del chitarrismo classico mondiale, autentici simboli, dai quali mi pare opportuno iniziare il presente percorso; per la precisione, si comincerà da un quadro storico generale, per spaziare successivamente a quel che fu il repertorio solistico italiano a cavallo tra i due secoli, fino a concludere con una panoramica dei primi trent'anni del Novecento.<sup>2</sup>

Lo scopo di tale percorso è di contribuire a dimostrare che prima del rinnovamento di Segovia l'Italia compì comunque un proprio cammino, tanto in salita quanto notevole. Idealmente, la chitarra nel nostro paese sarebbe divenuta stilisticamente 'contemporanea' e definitivamente rinnovata con le prime opere di Mario Castelnuovo-Tedesco, legate all'impostazione di Segovia, il quale sviluppava uno stile ed incarnava un ruolo guida a tutt'oggi riconosciuti ed apprezzati dal mondo chitarristico in genere. Per poter giungere a questo obiettivo, la chitarra italiana conobbe un'evoluzione tutt'altro che semplice.

Ma si parta, come detto, dai presupposti storici. L'importanza di uno strumento come la chitarra fu rilevante in un'epoca, quella del primo Novecento, in cui si prestava attenzione al colore ed alla sperimentazione, rispetto a quel grande sinfonismo che aveva monopolizzato la musica nella seconda metà dell'Ottocento e non solo. D'altro canto, meno di mezzo secolo prima la chitarra aveva vissuto all'ombra dei grandi concertisti, venendo solo sporadicamente utilizzata dai compositori per brani da camera.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Riepilogo storico dettato dal chitarrista còrso Jacques Tessarech nell'anno 1923, in *Evolution de la Guitare*, Parigi, Lemoine, 1923.

<sup>2</sup> A riguardo si fa riferimento alla tesi di laurea: K. STOPAR, *Il repertorio solistico per chitarra nell'Italia del primo Novecento*, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2008-2009.

<sup>3</sup> A tal riguardo la posizione dei maggiori storiografi è abbastanza unanime; è particolarmente significativo il pensiero di Angelo Gilardino, che è stato più volte 'schietto' sulla condizione della chitarra nel periodo successivo ai vari Giuliani e Sor, tanto da giustificare le difficoltà dell'indagine storiografica: dopo i grandi chitarristi che avevano calcato la scena musicale nella prima metà del XIX secolo, tanto da farlo percepire alle generazioni future quale *secolo d'oro*, la chitarra dovette rassegnarsi ad uno stato marginale. Per gli scritti di A. Gilardino il riferimento principale va alla rivista *Il Fronimo*, si veda inoltre il volume *La chitarra*, Torino, EDT, 1990 (opera a più mani: E. Allorto, R. Chiesa, M. Dall'Ara, A. Gilardino), e il secondo volume del *Manuale di storia della chitarra*, Ancona, Bèrben, 1992 (soprattutto le pp. 9-11).

I compositori, seguendo la scia del Romanticismo, ricercavano le grandi sonorità orchestrali e l'espansione del tessuto armonico, lasciando allo strumento a corde ben poco interesse. Stando alle informazioni più recenti, risulta evidente la mancanza di un repertorio internazionalmente valido nella seconda metà dell'Ottocento; si può dire che la chitarra era stata rilegata ad un uso familiare e privato, e solo in questa condizione 'ritirata' sia i musicisti che gli artisti in genere la consideravano come svago principale. Ed appunto, niente più che uno svago risultava la chitarra per il mondo musicale di allora, sommerso dalle sonorità di Wagner.

Emarginata e messa da parte, la chitarra possedeva però un grande potenziale descrittivo e coloristico. Ci si doveva pertanto aspettare un 'cambio di rotta' nell'estetica musicale.

Claude-Achille Debussy, figlio di piccoli commercianti di porcellane di Saint-Germain-en-Layne, entrò nel lontano 1872 al Conservatorio di Parigi a soli dieci anni. All'epoca non immaginava nemmeno che avrebbe influenzato, tra Otto e Novecento, il mondo musicale europeo. Avvicinandosi dapprima alle sonorità wagneriane,<sup>4</sup> se ne sarebbe discostato poi radicalmente, facendosi per così dire portavoce di una nuova estetica musicale. Di queste innovazioni ciò che giovò notevolmente alla chitarra fu l'interesse per il dettaglio a scapito della quantità e soprattutto la nuova ricerca di colore strumentale e timbrico, oltre a quell'assetto armonico tipicamente debussiano, che vedeva nella chitarra il referente per importanti esperimenti sulle successioni accordali. Purtroppo, al di là di una tal ricerca, Debussy non si prese mai la briga di creare veri pezzi per chitarra;<sup>5</sup> si può dire che ne diede l'impulso, percepito poi in modo meraviglioso dagli spagnoli, i quali ne fecero negli anni la propria arte, fino a generare un numero di opere che rimarranno indissolubilmente nella memoria di chi studia la chitarra in genere e quella solista.<sup>6</sup> Anche la scuola di Vienna diede assieme al maestro francese il proprio contributo, impegnandosi però in maniera attiva attraverso i lavori di Webern, Schönberg e Mahler; va pur detto che tutti e tre questi compositori si avvalsero della chitarra all'interno di un organico da camera e non come strumento solista.<sup>7</sup>

Per l'approdo solistico bisognerà volgere lo sguardo ai chitarristi esecutori-compositori, che seppero dare un nuovo volto alla chitarra classica tra miti e 'mezze verità'; artisti che indagarono e colsero la natura poetica intima dello strumento, inserendolo nel mondo musicale, diremmo oggi, che conta, pur con i debiti limiti di cui diremo.

Evocato quale innovatore nonché profeta del mondo chitarristico moderno, Francisco Tárrega fu l'autentico antesignano della rinascita della chitarra verificatasi verso la fine del secolo e gli albori del Novecento. Egli voltò decisamente le spalle allo stile sinfonico per concentrarsi sulla vocalizzazione delle linee e su una vocazione timbrica dello strumento. Secondo la critica contemporanea e le maggiori riviste musicali odierne, da quella tedesca *Zeitung für Musik* al periodico italiano *Il Fronimo*, Tárrega fu il primo, dopo Giuliani e Sor, a riportare la chitarra ad una qualità concertante e ad una concezione della medesima quale strumento virtuosistico. Ciò non toglie che, ad un'attenta analisi, vi siano dei punti discutibili e dei limiti nella figura monumentale di Tárrega, come ad esempio il già ricordato Gilardino ha avuto modo di chiarire.<sup>8</sup> Ed è indubbio che tale scoperta fu come un fulmine a ciel sereno per i sostenitori di Tárrega ed in genere

---

<sup>4</sup> Lo stile di Debussy si era formato attorno ai maggiori compositori europei, da Gounod a Fauré, a Franck e Massenet, passando per il pianismo di Chopin, per Musorgskij e, come detto, attraverso il confronto con Wagner.

<sup>5</sup> Questa è la critica mossa da Gilardino a Debussy nei primi capitoli del citato *Manuale di storia della chitarra*, p. 10: «Debussy si appropria dei "valori" chitarristici in astratto».

<sup>6</sup> Lo specifico riferimento va a Tárrega, Turina, De Falla ed alle trascrizioni di opere di Albéniz, come le notissime *Asturias* e *Mallorca*.

<sup>7</sup> Si pensi ai *Cinque pezzi* op. 10 ed ai *Tre Lieder* op. 18 di Webern, come anche alla *Sérénade* op. 24 di Schönberg. Per quanto riguarda Mahler, egli adottò la chitarra nella *Nachtmusik*, facente parte della Sinfonia n. 7.

<sup>8</sup> «L'analisi dell'apporto dato da Tárrega alla storia della chitarra induce a considerarlo un artista del tutto secondario», A. GILARDINO, *La rinascita della chitarra: mito, realtà, prospettive*, in «I quaderni di Settembre musica», III, n. 1, 1978, pp. 30-39.

nell'imponente mitizzazione degli autori spagnoli. Non vi è comunque alcun dubbio che come esecutore, trascrittore e compositore Tárrega migliorò notevolmente le sonorità dello strumento, insistendo sul tocco appoggiato e sulla verticalità delle dita, affidandosi al valido aiuto dell'amico liutaio Antonio de Torres Jurado. Quest'ultimo ampliò la superficie della tavola armonica, e nonostante l'aumento delle dimensioni, riuscì a mantenerne la leggerezza; fu proprio con questo tipo di accuratezza che egli costruì nel 1864 la prima chitarra per Tárrega.<sup>9</sup> I dati tecnici di tale lavoro ci dicono come la chitarra stava divenendo a poco a poco moderna e adatta ormai a risuonare nelle sale quale grande strumento solista, e non solo nelle piazze per l'accompagnamento ai canti popolari. È inoltre essenziale sapere che questo modello di costruzione fungerà da esempio per le generazioni future di liutai.<sup>10</sup>

Tornando a Tárrega, va aggiunto che egli fu eccellente esecutore, e sviluppò una vera e propria scuola chitarristica; i dati storici rivelano che egli lasciò un limitato numero di opere per chitarra sola, armonicamente semplici ma piene di espressività. Naturalmente, per mole di opere e per ingegno, Tárrega non può essere paragonato ad un Giuliani e tanto meno ad un Sor, rimane comunque senza dubbio un innovatore eccellente, iniziatore di quel cambiamento in grado di guidare ad una rinascita che avrebbe avuto in Llobet, Pujol e Segovia magistrali interpreti.

Il periodo intermedio tra Tárrega e Segovia non contò chitarristi di altrettanta fama; non è infatti un caso che la critica si rivolga ai maggiori interpreti di questi anni chiamandoli gli artisti della *lost generation*.<sup>11</sup> Il catalano Miguel Llobet, il paraguayano Augustin Barrios-Mangoré, ed infine l'italiano Luigi Mozzani, sul quale si ritornerà in seguito, furono personalità che seppero arricchire il vuoto degli anni con opere magistrali e tecniche avanzate, ma che, al pari di Tárrega, al momento meno opportuno si arenarono, come presi da indecisione o timore, lasciando spazio alla statura artistica di Segovia.

Nel caso di Barrios il problema più evidente fu la mancanza di un vero inserimento nel mondo musicale europeo, a cui seguì quel che potremmo definire una sorta di complesso di inferiorità culturale, tanto privo di fondamenta quanto purtroppo influente al punto da compromettere le potenzialità insite nella sua talentuosa personalità artistica. Luigi Mozzani com'è noto si dedicò, nella seconda parte della sua esperienza artistica, alla liuteria: con maggior tenacia avrebbe forse potuto sviluppare una scuola italiana a livello internazionale dopo quella eretta da Giuliani quasi un secolo prima; anche perché egli era dotato di grande tecnica, esaltante per arpeggi ed articolazione, portavoce di quella scuola italiana che malgrado la grande tradizione ottocentesca si stava inchinando una volta di più a quella spagnola.<sup>12</sup>

Com'è però intuibile, gli anni difficili di cui stiamo parlando – caratterizzati da un'emarginazione dello strumento in ragione soprattutto del sinfonismo e del pianismo dirompenti – non si identificarono esclusivamente nei tre protagonisti di cui sopra. C'era un folto numero di chitarristi virtuosi, che, pur in secondo piano, contribuirono a infondere nuovo impulso al repertorio prima di Segovia. Tant'è vero che sarebbe fuorviante credere che Segovia, peraltro *leader* della *renaissance* chitarristica, sia stato l'ideatore dell'identità estetico-musicale novecentesca della chitarra. Va semmai ribadito che la sua opera incise nell'età contemporanea sia attraverso l'attualizzazione degli stilemi ottocenteschi, sia mediante il confronto con il folto numero di

---

<sup>9</sup> Antonio de Torres «nel 1864 costruì la chitarra per Tárrega. Nonostante fosse all'apice del successo, fu costretto a cambiare lavoro perché la liuteria non gli garantiva entrate sufficienti a mantenere la famiglia; a quell'epoca la chitarra in Spagna era uno strumento destinato soprattutto alla musica popolare», E. ALLORTO, *L'organologia*, in *La chitarra* cit., p. 11.

<sup>10</sup> Sempre nel volume *La chitarra*, da p. 12 troviamo informazioni sui maggiori liutai dell'epoca, che diedero vita alle chitarre più celebri: José Ramírez, Vicente Arias, ed Ignacio Fleta, per citarne alcuni.

<sup>11</sup> Questo termine fu coniato da Angelo Gilardino per rappresentare «quella generazione con segni di apertura e, insieme di irrimediabile chiusura culturale, che congiunse Tárrega a Segovia», A. GILARDINO, *La rinascita della chitarra* cit., pp. 30-39.

<sup>12</sup> Sono di questo parere E. Allorto, R. Chiesa, A. Gilardino e G. Radole.

esecutori appena ora ricordato, fino a divenire un carismatico riferimento per i maggiori compositori contemporanei, i quali scrivendo per lui conferivano alla chitarra la dignità di affiancarsi agli altri strumenti musicali nel panorama concertistico internazionale.

Dunque, il merito della rinascita è da attribuire anche a quelle personalità minori che tennero in qualche modo vivo l'interesse intorno allo strumento nelle complesse ore precedenti alla parabola segoviana. Si badi, non solo in relazione al chitarrismo spagnolo di cui sopra si diceva con riferimento a Tárrega: lo spagnolismo nascente a cavallo tra Otto e Novecento avrebbe oscurato altre figure ragguardevoli, come Jacques Tessarech, chitarrista-compositore sostenitore della viva ed *indipendente* realtà della chitarra tra Tárrega e Segovia, come il tarreghiano Daniel Fortea o il tedesco Heinrich Albert, altro testimone di un chitarrismo non esclusivamente ispanico. Scriveva infatti Thomas Heck:

La rinascita dello strumento in Germania risale come minimo al 1899, con la fondazione de "Der internationale Guitarristen-Verband" a Monaco. Nel 1900 quando Tárrega, Pujol e Segovia erano ancora sconosciuti fuori della Spagna, personalità come Heinrich Albert [...] si dedicavano professionalmente alla chitarra. La natura della rinascita della chitarra in Germania fu principalmente quella di far risorgere l'enorme ricchezza del secolo precedente, e quindi chitarre classiche basate su prototipi viennesi e italiani del primo ottocento furono ricostruite in gran numero.<sup>13</sup>

Ed ancora:

Questa rinascita non doveva assolutamente nulla alla Spagna.<sup>14</sup>

Parole che fanno comprendere come il mondo chitarristico fosse vivo e vegeto, seppur ancorato a vecchi stilemi.

Come per altri paesi, anche in Italia la chitarra solista non mancò di interpreti. Già sono state sottolineate, ad esempio, le alte potenzialità di Mozzani come grande innovatore; e a dire il vero, l'Italia generò tra la seconda metà dell'Ottocento ed il primo Novecento un numero considerevole di chitarristi, la più parte dei quali caduti nell'oblio per scarsa vena tecnico-artistica.<sup>15</sup> Per quelli che invece meriterebbero di essere ricordati, va detto che, se in genere non si riuscì ad oltrepassare un provincialismo per farsi strada in campo internazionale, si trattò comunque di un movimento (eterogeneo per valori e meriti) che dissodò il terreno compositivo e didattico-interpretativo della chitarra, facendo così rientrare l'Italia nelle vicende storiche principali dello strumento ed attestando come anche in questa difficile epoca il nostro paese contasse nella chitarra un ampio seguito di aderenti.<sup>16</sup>

L'Italia di fine secolo stava vivendo una profonda crisi. Il divario industriale tra le regioni settentrionali e il Mezzogiorno era sempre più marcato, soprattutto in rapporto alle gravi disparità nei confronti delle classi contadine meridionali. Se è vero che con il primo ministero Crispi dal 1887, il paese intraprese un cambiamento socio-culturale di rilievo, va pur sottolineato che anche al Nord permaneva una situazione di lavoro e sottocultura molto precarie. Fu in questo difficile quadro che l'Italia accolse il genio di Wagner e guardò al Romanticismo d'oltralpe, vale a dire a fattori della cultura musicale in cui lo spazio per la chitarra solistica era ristrettissimo.

<sup>13</sup> In *Manuale di storia della chitarra* cit., p. 31.

<sup>14</sup> *Ivi*.

<sup>15</sup> «La produzione degli altri compositori-chitarristi [...] giace meritatamente nell'oblio», A. GILARDINO, *La musica italiana per chitarra nel secolo XX*, in «Il Fronimo», II, n. 7, 1974, p. 21).

<sup>16</sup> Con la seguente precisazione: «La composizione chitarristica era in mano unicamente ai compositori-chitarristi, legati al passato ottocentesco, ma che tuttavia tennero accesa la fiamma del chitarrismo italiano, mai dimentico completamente del suo passato», G. RAOLE, *Liuto, chitarra e vihuela; storia e letteratura*, Milano, Suvini Zerboni, 1997, p. 168).

Ciò non significa che nel nostro ambito non vi sia comunque stato uno sviluppo, pur dovendo partire da un'inerzia ereditata dalla condizione chitarristica della prima metà dell'Ottocento. Inerzia sta per un repertorio solistico che nel secondo Ottocento non si rinnova rispetto alle proposte precedenti; le uniche novità sono date da trascrizioni di opere dei più celebri autori, da Verdi a Mascagni. Oltretutto, praticamente tutti i pezzi dedicati alla chitarra sola, sono stati realizzati da chitarristi-compositori, spesso bollati dalla critica odierna come lavori dilettanteschi.<sup>17</sup> Non si può non sottolineare che in quegli anni l'unico vero repertorio esistente fu quello dei chitarristi-compositori sparsi per l'Italia intera, costituendo ciò un limite gravoso, particolarmente per il rifarsi di tale strumentisti ad uno stile infarcito di luoghi comuni e descrittivi, con abbondanza di titoli autobiografici.<sup>18</sup>

Si può quindi riconoscere che l'Italia chitarristica dell'epoca compì una sorta di rilettura del secolo passato, senza significative conquiste tecniche ed artistiche, ma dimostrando un'attività diffusa e fertile almeno come punto di snodo per traguardi successivi.

Molti furono i chitarristi-compositori. Questo genere di musicisti risulta assai numeroso sia nell'Ottocento che nel Novecento. Pochi furono degli autentici compositori, con un'ispirazione in grado di staccarsi dalle mere ragioni strumentali, ed è forse questo uno dei motivi di un mancato rinnovamento del repertorio. Bisognerà aspettare l'avvento di Segovia per ammirare le riuscite sperimentazioni chitarristiche dei più celebri compositori come Castelnuovo-Tedesco e Goffredo Petrassi. Ad ogni modo, quei chitarristi-compositori nutrivano caratteristiche comuni: si ispiravano a motivi autobiografici e al folklore della propria regione di provenienza, spesso prendendo spunto dai temi popolari.

La chitarra fu, e lo è tuttora, anche uno strumento di accompagnamento.<sup>19</sup> I ritmi provenivano spesso da schemi ballabili, soprattutto di tarantelle, mazurke e barcarole, non distaccandosi dalla scrittura e dalla tecnica imparata dai comuni metodi ottocenteschi, da Carulli a Giuliani, da Carcassi a Sor. Ciononostante qualche chitarrista dell'epoca si impegnò nell'opera didattica con l'intento di creare un metodo proprio per chitarra. Nascono così svariati volumi, dei quali vale la pena ricordare *Facile maniera d'imparare la chitarra senza la musica* di Luciano Castagna (1870-75), il *Metodo per chitarra* di Benedetto Mazzetti (1891), o ancora i metodi di Carlo Munier, Enrico Marucelli e Antonio Pozio. Vero fiore all'occhiello fu però il *Manuale teorico-pratico per lo studio della chitarra* di Agostino Pisani, edito nel 1900 a Milano, contenente tutto ciò che fino ad allora era noto sul mondo chitarristico. Tali volumi infatti non apportarono nuove scoperte o evoluzioni tecniche. Furono però fondamentali per l'Italia borghese che desiderava acquisire in fretta le nozioni per poter suonare. Altri amanti dello strumento riuscirono a creare un legame importante con le generazioni successive, raccogliendo pezzi di autori ottocenteschi: è il caso di Desiderato Lucat, avvocato nonché amante dell'arte in genere, nato a Châtillon e cresciuto ad Aosta. Egli ricopiò gran parte delle opere di Fernando Sor, raccolte in seguito dall'allievo Edoardo Capirone, il quale ne fece buon uso, diffondendone le stampe agli altri chitarristi torinesi.<sup>20</sup>

In Italia, come pure in altri paesi, ciascuna regione aveva una propria scuola chitarristica legata prevalentemente ai grandi personaggi che vi risiedevano. Tuttavia si riescono a delineare dei tratti comuni: il meccanismo delle due mani diviene importante al fine della didattica. Nulla cambia

<sup>17</sup> Si veda ad esempio l'esordio dell'articolo di A. GILARDINO, *La musica per chitarra nel secolo XX*, in «Il Fronimo», VIII, n. 31, 1980, p. 25.

<sup>18</sup> La maggior parte dei lavori è reperibile in V. POCCI; *Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*, Vicchio, Edizione digitale in CD, 2009.

<sup>19</sup> Al riguardo cfr. M. DEL BENE, *Presenza della chitarra nel Salento*, in «Notiziario tecnico professionale della Accademia della chitarra», XI, 1981, pp. 34-36; vi si legge che la chitarra classica si sviluppò prevalentemente su temi e balli popolari di origine meridionale; sono interessanti anche gli approfondimenti sulle usanze specifiche della chitarra, in particolare sulla tarantella, il cui ritmo divenne celebre e spesso utilizzato da chitarristi colti.

<sup>20</sup> Cfr. M. DELL'ARA, *La didattica nella prima metà del Novecento in Romolo Ferrari e la chitarra in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di S. Boni, Modena, Mucchi, 2009, pp. 115-116.



nell'impostazione di base. La mano sinistra, non dovendo affrontare pezzi di laboriosa stesura polifonica, se non a due o talvolta tre parti, compie solamente movimenti di agilità e non di forza. La mano destra è invece impegnata nella mobilità del basso ed in passaggi arpeggiati.

Con questi propositi ricordo le brevi composizioni di Giovan Battista Marzuttini, chitarrista friulano nato a Udine, trasferitosi poi a Trieste, che fu anche autore di un metodo per chitarra. Per la verità, furono molti all'epoca i chitarristi-compositori che decisero di compilare un metodo proprio, sempre seguendo con rigore le orme del passato; a molti però mancò l'audacia per poter diffondere in maniera adeguata i loro studi e metodi, credendo, probabilmente, di non essere stati abbastanza esaustivi ed autorevoli.

Analogamente all'interesse educativo di Marzuttini, anche l'intraprendente e già citato Carlo Munier fu autore di ben tre scritti didattici, *La scuola della chitarra*, *Il metodo elementare per la chitarra* e *La ginnastica giornaliera*. Tutti e tre tali testi sono di livello elementare; la tecnica ivi descritta potrebbe essere paragonata a quella del *Metodo* carulliano. Non si discosta da tale impostazione nemmeno Giuseppe Bellenghi, nato a Faenza nel 1844. Dalle notizie dell'epoca<sup>21</sup> ci è dato sapere che egli fondò la casa editrice Forlivesi di Firenze e che fu un chitarrista e compositore adeguatamente preparato, autore di un metodo per chitarra, oltre a svariate composizioni, giudicate dalla critica italiana tardo-ottocentesca come melodicamente valide. Va ribadito che la maggior parte degli autori finora citati fu attiva specialmente nelle composizioni solistiche.



Carlo Munier (*Dizionario dei chitarristi e liutai italiani*, Bologna, La Chitarra, 1937, p. 160)

Vi furono in questo periodo due figure che nella storia chitarristica italiana seppero distinguersi per la loro attività, che arricchì il repertorio solistico non con lavori originali, ma nel settore delle trascrizioni, in cui si potevano comunque sfruttare caratteristiche importanti dello strumento quali il colore e gli effetti timbrici. Si tratta di Margherita Mancinelli e Oscar Chilesotti, veri maestri della trascrizione, che differirono dalle

comuni trascrizioni operistiche e furono entrambi capaci di un apporto utile alla tecnica chitarristica e di far rivivere attraverso il suono della chitarra repertori antichi e stilisticamente arcani.

Margherita Mancinelli, nipote del celebre maestro Mancinelli, può definirsi una vera donna d'arte. Chitarrista oltre che pittrice, iniziò a muovere i primi passi con il maestro Luigi L'Ecrivain. Quest'ultimo la farà maturare tecnicamente affidandosi al *Metodo* di Giuliani, che ne accrescerà sia le doti tecniche che quelle artistiche. La sua predilezione per il grande repertorio classico, e non solo chitarristico, è evidente. Basandosi perlopiù sulla vasta produzione pianistica romantica, offrirà un ragguardevole lavoro di trascrizione, con molte opere rimaste inedite.<sup>22</sup> Tra quelle note, vale la pena citare la trascrizione dell'*Album per la gioventù* op. 68 di Schumann, composta da quarantré pezzi per pianoforte: essa presenta una tecnica che fu per l'epoca ragguardevole ed in molte trascrizioni si denota il grande lavoro assegnato alla mano sinistra. Questa trascrizione è stata pubblicata da Grimaldi e Mercandetti a Roma, case editrici oggi non più attive e le cui pubblicazioni sono di difficile reperimento.

Il merito di Margherita Mancinelli fu l'ampliamento delle possibilità tecniche della chitarra, tanto da far scomodare il celebre Luigi Mozzani, di cui si tratterà più avanti, in un commento

<sup>21</sup> Prevalentemente le Gazzette musicali mensili delle più grandi città italiane e le riviste chitarristiche del primo Novecento, come *L'Arte Chitarristica* e *La Chitarra*, inoltre marginalmente la *Rivista Musicale Italiana*.

<sup>22</sup> Un motivo alla base del gran numero di opere inedite può essere stato l'indifferenza del mondo musicale 'che contava' nei confronti di un tal sottobosco, spesso immeritadamente rimasto lontano anche dai manuali di storia della musica.

largamente favorevole: «per chi vuol studiare e comprendere l'opera della Mancinelli, troverà artisticamente un bagno purificatore e tecnicamente assai utile». <sup>23</sup> Il suo lavoro si guadagnò quindi parecchi pregi, tali da farle ritagliare un certo spazio nel mondo chitarristico italiano, pur non mancando 'limiti' come le trascrizioni talora non eseguibili su una comune chitarra classica a sei corde, ma che richiedevano la presenza di corde ausiliari.

Altra figura artistica di rilievo fu Oscar Chilesotti, che seppe far rivivere le più antiche intavolature per liuto e chitarra in un repertorio moderno unico nel suo genere. Nato a Bassano del Grappa nel 1848, dedicò gran parte della sua vita allo studio ed alla ricerca. Suonatore di flauto e violoncellista, oltre che laureato in legge, fu anche esimio chitarrista, studiando lo strumento e approfondendone le tecniche con Antonio Sale. Nutrendo notevole interesse per le intavolature di epoca barocca, ne fece nel tempo un vero e proprio culto. Potendo dedicarsi a quest'arte remota nel paese nativo, da lui stesso definito come «piccola città lontana da ogni centro di cultura», <sup>24</sup> cominciò un lavoro che diverrà con gli anni più che notabile. L'amore e la smisurata passione per la *chitarra spagnola* del Sei-Settecento, con stupende decorazioni d'ebano e avorio, lo portarono a trascrivere pezzi per un totale di una decina di volumi, nei quali il suo interesse per motivi pratici si concentrò sullo stile, la tecnica e le diverse incordature delle chitarre dell'età barocca.

Dovendo stilare un elenco dei compositori presi in considerazione da Oscar Chilesotti nella sua opera, ci troveremmo veramente di fronte ad un numero ragguardevole di nomi. I più rappresentativi sono senz'altro gli italiani Francesco Asioli, Ludovico Roncalli e Francesco Corbetta, oltre ai chitarristi-compositori francesi.

Il lavoro di Oscar Chilesotti già di per sé mirabile, è ancor più meritevole se si pensa che egli praticava le trascrizioni senza poter disporre delle chitarre d'epoca barocca. Ben diversa è la condizione odierna, in cui i trascrittori si avvalgono degli strumenti originali, privilegio non concesso a quelli d'un tempo per motivi prettamente pratici, in cui tuttavia l'opera di Chilesotti si inserisce con caratteristiche che mostrano ancora la loro attualità. Tra le sue opere si ricordano *Musica del passato*, *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola del Conte Lodovico Roncalli*, *Suonatori di liuto del sedicesimo secolo*, *Enciclopedia di Musica e dizionario del Conservatorio* e *Note sopra l'intavolatura del liuto e la chitarra*. <sup>25</sup>

Le scoperte compiute da Chilesotti, uniche nel suo genere in terra italiana, fanno luce su due fatti storici considerevoli: dal punto di vista pratico-esecutivo, Chilesotti scoprì che la pratica dei rivolti negli accordi d'età barocca e l'idea di accordo tenuto al basso rispetto alla melodia anticipavano le moderne tecniche d'esecuzione; dal punto di vista storico-didattico, ribadì l'importanza della cultura italiana all'interno della storia della chitarra. Fu infatti in Italia che si pubblicò il maggior numero di libri sullo strumento a corde al tempo della divulgazione della



Margherita Mancinelli (Archivio del Civico Museo Internazionale della Fisarmonica, Centro Studi "Bio Boccas", Castelfidardo, Ancona)

<sup>23</sup> *Dizionario dei chitarristi e liutai italiani*, Bologna, La Chitarra, 1937, p. 140.

<sup>24</sup> Oscar Chilesotti. *Studi sulla chitarra e altri scritti*, Bologna, Forni, 1975, p. 226.

<sup>25</sup> Molte opere, anche manoscritte, sono reperibili presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Cini a Venezia, tenendo poi conto del corpus di manoscritti in prevalenza conservati in Veneto. Ricordiamo inoltre l'importante silloge Oscar Chilesotti. *Studi sulla chitarra e altri scritti* cit. Suoi lavori furono ospitati nelle principali riviste musicali del tempo come la *Rivista Musicale Italiana* e *La Gazzetta musicale di Milano*.

chitarra spagnola in Europa, e fu ancora l'Italia con i propri compositori, studiati dettagliatamente da Chilesotti, a determinare le tendenze e ad influenzare gli altri paesi. Era un traguardo che ancora oggi provoca una sensazione d'orgoglio, per il quale l'Italia si inserì a pieno diritto tra i grandi protagonisti dell'intera storia della chitarra.

Dopo questa parentesi sulla trascrizione, utile anche a capire le direttive musicologiche legate alla chitarra nel tardo Ottocento, ci concentreremo ora su quei chitarristi-compositori italiani che godettero all'epoca di fama e riconoscimenti internazionali.<sup>26</sup> Il paradosso è che questi musicisti, così noti all'estero, in Italia stentavano talvolta ad essere conosciuti al di là della loro regione o provincia.

Benedetto Di Ponio ebbe riconoscimenti nella sua epoca grazie soprattutto alle registrazioni radiofoniche effettuate per l'Europa e il Sud America, fu inoltre il primo docente di chitarra in un Conservatorio italiano. A fianco dell'attività concertistica e didattica si è dedicato alla composizione, lasciandoci interessanti pagine che rivelano una profonda e sapiente conoscenza dello strumento e inedite soluzioni nella ricerca timbrica.

Benedetto Calvaruso fece conoscere le proprie opere in tutt'Italia e soprattutto all'estero. Egli viaggiò per la chitarra e con la chitarra. Fu un caso artisticamente fortunato, perché nominato addirittura *Cavaliere* per il suo incarico di organizzatore di concerti benefici. A differenza di molti colleghi, Calvaruso non si trasferì all'estero; visse quasi sempre in Italia, dove fu conosciuto prevalentemente come insegnante. Tra i suoi allievi dilettanti più conosciuti si ricorda la regina Margherita, mentre dal punto di vista più strettamente chitarristico risulta ben più importante l'allievo Manlio Biagi, che diverrà nel Novecento un valente interprete. Oltre ai ritmi (tarantelle e barcarole), i titoli che balzano all'occhio sono assolutamente di matrice italiana, come *Vesuvio* ed *Etna*, anch'essi rispettivamente una tarantella ed una barcarola. Il suo gusto per temi mediterranei si rapporta alla sua origine siciliana. Le sue musiche sono oggi difficilmente reperibili presso archivi e biblioteche musicali.

Mario Maciocchi fu premiato per la scrittura di un proprio *Metodo* nel 1907 a Parigi. Al lavoro didattico si affianca l'attività di compositore, con importanti brani quali *A ciel sereno*, *Divertissement Espagnol*, *Fior di passione*, *La bella Veneziana*, *Serenata allegra*, ed altri ancora, tra i quali un tango.



Antonio Dominici (*Dizionario dei chitarristi e liutai italiani*, Bologna, La Chitarra, 1937, p. 94)

Proseguendo nella rassegna, ricordiamo Giuseppe Branzoli, compositore anch'egli di piccoli pezzi per chitarra sola, che pubblicò nel 1899 il suo *Metodo teorico e pratico per chitarra* per l'importante editrice Carisch, uscito in italiano e francese per permetterne la divulgazione all'estero. Passando a Giovanni Siro Orlandi, si segnala che egli come emigrante si trovò letteralmente catapultato in Argentina, nella provincia di Cordova, dove ebbe la fortuna di studiare la chitarra con i maestri locali Caballero e Maza; trasferitosi a Buenos Aires, divenne un valido insegnante al Conservatorio Provinciale, senza trascurare la composizione.

Altro nome italiano che ebbe l'opportunità di farsi valere all'estero fu Antonio Dominici; nato a Palermo come Calvaruso, si trasferì in Russia, suonò alla Corte dello Zar, compose ed insegnò per personaggi illustri, che seppero ammirarlo ed apprezzarlo.

Come i chitarristi-compositori, anche gli esecutori sono importanti al fine di una ricerca storica. Essi rivelano quali scuole interpretative e quali metodi d'insegnamento venivano impartiti in quell'epoca al fine di formare il chitarrista provetto; quali fossero gli

<sup>26</sup> Molte notizie inerenti a questi chitarristi-compositori sono reperibili nel *Dizionario dei chitarristi e liutai italiani* cit. e nelle riviste *Il Plettro*, *La Chitarra*, *L'Arte Chitarristica*.



ambienti frequentati e quali le inerenti opinioni e critiche.

Anche il numero degli esecutori è rilevante. Essi erano per la maggior parte degli autodidatti che nella preparazione artistica ricorrevano ai consueti metodi di autori quali Giuliani e Carulli, facendo quasi mai uso di didatti stranieri. Ciò si doveva alla condizione estetico-culturale italiana, in cui si innestavano componenti nazionalistiche, che limitava la traduzione dei metodi stranieri (abitudine puntualmente condannata dalle grandi firme come Luigi Torchi sulla *Rivista Musicale Italiana*), con ricadute pesanti in ambito chitarristico ancora negli anni Venti.<sup>27</sup>

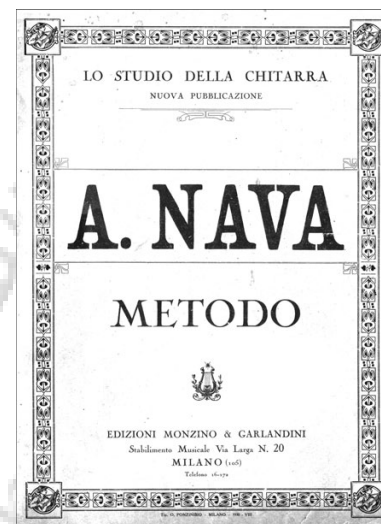
Tra le opere didattiche più frequentate ed amate vi fu anche il *Metodo* di Achille Nava, chitarrista e compositore milanese del primo Novecento, che affiancò l'insegnamento ad una fervente attività compositiva.

Altro dato rilevante è il fatto che molti chitarristi raggiunsero la maturità artistica e stilistica, oltre che tecnica, ad un'età avanzata. La preparazione da autodidatta richiedeva quindi molto tempo ed impegno. Oltretutto non tutti furono concertisti professionisti e dovettero conciliare il loro lavoro con lo studio dello strumento. Tutto ciò portò molti di questi concertisti ad esibirsi in pubblico, da solisti, soltanto dai primi anni del Novecento in poi, pur avendo un *imprinting* indistintamente legato alla seconda metà del secolo precedente.

La maggior parte dei chitarristi-concertisti dell'epoca è reperibile nel *Dizionario dei chitarristi e liutai italiani*, volumetto di stampo storiografico degli anni Trenta, che presenta in maniera concisa i protagonisti dell'epoca. I dati sono stati direttamente ed indirettamente forniti dagli stessi chitarristi o da loro conoscenti, mentre altre specifiche notizie giunsero dalle riviste contemporanee. Per ovvi motivi, potrò dar cenno solo di alcuni di questi interpreti, scegliendo quelli che in maggior misura incarnarono lo spirito dell'epoca.

Passando in rassegna alcuni tra i minori, vanno citati nomi come Eugenio Gaspare Cammarata ed il parigino di sangue italiano Emilio Berra; entrambi dimostrarono quell'amore per l'arte chitarristica che in quegli anni contraddistinse gli italiani, pur rimanendo il primo un dilettante, mentre l'altro autodidatta ed insegnante. Il chitarrista bergamasco Emidio Ruspini alla fine del secolo destò molto interesse e va ricordato soprattutto per la sua tecnica brillante; da documentazioni dell'epoca risulterebbe che spesso, durante le proprie esecuzioni, Ruspini solesse posizionare sul leggio uno spartito con pezzi originali per pianoforte e suonarli con la chitarra, come se quei pezzi per pianoforte fossero già stati trascritti prima dell'esecuzione stessa. Questa sua dote lo portò pure alla trascrizione di numerosi brani tratti dal melodramma.

Altri solisti esplicarono la propria arte sia nelle città natali che all'estero. Bulgarelli, di cui sfortunatamente non si conosce il nome primo,<sup>28</sup> nel decennio 1880-90 suonò svariate volte nel ridotto del Teatro Comunale di Bologna, mentre quasi nello stesso periodo Camillo Bo fondava a Milano la Società "Porta", facendo conoscere al capoluogo ambrosiano i pregi della chitarra con numerose esecuzioni. Antonio Amici, sotto l'ala protettrice di Bertucci,<sup>29</sup> a tredici anni diede un concerto al Trocadero di Parigi; successivamente divenne molto noto e stimato a Roma come solista



Achille Nava, *Metodo* (Milano, Monzino e Garlandini, 1930)

<sup>27</sup> «Mio padre andò a trovare Segovia che alloggiava al Grand Hotel di Roma ed egli gli consigliò un metodo che allora non esisteva in Italia, quello di Aguado. Segovia disse che l'unica edizione reperibile era quella di Lemoine a Parigi», L. KOKKALIARI, *Intervista a Mario Gangi*, in «Il Fronimo», XXIII, n. 90, 1995, pag. 7.

<sup>28</sup> Questo chitarrista è ricordato nel *Dizionario dei chitarristi e liutai italiani* cit., p. 48.

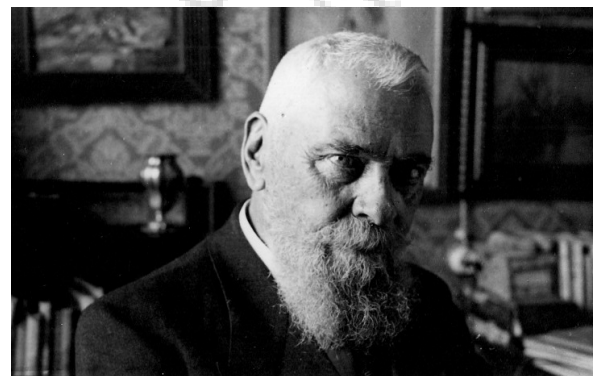
<sup>29</sup> Costantino Bertucci fu un nome legato alla chitarra come compositore. L'allora nota Casa Comellini, fondata da Alfredo Comellini a Bologna, pubblicò alcune sue opere per chitarra sola dalla tecnica facile e dal carattere leggero.

dalle doti eccelse. Nicola Utili fu invece un solista precoce; studiando da autodidatta sui metodi classici, a quattordici anni fu già in grado di dar concerti nel paese natale di Castelbolognese; pur dotato di grandi doti concertistiche, decise di dedicarsi all'arte della liuteria, come si vedrà in seguito, tanto da farsi chiamare col passare del tempo *Mastro Nicola*.

La chitarra, com'è evidente, fu amata da tutti. Molti furono gli autodidatti, i dilettanti che presero in mano la chitarra per dar sfogo alla loro privata necessità di suonare. I più dotati e quelli con la fortuna di aver avuto un'adeguata preparazione tecnica, divennero insegnanti, potendo in questa maniera tramandare il loro sapere a chitarristi di generazioni future. Ed è forse questo – lo rimarchiamo – il significato più pregnante del mondo chitarristico di quegli anni tormentati, ovvero *il non aver interrotto* la tradizione chitarristica.

Rispetto alla moltitudine di chitarristi meno preparati, sono in pochi coloro che possono essere reputati 'grandi' interpreti. Tra coloro che seppero distinguersi si ricordano Vittorio Carobbio, Giulio Vio, Giuseppe Citterio, Giovanni Di Domenico Navone e Tullio Giulietti. I primi tre sono stati fondamentali per la crescita dello strumento in una città come Bergamo, che divenne un centro significativo della chitarra italiana nel primo Novecento, a fianco di altri notevoli contesti: ricordiamo al proposito l'importante ambiente chitarristico creatosi a Modena grazie all'attività di Romolo Ferrari.

Citterio e Vio furono autodidatti, mentre Carobbio crebbe col chitarrista Vittorio Rovetta. Quest'ultimo vide però nella chitarra uno strumento d'intrattenimento e poté fornire a Carobbio un aiuto esclusivamente elementare. Furono poi la sensibilità artistica e le doti naturali che fecero il resto, come nel caso di Giuseppe Citterio. Egli, intravedendo nella chitarra uno strumento timbricamente valido, sacrificò gran parte del suo tempo libero alla preparazione di piccoli concerti. Agli ascoltatori trasmetteva il suo amore per la chitarra: la limpidezza della sua arte suscitava ammirazione, appassionando un'intera generazione e spingendola alla pratica dello strumento. Ai suoi concerti accorse anche Giulio Vio e ne rimase affascinato a tal punto da volerlo emulare. Anch'egli come Citterio non fu concertista di professione. Dava sfogo alla propria passione artistica nel tempo libero dal lavoro di funzionario delle ferrovie. Il suo valore di esecutore rimane comunque validissimo. Dai *Metodi* di Carulli e Giuliani imparò tutto il necessario per potersi esibire in pubblico con musiche degli autori dell'Ottocento. Giulio Vio diverrà poi grande protagonista, seppur in veste di sostenitore, dello sviluppo chitarristico italiano nella prima metà del Novecento, cooperando con altre grandi personalità ad iniziative di periodici per chitarra, che diedero impulso al movimento chitarristico allora in espansione. Tra questi vadano citati la rivista *La Chitarra*, inoltre il *Dizionario dei chitarristi e liutai italiani* del 1937, compilato da Benvenuto Terzi, altro grande chitarrista bergamasco, con la collaborazione tra gli altri dello stesso Vio.



Giulio Vio (arch. priv. Vaccari, Bologna)

Un altro indiscusso protagonista dell'epoca fu Giovanni Di Domenico Navone, musicista che in maniera più chiara incarna il modello dell'esecutore nella seconda metà dell'Ottocento. Nato a Villanova d'Asti nel 1839, dedicò la sua vita alla chitarra ed allo studio didattico dello strumento. Trasferitosi a Torino come insegnante, riuscì a formare ottimi allievi, senza trascurare se stesso e il miglioramento della sua arte, sia esecutiva che compositiva. Scrisse un *Metodo* che riuscì ad avere fama nazionale; molti chitarristi infatti ne fecero uso adottandone i principi, facendo sì che quelle pagine divenissero un vero e proprio esempio. Navone fu particolarmente dotato come esecutore, tant'è che nel 1892 fu premiato ad un concorso a Genova, presentando il suo pezzo solistico

*Rapsodia di S. Paolo*, reperibile oggi nelle biblioteche dei Conservatori di musica. Oltre a questo brano, scrisse altre composizioni per chitarra sola, annoverate allora tra le più popolari in Italia.

Procedendo nella ricerca, Tullio Giulietti fa parte di quei chitarristi che seppero prepararsi adeguatamente sul finire del secolo, per poi maturare nuove prospettive agli inizi del Novecento. Nato a Roma e vissuto per gran parte della vita a Milano, conobbe la chitarra quasi per caso. In giovane età un suo conoscente lo spinse verso l'arte dello strumento che lo renderà popolare come esecutore e liutaio. Con l'ausilio di diversi metodi, Giulietti fu capace di preparare un programma da concerto all'altezza dei migliori concertisti dell'epoca. Pur nell'atteggiamento eccessivamente prudente di aver atteso la maturità artistica, a trent'anni, per la prima esibizione pubblica, da quel momento Giulietti capì che il suo futuro si sarebbe legato alla chitarra. Ed ebbe pienamente ragione.

Agli inizi del Novecento intraprese la carriera del chitarrista concertista, abbandonando una vita comune, dedicata fino ad allora alla falegnameria. I viaggi in Russia, il prolungato soggiorno a Londra, Spagna, Olanda e Francia, denotano una capacità artistica notevole. Tuttavia anch'egli si dedicò alla liuteria, come il maestro Mozzani, riscuotendo grande fama e successo.



Giovanni Murtula (Archivio del Civico Museo Internazionale della Fisarmonica, Centro Studi "Bio Boccosi", Castelfidardo, Ancona)

Prendendo in esame il repertorio, è ben riscontrabile l'ampio numero di composizioni e di chitarristi-compositori. Si distinsero nel periodo due personalità artistiche che si posero tra la tarda eredità ottocentesca ed una concezione più moderna dello strumento, arrecando al movimento chitarristico un margine di sviluppo che, anche e soprattutto per merito loro, si protrarrà per tutta la prima metà del Novecento. Il primo è Giovanni Murtula, collante tra i due secoli, l'altro invece è il già più volte ricordato Luigi Mozzani, colui che avrebbe potuto annoverarsi tra i grandi rinnovatori della chitarra moderna in ambito internazionale.

Giovanni Murtula crebbe a Sassari, dove nacque nel 1881. Fin dalla giovane età dimostrò grandissimo interesse per l'arte della musica. In un'epoca distintasi per il verismo, le sonorità dei drammi, intessuti di motivi conduttori tra voci e strumenti, l'intercalare sinfonico nelle celeberrime opere di Puccini, Leoncavallo e Mascagni, il piccolo Giovanni scelse come suo strumento prediletto la chitarra. Come spesso accade con i prodigi musicali, egli imparò presto ad intervenire sulle sei corde della sua chitarra, raggiungendo in

breve tempo una tecnica più che ragguardevole. Con lo studio di metodi all'epoca più noti, quali i metodi di Carcassi, Giuliani e Carulli, e di composizioni di autori italiani e stranieri, egli continuò a far 'gavetta', mettendo in luce un tocco stilisticamente invidiabile ed uno stile impeccabile, legato, una volta di più, a quello dei grandi maestri ottocenteschi. Che egli fu autodidatta è mirabile quanto il fatto che a soli diciassette anni esordì in pubblico a Genova presentando un buon programma. In tutto ciò non vada trascurato che Genova e Sassari non rientrano geograficamente nella stessa provincia, e tanto meno nella stessa regione. Il fatto che un ragazzo diciassettenne vada a dar concerti così lontano da casa in un'epoca, nella quale spostarsi da una città all'altra arrecava sicuramente maggiori problemi e minor comodità, è indubbiamente prova di una prima maturità, artistica e caratteriale. Si aggiungano poi delle esecuzioni impeccabili e grandi successi di pubblico e si avrà un quadro completo del prodigioso inizio carriera di Giovanni Murtula.

Come detto, l'esordio in pubblico avvenne a Genova nel 1898. La chitarra godeva in terra ligure di notevole notorietà, tanto da essere utilizzata nella maggior parte delle rappresentazioni

musicali. La presenza di un grande artista come Giovanni Murtula fu pertanto quasi un onore e privilegio.

In quegli anni Genova stava crescendo un altro spirito artistico consapevole fin dalla giovane età della propria predilezione per la chitarra: Pasquale Taraffo, detto *Ô Réua*. Nacque a Genova solo sei anni dopo Giovanni Murtula, ed è plausibile credere che l'allora undicenne Pasquale assistette al primo concerto del chitarrista sardo.<sup>30</sup> Anche se fosse, ad ogni modo Pasquale Taraffo decise in seguito di intraprendere un cammino diametralmente opposto rispetto a Murtula. Ritenuto per molti aspetti il genio della sua famiglia, della quale il padre Pippo era fabbro rinomato e dilettante chitarrista come molti, a parte l'amore per i brani classici di Viñas e Tárrega che lo legavano per certi aspetti a Murtula, i due chitarristi-compositori non ebbero niente in comune sin dai loro esordi. Pasquale Taraffo esplicò in seguito la sua arte in tutt'Italia e all'estero, dimostrando di essere un chitarrista preparato, stilisticamente indipendente e maturo,<sup>31</sup> tuttavia non tipicamente 'classico'. Amava infatti esibirsi nei varietà ed in duetti accompagnati al canto. Le sue più riuscite rappresentazioni sono legate alle trascrizioni delle opere teatrali, quali *Norma* di Bellini e *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, il *Quartetto del Rigoletto* ed il *Minuetto* di Boccherini.<sup>32</sup>

In questa breve parentesi su Pasquale Taraffo è d'obbligo ricordare che il talento genovese fu nominato a pieno merito come primo fondatore della scuola chitarristica genovese, anche se egli non fu mai «particolarmente preoccupato di diffondere la chitarra, di fondare una scuola chitarristica o di imporre uno stile».<sup>33</sup> Grazie ai suoi insegnamenti e al suo modello si formarono numerosi validi chitarristi, tuttavia egli si dedicò in maggior misura all'esecuzione. Il suo genio fu ascoltato oltre che in Europa anche oltreoceano, negli Stati Uniti e nel Sud America. Spingendoci più in là con gli anni, egli divenne negli anni Trenta il solista della grande orchestra argentina di Eduardo Blanco. Ma sempre in Argentina, a Buenos Aires, egli si spense improvvisamente.<sup>34</sup>

Dopo la dovuta parentesi su Pasquale Taraffo, si ritorni a Giovanni Murtula. Con quell'esperienza genovese ormai alle spalle, egli continuò imperterrito a girare la penisola. La sua seconda tappa importante fu Siena, nel 1901. Anche qui riscosse applausi, sfoggiando prestazioni di autori classici, da Sor a Tárrega, come fece Mozzani. Il genio di Murtula fu ben visibile nelle sue composizioni e trascrizioni che davano sfogo al suo talento naturale. Un talento impregnato di compostezza, stile, italianità e grande personalità. La critica lo definirà con l'andare degli anni «il puro fra i puri, il chitarrista dallo spirito nobile», ed infine «l'artista col cuore d'un poeta».<sup>35</sup> Ciò che Giovanni Murtula fece negli anni della sua gioventù artistica fu mirabile. Cominciò a discostarsi dagli altri, creandosi uno stile proprio, dimostrò al mondo chitarristico italiano un'effettiva possibilità di progresso tecnico, oltre che stilistico.

Con questi propositi Giovanni Murtula si aprì al nuovo secolo che vedrà sbocciare, come vedremo, assieme all'ancora acerbo talento sardo, altri artisti in erba, portatori di un crescente repertorio musicale.

Tra i maggiori rappresentanti vi è poi senz'altro Luigi Mozzani, riconosciuto dalla critica come uno tra i grandi artisti italiani, e spesso addirittura l'unico, che ha saputo dare all'Italia chitarristica un volto parzialmente diverso rispetto a quello visto nell'ultima metà dell'Ottocento. Fu pertanto simbolicamente riconosciuto quale portavoce di un intero movimento. Non solo si applicò per divenire un grande interprete a livello internazionale, ma si fece applaudire ed

<sup>30</sup> Va specificato che al momento non c'è testimonianza storica che lo confermi.

<sup>31</sup> «La difficoltà tecnica, che poteva raggiungere un tipo di virtuosismo oggi impensabile, era inoltre basata su uno strumento da dieci a quattordici corde che ha avuto una diffusione locale legata solo a quel repertorio», G. FERRARIS, *Pasquale Taraffo e la Scuola Chitarristica Genovese*, in «Il Fronimo», XXVII, n. 106, 1999, p. 27.

<sup>32</sup> Numerose informazioni sulla vita e sulle opere di Pasquale Taraffo sono contenute anche in G. FERRARIS, *Intervista ad Armando Carrara*, in «Il Fronimo», XXVII, n. 106, 1999, pp. 17-23.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>34</sup> Morì e fu sepolto a Buenos Aires nel 1937.

<sup>35</sup> F. ORSOLINO, *Giovanni Murtula*, in «L'Arte Chitarristica», XV, n. 73, 1961, p. 12.



apprezzare quale compositore e liutaio, senza peraltro trascurare quell'attività didattica che aiutò i suoi numerosi allievi a raggiungere un livello tecnico, stilistico ed artistico lodevole.<sup>36</sup>

Ritengo pertanto opportuno soffermarmi sulla figura di Mozzani, ispiratore ed innovatore di un'epoca intera.<sup>37</sup> Nacque a Faenza il 9 marzo 1869. La sua famiglia era economicamente molto modesta. Il padre era perennemente impegnato nel lavoro di calzolaio mentre Luigi incominciò la scuola elementare: dopo un solo anno da studente egli si vedeva costretto a dare una mano al padre, mentre a soli nove anni cominciò a lavorare da un barbiere, fortunatamente sapiente suonatore di clarinetto. Quest'incontro fu di grande importanza per il ragazzo. Il barbiere stimolò l'animo artistico di Mozzani, risvegliando in lui quell'interesse indomito per la musica, che lo caratterizzò negli anni a venire. Oltre al barbiere, anche il fornaio del suo paese fu musicista, tant'è che il giovane Mozzani imparò da lui a suonare la tromba. Con queste due conoscenze ed un grande amore per la musica, entrò nella banda musicale di Faenza come clarinettista. La salute però non gli permise all'epoca di continuare questo suo primo cammino musicale. Non demordendo, si fece prestare una vecchia chitarra. La riparò e ne iniziò lo studio sul metodo di Carulli.<sup>38</sup> Pur seguendone i tratti, egli riuscì a distinguersi e ad aggiungere «un virtuosismo popolare, audace di ritmi, tremolo, cambi di tocco, affine al colorismo ritmico tambureggiante degli spagnoli, con quale venne, d'altronde, presto in contatto».<sup>39</sup> Con la successiva scoperta di Fernando Sor, Luigi Mozzani scelse definitivamente la chitarra come suo strumento prediletto. Fu sicuramente una scelta difficile. Basti pensare che si diplomò a pieni voti in oboe presso il Liceo Musicale di Bologna e successivamente fu primo oboista nell'orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, perfezionandosi come tale in vari studi musicali. Come oboista ebbe la possibilità di girare il mondo: si susseguirono numerose *tournées* con orchestre in Inghilterra, Francia ed America. E fu proprio in America che poté conoscere l'arte di Fernando Sor e scegliere tra oboe e chitarra. Probabilmente ciò che incentivò la sua scelta fu l'ultima sua *tournée* orchestrale in America che si concluse con esito sfortunato dettato forse da un impresario. L'orchestra si sciolse e Mozzani fece un cambio radicale nelle sue preferenze musicali. Nella chitarra vide un'autonomia ed un'espressività diverse, ma per nulla inferiori, rispetto a qualsiasi altro strumento.

Come detto egli concluse con l'oboe dopo quello sfortunato ciclo di esibizioni in terra americana. Certamente affranto, non si diede per vinto e iniziò subito la sua carriera da concertista di chitarra. Dapprima legato ad un trio di suonatori di banjo, si fece successivamente strada da solo, impartendo lezioni di chitarra,<sup>40</sup> sino a pubblicare nel 1896 gli *Studies for the Guitar*,<sup>41</sup> tre volumi



Luigi Mozzani con la divisa della Banda di Faenza (arch. priv. Mozzani, Roma)

<sup>36</sup> Questo trattato spiegherebbe come Mozzani amasse la didattica e l'insegnamento, trascurando la composizione di pezzi concertistici, se non per rare eccezioni, come nel caso del *Preludio n. 18 'Segovia'* del 1927, dedicato al maestro spagnolo in occasione dell'esordio italiano avvenuto nello stesso anno a Bergamo e Milano.

<sup>37</sup> Su Luigi Mozzani si veda G. INTELISANO, *Luigi Mozzani. Vita e opere*, a cura di G. Intelisano e L. Frignani, Bologna, Minerva, 2008.

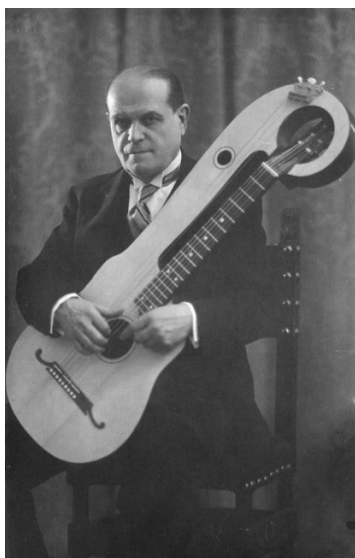
<sup>38</sup> Anche Mozzani come gli altri poté far uso dei metodi di soli autori italiani, in quanto quelli stranieri erano all'epoca pressoché introvabili. Inoltre, il fatto che egli utilizzò ai primordi il *Metodo* classico di Carulli è rilevante per capire quanto fosse singolare ed originale la sua maniera di intendere la chitarra rispetto agli altri che ebbero la medesima educazione chitarristica.

<sup>39</sup> *Dizionario dei chitarristi e liutai italiani* cit., p. 156.

<sup>40</sup> Mozzani riuscì negli anni a dar vita ad una vera e propria scuola. Molti chitarristi dell'epoca nonché giovani talenti ebbero come maestro Luigi Mozzani. Si ricordino tra i tanti Sara Stegani, Riccardo Vaccari e Romolo Ferrari.

<sup>41</sup> Una rilettura completa è stata fornita dalla nipote di Luigi Mozzani, Carmen Lenzi Mozzani (1923-1969), nel lavoro edito dalla Bèrben nel 1956 dal titolo *Studi superiori di chitarra*.

di studi per chitarra solista, legati una volta di più alla sua arte ed a quella dei metodi da lui appresi. Questa sua prima opera destò grande interesse. Oggi è difficilmente reperibile se non nello specifico archivio mozzaniano.<sup>42</sup> Ma oltre al lavoro didattico, Mozzani intraprese verso la fine del secolo un numero notevole di esibizioni. Il primo grande concerto ebbe luogo a Berlino nel 1894 in seguito ad un invito, altra prova della sua notorietà in tutt'Europa. Fu molto amato dai tedeschi e da tutta la cultura mitteleuropea, tant'è che dopo Berlino venne Norimberga, seguita dalle esibizioni a Monaco ed Hannover.<sup>43</sup> Girò l'intero continente europeo, sino ad approdare in quella che fu la capitale del rinnovato colorismo musicale, Parigi, dove conobbe Miguel Llobet. Rimase nella capitale francese per ben tre anni come concertista ed insegnante, arricchendo il proprio bagaglio culturale e artistico.



Luigi Mozzani (Fondo Mozzani, Archivio Storico Comunale, Cento, Ferrara)

Luigi Mozzani amava inserire nei suoi programmi concertistici autori di epoca ottocentesca, privilegiando soprattutto Sor, ma anche varie trascrizioni dal repertorio pianistico. Il suo stile fu sempre personalissimo e la tecnica raggiunta non ebbe concorrenza in Italia. All'estero fu riconosciuto come uno dei massimi portavoce della chitarra. Le sue esecuzioni davano sfogo alla sua chiarezza espositiva, al suo modo di carpire l'essenza della chitarra. Ciò che balzava all'orecchio erano gli arpeggi scanditi e rimarcati, la rotondità delle note acute all'interno di un fraseggio melodico ben distinto e legato, oltre al caratteristico tremolo, sintomo di grande audacia e personalità. Altro importante dettaglio tecnico e stilistico nelle esecuzioni di Mozzani fu un portamento di grande effetto e virtuosismo che egli seppe magistralmente includere nelle sue composizioni per chitarra sola. Si tratta di un movimento coordinato delle due mani: creando in sostanza un glissato, riusciva a far percepire all'ascoltatore tutte le note intermedie in maniera sì rapidissima ma articolata.

Tutte queste peculiarità si possono ritrovare tanto nelle sue esecuzioni quanto nelle composizioni. Dopo quei primi tre volumi pubblicati a New York nel 1896, compose pagine per chitarra sola nel primo decennio del Novecento, dimostrando una volta di più la sua spiccata creatività artistica. Giunto fino alle Americhe, fu proprio oltreoceano che ebbe inizio la sua carriera compositiva. Come detto nel 1896 scrisse infatti i tre volumi per chitarra sola, raccolti sotto l'unico titolo di *Studies for the Guitar*. Successivamente, idealmente fino al 1910, fu diviso dal duplice e contemporaneo amore per la composizione e la liuteria. Come artigiano si dedicò alla costruzione di chitarre dai tipi più dissimili sino alla tarda età.

Come compositore ha lasciato un numero di opere non elevato, tuttavia, com'è ovvio, questo non preclude la bontà e l'accuratezza delle sue creazioni, riproposte modernamente in nuove edizioni.<sup>44</sup> La maggior parte di esse sono state pubblicate all'epoca sia dalla stampa italiana che da quella francese e tedesca, altro indice della sua notorietà all'estero. La rivista *Der Gitarrefreund* e l'editrice Beuscher seppero dare il loro apporto in campo tedesco. Oltretutto il compositore italiano godette dell'ammirazione dello storico tedesco Fritz Buek, il quale ebbe occasione di ascoltare Mozzani in privato. Nel 1931, quando ormai Mozzani diradò notevolmente la sua attività

<sup>42</sup> Fondo Mozzani, presso l'Archivio Storico Comunale di Cento (Ferrara).

<sup>43</sup> Il fatto che la mitteleuropa lo amasse è ravvisabile anche nei vari volumi di matrice tedesca, come F. BUEK, *Die Gitarre und ihre Meister*, Berlino, Schlesinger-Lienau, 1926 e H. SOMMER, *Laute und Gitarre*, Monaco, 1922.

<sup>44</sup> *Luigi Mozzani. Opere per chitarra*, a cura di A. Gilardino, Ancona, Bèrben, 1995 e *Luigi Mozzani. Au Crépuscule. Rêverie*, a cura di S. Boni, Ancona, Bèrben, 2003.

chitarristica in genere, lo stesso Buek, dall'alto del suo *status* quale presidente dei chitarristi tedeschi, ebbe parole di riguardo verso il chitarrista italiano:

Non possiamo dimenticare che in Germania, Mozzani fu il primo a gettare le nuove basi del chitarrista artista; sentimmo per la prima volta da lui il tocco con l'unghia e quella scorrevolezza perlacea di suono reso con tecnica snella e sicura, per cui ogni nota diviene armonia. Fu lui che introdusse tra noi le musiche di Sor e Tárrega; e fu lui che per la prima volta ci fece conoscere le opere di Bach sulla chitarra. Come artista e virtuoso dobbiamo riconoscergli speciali singolarità che non si differenziano molto da quelle degli spagnoli tanto nei segni esteriori e nell'indole della razza e affinità di sangue, quanto nell'anima. Dal suo soggiorno parigino durante il quale si incontrò con Llobet, ebbe punti di contatto con la scuola spagnola; ma il suo tocco fu e resta tipicamente italiano.<sup>45</sup>

Vista l'importanza dell'apporto che Mozzani riuscì a dare al movimento chitarristico italiano, è bene a mio avviso ricordare le sue composizioni per chitarra sola: *Révérance*, *Recueillement*, *Psalmodie*, *Par le Sentier Fleuri*, *Sérénade Sentimentale*, *Élans du Coeur*, *Prélude*, *Coup de vent*, *Dolore!*, *Valse lente*, *Romanza*, *Mazurka*.<sup>46</sup>

Ribadendo quanto già detto, la maestria di Luigi Mozzani rimane per molti aspetti forse l'unica in grado di competere a livello internazionale con quella degli spagnoli negli ultimi anni del secolo e gli albori del Novecento. Con numerose rappresentazioni all'estero diede alla chitarra uno slancio d'italianità, ma non trascurò neppure di farsi apprezzare dai numerosi amanti dello strumento in patria.

L'Italia chitarristica di quegli anni ebbe così l'onore di poter ascoltare il cosiddetto genio di Faenza, Luigi Mozzani. Si ricordano, fra gli altri, i concerti tenuti a Bergamo: il 20 novembre 1908 al Circolo Artistico Bergamasco e otto anni più tardi nella prestigiosa Sala Piatti, invitato dalla Società del Quartetto.<sup>47</sup> Fu un evento importantissimo, non solo, ovviamente, per la città di Bergamo, che diverrà negli anni a seguire del Novecento vera e propria culla della chitarra solista, ma anche per l'intero movimento chitarristico italiano. La Società del Quartetto fu all'epoca la più grande organizzatrice di eventi musicali dei più celebri complessi da camera e solisti. Oltretutto, il maestro Mozzani ebbe la possibilità di suonare proprio a quell'evento uno strumento di sua invenzione: la chitarra-lyra.<sup>48</sup>

Luigi Mozzani fu uno dei pochi a poter vantare una personalità artistica forte e di spessore. Egli fu in grado di arrecare un nuovo slancio all'intero movimento musicale della chitarra a cavallo tra i secoli, riuscendo a compiere quel faticoso passaggio di testimone ad una successiva generazione di chitarristi e compositori, consci delle potenzialità che lo strumento poteva dare.

Il mondo chitarristico italiano fu pertanto legato al genio di Mozzani nei primi anni del secolo. Ancor prima però quel mondo ebbe la fortuna di accogliere un artista del calibro di Francisco Tárrega.

Avendo già discusso sulla figura ed importanza del concertista spagnolo, egli non ha bisogno di ulteriori presentazioni. Le sue apparizioni concertistiche non sono completamente documentate,

<sup>45</sup> «Rivista Chitarristica di Monaco», 1931.

<sup>46</sup> L'elenco completo delle opere, sia per chitarra sola che per organico con chitarra, si trova nella citata compilazione curata da Vincenzo Poggi *Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*.

<sup>47</sup> G. PARIMBELLI, *Liuto e chitarra a Bergamo nei secoli. Benvenuto Terzi*, Villa di Serio, Edizioni Villadiseriane, 2005, p. 300.

<sup>48</sup> Così preannuncia l'evento *L'eco di Bergamo*, in data 5 aprile 1916: «venerdì sera sentiremo dunque al nostro Quartetto la chitarra-lira di Luigi Mozzani. Poiché il Mozzani suona una chitarra di sua invenzione che si approssima per la forma alla classica lira. Inutile qui descriverla tecnicamente. Basti che la sua voce, a quel che si narra, è semplicemente e deliziosamente meravigliosa. Crediamo che il nostro Quartetto abbia ben provveduto invitando i suoi soci a udire il più perfetto suonatore di chitarra che oggi esiste», G. PARIMBELLI, *Liuto e chitarra a Bergamo nei secoli* cit., p. 300.

almeno allo stato attuale delle ricerche, sappiamo tuttavia che si esibì in diverse città italiane tra le quali un piccolo centro, Clusone, paesino poco distante da Bergamo.

Questo concerto avvenne probabilmente tra il 10 ottobre 1902 e l'11 gennaio 1903, in un circolo culturale privato.<sup>49</sup> Con un'interpretazione finissima e tecnica impeccabile, questo breve passaggio in Italia non risultò di certo inosservato. I chitarristi italiani provetti furono spronati ancor più allo studio dello strumento, mentre quei chitarristi per così dire già affermati non poterono far a meno di ammirare l'arte di Tárrega.

Non vi è alcun documento che provi un qualche contatto tra Tárrega e gli altri grandi nomi della chitarra italiana di allora. Tuttavia è lecito pensare che tanto Luigi Mozzani quanto Giovanni Murtula siano stati perlomeno informati dei concerti del maestro spagnolo, e con loro sicuramente molti di quei chitarristi e compositori italiani che seppero tener vivo l'interesse per lo strumento in quegli anni. Molti furono infatti i presenti in quel memorabile concerto a Clusone, e poterono tramandare ai posteri le loro sensazioni ed il loro entusiasmo.

Forse è proprio da eventi come questo che vale la pena aprire una finestra sulla chitarra italiana del primo Novecento.

---

<sup>49</sup> Cfr. G. PARIMBELLI, *Liuto e chitarra a Bergamo nei secoli cit.*, pp. 298-299.